

ლელა იაკობიშვილი-ფირალიშვილი

არის და არა არის რა,
ანუ მითიდან მითამდე

თბილისი 2023

Udc(უაკ)821.353.1-92

ი-181

ტექნიკური უზრუნველყოფა:

ეროვნული ბიბლიოთეკის გამომცემლობის განყოფილება

© ლელა იაკობიშვილი-ფირალიშვილი, 2023

© საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა, 2023

ISBN 978-9941-9866-2-8

სარჩევი

არქაული მითიდან გლობალისტურ მითამდე	7
ფერი – მითოსის პირმშო და ახალი მითშემოქმედი	27
ფერი და სინათლე ბუნებასა და კულტურაში	69
მეცნიერული მითშემოქმედების სათავეებთან ანუ სიმბოლო ანტიკურ აზროვნებაში	161
იყო და არა იყო რა	181
არის და არა არის რა	199

არქაული მითიდან გლობალისტურ მითამდე

გლობალური ეპოქის პოსტკულტურული ვითარება თუ რაიმე რიგით აღწერას ექვემდებარება, ეს შეიძლება ამგვარი იყოს:

1. ტრანსპოლიტიკური (საერთო ეკონომიური სივრცე და საერთო ფულადი ეკვივალენტი. ტერიტორიული ინტეგრირება)
2. ტრანსესთეტიკური (კულტურათაშორისი ერთიანი ნიშნები, ბრენდინგი, როგორც ზეკულტურული ნიშანთა სისტემა)
3. ტრანსრელიგიური (ინსტიტუციონალიზებული ეკუმენიზმი)
4. ტრანსმეცნიერული (ინტეგრაციული საინფორმაციო ველი და ინფორმაციული ერა)
5. ტრანსპერსონალური (გროფის „ტრანსპერსონალიზაცია“ და ლუმანის „ქსელური ადამიანი“)
6. ტრანსეთიკური (კლონერება).
7. ტრანსსექსუალური

ძალზე ძნელია ამ ყოველივეს კულტურის ახალი პარადიგმა უწოდო, რადგან იგი თავად კულტურის პროტომდგომარეობის (ეპსტემის ცნებაა) ახალ, ანტიქრონოტოპულ აღწერას უფრო გავს. კულტურის „კლასიკური“ პროტომდგომარეობა ღვთიური ტაბუა, პირველი კულტურშემოქმედებითი აქტი კი – ამ ტაბუს რღვევაა. თავად ტაბუს ამავდროულად დისპოზიცია არ გააჩნია. ცოცხალი მითშემოქმედება პირველადი ტაბუს დარღვევაა. ტაბუ სასტიკია, მეორეს მხრივ, იგი შანსია, რომ არყოფნაში შებიჯება მხოლოდ საკუთარი რისკის ფასად მოხდეს. რისკი კი უჩვეულო ნებელობაა, რომელიც ბუნებრივ ყოფიერებაში არ მოიცემა. იგი ღმრთისაგან განმხოლოების დაძაბულობაა. ამავე დროს იგი რწმენის ტოლფასი რელიგიური მუხტია, რომელიც უცნაური წესით ახდენს თვითრეფლექსიას.

ტაბუ ღვთიური სისავსის უარყოფაა. ტაბუ იქ არის, სადაც ღვთიური სისავსე აღარ არის, სადაც ღვთიური მადლი და მწვანე

გზა გმირზე აღარ ვრცელდება; სადაც გმირი საკუთარ თავთან უღმერთო სივრცეში მარტო რჩება; სადაც ა-კრძალვაა და და-საზღვრა ღვთიური წიაღის. ეს ღვთიური სამოთხის კარიბჭეა, რომელსაც უცნაური წესით მიადგები, მაგრამ უკან მობრუნება აღარ შეგიძლია, რადგან იქ – ღვთიური სისავსის საზღვარსა და თვითუარყოფაში იბადება ღმერთების სხვა – გმირი, რომელიც კარიბჭესთან მხოლოდ საკუთარი ხმის ამარა აღმოჩნდება.

მეტაფიზიკურ წიაღსვლებს აღარ გავაგრძელებთ და ათვლის წერტილად ავირჩევთ მოდერნიზმის ეპოქის სასაზღვრო მეტაფორას – „ღმერთი მოკვდა“ (ნიცშე). ღმერთის სიკვდილს ლოგიკურად უნდა მოჰყოლოდა ბრძოლა ძალაუფლების, საკუთრების, სახელმწიფოსა და მამაკაცური ბატონობის წინააღმდეგ. ეს ასეც მოხდა (ბოდრიარი „ცივილიზაციის დასასრული“).

არისტოკრატიული, რაინდული, ვიტყოდი – მეფეთა მორალი ნელ-ნელა ცენტრისტულ ინტენციას კარგავს და იქცევა სოციალურ ეთიკად და ამით – პერსონალური სიღრმისაგან განტვირთულ, მარგინალურ მოქალაქეთა კანონებად. მოქალაქისთვის კი კანტის კატეგორიულ იმპერატივზე – „მოიქეცი ისე, რომ შენი საქციელი მაგალითის ძალას წარმოადგენდეს გარშემომყოფთათვის“ – ანუ „მორალური კანონი ჩემში“ – გაცილებით მნიშვნელოვანია სოციალური დეტერმინანტა, „ღმერთი მოკვდა“-ს ვაკუუმს მორგებული კანონი, რომელმაც „უზენაესის“ კომპეტენცია მოიპოვა და მარგინალური მოქალაქეობრივი კოლექტიური ზნეობის დეტერმინანტად იქცა. ინდივიდუაციის გზა რაინდული არისტოკრატიული ზნეობისაკენ მთლიანად ემთხვეოდა კულტურის ძველ და მთავარ პარადიგმას – ადამიანის არსობრივი რაობის გარკვევის ცდას, მის ადგილსა და როლს სამყაროში, მისი არსების უმთავრეს გარკვეულობას, „სახე და მსგავსი ღვთისა“ მეტაფორის დეტერმინაციას, „ძველი კულტურის“ – გენდერულად პოლარიზებულ – ქალისა და მამაკაცის ფორმებზე აგებულ საზღვრებში.

ადამიანის შემოქმედებითი თავისუფლების მოპოვების „წყევლა“ უძღები შვილის სრული კრახით დამთავრდა. სოციალური ცხოვრების წესი დემოკრატიულ ღირებულებებზე აიგო, (უნდა გა-

მოვტყდეთ, რომ კომუნიზმის იდეა დემოკრატიის იდეის ისტერი-
ული სახეა, სადაც ღირებულებითი ცნება ადამიანი კი არა, ხალხი,
სოციალური, კოლექტივი და კანონია. სადაც იუნგისეული სამოთხური
კოლექტიური სულის სუნთქვა ისმის, სადაც განმხოლოებისა და
ინდივიდუაციის სურვილს ტრანსპერსონალური ღირებულებები
ცვლის და სადაც იუნგისეული არქეტიპული ფანტომები ახალმა
კოლექტიურმა ფანტომებმა: დემოკრატია, კომუნიზმი, კანონმა,
კონსტიტუციამ და ა.შ. ჩაანაცვლა. სადაც პერსონა მოქალაქეა და
არა ადამიანი. მოქალაქე, რომელიც „სოციალური ცხოველია“ და
რომელსაც მზა-მზარეულ „კანონთა გონი“ „ახალი სამოთხის“
სრულ ნეტარებაში დაავანებს.

ამ „სამოთხეში“ კი გლობალიზაციის სული ტრიალებს –
ტრანსპოლიტიკური, ტრანსესთეტიკური, ტრანსსექსუალური,
კულტურისა და ყოველგვარი სურვილისა და ინტენციისაგან
განძარცვული, ქალისა და კაცის კულტურის დაძაბულობაში მოქ-
ცეული ადამიანობის საკრალური ყოფიერებისაგან თავისუფალი,
შიშველი ანდროგების სული. ის საკრალური ინდივიდუალური
რიტუალი, რომელსაც ადამიანის ინდივიდუალური შემოქმედება
ერქვა, საინფორმაციო გლობალიზაციამ და კომუნიკური თუ
დემოკრატიული რევოლუციების ტალღამ წააღწია. თუმცა რე-
ვოლუციური არათუ ანგრევდა და სპობდა პერსონიფიცირებულ
სულებს, არამედ პირიქით – განაწყობდა ზეეროვნულისკენ, კოს-
მოპოლიტურისაკენ, ზეპერსონალურისაკენ. რევოლუციურ ქა-
რიშხლებსაც სწორედ პერსონები ასულდგმულებდნენ, იმისთვის,
რომ დაერღვიათ შემოქმედებითი პერსონალურობა და ტრანსპე-
რსონალურ ყოფიერებაში როგორმე დაევიანათ მშფოთვარე ადა-
მიანური შემოქმედებით გადაქანცულებს.

იწყება სოციალური ცხოვრების ებშტეინისეული „პროტოე-
პოქა“, სადაც, რაღა თქმა უნდა, ადამიანთან და ავტორთან ერთად
მკვდარია ფილოსოფიაც და მას სიცოცხლის უკანასკნელი ნიშან-
წყალი – სოციოლოგია და ე.წ. სოციალური ფსიქოლოგია ასულ-
დგმულებს. მეცნიერება კი, როგორც ინდივიდუალური საავტორო
(მით)შემოქმედების პარადიგმა „უკანასკნელმა ავტორმა“ – ბილ

გეიტსმა მოკლა, როცა ინდივიდუალური შემოქმედების უგენიალურესი ტეხნეს – დამწერლობის უნიფიცირება მოახდინა. მას კი წინ უსწრებდა ახალი პრომეთეს – დაგერის სინათლისა და ცეცხლის ალქიმიური სამზარეულოდან ამოყვინთული დაგეროტიპი. სინათლის სიმულაკრული ჩრდილების „აკაშა-ქრიონიკა“, რომლითაც სამარადუამოდ მიაჯატვებს ახალი დროის პრო-მეთეს ცეცხლისათვის ხელმისაწვდომ ყველაზე მაღალ მთას, სადაც პროტოეპოქაში დაბრუნების მარადიული და პერმანენტული ნონ-ფინიტო თამაშდება, ნონ-ფინიტო, რომელიც დასასრულთან და სიკვდილთან ყველაზე შორს დგას, რადგან საკუთარი ძალისხმევის მარადი და დაუსრულებელი ინტენციაა, ვერანაირად რომ ვერ გასცდა „ავტორის“, „ღმერთ-ადამიანის“, შემოქმედის უმძაფრეს და ვნებით აღვსილ სურვილებს (აი, სხვა მითები კი, სწორედ ასე მთავრდება – „დიდხანს, დიდხანს ბედნიერად ცხოვრობდნენ“ – ანუ ისე, როგორც პროტოეპოქაში: არაფერი აღარ ხდება და არ არსებობს არც არავითარი სურვილი, ასერიგად რომ ანგრევს სამოთხურ ბედნიერებას). კანტისეულმა ტრანსცენდენციამ ის სიმაღლე გვაპოვნინა, რომლიდანაც შესაძლებელი გახდა ნიუტონის ვაშლის ჩამოვარდნა, რაღა თქმა უნდა, იმ ვაშლის, რომელსაც ადამი თავის დროზე უნდა „შეწვდომოდა“.

* * *

კულტურის ისტორიის ერთი შეხედვით უახლესი პრობლემები მითოლოგიურ ცნობიერებასა და მის სტრუქტურაში იღებს სათავეს. მითოსური სამყარო არ არის კოსმიური სივრციდან განმხოლოვებული ერთეული, რომელშიც დედამიწის რიტუალი თამაშდება. მეორეს მხრივ – ეს სწორედ ასეა. სწორედ ამ ერთეულში ხორციელდება დედამიწის რიტუალი კოსმიური ჰარმონიის ცოცხალ ორგანიზმში ორგანულად ჩართული სამყაროსადმი ლი-აობის ნიშნით. ამ განსაკუთრებულ ფორმათა ორ უკიდურესობა-

შია მოცემული „მისტერიალური მორჩილება“ კოსმიური, უცხო და სრულიად ნაცნობი ღვთაებრივი სუფევის წინაშე. მოცემულ რიტუალში, უმთავრესად, ღვთაებრივი არსების ორი უკიდურესი მეტამორფოზა – მდედრი და მამრი ფორმა მონაწილეობს. მითისათვის დამახასიათებელი ჟინიანი და ვნებიანი, საკუთარ ემოციასთან სრულიად იდენტიფიცირებული, ჯადოსნურ ქმედებათა რიგი, უმთავრესად, ერთარსების „ფორმალურ“ დანაწევრებაზე – ფორმათა მეტამორფოზირებაზე მუშაობს. ამ ფორმათა სახელები კი მდედრი და მამრია, რომელთა უმთავრესი განსხვავებანი ფორმალურ განსხვავებულობასთან ერთად ქცევაში უნდა გამოიხატოს. ქცევა კი ყოველთვის ჯადოსნურია, მითისათვის ყოველთვის გასაგები და „რაციო“-სათვის ყოველთვის მოუხელთებელი.

რიტუალური გზა ეს არის გზა ინიციაციისაკენ, საკუთარ მდედრ თუ მამრ საწყისთან ინიციაციისაკენ, საკუთარ პირველარსებასთან იდენტიფიკაციისაკენ. იწყებს თუ არა „რიტუალურ სვლას“ – რაც მითში, შესაბამისად, „მაქციობის“ იდენტურია, მითოსური პერსონაჟი აღმოჩნდება ფანტასმაგორიულ სივრცეში, განსაცვიფრებლად ცვალებად და ერთგვაროვან ფორმათა საუფლოში, სადაც მას უწევს „ქცევა“, „მაქციობა“, რაც, საბოლოო ჯამში, ი-ქცევა „გზად“, „ჯადოსნურ კვალად“, რომელსაც უკვე სახელი ჰქვია – მითოსური პერსონაჟის სახელი. ასე იქცევა სახე სახ-ელ-ად.

მითში მამაკაცური და ქალური ქცევის მოტივები თითქმის სრულიად იდენტურია. ისინი მონაცვლეობით იღებენ ერთსა და იმავე ფუნქციას და საკუთარ ღვთაებრივ საწყისთან იდენტიფიცირებას ცდილობენ. „გზის გავლა“ გახლავთ გმირის ცდა – როგორც ღვთიურ „გამო-ცდა-ში“ საკუთარი ნების დასტური, ღვთისაგან გმირისათვის ცდის „გამო-ტყუებაში“, რომელიც საბოლოოდ იქცევა გამოცდილებად, ცდილობად, მცდელობად, ღვთიურ ჯადოსნურ აქტად. იგი ცოდნის სახით ფორმდება. ფორმდება გზად, კვალად, ღვთისა და გმირის თანასწორ ნებელობით აქტად, სადაც გმირის ნება იდენტიფიცირებულია ღვთის ნებასთან, სადაც, ქრისტიანობას რომ დავესესხოთ – „მე და მამაი ერთნი ვართ“,

სადაც „თეთრ ხნულში შავი თესლი ითესება“ და „თესლი მთესველს ეუბნება“.

ამ თემის ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ და მომხიბლავ თვალსაჩინოებად წარმოგვიდგება ფსიქეას ძიება დაკარგული სატრფოს კუპიდონის მოსაპოვებლად. (ცოხეფ კემპბელის „ათასსახივანი გმირი“, ქართულად „ასფურცელა“) აქ თითქმის ყველა ძირითად როლს ადგილები გაცვლილი აქვს, მაგრამ ეს მხოლოდ დღევანდელი გადასახედიდან, რადგან თავად მითში ეს აქტი სულაც არ განიხილება ადგილის გაცვლად – უფრო ადგილის მონაცვლეობაა (ადგილმონაცვლეობა). შეყვარებული მამრი-გმირის ნაცვლად (რომელიც დაკარგულ სატრფოსა და საცოლეს მოსაპოვებლად გასდგომია გზას), საცოლეა, რომელიც თავად ცდილობს იპოვოს მისი შეყვარებული. ეჭვიანი დედა (სასტიკი მამის მსგავსად) არ უშვებს ქალს თავის სატრფოსთან. გავიხსენოთ – ვენერა თავის ვაჟს – კუპიდონს – მის საცოლეს უმაღლავს. ფსიქეა თხოვნიდა და მუდარით მიმართავს ვენერას. ის კი – უგულო და მრისხანე – თმაში სწვდება და თავს მიწას ახლევიანებს, შემდეგ იღებს ხორბლისა და ჭვავის, ყაყაჩოს თესლისა და მუხუდოს, უგრეხელისა და შვრიის თესლს, ერთმანეთში აურევს, უზარმაზარ გროვად დაახვავებს და უბრძანებს ფსიქეას, ეს ყველაფერი ღამის დადგომამდე გადაარჩიოს. ფსიქეას ჭიანჭველათა მთელი ჯარი ეხმარება. ვენერას შემდეგი ბრძანება კიდევ უფრო უღმობელია: საშიში, ველური ვერძების გაკრეჭვა. ვერძებს წვეტიანი რქები და შხამიანი კბილები აქვთ. ფსიქეამ მათ ოქროს ბეწვი უნდა მოაცილოს (ოქროს ბეწვის, ოქროს თმის მეტაფორას მითოლოგიურ თქმულებებში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. როგორც მეტაფორა, იგი უკავშირდება მე-20 საუკუნეში ფემინისტური მოძრაობის დასაწყისს, როცა ქალი მისივე ნებით იჭრის საკრალურობის ერთ-ერთ უმთავრეს ნაწილს – მეცნიერებაში რუდიმენტად წოდებულ, მითოსში – პარციალური სულის „ადგილ-სამყოფელს“ – თმას და სოციალური როლის განსაზღვრას „ახალი გზის“ ძიებით დაიწყებს).

ოქროსბეწვიანი ვერძები უღრან და გაუვალ ტყეში ბალახობენ. მწვანე ლერწამი ასწავლის ფსიქეას, როგორ უნდა მოა-

გროვოს ოქროსთმიანი ვერძების ოქროს ბულულების ფთილები, რომლებიც ვერძებმა ლერწმინაში დატოვეს. ამის შემდეგ ღვთაება ვენერა ფსიქეას მოსთხოვს, მოუტანოს წყალი ყინულოვანი წყაროდან, რომელიც კლდის უსაშველო სიმალიდან უძირო უფსკრულის ძირას ეცემა და მუდამ ფხიზლად მყოფი დრაკონი იცავს. ამ რთულ დავალებას ფსიქეას ნაცვლად არწივი ასრულებს. ბოლო გამოცდად ვენერა ფსიქეას ზებუნებრივი მშვენიერების მქონე ზარდახშის მოტანას მოსთხოვს. უმაღლესმა მცველმა ასწავლა ფსიქეას, როგორ ჩასულიყო ქვესკნელში; მისცა მას მონეტები ქარონის მოსაქრთამად და ნელსურნელებანი – ცერბერის გასაბრუებლად, თანაც მისი გზა დააჩქარა (!).

ჩვენი სტერეოტიპული ცნობიერებისთვის თითქოს უცხოა ქალის ასეთი როლი, მისი ამგვარი ქცევა. მითოლოგიური კოსმოგონია კი სრული თავისუფლებით, თითქოს შინაგანი „ტოლერანტიზმითაც“ აგებს „გენდერულ სტრუქტურებს“. თითოეული მდედრი და მამრი პერსონაჟი აქ ძალზედ თავისუფლად იცვლის როლებს, უფრო მეტიც, ისინი ქრონოლოგიურად უთმობენ ერთმანეთს მიწიერ როლებს. ანდროგენულ ერთარსებას ყოფიერების სრულყოფილების სიღრმე და განურჩევლობა ახასიათებს. მას მუდამ მარადი დედის სურნელი ასდის, სწორედ მის წიაღში უნდა გათამაშდეს მდედრსა და მამრს შორის უკიდურესად ანტაგონისტური მიწიერი ძალაუფლების ფლობის მისტერიაც და საკუთარ პირველარსებასთან თითოეული მათგანის სრული ინიციაციაც. მის წიაღში მუდამ მამრის ჯანყია, რომელიც როგორც ჯოზეფ კემპბელი იტყვის, მუდამ მთავრდება დედა ღვთაებასთან, ყოფიერების სისავსესთან შეხვედრით. მისი აღწერა კი მხოლოდ მშვენიერისა და მომხიბვლელის ეპითეტებით არის შესაძლებელი. ის არის მშვენიერების ყველა შესაძლო არსებობის ნიმუში. ის პასუხია ყველა სურვილზე, ყველა ვნებაზე და თავის არსებაში იტევს ყველა მიწიერი და არამიწიერი ძიების მიზანს, სრულყოფილ სუფევას. იგი-დედაა, დაა, შეყვარებულია, საცოლუა – ყველაფერია, რაც ამ ცხოვრებაში გიპყრობს და გახელებს, ყველაფერი რაც შორეულ ნეტარებას გპირდება, მარადი და მოუხელთებელი ხიბლი კი მისი არსების

განმსაზღვრელი ნიშანია, მარად ძიებაში რომ ამყოფებს გმირს, რეალურ სამყაროში, საკუთარ სივრცეში, საკუთარ ქალაქში, სოფელში, ტყეში, ღრეში და არარეალურში-სიზმრის სიღრმეებში. იგი აღქმული სრულყოფილების განსხეულებაა, გმირის არსებაში დატოვებული და ანდროგენის არსებიდან გაძევებული გმირის „გირაო“. იგი უნდა დაუბრუნდეს მას, თავისი გზის დასასრულს. გზის, რომელიც შორსაა სრულყოფილებისაგან და მას ნება და ძალისხმევა ადგენს და არა სულის მშვიდობა და სუფევა. უნდა დაუბრუნდეს შორეულ სანახებზე მოლივლივე მარადიულ შორეულ და მადლიან დედას, რომელსაც ოდესღაც იცნობდი, სცნობდი და მის შესახებ ხსოვნა-მეხსიერება ახლა მისი არსების ხიბლად გადაგცეცვია, მისი მუდმივი ძიების უნიან თავგადასავლად. თუმცა კი მისი ხატი ყოველთვის სიკეთით აღვსილი არ უნდა იყოს. მაგალითისთვის, ბაბილონურ მითში – „ენუმა ელიშ“-ში დიდი დედა თიამათის წინააღმდეგ მამრობითი ღვთაებები ჯანყს აწყობენ, რომლის ხელმძღვანელადაც მარდუქს ირჩევენ. ამ ბრძოლაში ისინი სასტიკად კლავენ დედა თიამათს და მარდუქს უზენაეს ღმერთად აცხადებენ. (ჯოზეფ კემპბელი)

ქართულ მითოლოგიურ წარმდგენებში ძალზე საინტერესოა მდედრ ღვთაებათა მთელი პანთეონი, რომელთა ნაწილი ხთონური ძალების დემონურ ბუნებას გამოხატავს. ხთონური ძალების უმთავრესი სახასიათო ნიშანი მათი ჯადოსნური ძალაა, რომელიც ძირითადად ფრჩხილებსა და თმებშია თავმოყრილი. ეს თვისებები ხთონურ ძალებს, როგორც ჩანს, „გენდერულ როლთან“ აკავშირებდა.

ვენდიადის მიხედვით, მთელი სამყარო სავსეა ორივე სქესის დემონებითა და მათი თაყვანისმცემლებით. ისინი ჯოჯოხეთის შესასვლელთან იყრიან თავს, საჭიროა განსაკუთრებული რიტუალების შესრულებით მათგან თავს დაცვა: გაფრთხილებას საჭიროებს მოჭრილი თმა და ფრჩხილები, რომლებიც ეშმაკთა ხელში საშიშ ინსტრუმენტებად იქცევა.

თქმულება-წარმოდგენებში მდედრი დემონები განსაკუთრებული მშვენიერებით გამოირჩევიან. მამრი დემონები კი ამაზ-

რზენი გარეგნობისანი არიან, თუშური თქმულების მიხედვით, საშინელი შესახედავია დორაისხვეელი (დორა იქითა ხვეელი?). იგი ასე გამოიყურება: გოლიათი მთა-კაცია, შუბლზე საცრისოდენა ერთადერთი, მრგვალი, წითელი „თანთქალა“ თვალი უზის, მხრებზე შავი ნაბადი აფარია (გაიხსენეთ ჰომეროსის „ოდისეას“ პერსონაჟი პოლიფემი. ციკლოპსაც ერთადერთი თვალი შუბლზე უზის, მას შემდეგ რაც ოდისევსი ციკლოპს თვალს გამოსთხრის, იმარჯვებს დემონურ არსებაზე და კმაყოფილი ტოვებს ქვეყანას).

ასევე საზარელია მეგრულ თქმულებებში ერთ-ერთი პოპულარული დემონური პერსონაჟი-ოჩოკორი, რომელსაც მახინჯ მკერდზე უზარმაზარი კუმი აქვს. ეს მახინჯი გოლიათი ტყის ულამაზეს დედოფალს ტყაშმაფას ემტერება.

* * *

სოციალური სიტუაცია (ჟან ბოდრიარის ცნებაა) კულტურის მიერ ანგაჟირებული სივრცეა. ამ სიტუაციის შიგნით, თუ მას გარკვეულ სივრცეში მოვაქცევთ, თითოეული პერსონა თუ პერსონჟი ერთმანეთს წარუდგებიან როგორც ურთიერთდაკვირვების სუბიექტები. მათთვის ეს სივრცე გარკვეული შანსია პერფორმანსისათვის, სადაც მთელი ეს სოციალური „კრებული“, სოციალური სივრცის ჩათვლით, შესაძლოა „კრებად“, „ყრილობად“ „მოვნათლოთ“.

როგორც ჩანს, მხოლოდ „კრება“, „ყრილობა“ არის სოციალური სიტუაციისათვის ის ძირითადი მექანიზმი, რომელსაც იგი ეყრდნობა და შემდეგ თავად იქცევა ერთგვარ ზეიმად, შესაძლოა, რიტუალად, რომელშიც ფორმათშემოქმედი ძალები თავის უკიდვრად მოსილებას აღწევენ. სხვა არავითარი პირობა არ არსებობს არც პრეზენტირებისა და არც რეპრეზენტირებისათვის. სოციალური სტრუქტურის დასახსვრა იერარქიულ სტრუქტურად შესაძლებელია მხოლოდ ნაკლებად მოსილი სივრცული მეტაფორებით.

მითო-ისტორიული ხდომილებები მხოლოდ საკუთარ იდეა-ლიზებულ და კრისტალიზებულ ვერსიებად, ხოლო კონკრეტულ ხდომილებათა თავმოყრა განსაკუთრებული მნიშვნელობის დღე-სასწაულად ან საზეიმო ვითარებად წარმოგვიდგება. ის როგორ-ღაც ერთვება მითის სტრუქტურაში მიუხედავად იმისა, აქვს თუ არა მას მეტაფიზიკური თუ მისტიკური საფუძველი: ქორწინების, გარდაცვალების რიტუალი (საერო თუ საეკლესიო), ე.წ. გამოშ-ვების საღამოები, იუბილეები (უნდა აღინიშნოს პირველი ორის სრული განძარცვა რიტუალის მეტაფიზიკური დატვირთვისაგან საქართველოში). უკანასკნელი ათწლეულების განმავლობაში ის ცვლილებები, რომელიც ამ რიტუალებმა განიცადა, აღინიშნა სხვა ტიპის სიმბოლური ქმედებით, მაგალითად, მისასალმებელი და გამოსათხოვარი სიტყვებით, კორპორატიული საღამოებით, საახალწლო თავყრილობებითა და ფსევდორიტუალური სადღე-გრძელოებით (ამის პრაქტიკა საქართველოში დიდია). ეს ყოვე-ლივე რიტუალისა და მითის საკრალურ სფეროში ჩაღრმავების სურვილსა და „მიზანს“ შეადგენს.

რიტუალში ჩაღრმავება არ წარმოადგენს სოციალური სიტუ-აციის ერთადერთ თვითმიზანს. ყოველი სოციალური რიტუალი მოითხოვს გარკვეული ტიპის რესურსებს, რომელიც კონკრეტულ იდენტიფიცირებაში იჩენს თავს. სოციალური სიტუაციის შექმნის უმთავრესი მოტივი არის ახალი ფორმათშემოქმედებითი სივ-რცე, სადაც გარკვეული იქნება თითოეული მონაწილის იერარ-ქიული როლი, სოციალური მიკუთვნებულობა და ძალაუფლე-ბითი კომუნიკაცია, რომელიც სრულიად მკვეთრ სახეს სწორედ სადღესასწაულო რიტუალებში იძენს. კონკრეტულად კი ცალკე-ული რიტუალი წარმოადგენს ასპარეზს, სადაც პერსონას ეძლევა საშუალება პირისპირ შეეყაროს და გადაეყაროს საკუთარ რეპ-რეზენტაციასა და რეპრეზენტაბელობას და გარკვეული წესით შე-ერწყას მისივე არსებობის პრეზენტაციას. თავად რიტუალური ვი-თარება კი ინტერპერსონალურად ქცეული ტრანსპერსონალური ვითარებაა. იგი სოციალური სიტუაციაა, რომელიც ფორმალურად გარკვეული კონვენციონალიზებული აქტია. მისი საშუალებით პე-

რსონა ხელახლა აგებს საკუთარ დამოკიდებულებას სხვასთან და სხვებთან. მთელს რიტუალურ ველში კონკრეტული ემოციური მოტივირებული ქცევა ფორმალიზებულია. ნებისმიერი ქცევა აქცენტირებულია და სტერეოტიპული. ნებისმიერი სტერეოტიპული ქცევა კი მოიცემა და თავს გვაწვდის ნიშნებით – როგორც გარეგნული, ისე შინაგანი. როგორც ირეინ ჰოფმანი იტყოდა, ისინი წარმოადგენენ გარკვეულ ეკრანს. ეს ვიზუალურ-უტილიტარული ცნებაა, რომელიც საფუძვლად უდევს კომუნიკაციის ეთოლოგიურ კონცეფციებს. ნებისმიერ რიტუალში ცხოველიც კი, მისი მიზანდასახულებიდან გამომდინარე, იღებს იმ მდგომარეობას, იმ ფორმას, იმ პოზას, რომელიც ინიცირებულია მისი მომავალი ქცევით (მაგალითად, რისხვას გამოხატავს თუ პირიქით). ეს თავისთავად ვიზუალურ-უტილიტარული კომუნიკაციის ფორმაა, რომელიც კონკრეტულ სიტუაციაში ნიშნით აღიწერება. იგი გარკვეული ჩანასახი უნდა იყოს სოციალური სიტუაციის იმ „პერფორმანსისა“, სადაც თითოეული პერსონა ფორმალურად სტრუქტურირებული პერფორმირების მცდელი და განმახორციელებელია. კონკრეტული ვიზუალურ-უტილიტარული ნიშანი კი სოციალურადაა განპირობებული და სოციალურად განპირობებული სიტუაციის მთელ სიღრმეს მოიცავს. ამდენად სოციალური სიტუაციის თითოეული მონაწილე ისეთივე „პერფორმატორია“, როგორიც სოციალური სიტუაციის მონაწილე ნებისმიერი სხვა.

თუ ჩავთვლით, რომ პერსონის ნებისმიერი ქცევა, გარეგნობის ჩათვლით, გარშემომყოფებისათვის არის გარკვეული ინფორმაცია, რომელიც ძალზე მნიშვნელოვანია როგორც ინფორმაცია მისი სოციალური იდენტობის შესახებ, აღმოვაჩინოთ, რომ თითოეული კულტურა სრულიად ფორმალიზებულია. თითოეულ კულტურაში ყოველი ინდივიდუალური ქცევა ხდება სპეციალიზებული, ფორმალიზდება და დადის ყოფით „რუტინაზე“, თუმცა იგი ძალზე მნიშვნელოვანია ინფორმაციული თვალსაზრისით. ასე რომ, პერფორმანსის თემა თითქმის სრულად ან უმნიშვნელოვანესად ეჭაჭვება პერფორმირების კონტროლირებად ფუნქციას, მაშინაც კი, როდესაც იგი თვალსაჩინო არ არის. ასე რომ,

ჰოფმანის „ინდიკატური“ ხდომილებები ემპირიულად ამზადებს საფუძველს კონტრ-აქტებისათვის, გამოიმუშავებს ურთიერთობის მოდუსს, სტილს და ურთიერთობის ფორმულას. თითოეული მათგანი კი ქმნის დისკურსულ გარანტებს სოციალური სიტუაციის ყველა მონაწილისათვის – მისთვისაც ვინც ქმნის ე.წ. ეკრანს და მათთვისაც ვინც ამის მოწმე ხდება.

თუ გენდერს განვმარტავთ, როგორც სქესის კულტურალად აუცილებელ კორელატს, მაშინ ჰოფმანის ეკრანი ამ კორელაციის კონვენციონალური გამოსახულების რეფერირებას ახდენს.

სოციალური სისტემის ასეთი დეკონსტრუქციის შემდეგ გლობალიზაციის განხორციელების ერთადერთი ველი – ტრანსგენდერული ხელოვნება – ფოტოგრაფია და მოდა რჩება.

მოდა, „სიყვარულის ალქიმია“

დღეს მოდა მოდაშია. იგი ყველგანაა – აზროვნების ფორმებითა და ლექსიკით დაწყებული – „ტუსოვკებსა“ და პოლიტიკურ თავყრილობებზე, ბაზრობებსა თუ ელიტურ სალონებში გამოფენილი ყოფითი საგნებით დამთავრებული. მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოდა ხელოვნების სივრცეში იწყებს არსებობას და მთელი მისი სტრუქტურის განმსაზღვრელიც ხდება. სხეული – თავისი სქესით, იდენტობით, სოციალური სტატუსით, სამსახურეობრივი თუ ოჯახური მიკუთვნებულობით მოდისათვის მხოლოდ მასალაა, თავად სამოსი კი მისი კერძო შემთხვევა, რომლითაც კონკრეტული იდენტიფიცირებები ხორციელდება. თუ თავის დროზე სამოსით აღიწერებოდა ცალკეული ეთნოსი, კულტურა თუ სოციალური იერარქია, დღეს მოდის სივრცეში ნებისმიერ „როლში“ შეგიძლია განსხეულდე ეგვიპტელ ფარაონად, კოსმონავტად, ქურუმად, ჯარისკაცად, მომხიბვლელ რომანტიულ ქალად და მამაკაცად გადაცმულ ამაზონად.

ფოტოგრაფიის დაბადების შემდეგ მოდა სრულიად განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს კულტურაში. ყველა ეპოქასა და

ყველა ეთნიკურ საზოგადოებაში იგი არაჩვეულებრივი სიღალღით იწყებს თამაშს, ამიტომაც ძირითადად პოსტკულტურულ ხელოვნებად მოიაზრება და გლობალიზაციის ეპოქის ხელოვნების ერთ-ერთი განმსაზღვრელი სივრცე ხდება.

მე-20 საუკუნის ხელოვნებაში მოდა ფოტოგრაფიასთან ერთად მოიპოვეს პრივილეგირებულ მდგომარეობას. თუ ფოტოგრაფია პრეტენზიას აცხადებს სინათლის ალქიმიამე და წარმატებითაც ართმევს თავს ამ ლამის მისტიურ პროცესს, მოდა კულტურის გასაღების ფუნქციას იძენს და ისტორიული კულტურის მიმართ ნოსტალგიით აღვსილი ზეკულტურული გულგრილობითა და განურჩევლობით ცდილობს „მთელი სამყაროს ამოხსნას“ (ბოდრიარი). იგი თითქოს ნაივურ, დაუდევარ დიფერენცირებულ თამაშს ეწევა კულტურათა ეთნიკური თუ რელიგიური ნიშნებით. კულტურათა ნიშნები არ წარმოადგენს მისთვის არავითარ დეტერმინაციას. მოდაში ისინი (ეს ნიშნები) იძენენ უსასრულო ურთიერთჩანაცვლების მარადიულ თავისუფლებას.

კულტურაში, ყოველი კერძო შემთხვევის კონკრეტულ ჩარჩოებში, მოდა სამოსელის ფორმას აღწერს. ეს ფორმა თავისი შინაგანი სტრუქტურით – კულტურით არის განპირობებული და უნიფიცირებული. შეგვიძლია სხვაგვარადაც ვთქვათ: ეროვნული სამოსი კონკრეტულ კულტურას აღწერს და არა ამ კულტურის მოდას. მოდა, როგორც თავისუფლების უსასრულო ხარისხი, ნელ-ნელა თავად თავისუფლდება კულტურის დეტერმინანტისაგან. ეროვნულ სამოსში მისი „თავისუფლება“ კულტურის ფორმათა უმნიშვნელო ვარიაციითა და იმპროვიზაციით შემოისაზღვრება. ეროვნული სამოსით უნიფიცირებულია ყველაფერი, რაც კონკრეტული კულტურის შიგნით არის დასახსრული სოციალური თუ წოდებრივი ნიშნით. ეთნიკური კულტურის საზღვრებში სრულიად განსაზღვრული იყო მეფეთა, დიდებულთა, სხვადასხვა რელიგიის თუ ეკლესიის მსახურთა, გლეხთა თუ მოქალაქეთა სამოსელი. სხვაგვარად ეთნიკურ სივრცეში, რაღა თქმა უნდა, მოდა არ არსებობდა. არსებობდა კოსტუმი, რომელიც მცირეოდენ ცვლილებებს განიცდიდა კონკრეტული ფორმის შიგნით, ცვლილების სურვილის დაუოკებელი ძალისხმევით.

მოდის ფუნქცია კი მუდამ უცვლელი იყო -თავისუფლების მზარდი ხარისხით მას შფოთი უნდა შეეტანა დროში არსებულ გარკვეულ ფორმათა ბატონობის იმ საზღვრებში, რომელნიც წინა ეპოქის „მოდას“ განაპირობებდნენ.

გლობალიზაციის ნიშნით დეტერმინირებულ სამყაროში, სადაც ყოველი კულტურა „შიშვლდება“ და იძრობს თავის თვითმყოფად და განუმეორებელ სამოსს, მოდა ეპოქის „მაესტრო“ ხდება. მის სივრცეში აღარ არსებობს კონკრეტული ფორმებით განსაზღვრული ნიშანთა სისტემა, რომელიც ადრე კულტურასთან იდენტიფიცირების უნიკალურ და უნივერსალურ მსვლელობას ახორციელებდა (რომ აღარაფერი ვთქვათ იგივე ეროვნული სამოსით გენდერულ როლთან იდენტიფიცირებაზე). ყოველი ეთნიკური თუ დროითი ეპოქა მოდამ სამოსელისაგან განძარცვა და „აბსოლუტური უპასუხისმგებლობით“ ააგო ზეკულტურული თამაშის წესები – თამაში კულტურათა ნიშნებით.

ნებისმიერი ეროვნული თუ სამსახურებრივი სამოსელი კონკრეტული ფერითი სისტემით თუ გრაფიკული კონტურებითაა აგებული. მოდა ათავისუფლებს კულტურებს ფორმათა სქემატური დეტერმინაციისაგან და იწყებს დიახაც უპასუხისმგებლო და უმიზნო თამაშს, სადაც კულტურათა ნიშნებით მონაცვლეობა მხოლოდ ნოსტალგიაა „ყოფილი კულტურის“ ნიშანთა თითქმის „გახეხებულ“ სისტემაზე. აქ აღარ არსებობს ფორმათა შინაგან ლოგიკას დაქვემდებარებული რაიმე სტრუქტურა – არავითარი ეროვნული, კულტურული, იერარქიული, სოციალური, რელიგიური და ა.შ. იდენტიფიცირება, რადგან ყოველივე ზემოთჩამოთვლილი ზნის, კონკრეტული ზნეობის ფარგლებშია მოქცეული. სწორედ ზნე-ჩვეულებების სტრუქტურაა, ყველა ტიპის იდენტიფიცირებას რომ განაპირობებს. იდენტიფიცირება კი გარკვეული კულტურის თუ ეპოქის მითში მოქცეული რიტუალით (კონკრეტული ეთნიკური, რელიგიურისა ა. შ.) მითოლოგიური რიტუალით არის განსაზღვრული.

პრომეთეს მითი ფოტოგრაფიამ რეალურ ქრონოტოპში გადაიტანა. სინათლის, ცეცხლის მოხელთება ფრანგმა დაგერმა ევროპაში „მზის ჩასვენების“ ჟამს (შპენგლერი) მოახერხა და კულტურაც აიწეწა – დასრულდა ძველი რიტუალი. დედამიწაზე ცეცხლის (სინათლის) მოპოვების მისტერია გადათამაშდა და დაიწყო ახალი მითოლოგიური ერა – „რიტუალი რიტუალისათვის“, სადაც უმთავრესი დეტერმინანტა არის „თამაში თამაშისათვის“. ნიშანთა ერთმანეთთან უსაზრისო ჩანაცვლება მოდის სრულ ემანსიპაციამდე მიუთითებს. ამ ემანსიპაციისკენ მიმართულ გზას თავისი სილაღითა და სიმსუბუქით (და არა ზერელობით) ახალი მითოლოგიის უმთავრესი ნიშანი – ფოტოგრაფია ხსნის, ხსნის „აკაშა ქრონიკის“ სხეულებრივი შემოქმედი და ვიზუალური ბიოგრაფიის ალქიმიკოსი, ახალი მითოლოგიის რიტუალის „მაესტრო“.

თავის სიღრმეში მოდა რაციონალიზმისა და ლოგიკის თითქმის არცერთ ელემენტს არ უშვებს. ის, რაც სიმბოლოთა სისტემის სახით ნაციონალურ, ეროვნულ ტანის სამოსში არსებობდა, ნიშანთა სისტემით, მეტაფიზიკურ სიღრმესა და სერიოზულობას მოკლებულ ნიშანთა ი-ლოგიკური (ლოგიკისადმი ინდიფერენტული) ჯაჭვით შეიცვალა. ნიშანთა ფორმალურად ურთიერთდაუკავშირებელი სახეების ნებისმიერი კომბინაცია არაკომბინირებულ რიტორიკულ ფრაზას ქმნის. ამ ნიშანთა სისტემაში აღარ არსებობს ღირებულებითი შკალა. ცალკეულ კულტურათა კონკრეტული ნიშანთა კოდი ნებით მოდის და ნებაში იწყებს უსაზრისო თამაშს. ამ ქვეყანაზე ყოველივე მისი ძალაუფლების ქვეშ ექცევა და სურვილის თავისუფლებითა და გატაცებით დაჰყვება მოდის „არამოტივირებულ“ ჭირვეულობას. ამ ჭირვეული თამაშის ერთადერთი წესი უმისამართო, უმიზნო განმეორებადობაა საწყისი წერტილის, სივრცის და ქრონოლოგიის გარეშე. მოდა მარად ძველი და მარად ახალი, მარად შფოთავს და ვერ ისვენებს. ჟინიანი და თავბრუდამხვევი სისწრაფით ამოყრის ფორმათა მუმიფიცირებულ სხეულებს გარდასულ თუ თანამედროვე კულტურათა სკივრიდან და ახალ სიცოცხლეს ანიჭებს მათ.

დღეს მთელს ქვეყანაზე ყოველივე თავისი შინაგანი იდენტობის პრინციპით პირდაპირ შეხებაშია მოდის გავლენასთან, მის თვისებასა თუ უნიკალურ უნართან – გარდაქმნას და უსაწყისო განმეორებადობის მდგომარეობაში მოგვცეს ნებისმიერი ფორმა..

მოდა ყოველთვის ძველი და ყოველთვის ახალია. ის მუდამ სარგებლობს „რეტროს“ სტილით, მაგრამ მისი უმთავრესი თვისება წარსულის ფორმების აჩრდილებით თამაშია. მას სულაც არ აშინებს ეს აჩრდილები, ამიტომაც უწოდებს ბოდრიარი მოდას „პარადოქსალურად არათანადროულს“ მასში ყოველთვის ფორმათა სიკვდილი იგულისხმება. ეს ფორმები კი რაღაც უცნაური წესით ახდენს აბსტრაგირებას და ხდება არათანადროული (შეგვიძლია ვთქვათ დროითის მიღმური). ფორმის აჩრდილად ქცეულმა ნიშანმა შესაძლოა უცებ შეისხას ხორცი და მომენტალურადაც განიძარცვოს მისგან. მოდა დროს კლავს, მას დრო გაჰყავს, ის დროს ატარებს. მისი არათანადროულობა რადიკალურად ემიჯნება კონკრეტულ კულტურაში მოქცეულ ეროვნულ თუ სამსახურებრივ სამოსს და აქსესუარებს. სიკვდილთან ლაღად შეთამაშება მოდას უნივერსალურ სიმსუბუქეს ანიჭებს: არსებულის სიკვდილის წყალობით იგი თანამედროვე ხდება (შესაძლოა რამდენჯერმეც). მოდა სასოწარკვეთასაც ატარებს – იმის გამო, რომ არაფერია მარადიული, ეს სასოწარკვეთა მისი და მისით ტკობის მუდმივი თანამგზავრი ხდება: სიკვდილთან, მით უფრო, ფორმათა სიკვდილთან ურთიერთობაში ყოველივე ხელახლა ხორცშესხმის უნარს ინარჩუნებს. მჭვრეტელობითი სიმაღლიდან ფორმათა ფერხულის რიტუალში ახდენს მოდა თვითიდენტიფიცირებასა და ჯადოსნური წესით ერთდროულად ახორციელებს წარსულს, აწმყოსა და მომავალს, როგორც მათ ურთიერთუარყოფას და ურთიერთმონაცვლეობას არაწრფივი მიმართულებით. მისი მარად ეფემერულობა თანამედროვეობაშია მოსახელთებელი. იგი აქტუალური აწმყოა, რომელშიც, როგორც ფოკუსში, მთელი წარსული ეტევა და მთელი მომავალი განიფინება. მოდა ყოველთვის ინოვაციაა, თუმცა ციკლური ინოვაცია. მასში ერთნაირი წარმატებით თანაარსებობენ „რეტრო“ და „ნეო“.

უახლესი მითოლოგიური რიტუალის სანახაობა – ასე შეიძლება აღიწეროს სანახაობითი დრამატიზმისაგან დაცლილი და თამაშის სრულიად ახალ რეგისტრში მოქცეული „მოდის ჩვენება“, „დეფილე“. რალა თქმა უნდა, ამ სანახაობას არაფერი აქვს საერთო არც რიტუალის მისტერიალურ სამზრისთან და არც მედიტაციურ წიაღსვლასთან, რომელიც მითოლოგიურ რიტუალს ახასიათებდა. დღეს სწორედ მოდა და მხოლოდ მოდა ახერხებს თანამედროვე კულტურის აკუმულირებას სანახაობით სივრცეში. მეორეს მხრივ, რაც მას არქაულ რიტუალთან აკავშირებს – ეს საკუთრივი სივრცის უკიდურესი ესთეტიზაციაა, ჭვრეტის სიამოვნებას რომ უკავშირდება და სანახაობით დღესასწაულად აქცევს პოდიუმის რიტუალს. მისი ჯადოსნური ძალა კი ქალია. ესთეტიკური დატვირთვა პოდიუმზე მხოლოდ ქალს აქვს, ოღონდ სქესისაგან განძარცვულს, ჭვრეტის წმინდა ობიექტს, უსასრულოდ მოძრავს წრფივ გზაზე, პოდიუმზე, გზაზე, რომელიც ყოველთვის რისკია, კულტურის და მარადი თვითუარყოფის რისკი. სანახაობა სანახაობისათვის, ტკბობისა და თვითტკბობისათვის, ცვალებადობათა თამაშია მარადი ცვალებადობისათვის. იგი ვერ უძლებს ფორმის სტაგნაციას და არც სტატიკაა მისთვის ასატანი. მისი დისკურსი არავითარი მნიშვნელობის მატარებელი არ არის (ბარტის მიხედვით ხომ დისკურსი მუდმივად „მიედებ-მოედება“, „აქეთ-იქით აწყდება“). იგი არც მიმეზისურია და არც ანტიმიმეზისური, თუმცა კი მისი აღწერა ისეთი ცნებებითაც შეგვიძლია, როგორიცაა რიტმი, ტონალობა ან არტიკულაცია.

ამ ცნებათა შინაარსზე ბუნებრივად დგას რიტუალური სანახაობის თვითგანცდა. ეს გახლავთ „სანახაობა სისტემის შიგნიდან“ – მესამე თვალი – საკუთარი არსების ჭვრეტისა და გან-ჭვრეტის უნარის მქონე, მარადიული ტკბობისა და სუფევის ძალმოსილებას რომ მისცემია და შეფასებითი და ღირებულებითი ორიენტირი რომ დაუკარგავს.

მზერა კი ჭვრეტის დისკურსია, იგი მიედ-მოედება, აქეთ-იქით, წინ და უკან აწყდება, მაგრამ მუდამ საკუთარ თავს, საკუთარ სხეულს აწყდება, წააწყდება და გადააწყდება.

რა სურს მოდას მარადისობის აბსოლუტურ ინტენციად რომ ქცეულა და „პოდიუმის“ გზას დასდგომია. ნოვალისისა არ იყოს, – „განა საით მივდივართ?! მუდმივად შინისაკენ“. შინისაკენ მიმავალ გზაზე კი მოდა ჩვენი მეგზურია. თვითონ მუდამ შინ არის და წინ და უკან, წარსულსა და მომავალში სიარულით შეიძენს წარსულზეცა და მომავალზეც ბევრად უფრო დრამატულ მარად აწმყოს, მასზე მიმართული ყოველი ინტენციით ითვისებს და „აკონტროლებს“ ყოველი ჩვენგანის შინაურ გარემოს.

ბოლოთქმის ნაცვლად

ჯობდა ამ ტექსტის ნაცვლად თქვენთვის მომეძღვნა ულამა-ზესი ფერად-ფერადი ბაბთებით შემკული სარკისებური ელვარების ქაღალდის ფუთა.

ბაბთებით შემკული ქაღალდის ფუთაში უცნაური ფორმის პატარა კოლოფი, ფერიითი და გრაფიკული გამოსახულებით ა-ჭრელ-ებული.

კოლოფში ხავერდის ან რომელიმე ძვირფასი ქსოვილის ფონზე დასვენებული ან მისგან არქიტექტურული ფორმების დახვეწილობით ამოსვეტილი ფერადი ბროლის პატარა ჭურჭელი – შუშა;

შუშაში კი ისევ ფერადი სითხე – უკვდავების წყალი;

მოხსნიდი თუ არა ბროლის ჭურჭელს თავს, ზღაპრული ჩიტის სულივით ამოიფრქვეოდა და აავსებდა თქვენს არსებას მოდური სუნამოს სურნელი „დამგდები“ სახელით – „სიყვარულის ალქიმი“. იმ წამს შეიგრძნობდი იმას, რომ ფერს სუნი აქვს.

დღეს მოდაში სახე-ლიანი ან სახელი-ანი სურნელია, ოღონდ ზღაპრული დევის სულივით – შეფუთული, სუნამოს კოლოფში გამომწყვდეული.:

ბაბთებში – ქალაღდები;
ქალაღდებში – მუყაოს კოლოფი;
კოლოფში – შუშა;
შუშაში – სითხე;
სითხეში – სუნი;
სუნში – სული;
სულში – სახელი,
მოდური სახე-ლი, სარკისებური ელვარების ქალაღდით ვუ-
აღიზებუღი სახელი.
სუნამო „სიცვარუღის აღქიშია“ დღეს საბაზრო საქონელია.

ფერი – მითოსის პირმო და ახალი მითმემოქმედი

სინათლისა და ფერის ბუნებისათვის

სინათლეცა და ფერიც წარმოადგენს იმ განსაკუთრებულ სუბსტანციას, რომლის ფორმაქმნადობის უნარის გამო სამყარო იძენს სახეს, ყოველი საგანი ცოცხლდება. მის შინაგან ქმნადობის უნარს ნაზიარები იგი ემოციური მუხტის შემცველი ხდება.

ბუნებრივი კოლორიტი თუ ადამიანის მიერ შემოქმედებითად გაფორმებული ფერადოვანი გარემო საკუთარ თავში ყოველთვის მოიცავს მრავალშრიანი ინფორმაციული მასალის მთელ კომპლექსს, როგორც შანაარსობრივს, – ისტორიულ-სემანტიკურს, კულტურულს, ემოციურ-ფსიქოლოგიურს თუ სოციალურს, – ასევე ფორმაქმნადს, როგორც გარკვეულ იმპულსს სამყაროს ფერითი გააზრებისა და ფერითი მეტყველებისათვის. ფერითი მეტყველების საკმაოდ რთული ენა სრულიად იტევს და აღწერს როგორც ზოგადკულტურულ, ზედროით, დროთა მუდამ ცოცხალ კავშირში მოცემულ მარადიულ სულიერ ღირებულებებს, ასევე გარკვეული ისტორიულ-კულტურული ეპოქის აზროვნებისა და შემოქმედების სპეციფიკურ სტილსა და მანერას. იგი სრულიად თავისებური მეტაფორული გააზრებით ხასითდება არა მხოლოდ ცალკეულ კულტურულ ეპოქებში, არამედ, აგრეთვე, ცალკეულ ხალხებში, ერებში, ეთნოსებში. ფერითი აზროვნების ყოველი სპეციფიკურობა ძირითადად ფერისა და სინათლის ფორმაქმნადობის უნარის თავისებურებებით განისაზღვრება, ფერის მდიდარი შინაარსობრივი გარკვეულობა კი საკმაოდ ღრმად გვახედებს ამა თუ იმ ეპოქისა, თუ ზოგადად, კაცობრიობის ბიოგრაფიის სიღრმეებში. მისი სემანტიკა და ამბივალენტობა, ფერითი

ალეგორიები, მეტაფორები და სიმბოლოები სხვადასხვაგვარად წარმოგვიდგენენ სხვადასხვა ისტორიულ-კულტურული ეპოქის მხატვრული შემოქმედების სპეციფიკას, სახისმეტყველებას.

ყოველი ეპოქის ფერითი გარემო, სამყაროს ფერითი გააზრება ფუძნდება და დგინდება გარკვეულ კოლორისტულ კონცეფციებზე იმ ღირებულებითი ორიენტაციის გათვალისწინებით, რომელშიც გადამწყვეტი როლი ადამიანში შემოქმედებით ფაქტორს განეკუთვნება.

ერთის მხრივ, გლობალიზმისა და, მეორეს მხრივ, გლობალური გაუცხოების პარადოქსულ ეპოქაში წმინდა ფენომენებზე თეორიული რეფლექსია ეს არის ერთგვარი ცდა იმისა, რომ რაციონალური ფორმით, ხელახლა მოვიხელთოთ ის ფენომენები, რომლებიც ოდესღაც (მაგალითად, მითოლოგიურ მსოფხანცდაში) ადამიანის თვითგანცდის იმანენტური კომპონენტი იყო.

საკაცობრიო კულტურის თანამედროვე განასერი საშუალებას იძლევა შეფასდეს ის ღირებულებითი ორიენტაციები, რომელიც უახლესი დროში უკვე კალეიდოსკოპურმა „ფერითმა ნიშნებმა“ შემოგვთავაზა. გარდა ამისა, თანამედროვე ეპოქაში მხატვრული აზროვნების ძირეული ცვლილებების ტენდენცია მოთხოვნად გვიყენებს ახლებურად იქნას გააზრებული დღემდე არსებული კოლორისტული შეხედულებანი და შეფასებანი და თეორიულად განისაზღვროს ის სტატუსი, რომელიც ფერს, როგორც წმინდა ფენომენს, ეკუთვნის ხელოვნების მორფოლოგიაში.

თანამედროვე ექსპრესიული დინამიკით დამუხტულ დროში ფერს ადამიანის ცხოვრებაში გარკვეულწილად გამაწონასწორებელი, მაჰარმონიზებელი ნოტები უნდა შემოჰქონდეს, თუმცა კი სწორედ თანამედროვეობაში ატარებს იგი იმ შინაგან ჭარბ ექსპრესიას, რომელიც მას, როგორც დამოუკიდებელ ფენომენს, განსაკუთრებულ ფუნქციას ანიჭებს. მას მერე, რაც არქიტექტურა, დიზაინი, ლანდშაფტი ფერითი მეტყველების მხატვრული ფორმებით აიგო, ძნელია ვისაუბროთ ფერზე, როგორც მხოლოდ მხატვრულ-გამომსახველობით ფორმაზე. ფერმა ყოფაშიც კი თავისი საკუთარი სემანტიკა სრულიად ახლებურად გახსნა და

კიდევ უფრო დაფარული გახდა იმ სიცხადეში, რომელშიც თავი ხელახლა გაამჟღავნა.

ფერმა, როგორც ბუნებრივი თუ საზოგადოებრივი გარემოს მხატვრული გააზრების ერთ-ერთმა უმნიშვნელოვანესმა კომპონენტმა, თავის ფუნქციათა სპექტრში შეიძინა ახალი ასპექტი. მოხდა ამ ფენომენის ახლებური ობიექტივირება, მისი საგნობრივ-გახევებულ ასპექტიდან გათავისუფლება. მაგალითისთვის ისიც კმარა, ესთეტიზმის რა განსხვავებულ განცდას იწვევს საგნობრივი ფორმისაგან გათავისუფლებული ფერი, რომელსაც შეუძლია სივრცის „ამოვსება, მასში დრამატიზმისა და ემოციური მუხტის შეტანა, ისე, რომ არცერთი საგანი არ „ტრიდეს“ სივრცეს. ამდენად, „საგნობრივი გარემო“ თუ სივრცის კოლორიტულობა ახლებურ ხედვას, ახლებურ „თვალს“ მოითხოვს. ფერითი ქაოსის თავიდან ასაცილებლად იქმნება საჭიროება იმისა, რომ ფერზე დაკვირვებამ თავისი თვალსაწიერის სფერო გაზარდოს მათემატიკურ-აბსტრაქტული და ფსიქო-ფიზიოლოგიური განზოგადოებიდან ფერის როგორც მხატვრული და ესთეტიკური ფუნქციის მქონე ფენომენის საზრისულ გააზრებამდე.

უკანასკნელი საერთაშორისო ფერითი ნიმუშების სისტემა შემუშავდა ამერიკის შეერთებულ შტატებში. იგი მოცემულია წიგნში „ფერადი ჰარმონიის სახელმძღვანელი“ (181). ამ წიგნის საფუძველზე კი შედგენილია ბუნებრივ ფერთა სინათლის ატლასი, რომელიც სტოკჰოლმშია გამოცემული (183). სახელწოდებით „Natural Colors System“ NCS საშუალებას იძლევა ნორმალური მხედველობის პირობებში ფერთა გამზომი ხელსაწყოების გარეშე შეფასდეს ფერი და ამ სტანდარტების საშუალებით დადგინდეს ფერთა დასახელებანი ხელოვნებაში, მეცნიერებასა და ვაჭრობაში თითოეული დარგის სპეციფიკის გათვალისწინებით. ამ მხრივ, დასავლეთის რიგი ქვეყნების ფერთა სტანდარტების ნაციონალურმა ბიუროებმა და ფერთა დარგთაშორისმა საბჭომ ფერის 300 სტანდარტის მიხედვით შეიმუშავეს ფერთა აღმნიშვნელი ლექსიკა ინგლისურ ენაზე. ლექსიკონში 7000 სიტყვაა შეტანილი.

უკანასკნელი დროის ფერმცოდნეობითი კვლევები ძირითადად ფერის შესახებ არსებული ფიზიკური თეორიებისა და ფერთა პრაქტიკული გამოყენების მიჯნაზე მიმდინარეობს, ჯორჯ აგოსტონი (56) და თ. ბრილი (69) ამ სფეროში ძალზე კომპეტენტურ ავტორებად უნდა ჩაითვალოს. მათ ნაშრომებში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა სინათლისა და ფერის ფიზიკურ თეორიებს და იმ ფოტოქიმიურ რეაქციებს, რომლებიც სინათლის წყალობით მიმდინარეობს. აგოსტონს საკმაოდ ვრცლად აქვს განხილული თანამედროვე ფერთი სისტემები, ბრილი კი ძირითადად იმ პიგმენტურ მექანიზმებზე მიუთითებს, მხატვრულ ნაწარმოებზე სინათლის მოქმედებისას რომ მიმდინარეობს.

კაცობრიობის ამროვნების ისტორიაში ფერის ფენომენის ონტოლოგიური საფუძვლის მოძიების ორი კლასიკური მოდელი არსებობს:

1. ფერი განხილულია, როგორც სინათლის შემადგენელი კომპონენტი და მიიღება რთული – თეთრი – სინათლის დისპერისას (დაშლისას) მონოქრომატულ სინათლედ (კონკრეტული ფერის სინათლედ).

2. ფერი განხილულია როგორც წყვდიადისა და ნათლის ზღვრული ურთიერთქმედების ნაყოფი, მათი გარკვეული ამრით „შერწყმა“, რაც შობს „შვილს“ – ფერს.

პირველი მოდელი მეცნიერულად გაფორმებულ სახეს ნიუტონთან იღებს. ნიუტონის შემდეგდროინდელი საბუნებისმეტყველო მეცნიერება პირველი მოდელის აპოლოგეტი და მიმდევარია. თანამედროვე კოლორისტიკის თეორიებიც, ეყრდნობიან რა შემეცნების საბუნებისმეტყველო მეთოდებს, ამ მოდელის მიხედვით ახდენენ კოლორიმეტრულ შეფასებებს.

მეორე მოდელზე გარკვეულწილად წარმოდგენა მითოლოგიური ამროვნებიდან ყალიბდება. ახალ დროში სრულიად თავისებურ ინტერპრეტაციას იგი გოეთეს „ფერთა თეორიაში“ იძენს და საფუძვლეს ქმნის საიმისოდ, რომ სინათლე და ფერი გააზრებულ იქნას სამყაროს როგორც „მხატვრული ყოფიერების“ ონტიურ საფუძვლად.

სინათლე და ფერი, როგორც სამყაროს მარად დინამიური საწყისები, ახდენენ სამყაროს დრო-სივრცულ კონსტრუირებას და წარმოადგენენ ისეთ მაინტეგრირებად საწყისებს, რომელნიც საზოგადოებრივი ფუნქციების პროცესში სინთეზური წესით ახორციელებენ საკუთარ ექსისტენციალურ, გნოსეოლოგიურ, აქსიოლოგიურ, სემანტიკურ, მხატვრულ, საკომუნიკაციო-ინფორმაციულ და პედონისტურ ფუნქციებს.

ვიდრე ფერთმეტყველების მითოლოგიურ საზრისებზე შევჩერდებოდეთ (იგი ნამდვილად იქცა დღევანდელი ვიზუალური კომუნიკაციების უმთავრეს საზრისულ საყრდენად), ვფიქრობ, უპრიანი იქნება მცირედ მაინც შევხვით ფერის საზრისის რაციონალური მოხელთების ცდებს. ჩამოიცილა რა მისტიკური საბურველი, ეს უკანასკნელი ცნობიერების მხოლოდ მეცნიერულ-რაციონალურ დისკურსში განვითარდა და კონკრეტულ მწობრ თეორიებად იქცა არაერთი ბუნებისმეტყველის, მეტაფიზიკოსისა თუ ფიზიკოსის შრომებში.

* * *

პირველი წყაროები ფერის თეორიული გააზრებისათვის ძველ საბერძნეთში გვხვდება. დაახლოებით 450 წელს ჩვ. წელთაღრიცხვამდე დემოკრიტემ ასეთი თეზისის ფორმულირება მოგვცა: „აღქმაში გვეძლევა სიტკბო, სიმწარე, სითბო, სიცივე და, აგრეთვე, ფერი. სინამდვილეში კი არსებობენ მხოლოდ ატომები და სიცარიელე“ (697). დემოკრიტეს ეჭვი შეაქვს აღქმის მექანიზმის შეუმცდარობაში და ფერის განცდა სუბიექტის თვისებად მიაჩნია.

დემოკრიტე განასხვავებდა ოთხ პირველად ფერს – თეთრს, შავს, წითელსა და ღია მომწვანო-მოყვითალოს. იგი თვლის, რომ ყველა დანარჩენი ფერი მათი შერევით მიიღება.

არისტოტელესთან ფერის თეორია უკვე შედარებით დახვეწილ სახეს იღებს. თავისი შეხედულებები ფერის შესახებ მას

გადმოცემული აქვს ნაშრომებში „De Anima“, „De Sensu“. არისტოტელეს აზრით, ფერების წარმოშობა, მათი მრავალფეროვნება და მრავალგვარობა სინათლისა და სიბნელის (წყვდიადისა და ნათელის) სხვადასხვა რაოდენობის შერწყმით აიხსნება.

არისტოტელე ფერს სინათლის თვისებად მიიჩნევს. ფერი, და მისი საშუალებით მატერიალური საგანიც, ხილული ხდება მხოლოდ სინათლის მოქმედებისას¹. სპეციალურად მსჯელობს არისტოტელე „გამჭვირვალეს შესახებ“, რომელსაც იგი უწოდებს იმ გამაშუალებელ გარემოს, რომელიც თვალსა და სხეულს შორისაა მოქცეული. იგი განასხვავებს „პოტენციურად გამჭვირვალეს“, ანუ ჯერ კიდევ ბნელს, მუქს, სინათლეს მოკლებულს და „აქტუალურად გამჭვირვალეს“, რომელიც წარმოიქმნება „პოტენციურად გამჭვირვალესაგან“ ვერცხლის ან ეთერის (ჰაერის) კვინტესენციის ურთიერთმოქმედებისას, რომელიც მუდამ აქტუალურად გამჭვირვალეა. ამ აზრით, არისტოტელე სინათლეს უწოდებს „გამჭვირვალეს ენტილექიას“, – გამჭვირვალეს მოქმედებაში.

არისტოტელეს შეხედულებებზე დაყრდნობით მსჯელობს კეპლერი ფერის შესახებ თავის ნაშრომში „პარალიპომენები“. იგი ფერის წარმოშობას სინათლისა და წყვდიადის გარკვეული ტიპის ურთიერთქმედებით ხსნის.

ანალოგიური თეორია ფერისა რაოდენობრიობის მომენტის დომინანტობით გადმოცემული აქვს ანტონიო დე დომინისეს. მისთვისაც ფერი ნათლისა და ბნელის შერწყმით მიიღება და მით უფრო მუქია, რაც მეტ ბნელს შეიცავს და პირიქით. ი. ბაროუმ ნაშრომში „ოპტიკის ლექციები“ სინათლისა და ფერის წარმოშობის შესახებ საინტერესო მოსაზრებანი გამოთქვა. ამ ნაშრომის შედგენასა და რედაქტირებაში მონაწილეობა თავად ნიუტონმა მიიღო.

1. ქართულ მეტყველებაშიც „მატერიალური საგნის“ სინონიმის-„სხეულის“ ეტიმოლოგიურ და სემანტიკურ ძიებას მივყავართ იმ აზრამდე, რომ ს ხ ე უ ლ ი შეიცავს სინათლეს, ფერს (სხ-ეული, სხ-ივი, სხ-ვა). ის, რაც ჩემს გარეთ არის და რაც ასხივებს, რაც სინათლეს შეიცავს და ამ სინათლის საშუალებით ხდება სხ-ეულის, ხ-ილ-ულ-ად ქცევა. ამდენად ქართულ მეტყველებაში „სხივი“ უკავშირდება არა მხოლოდ სინათლეს და ნათელს, არამედ ყოველივე არსებულს, განსხვავებულს, „სხეულად მოცემულს“.

მეცნიერების ისტორიაში დეკარტე პირველი იყო, რომელმაც სინათლის სუბსტანციური ბუნება მკვეთრად გათიშა ადამიანის მიერ თვალით აღქმული სინათლის ხატებისაგან. ამაში, როგორც ჩანს, დეკარტეს რაციონალიზმმა იჩინა თავი.

დეკარტე სინათლეს მიიჩნევს შემეცნების პროცესის ერთ-ერთ უმთავრეს ღერძად, თანაც არა მხოლოდ მეტაფორული აზრით. (ამ საკითხს მომდევნო თხრობაში კვლავ დავუბრუნდებით). მას მიაჩნია, რომ შესაძლებელია „ჭეშმარიტების მოძიება ბუნებრივი სინათლის საშუალებით, რომელიც, თავისთავად, რელიგიისა და ფილოსოფიის დახმარების გარეშე, განსაზღვრავს მოსაზრებას, რომელიც კეთილგონიერ ადამიანს უნდა ჰქონდეს ყველა იმ საგანთან დაკავშირებით, რომლებიც კი მის აზროვნებას იპყრობენ. გარდა ამისა იგი (სინათლე) განმსჭვალავს, აგრეთვე, ყველაზე საინტერესო მეცნიერებანის საიდუმლოებებს“ (86,179).

დეკარტე იმაზე მიუთითებს, რომ „საჭიროა გავარჩიოთ სინათლის შეგრძნება, ანუ ის იდეა, რომელიც წარმოიქმნება ჩვენს წარმოსახვაში თვალის საშუალებით და ის, რაც საგნებშია თავისთავად და რაც „წარმოქმნის“ ჩვენში ამ გრძნობებს – ანუ ის, რაც თავისთავად არსებობს ცეცხლში ან მზეში და რასაც სინათლეს ვეძახით“ (86,180).

ასე, რომ თანამედროვე მეცნიერებაში გაბატონებული აზრი იმის შესახებ, რომ ფერი სუბიექტის პასუხია გარკვეული სიხშირის ელექტრომაგნიტურ ტალღაზე როგორც გამაღიზიანებელზე „არ ახალია“ და იგი სათავეს დეკარტესთან იღებს. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ დეკარტე თანამედროვეებისაგან განსხვავებით უფრო მეტად არის სკეპტიკოსი, როცა მიიჩნევს, რომ არა თუ ფერი, თავად სინათლეა ადამიანის პასუხი გარკვეული სახის ბუნებრივ მოვლენაზე და არავითარი გარანტია არ არსებობს საიმისოდ, რომ ვთქვათ, „ვხედავ იმას, რაც სინამდვილეშია“. დეკარტე ხაზს უსვამს, რომ არა თუ ფერი, თავად სინათლეა ადამიანის თვითგანცდის იმანენტური კომპონენტი. (გარკვეული აზრით, იგი ამ შემთხვევაში კანტის აგნოსტიციზმის წინამორბედადაც შეგვიძლია მივიჩნიოთ).

„თუ ის სიტყვები, რომლებიც მნიშვნელობის მქონეა მხოლოდ ადამიანისათვის, შესაძლებლობას იძლევიან გავიაზროთ საგნები, თვითონ მათ კი არავითარი მსგავსება არა აქვთ საგნებთან, მაშ რატომ არ უნდა შეეძლოს ბუნებას იპოვოს ის გარკვეული ნიშანი, რომელიც გამოიწვევდა სინათლის შეგრძნებას, თუმცა კი ამ ნიშანს, შესაძლოა, არაფერი მსგავსება თვითონ შეგრძნებასთან არ ჰქონოდა“ (86,181).

გარდა იმისა, რომ დეკარტე აშკარად მიუთითებს იმ ნიშანთა სისტემაზე, რომლითაც ბუნება გვესაუბრება, იგი ამ ნიშანთა სისტემისადმი თავისებურ მიდგომასაც გვთავაზობს. ეს ის გეზია, რომელსაც თანამედროვე მეცნიერებაც დიდი წარმატებით აგრძელებს და მიიჩნევს, რომ, მართლაც, სინათლე ხილულად აღიქმება ელექტრო-მაგნიტური ველის მთელი სპექტრის მხოლოდ გარკვეულ უბანზე.

იმ დებულებას კი, სადაც დეკარტე გვეუბნება რომ ბუნებას ხელეწიფება „იპოვნოს გარკვეული ნიშანი“ იმისათვის, რომ გამოიწვიოს ესა თუ ის შეგრძნება, ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის უღრმეს ფენებში ჩავეყვართ.

ამავე პერიოდში მოღვაწე ჩეხმა ფიზიკოსმა იან მარცმა გამოაქვეყნა ოთხი შრომა ოპტიკაში. (ამ შრომებს იცნობდა ნიუტონი) მათში პირველად იყო განხილული საკითხები ცისარტყელასა და ფერების შესახებ. ავტორის აზრით, სპექტრალური ფერებისა და ცისარტყელას წარმოშობას ერთი და იგივე მიზეზი აქვს. მარცმა ექსპერიმენტის გზით დაასკვნა ისიც, რომ მონოქრომატული სხივი მეორე პრიზმაში გავლისას ფერს აღარ იცვლის და რომ სხვადასხვა ფერის ტალღა სხვადასხვა კუთხით გარდატყდება.

პირველი აკადემიური მკვლევარი, რომელმაც არა თუ თავი მოუყარა ამროვნების ისტორიაში დაგროვილ ცოდნას ფერისა და სინათლის შესახებ, არამედ სრულიად საკუთარი, ახლებური სისტემა მოგვცა ამ ცოდნისა და ამით მომავალი მეცნიერების სავალი გეზიც განსაზღვრა, ისააკ ნიუტონია. თანამედროვე ბუნებისმცოდნეობის უწყვეტი განვითარება აბსტრაქტული გზით, „რომელიც შორსაა ბუნების უშუალო ჭვრეტისა და მისი ცოცხალი სახით შემეცნებისაგან“ (ვ. ჰაიზენბერგი, 53), ამ დიდი ბუნებისმეტყველის სახეს უკავშირდება. ის არის ავტორი იმ მკაცრი, ფუნდამენტური თეორიისა, რომელსაც „ოპტიკა“ ეწოდა და რომელმაც ოპტიკურ მოვლენათა არსის შემდგომი მეცნიერული ანალიზის შესაძლებლობა მოგვცა.

საერთოდ ნიუტონის „ფიზიკამ“ გამარჯვება მოუტანა მეცნიერულ აბსტრაქტიზებას. წარმოდგენების აბსტრაქტულობა, „რაც ბუნებაზე მბრძანებლობის საშუალებასაც აძლევს ადამიანს“ (ვ. ჰაიზენბერგი), ამ უკანასკნელი ათწლეულების მანძილზე ცხადად გვიჩვენებს მეცნიერულ კვლევა-ძიებათა ამგვარი მიმართულებით არაერთ შესაძლო შედეგს. თავად ნიუტონის ოპტიკამ კი სწორედ რომ საფუძველი ჩაუყარა სინათლისა და ფერის ასეთ აბსტრაქტულ განაზრებას და იქცა კიდევ სინათლის თანამედროვე თეორიების კლასიკურ საფუძველად.

„ოპტიკის ლექციები“ ის ძირითადი ფუნდამენტური ნაშრომია, რომლის წყალობითაც შესაძლებელი გახდა სინათლისა და ფერის მათემატიკური აღწერა. „ამ ტრაქტატში, პირველად მეცნიერების ისტორიაში, არა მხოლოდ ევკლიდე-ატომეას გეომეტრიული ოპტიკა, არამედ ოპტიკა მთლიანობაში, მისი სრული სახით იქცა ფიზიკა-მათემატიკურ დისციპლინად“ (73, 270).

ნაშრომში „ოპტიკის ლექციები“ ნიუტონი წერს: „ისევე როგორც ასტრონომია, გეომეტრია, გეოგრაფია, საზღვაოსნო მეცნიერებანი და სხვანი, ოპტიკა და მექანიკა უნდა ჩაითვლოს წმინდა მათემატიკურ დისციპლინად, რამდენადაც მათში საკითხი ეხება

ფიზიკურ მოვლენებს ცაში, დედამიწაზე, ზღვაზე. საკითხი ეხება სინათლეს და კონკრეტულ ლოკალურ მოძრაობას. ზუსტად ასევე ფერები ფიზიკას ეკუთვნიან და მეცნიერება მათ შესახებ წარმოადგენს და უნდა მივაკუთვნოთ მათემატიკას, რამდენადაც ფერის თეორია გადმოიცემა მათემატიკური განაზრებით“ (126, 270).

ნიუტონი საყვედურობს წინამორბედებს იმის თაობაზე, რომ ისინი არა თუ ჯეროვან ყურადღებას არ აქცევენ სინათლისა და ფერის ფიზიკური თვისებების კვლევას, ამახინჯებენ კიდევ ბუნების მოვლენებს თავის წარმოდგენაში, იმის მიუხედავად, ახერხებენ თუ არა ისინი ღრმად ჩასწვდნენ მოვლენის არსს. „ის, ვინც ფერს შეისწავლიდა, ამას ან მხოლოდ სიტყვიერად გადმოგვცემდა, როგორც პერიპეთეტიკოსები, ანდა ისწრაფვოდა გადმოეცა მათი ბუნება და მიზანშეწონილობა ეპიკურელებისა და სხვა უფრო ახალი ავტორების მსგავსად“ (12, 142).

ნიუტონს დეკარტესაგან განსხვავებისთ ეჭვი არ შეაქვს სინათლისა და ფერის ფაქტობრივ, ობიექტურ მოცემულობაში. მისი მოსაზრებები იწყება იქ, სადაც საკითხი ისმის ფერის როგორც ობიექტური მოცემულობის წარმოქმნაზე. ემპირიისტი ნიუტონი, პირველად ამროვნების ისტორიაში, ძალზე კონკრეტულ მათემატიკურ ანალიზზე დაყრდნობით საუბრობს ფერთა წარმოშობის მექანიზმზე და ფერთა წარმოშობის საკითხს მეცნიერულ (თანამედროვე გაგებით) საფუძველზე აფუძნებს.

„ის, რასაც პერიპეთეტიკოსები გვეუბნებოდნენ ფერის შესახებ, – წერს ნიუტონი, – შესაძლოა, ნაწილობრივ მართალიც იყოს, თუმცა კი მას არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს ჩვენი მიზნისათვის. ისინი არ ეხებოდნენ არც იმ წესს, რომლითაც ფერი ჩნდება, არც მისი მრავალფეროვნების მიზეზებს. კამათობდნენ რა სხვადასხვა საგნების წარმოშობის მიზეზებზე, ისინი იმ მიზეზებს, რომლებიც განსაზღვრავენ არსებობის ცვალებადობას და ნივთების მრავალგვარ განსხვავებულობას, სხვადასხვა ფორმებს მიაწერენ. თუმცა არავინ არასოდეს არაფერს ამბობდა თავად რომელიმე ფორმის არც მიზეზსა და არც საფუძველზე. არც იმაზე იღებდნენ ხმას, თუ რამდენად განსხვავდებოდა ესე თუ ის მიზეზი სხვისაგან“ (126, 142).

ამის შემდეგ იოლია იმის წარმოდგენა, რომ დიდი ბუნებისმეტყველი საფუძველშივე განსაზღვრავს ყოველივე მოვლენის არსს. უნდა შესაძლებელი იყოს მოვლენის მეცნიერული (ამ სიტყვის ძალის თანამედროვე გაგებით) განასერში განხილვა. ეს კი შესაძლებლობას მოგვცემს, მხოლოდ რაციონალურ ამროვნებას დავუკავშიროთ მოცემული ხდომილება და ამით გავაგრძელოთ დეკარტეს ხაზი – „ვაზროვნებ, ე. ი. ვარსებობ“, რამაც თანამედროვე მეცნიერებაში სწორედ ნიუტონიდან მოკიდებული და მისივე წყალობით ასეთი მეტამორფოზა განიცადა: – თუ შესაძლებელია ამრობრივ (ამ შემთხვევაში საბუნებისმეტყველო მეცნიერული) მათემატიკური მოდელირება მოვლენისა, ესე იგი მოვლენაც არსებობს და შესაბამისად მეც, როგორც მოვლენის მკვლევარ-ბუნებისმეტყველი მეცნიერი.

ამიტომ არის ასე მკაცრი ნიუტონი ფერის, როგორც მოვლენის მანამდე არსებული ყველა კონცეფციის მიმართ: „ისინი უყურადღებოდ ტოვებენ სწორედ იმას, რისი ახსნაც სწორედ ფილოსოფიის უმაღლესი დანიშნულებაა და რასაც, მხოლოდ ერთადერთს, შეუძლია საბუნებისმეტყველო მეცნიერების სიხარბით დააკმაყოფილოს გონება. თუმცა კი უმაქნისი ფილოსოფიის გადმოცემას რომ არ შევუდგეთ, ვაჩვენოთ, რომ მისი ისეთი განაზრებანი, როგორიცაა: – ფორმას ეკეთვნის სხვა ფორმებიც, – თვისობრიობას ეკუთვნის სხვა თვისებებიც, სრულიად უგუნური და სასაცილოა. რამდენადაც სინათლეს განიხილავენ როგორც ფორმას, ან როგორც თვისებას, რომელსაც მნათი სხეულები იძლევიან, არც კი უნდა მოველოდეთ, რომ ისინი ჩვენ რაიმეს გვეტყვიან სინათლის არსებობის მიზეზებზე და, მითუმეტეს იმაზე, თუ რა საფუძველი არსებობს საიმისოდ, რომ ფერს შეუძლია წარმოქმნას სხვადასხვა ფერი“ (126, 149).

თუმცა სინათლეს ნიუტონი არსებულ სინამდვილედ მიიჩნევს, მისი წარმოშობის საფუძველზე არაფერს გვეუბნება. ფერები მისთვის თეთრი სინათლის სხვადასხვა ტალღის სიგრძის მქონე შემადგენელი კომპონენტებია, ხოლო თავად ფერების წარმოშობის მიზეზად იგი სინათლის დისპერსიას ასახელებს. ნიუტონი იძლევა სინათლის როგორც მოვლენის, როგორც მოცემუ-

ლობის თვისობრივ ანალიზს და მათემატიკური გზით ცდილობს ახსნას სინათლისა და ფერის როგორც არსებული ფორმები.

ნიუტონი ედავება არისტოტელეს, რომელიც აცხადებდა, რომ ფერი ეს არის ორგანულად გამჭვირვალე სხეულის ზედაპირი. ნიუტონისათვის ფერის ეს ფორმულა სრულიად მიუღებელია. მისი აზრით, მტკიცება იმისა, რომ სინათლე ეს არის გამჭვირვალეს თვისობრიობა, რომ განათებულობა აქტუალურად გამჭვირვალეა, და ფერი კი მისი ზღვარია, სრულიად მიუღებელია. ნიუტონს მიაჩნია, რომ ამ განსაზღვრებებიდან ძალზე ძნელია იმისი მიხვედრა, რა წესით გარდატყდება სინათლე, რატომაა ფერები განსხვავებული და რა არის მათი გამომწვევი მიზეზი სივრცულ პერსპექტივაში, ან კიდევ, როგორ უნდა დავაღწიოთ თავი ამ უხერხულობას.

„რაც შეეხება სხვა ფილოსოფოსების აზრებს, – აგრძელებს ნიუტონი, – ისინი ამტკიცებენ, რომ ფერები წარმოიქმნებიან ან სინათლისა და სიბნელის გარკვეული რაოდენობის შერევის ხარჯზე, (აქ მხედველობაში ჰყავს კეპლერი, ა. დე ლომინიკე, ლ. ი.); ან სფერული სხეულების ბრუნვისას გამოწვეული სხვადასხვა წნევის ძალებით (აქ დეკარტეს თეორიას გულისხმობს – ლ. ი.), ან კიდევ ბოლოს, გარკვეული ეთერული გარემოს რხევის სხვადასხვაგვარი უნარით, რისი წყალობითაც ეთერულ გარემოში სინათლეს მივიჩნევთ ბადისებრ ქსოვილში რხევითი იმპულსების გავრცელებად (აქ კი, როგორც ჩანს, იგულისხმებს ჰუკის ტალღური თეორია – ლ. ი.). მე სიტყვა ძალიან გამიგრძელდებოდა, თუ ამ მოსაზრებათა განქიქებას სათითაოდ დავიწყებდი. ამას არ ვაკეთებ იმის გამო, რომ ყველა ეს თეორია ეყრდნობა ერთ საერთო შეცდომას, კერძოდ კი იმას, რომ სინათლის ის მოდიფიკაციები, რომლებიც ცალკეულ ფერებს იძლევიან, არ არის სინათლისათვის შინაგანად დამახასიათებელი. იგი მას შეიძენს მხოლოდ არეკვლის ან გარდატეხვის დროს“ (126, 144).

ამკარაა, რომ ნიუტონი ედავება ავტორებს, რომლებიც ფერის წარმოშობის მიზეზებს იხილავენ და ხაზს უსვამს იმას, რომ ფერის რაოდენობრივი აღწერა თავისთავად მისი თვისობრიობის შესახებ უზარმაზარ ინფორმაციას შეიცავს და არ შევეცდებით

თუ ვიტყვით, რომ ამოწურავს თავად მოვლენასაც. მისთვის სრულიად მიუღებელია ფერის მოვლენაზე მსჯელობა ოპტიკის მეცნიერების ფარგლებს მიღმა. თუ ასეთი რამ არსებობს, ის აუცილებლობით უნდა შედიოდეს ოპტიკის კომპეტენციაში. გეომეტრიული ოპტიკაა ის სფერო, რომელშიც ნათელი ეფინება ფერის არსებობის საკითხს: „თუ მე არ ვილაპარაკებ და ამ განსჯას არ მოვახმარ გარდატეხის მოვლენას, მაშ ვერც ფერების წარმოშობის ახსნაზე დავიწყებ ფიქრს. ფერების წარმოშობის პროცესი იმდენად ღრმად მოიცავს გეომეტრიას და გეომეტრიის ცოდნა იმდენად ბევრ რამეს ხდის აშკარას, რომ შეუძლებელია ისე გახვიდე ფონს, რომ არ გაათავოთვო მათემატიკის საზღვრები“ (126, 156).

ამდენად, ფერის კვლევის სფერო, ნიუტონის აზრით, არ სცილდება საბუნებისმეტყველოს. საბუნებისმეტყველო მეცნიერება კი მხოლოდ „უმაღლესი დამამტკიცებელი საბუთებით“, ლოგიკურ-მათემატიკური არგუმენტაციით სულდგმულობს. „ზუსტი მეცნიერება ფერების შესახებ მიეკუთვნება იმ ურთულეს სფეროს, რომელიც კი სასურველი იქნებოდა ფილოსოფიისათვის“ (126, 159).

აი, ასეთი წინამძღვრებიდან აღმოცენდა ნიუტონის თეორია. გალილეისა და კეპლერის დროიდან დაწყებული ბუნებისმცოდნეობის განვითარებამ გვიჩვენა, რომ მექანიკა შეიძლება მათემატიკურ კანონთა მეშვეობით გაერთიანდეს და ამგვარად გაგებულ იქნას. ნიუტონი იყო ის პირველი სწავლული, რომელმაც შეიცნო ბუნებაში ამგვარი შეღწევის ამოუწურავი შესაძლებლობანი. მან ოპტიკურ მოვლენათა მნიშვნელოვანი ნაწილი სწორედ მათემატიკურად ფორმულირებული კანონებით შეისწავლა. იგი ბუნებისმეტყველებას განიხილავდა როგორც სამყაროს ამოხსნის ერთადერთ ჭეშმარიტ ფორმას და ნებისმიერ ძიებას ბუნებისმეტყველური მეთოდით აწარმოებდა. ეს იყო იმ განცხადების საფუძველი, რომ მხოლოდ ასე,“ საბუნებისმეტყველო მეცნიერების ცხოველი სიხარბით შესაძლოა დაკმაყოფილდეს გონება“.

უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამ სიტყვებით ნიუტონმა მოგვცა თავისი მეცნიერული პოზიცია და მოკავშირედ მიიჩნია „ახალი ავტორები“ ანუ გალილეი და დეკარტე.

ნაშრომი-მემუარი, რომელშიც გადმოცემული იყო ნიუტონის ექსპერიმენტული გამოკვლევის შედეგები სინათლისა და ფერის შესახებ შედგენილი იყო კემბრიჯში სტუდენტებისათვის წაკითხული ოპტიკის ლექციების კურსის საფუძველზე. მასში ნიუტონი გამოთქვამს სრულიად ახალ შეხედულებას სინათლისა და ფერის სხეულებრივ ბუნებაზე სინათლის კორპუსკულარული თეორიის სახით. შრომის ძირითადი დასკვნები ასეთია: – ფერი ხარისხი კი არ არის, არამედ სინათლის პირველსაწყისი თვისებაა სხვადასხვა სხივებისათვის განსხვავებული; – სხივები ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან გარდატეხის ხარისხით (ხარისხის მაჩვენებლით), რაც იმას ნიშნავს, რომ განსხვავება დამოკიდებულია ფერის გამოვლენის უნარზე; – ერთი და იგივე გარდატეხის მაჩვენებელი შეესაბამება ერთსა და იმავე ფერს; – ცალკეული სხივებისათვის დამახასიათებელი ფერი და გარდატეხის მაჩვენებელი არ იცვლება არც გარდატეხისას, არც არეკვლისას; – ფერის ცვლილება შეიძლება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც გვაქვს სხვადასხვა ფერის სინათლის ნარევი; – თეთრი სინათლე რთული სინათლეა და სამკუთხა პრიზმაში გავლისას იგი იშლება შვიდ სპექტრალურ ფერად.

ყველა ეს დებულება მიღებულია მრავალჯერადი ექსპერიმენტების საფუძველზე, რომელთაც ნიუტონი საკმაოდ მაღალი სიზუსტით ატარებდა. იგი ცდილობდა სხვადასხვა ფერების სხივების შერევით თეთრი სინათლის მიღებასაც. (თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ეს ცდები დღესაც წარუმატებლად მიმდინარეობს. თეთრის ნაცვლად ფერთა უბრალო შერევის შემთხვევაში მიიღება ნაცრისფერი, რუხი ფერის სინათლე). თეთრი სინათლის სპექტრალურ დაშლას კი იგი შემდეგნაირად აღწერს: „...დავაბნელე რა ჩემი ოთახი და გავაკეთე რა მცირე ხვრელი ფანჯრის დარაბაში საჭირო რაოდენობის მზის სხივების გასატარებლად, მე მოვათავსე ჩემი პრიზმა იქ, სადაც სინათლე შემოდიოდა ისე, რომ იგი გარდატეხილიყო საპირისპირო კედელზე. თავდაპირველად ამ დროს მიღებული ცოცხალი და ნათელი ფერების ხილვამ დიდი სიამოვნება მომგვარა, მაგრამ შემდეგ,

ვაიძულე რა უფრო ყურადღებით დავკვირვებოდა ფერებს, მე განვცვიფრდი მათი წაგრძელებული ფორმით. ჩემთვის ცნობილი გარდატეხის კანონების შესაბამისად მე ველოდი, რომ ფორმა მრგვალი იქნებოდა“ (35, 32).

ნიუტონის ცდები სრულიად ახალი სიტყვა იყო ოპტიკაში – თეთრი სინათლის პრიზმით დაშლით ცნობილმა კლასიკურმა ექსპერიმენტმა სათავე დაუდო სპექტრალურ გამოკვლევას, რომელიც თანამედროვე სპექტროსკოპიისთვისაც ინარჩუნებდა მნიშვნელობას.

ნიუტონის შეხედულებები თეთრი სინათლის ბუნებაზე იმდენად ახალი იყო და იმდენად ეწინააღმდეგებოდა იმ დროს არსებულ შეხედულებებს, რომ გამოიწვია მთელი რიგი ავტორიტეტული მეცნიერების (ჰუკი, ჰიუგენსი, ლუკასი, ლინსი, პარდი და სხვები) აღშფოთება. მიუხედავად ამგვარი ავტორიტეტული წინააღმდეგობისა, ნიუტონი სამეფო საზოგადოების (ინგლისის მეცნიერებათა აკადემია) წინაშე წარადგენს თავისი ოპტიკური გამოკვლევების ახალ გაღრმავებულ ტრაქტატს „სინათლისა და ფერთა თეორია“, რომელშიც თავის კორპუსკულარულ თეორიასთან ერთად გარკვეული მოსაზრებები აქვს გამოთქმული სინათლის ტალღურ ბუნებაზე (ცნობილია ნიუტონის რგოლების სახელწოდებით) და გულისხმობს სინათლის პერიოდულ, რიტმულ ბუნებას.

დაუსაბუთებელი ჰიპოთეზების კატეგორიული მოწინააღმდეგე ნიუტონი ნაშრომს ასე იწყებდა: „ჩემი მიზანია ამ წიგნში სინათლის თვისებები ჰიპოთეზებით კი არ ავხსნა, არამედ მსჯელობებითა და ცდებით დავასაბუთო ისინი“ (35, 80).

იმ დროისათვის მართლაც არ არსებობდა რაიმე მკაცრი, აბსტრაქტულ-მეცნიერულ ლოგიკაზე დაფუძნებული შეხედულება სინათლის ბუნებაზე. არსებობდა მხოლოდ ჰიუგენსის შრომა, რომელშიც ლეონარდო და ვინჩის, ფრანჩისკო გრიმალდისა და ჰუკის შრომებზე დაყრდნობით ავტორი ცდილობდა აკუსტიკურ და ოპტიკურ მოვლენებს შორის მსგავსების საფუძველზე შეექმნა სინათლის ტალღური თეორია, რომლის თანახმადაც სინათლე წარმოადგენს ჰიპოტეტური გარემოს – ეთერის – დრეკადი რხევების იმპულსების გავრცელებას სასრულო სიჩქარით.

ამ შრომის შესახებ ნიუტონი წერს: „ჩემი შეხედულებით სინათლე არ შეიძლება განისაზღვროს არც როგორც ეთერის რხევით მოძრაობა, არც როგორც თავად ეთერი. იგი არის მნათი სხეულიდან გავრცელებული რაღაც. ეს რაღაც, შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ არის სხვადასხვა ხარისხთა ჯგუფები, ან კიდევ, უფრო უკეთესია, რაღაც ძალიან მცირე და სწრაფი კორპუსკულარების სიმრავლე“ (35, 81).

აუცილებელია ითქვას, რომ ნიუტონი არ ისაზღვრება სინათლის კორპუსკულარული გაგებით და ითვალისწინებს მის ბუნებაში თავისებურ ტალღურ თვისებებსაც. მეცნიერული ტალღური თეორიის ფუძემდებელი თ. იუნკი (1773-1829) ნაშრომში „სინათლისა და ფერთა თეორია“ ნიუტონის შესახებ წერდა: „ნიუტონის ოპტიკურ გამოკვლევებს ჯერჯერობით კიდევ არა აქვს ბადალი და როდესაც ჩვენ მათ ვადარებთ უფრო გვიანდელ ცდებს ნიუტონის შედეგების გაუმჯობესებისათვის, მაშინ ზოგიერთი შემთხვევითი არაზუსტი შეხედულების გამორიცხვით მათი ღირსება ჩვენში მხოლოდ მატულობს“ (35, 83),..

უნდა შევნიშნოთ, რომ ნიუტონი ძალზე იშვიათად უღრმავდებოდა თავად სინათლის ფენომენის ონტოლოგიურ საფუძველს. როგორც თვითონ ამბობს, არ სურდა ჰიპოთეზების შეთხზვა. ამდენად, მისი შრომები ყოველთვის თვისებრივი მათემატიკური აღწერილობითი ხასიათისაა. გარდა ამისა, ცოდნა, მიღებული „საბუნებისმეტყველო მეცნიერების ცხოველი სიხარბით“, მისი აზრით, სრულად ამოწურავს ხდომილებასაცა და პრობლემასაც. ცოდნა თუ მთლიანად ვერ გახედებს მოვლენების სიღრმეში, მინიშნებას მაინც გაძლევს მოვლენის არსზე.

ასეთი ყაიდის მოაზროვნისაგან, ცოტა არ იყოს, უცნაურადაც კი ჟღერს ასეთი მეტაფორა: „სხეულთა სინათლედ და სინათლის სხეულად გარდაქმნა შეესაბამება ბუნების მსვლელობას, რომელიც თითქოს და ტკბება ამ გარდაქმნებით“ (35, 83). ნიუტონმა იწინასწარმეტყველა ასეთ გარდაქმნათა შესაძლებლობა, რომლებიც მხოლოდ 1933-34 წლებში იქნა ექსპერიმენტულად დადასტურებული. ეს იყო ელექტრონისა და პოზიტრონის სინათლედ გარდაქმნა.

„იმისათვის, – წერს გოეთე, – რომ კაცობრიობის კულტურის ისტორიაში ეპოქა შექმნა, როგორც ცნობილია, საჭიროა ორი პირობა: პირველი – გქონდეს განსაკუთრებული ჭკუა და მეორე წილად გერგოს უდიდესი მემკვიდრეობა. ნაპოლეონს მემკვიდრეობად ერგო საფრანგეთის რევოლუცია, ფრიდრიხ დიდს – სილეზიის ომი, ლუთერს – სამღვდლო ბნელეთის მოციქულობა. ჩემს წილად კი მოვიდა შეცდომა ნიუტონის მოძღვრებაში. მართალია, თანამედროვე თაობას წარმოდგენაც კი არა აქვს იმის შესახებ, თუ რა გავაკეთე მე ამ სფეროში, მომავალი თაობები კი უნდა იმას მაინც მიხვდნენ, რომ არც ისე ცუდი მემკვიდრეობა მერგო წილად“ (80, 127).

ცნობილია, გოეთეს პოეტურმა შემოქმედებამ როგორი კვალი დაამჩნია მთელს შემდგომდროინდელ მხატვრულ ამროვნებას. გოეთე როგორც მოაზროვნე არ იფარგლება მხოლოდ მხატვრული შემოქმედებით, მაგრამ ისიც ცნობილია, რომ მისი, როგორც მეცნიერის, უმრავლესი ნააზრევი დროთა მდინარებამ გვერდზე გადადო და მეცნიერება სულ სხვაგვარად განვითარდა, ვიდრე გოეთე ვარაუდობდა. მთავარი კი მაინც ერთია – ორივე შემთხვევაში (გოეთე როგორც პოეტი და გოეთე როგორც ბუნებისმეტყველი) იგი საკუთარი ფილოსოფიური კონცეფციიდან ამოდიოდა, რომელმაც სათავე დაუდო მის მთელ მხატვრულსა თუ მეცნიერულ შემოქმედებას.

გოეთეს მოღვაწეობის ხანაში ბუნებისმეტყველება უკვე იმაგრებდა თავის ხერხემალს და უკვე ფესვგადგმული ჩანასახის სახით არსებობდა ბუნებისმეტყველების ის აღიარებული გეზი და ფორმები, რომელსაც უნდა გაჰყოლოდა მომავალი საუკუნეების მეცნიერული ამროვნება. გოეთე მაშინ ბუნებისმეტყველთა უდიდეს შეცდომას მოვლენების აბსტრაქტირებაში ხედავდა. იგი მთელი თავისი მეცნიერული მოღვაწეობით ამტკიცებს იმას, რომ მოვლენის არა მხოლოდ „საბუნებისმეტყველო მეცნიერებამდე მიღწეული სიხარბით“ ახსნა შეიძლება იყოს ახსნა. პირიქით, ეს

პრობლემის ცალსახა მოგვარებაა მაშინ, როცა, მაგალითად, სინათლე და ფერადოვნება არსებობის პოეზიით სულდგმულობს და სხვა ყველაფერს ასულდგმულებს. და თუ სინათლისა და ფერის ფილოსოფიურ-სამხრისული ანალიზი მხოლოდ რაციონალურია (მათემატიკური გაგებით), იგი წინააღმდეგია ასეთი რაციონალიზმისა და ფილოსოფიისა.

მას შემდეგ რაც ადამიანის ამროვნებასა და ცნობიერებაში დამკვიდრდა მეცნიერებათა მკვეთრი დიფერენციაცია და არა თუ კერძო მეცნიერება, არამედ ამ მეცნიერების ვიწრო სპეციალობაში დაოსტატება იქცა მეცნიერების შეფასების კრიტერიუმად, პროფესიონალიზმის დახვეწის წყაროდ, ადამიანები არა თუ სხვადასხვა მეცნიერულ ენაზე ალაპარაკდნენ, არამედ გაურბიან კიდევაც იმ შეხების წერტილებს, რომელსაც თავად შესამეცნებელი სფერო გვთავაზობს. მეცნიერების ამ გზით განვითარება თითქოს და კაცობრიობის თვითმიზანი გახდა. „ვისაც სურს სხვებთან თანამშრომლობისა და მათთან მეტოქეობის წყალობით წინ წასწიონ მეცნიერება, მთელი თავისი მცდელობა საკითხთა ვიწრო წრით უნდა შემოიფარგლოს“ (53).

„ისინი, – მეცნიერებზე გვეუბნება გოეთე, – საქმეს ძალზე დიდი სერიოზულობით ეკიდებიან, მაგრამ არ იციან, რა უყონ ამ სერიოზულობას“ (142, 14).

აშკარაა, რომ გოეთეს მიზნად სრულიადაც არ დაუსახავს მეცნიერების კომპრომენტირება, ერთი კი უნდა ითქვას, რომ ყველაზე მეტად სიღალე სწორედ მეცნიერს სჭირდება, რადგან ყველაზე მეტად მეცნიერებას სჭირდება იგი. „ეს ნიშნავს, რომ გამოითამაშო ამრი და სერიოზულობის ტვირთქვეშ არ გმინავდე“ (142, 14).

სამყარო, მართლაც, მხოლოდ ის არ არის, რაც თანამედროვე მეცნიერული მეთოდოლოგიის ფონზე ჩანს; სამყაროს მეცნიერულ-რაციონალური წარმოდგენა და ის სქემა, რომლითაც ესა თუ ის მოვლენა ჩვენს ცნობიერებაში არსებობს, მართლაც ვერ ამოწურავს მოვლენას მთლიანად. პირიქითაც, მოვლენის „სიცოცხლე“ და მისი არსი სწორედ ამ რაციონალური სქემის მიღმა რჩება. „თუ ვარსკვლავებით მოჭედული ცა ელიფსის ფიგურითაა

ჩანაცვლებული, სინათლე კი ნაწილაკთა ჰიპოთეტიური მედიუმით, თუ ვარდის სურნელის ნაცვლად იძულებული ხარ საქმე გრაფიკულ ნახაზთან იქონიო, რომელიც ანალიტიკური ფუნქციით არის გადმოცემული, მართლაც რაღა ფასი ჰქონია ამისთანა ქვეყნიერებას?!" (142, 30).

ბუნებისმცოდნეობას უფრო და უფრო შორს გაჰყავს, უფრო და უფრო რიყავს მეცნიერს გრძნობადი სამყაროსაგან და, ამ აზრით სწორედ, გოეთესათვის ადამიანის მხოლოდ გრძნობადი, ან კიდევ მხოლოდ რაციონალურ-აბსტრაქტული შემეცნება სინამდვილის შეცნობის არასრულყოფილ საშუალებებად გვევლინებიან. მისთვის ბუნებაზე დაკვირვება და ბუნების შემეცნება გრძნობადი შთაბეჭდილებით იწყება, ხოლო შემდეგ გრძელდება შემეცნების ის ჯაჭვი, რომელსაც პოეტი-მეცნიერი შემდეგნაირად აყალიბებს: „რადგან რაიმეზე თვალის შევლება ბევრს ვერაფერს მოგვცემს, ყოველი შეხედვა გადადის დაკვირვებაში, ყოველი დაკვირვება გააზრებაში, ყოველი გააზრება დაკავშირებაში. ასე, რომ შეიძლება ითქვას: ყოველი დაკვირვებული ხედვა სინამდვილისა უკვე თეორიულ მსჯელობას ნიშნავს. მაგრამ ეს უნდა გაკეთდეს ცნობიერად, თვითშემეცნებით, თავისუფლებითა და, უფრო გაბედული სიტყვა რომ ვიხმაროთ, ირონიის ამოქმედებით. ასეთი მოქნილობაა საჭირო, თუ გვსურს, აბსტრაქციამ, რომელიც გვაფრთხილებს, ზიანი არ მოგვიტანოს და ცდის შედეგიც, როგორც ვიმედოვნებთ, ქმედითი და სასარგებლო გამოდგეს“ (80, 112).

გოეთე, გარკვეულწილად, თვითონ მიდის აბსტრაქციის საზღვართან, მაგრამ მხოლოდ საზღვართან. მისთვის ამ საზღვრის გადალახვა ნიშნავს ცნებებისა და აბსტრაქტული იდეების უსაზღვრო, უნაპირო და უსასრულო სფეროში ჩაძირვას.

მას შემდეგ, რაც ნიუტონმა თავისი ქმნილებით „*Philosophie naturalis ptinsipia mathematica*“ – დააკანონა აბსტრაქტიზების ახლებური ფორმები, მეცნიერებამ წარმატებით გააგრძელა თავისი გზა, დღემდე სწორხაზოვნად და თანმიმდევრობით განვითარდა და დღესაც „წარმატებით“ გრძელდება დედამიწის იმ სურათის გარდაქმნა, რომელიც გოეთეს „ფაუსტის“ მიხედვით

ადამიანის ეშმაკთან შეკვრას უნდა მოჰყოლოდა. კაცობრიობის ისტორიამ სხვა განჩინებანი გამოიტანა. მეცნიერული აზროვნების იმ მიმართულებებმა, რომლებსაც თავის დროზე გოეთე ებრძოდა, დღეს თავის უმაღლეს ძალმოსილებას მიაღწიეს, ტექნიკურმა პროგრესმა ცხოვრების ყველა სფერო მოიცვა.² ყველაფერმა ამან გოეთეს მეცნიერულ მოღვაწეობაზე წარმოდგენები შეცვალა. ბევრი მისი მოსაზრება დღეს მხოლოდ ისტორიული ღირებულების შემცველადაა მიჩნეული, მაგრამ ხდება ისედაც, რომ ხშირად ამა თუ იმ მოვლენის გოეთესეული ხატი მეცნიერული აზროვნების ისტორიის საწყისისათვის, და არა მხოლოდ საწყისისათვის, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფუნქციის მატარებელია.

მხედველობაში, უწინარეს ყოვლისა, გვაქვს გოეთეს შრომა „ფერთა თეორიის“ შესახებ, რომელსაც თომას მანი უწოდებდა „რომანს ევროპული აზრის შესახებ“. ფერის პრობლემას შეჭიდება, ისევე როგორც ორგანიკის კვლევის შემთხვევაში, განპირობებული იყო მხატვრის ინსტიქტური განცდით. ბუნება მისთვის „სასინჯ ქვას“ (ფიხტე) წარმოადგენდა და ამდენად, საკუთარ თავსაც ამისთვის თვლიდა გაჩენილად, დაბადებულს ესთეტიკურისათვის. გოეთეს აზრით, ბუნებისადმი ერთგულებას ადამიანური შემოქმედებიდან მხოლოდ ხელოვნება იჩენდა. ხელოვნება არის ის ხიდი, რომელიც ბუნებიდან მოდის თავისი შემოქმედებითი არსით და აღწევს ღმერთამდე ქმნადობის ნებით. მხოლოდ ამ

2. ძალზე საინტერესოა მ. ჰაიდეგერი. როცა ის ხსნის ნივთის არსს, მეცნიერული დეტერმინიზმის შესახებ ასეთ რამეს ამბობს: „მეცნიერულმა ცოდნამ, რომელიც თითქოს იძულებითი და სავალდებულოა თავის სფეროში – ობიექტების სფეროში, გაანადგურა ნივთები, როგორც ასეთები ჯერ კიდევ იქამდე. სანამ ატომური ბომბი აფეთქდებოდა ან აფეთქდება. მისი აფეთქება ყველაზე უხეში რამაა ყველა იმ უხეშ კონსტანტაციას შორის, რომლებიც დიდი ხანია უკვე მოხდნენ როგორც ნივთების განადგურება: ეს უკვე კონსტანტაციაა იმისა, რომ ნივთი, როგორც ნივთი, აღმოჩნდა არაფერი. ეს განადგურება ასეთი შიშისმომგვრელი კიდევ იმიტომაცაა, რომ ორგვარად გვაბრმავეს: პირველი, გვექმნება ილუზია, რომ მეცნიერებას, აღემატება რა იგი ყველა სხვა ცდასა და დაკვირვებას, ჩაჭერილი აქვს არსებული და მისი ნამდვილობა; მეორეს მხრივ კი, იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს არსებულის შესახებ ზიანის მიუტანლობა ხელს არ უშლის ნივთებს თავის ნივთობაში, – რაშიც იგულისხმება ის, რომ ისინი ყოველთვის იყვნენ უკვე სრულფასოვანი ნივთები (153, 272).

კონტექსტიდან მიიჩნევს შესაძლებლად გოეთე სამყაროს სრული ხატის წარმოჩენას, როცა შემოქმედების ნება სრულიად ბუნებრივად ხორციელდება ადამიანში, კერძოდ კი ხელოვანში. ეს არის „ინდივიდის მსოფლიო შემოქმედების, ქვეყნისქმნადობის ის ნებელობა, რომლითაც მისთვის საკუთარი შემოქმედების პროდუქტი კი არ უცხოვდება, არამედ სწორედ ინდივიდი ფორმირდება მათში და მათით“ (142, 49).

სწორედ ამ აზრით ამბობდა კიერკეგორი: „ესთეტიკური წარმოდგენს და რჩება იმ უმაღლეს ამოცანად, რომელიც დასმულია ყოველი ადამიანის წინაშე“ (71, 14). ამ აზრით არის ესთეტიკური მსოფლმხედველობა სრული და, ამდენად, ქმნადობის ჟინით დამუხტული. ამ აზრით არის შემოქმედება მამოძრავებელი აქცის, ისტორიული, შემოქმედებითი სვლა და, აქედან გამომდინარე, გოეთესათვის ნებისმიერი შემოქმედება უნდა იყოს სრული და დეტერმინიზმისაგან თავისუფალი, ღია, თამაშის რანგში აყვანილი. მკაცრი ბუნებისმეტყველება, რომელსაც „მეტისმეტი სერიოზულობით ქმნიან ბუნებისმეტყველების მამები“, მისთვის შემოქმედებით სიცოცხლეს მოკლებული თეორიაა. ამ აზრით ამბობდა სწორედ, რომ „ფილოსოფია პოეზიას უნგრევდა“ და ამ აზრით უწოდებდა საკუთარ თავს „მარად ახალშობილს“.

ასეთი მსოფლმხედველობისაა ავტორი „ფერთა თეორიისა“, რომლის პირველსავე სტრიქონებში ვკითხულობთ, „ფერები სინათლის შემოქმედებაა, შემოქმედებაცა და განსაცდელიც“ (80, 261). ფერი, როგორც ესთეტიკური ფენომენი, გოეთეს აზრით, სრულად ვერ აისახება სივრცე-დროითი და ფიზიკურ-ქიმიური პროცესებით, მიუხედავად იმისა, რომ იგი თავის არსში ამ პროცესებსაც მოიცავს.

ნუთუ ნიუტონის გეომეტრიული ოპტიკა, ეს უდიდესი აკადემიური შრომა, კლასიკური ფიზიკის ეს ძირითადი საფუძველი მართლა ასე შორს დგას ჭეშმარიტებისაგან (თუმცა აქ მხოლოდ ნიუტონისეულ გეომეტრიულ ოპტიკაზე არ უნდა იყოს ლაპარაკი: აქ გოეთე, ალბათ, თანამედროვე კორპუსკულარულ-ტალღურ თეორიასაც დაუპირისპირდებოდა, ამ თეორიის არსებობის შესაძ-

ლებლობა რომ განეჭვრიტა); ნუთუ მშვენიერსა და „ობიექტურად არსებულს“ შორის არის ამდენი განსხვავება?

„დღემდე, შესაძლოა, ფერმწერი მხოლოდ ალტაცებაში მოყვანა ფიზიკოსის თეორიას ფერთა შესახებ, ისე, რომ მასში არავითარი სასარგებლო არ ენახა. მაგრამ მხატვარი სწორედ დიდმა ბუნებრივმა განცდებმა, დიდმა მეცადინეობამ და პრაქტიკულმა აუცილებლობამ გამოიყვანეს საკუთარ სავალ გზაზე. იგი გრძნობდა მკვეთრ კონტრასტებს, რომელთა შეერთებისას ფერთა ჰარმონია იქმნებოდა. ფერთა ცნობილ თავისებურებებს იგი აღნიშნავდა მსგავსი შეგრძნებების სახელებით – თბილი და ცივი ფერები, სიშორისა და სიახლოვის გამომხატველი ფერები და მან მრავალი სხვა მსგავსი შესაბამისი აღნიშვნა მონახა, რომელთა საშუალებითაც თავისებურად უახლოვებდა ყველა აღნიშნულ მოვლენას ბუნების კანონებს. შესაძლოა, ამით მტკიცდება კიდევ ის დაშვება, რომ ბუნების ფერადოვანი მოვლენები ისევე როგორც მაგნიტური, ელექტრული და სხვანი, ერთიანის მთელის გამოვლენისას დაფუძნებულია ცვალებადობაზე, პოლარობაზე – სულ ერთია, რა სახელიც გნებავთ ვუწოდოთ ამ მოვლენებს – ორობითი თუ მრავლობითი“ (31, 38).

გოეთეს ამ მსჯელობაში იმალება ის სათავე, საიდანაც იგი ნიუტონის კლასიკურ ოპტიკას უპირისპირდება. თუ მშვენიერებად მივიჩნევთ იმას, რაც ობიექტურ რეალობაში არ არსებობს, მაშინ, გოეთეს აზრით, „რალა საჭიროა ადამიანისეული ის ორგანო თუ აპარატი“, „რომლის საშუალებითაც მშვენიერი ნაწარმოები არა თუ მისაწვდომი ხდება განცდისათვის, არამედ სასიამოვნოცა და აუცილებელიც კი თავისი ჩუმი მშვენებით“ (იხ. 143).

აი, ამგვარად ეყრება საფუძველი გოეთეს შემოქმედებაში ექსპერიმენტალურ და თეორიულ შრომას, რომელიც შემდგომ „ქრომატიკის“ ანუ „ფერთა თეორიის“ ფუნდამენტური გამოკვლევის სახით ჩამოყალიბდა. თვითონ გოეთე ამ შრომას საკუთარი შემოქმედების საუკეთესო ნაყოფად თვლიდა და თავის პოეზიაზეც კი მაღლა აყენებდა. სიცოცხლის ბოლოს იგი ეკერმანს ეუბნებოდა: „ის, რასაც ჩემი პოეტური შემოქმედება მოი-

ცავს, არ აღმავსებს სიამაყით, უამრავი შესანიშნავი პოეტია ჩემი თანამედროვე, ჩემამდე კიდევ უფრო უკეთესები ცხოვრობდნენ და, რასაკვირველია, ჩემს შემდეგაც იცხოვრებენ, მაგრამ მე ჩემს საუკუნეში ერთადერთი ვარ, რომელმაც იცის, ფერთა თეორიის ირგვლივ მთელი სიმართლე. არ შემიძლია, ამ ამბავს დიდი მნიშვნელობა არ მივანიჭო. ეს აზრი მე სხვებთან შედარებით უპირატესობას მანიჭებს“ (167, 111).

თუნდაც ეს ფაქტი გამოდგება იმის ერთ ზედმეტ საბუთად, რომ ამ შრომას საკადრისი ყურადღება უნდა მიეზღოს. ყოველივე ამის მიუხედავად შემდგომი დროის მეცნიერება ნაკლებად დაინტერესდა გოეთეს მოღვაწეობის ამ ასპექტით, ოპტიკამ და ქრომატიკამ კი თავისი შემდგომში არსებობა ნიუტონის გეომეტრიულ ოპტიკაზე დაყრდნობით გააგრძელა.

ნიუტონის ოპტიკაში სინათლედ გარკვეული მასის მქონე კორპუსკულებია მიჩნეული. კორპუსკულების რაოდენობა შეაბამისად განსაზღვრავდა ამა თუ იმ ფერს. შემდგომი განვითარება ოპტიკამ ჰიუგენსის ტალღურ თეორიაში ჰპოვა, რომელშიც სინათლე განიხილება ტალღური პროცესებით. უფრო მოგვიანებით, კი როცა მაქსველმა ელექტრომაგნიტური ველის განტოლებები გამოიყვანა, სინათლე განიხილეს როგორც ელექტრომაგნიტური ტალღა, როგორც მატერიის გარკვეული სახე. აინშტაინმა და პლანკმა კი ელექტრომაგნიტური თეორია კვანტური თეორიის სიმალღეებიდან დაგვანახვეს.

ასეთი ავტორიტეტების დასახელების შემდეგ შესაძლოა მართლაც მოგვეჩვენოს, რომ გოეთეს „ფერთა თეორია“ არ უნდა იყოს „მკაცრი“ მეცნიერების ყურადღების ღირსი. წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი, ალბათ, ჩაუყრიდა კიდევ ფუნდამენტს რომელიმე მათემატიკურ კონსტრუქციებზე აგებულ ლოგიკურ, თანაც მკაცრად ემპირიულ თეორიას ფერთა შესახებ, მაგრამ გოეთეზე, როგორც მეცნიერზე საუბრისას არ უნდა დავივიწყოთ, რომ საქმე გვაქვს ისეთ ექსპერიმენტეტორთან, რომლის სახელთანაა დაკავშირებული შრომების ციკლი – „მცენარეთა მეტამორფოზა“, „ექსპერიმენტი ცხოველთა სხეულის ფორმის, აღნაგობის შესახებ“,

„შედარებითი ანატომია“ და სხვანი, რომლებიც შემდეგ ერთიანი შრომის სახით „ორგანული არსებების შექმნა და გარდაქმნა“ – იქნა ჩამოყალიბებული.

„ამ ობიექტურ სინამდვილეს, რომელიც მკაცრ კანონებს ექვემდებარება და ჩვენ მაშინაც კი გვაერთებს, როცა უბრალო შემთხვევითობად გვეჩვენება, უპირისპირდება მეორე სინამდვილე, რომელიც უფრო არსებითი და მნიშვნელოვანია ჩვენთვის. ამ უკანასკნელში მოვლენები რაოდენობრივ გამოთვლას კი არ ექვემდებარება, არამედ შეფასებას. მომხდარი მოვლენები კი არ აიხსნება, არამედ განიმარტება. როცა აქ რაციონალურ ურთიერთკავშირზე მსჯელობენ, ეს ნიშნავს, რომ ისინი ადამიანის სულის თანხმიერნი არიან. მართალია, ეს სინამდვილე სუბიექტურია, მაგრამ ობიექტურზე არანაკლებ ქმედითი გახლავთ, და სწორედ მას უკავშირდება გოეთეს მოძღვრება ფერის შესახებ, ხელოვნების ყოველი დარგი ამ სინამდვილესთანაა დაკავშირებული, და ხელოვნების ყველა მნიშვნელოვანი ნაწარმოები ამ სფეროს შესახებ ახალი ცოდნით გვამდიდრებს“ (53), – ასეთი ამრისაა დიდი ბუნებისმეტყველი ვ. ჰაიზენბერგი გოეთეს „ქრომატიკაზე“.

როგორია შემეცნების გოეთესეული მეთოდები და პრინციპები? რატომ უპირისპირდება ისინი ნიუტონისას? მართლა სამუდამოდ არის გამიჯნული ეს ორი სინამდვილე, რომლებზედაც ჰაიზენბერგი ლაპარაკობს გადაულახავი უფსკრულით, თუ გოეთე და ნიუტონი ერთი საფუძვლის ორ სხვადასხვა ინტერპრეტაციას იძლევიან?

რასაკვირველია, გოეთეს შემოქმედების, მისი მსოფლმხედველობის განხილვისას ჩვენ ვერ დავეყრდნობით მხოლოდ მკაცრად აგებულ ლოგიკურ კონსტრუქციებს, რომელთა ბაზისი, როგორც წესი, ცნებაა ხოლმე. (თუმცა არც ცნების შემოტანაა გოეთესავით უცხო). ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ისეთი ყაიდის მოაზროვნესთან, რომელსაც, როგორც თვითონ ამბობდა, „ფილოსოფიისათვის, პირდაპირი მნიშვნელობით, ორგანო არ გააჩნდა“. და თუ გოეთეს შემეცნების მეთოდები ვერ ეტევა ფილოსოფიური მეცნიერებისათვის ჩვეულ აკადემიურ ჩარჩოებს, ამით ფილოსო-

ფია არა თუ აგებს, არამედ იგებს, რამდენადაც ამ მეცნიერების ჭეშმარიტი არსი სხვა ასპექტითაც იხსნება ჩვენთვის.

საინტერესოა, რომ გოეთეს მსოფლმხედველობა მკაცრად ემპირიულია. გოეთე იდეას ეძებს დაკვირვების კონკრეტული გზებით. თუ ბუნებისმეტყველი მეცნიერი იძულებულია აღიაროს, რომ არ არსებობს უშუალო კავშირი იმ ძირითად ცნებებსა, რომელზედაც ის აფუძნებს თავის მეცნიერებას, და გრძნობად აღთქმათა სამყაროს შორის, რითაც იგი კვლავ აწყდება ადამიანური შემეცნების გადაულახავ ზღვრს, გოეთეს ყაიდის მოაზროვნესათვის სამყაროს გრძნობადი აღქმით იწყება საერთოდ შემეცნება. თუ ნიუტონის სპექტრალური ანალიზი აბსოლუტურად უგულებელყოფს ადამიანის მგრძნობიარე თვალს, ან თვალის მიერ მის განცდებს, ეფუძნება ვიზუალურ ცდაზე დამყარებულ შედეგებს და მეცნიერულ ობიექტურობაზე პრეტენზიას ამდენად აცხადებს, გოეთეს თეორიაში პირიქითაა. გოეთეს თეორიაში თვალი, რომელიც ხედავს სრულყოფილებიანი თანამშემოქმედი ღვთის მიერ შექმნილი სამყაროსი.

საჭიროა ითქვას, რომ გოეთესათვის ბუნების შეცნობის პროცესში წამოჭრილი ბუნებრივი კითხვა – ვინ ღაღადებს აქ, ბუნება თუ თვითონ შენ, – წყდება ასეთნაირად: „ყველაფერი როცა აქვს სუბიექტს, აქვს ობიექტსაც და კიდევ ცოტა რამ; ყველაფერი რაც აქვს ობიექტს, აქვს სუბიექტსაც და კიდევ ცოტა რამ“ (80, 239).

ამგვარად, ყოველი არსებული შეცნობადია და, ამდენად, ცდისმიერიცაა, და როგორც თვითონ ამბობს, „ცდა შეიძლება გაფართოვდეს უსასრულობამდე“, რამეთუ „ვის ძალუძს იმის თქმა, რომ განიცდის რაღაცას, თუ ეს რაღაც განცდას არ ექვემდებარება“ (81, 75).

შემეცნების პროცესი გოეთესათვის, მკაცრად ემპირიულია. რომელიმე ერთ ცდისეულ ფაქტზე დაკვირვებისას იმდენი გარეშე ფაქტორი იჩენს თავს, რომ ადამიანს, ერთი შეხედვით, უჭირს თავი გაართვას ამას და ამოიკითხოს თუნდაც ერთი ობიექტური კანონი ამ პროცესში. შემდეგშიც ვერ ვხედავთ ობიექტურ აუცილებლობას და, ამდენად, ვერც კანონზომიერებას ამ პროცესისას,

ვინაიდან არ ვიცით, ცდის პირობებში რომელ გარემოებას ენიჭება არსებითი მნიშვნელობა. ყოველივე ამისათვის აუცილებელია, პროცესი რაღაც ხელოვნურ შეზღუდვებში მოვაქციოთ, ანუ როგორც ბუნებისმეტყველები იტყვიან, ცდას დავადოთ პირობები. აქედან გამომდინარე, ცდაზე დამკვირვებელს აღარ უჭირს გამოარჩიოს აუცილებელ ხდომილებაში შემთხვევითობის როლი და, რაც უფრო ახლოს ეცნობა იგი პროცესის მიმდინარეობის პირობებს, მით უფრო მკაფიო ხდება, თუ უამრავი ერთმანეთში გადახლართული კანონზომიერი ძალებიდან რომელია პროცესის განმსაზღვრელი კანონი. სწორედ ამ კანონით არსებულ ხდომილებას გოეთე „პროტო-ფენომენს“, „თაურფენომენს“, „წმინდა ფენომენს“, „ძირითად ფაქტორს“ უწოდებს, „პროტოფენომენში“ თეორია და ცდა არა თუ ეწინააღმდეგებიან ერთმანეთს, არამედ ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად აღარც კი არსებობენ. ამდენად, „პროტო-ფენომენი“ ბუნების ტეშმარიტი კანონის ტოლფასია.

აქვე უნდა ითქვას, რომ გოეთეს მიხედვით ბუნების ტეშმარიტი კანონის შეცნობისას უარი უნდა ეთქვას არა მხოლოდ წმინდა რაციონალიზმს, არამედ წმინდა ემპირიზმსაც. ვინაიდან ცდა ამ შემთხვევაში წინასწარ დასახული მიზნის გახსნას ემსახურება, ამდენად ჭირს ობიექტური სინამდვილის ამოცნობა.

სამყაროს შემეცნების პროცესში გოეთეს პოზიცია ასეთია: „უდიდეს მიღწევად უნდა ჩაითვალოს იმის შეგნება, რომ ყოველივე არსებული უკვე თეორიაა. ცის სილაუჯრდე თავად ხსნის ქრომატიკის ძირითად კანონს. მიზანშეწონილი იქნებოდა, ფენომენს იქეთ აღარაფერი მოგვეძებნა: ისინი თავად წარმოადგენენ მოვლენის არსს“ (80, 108).

აი, ამ პრინციპზე დაყრდნობით შეისწავლიდა გოეთე არაორგანულ სამყაროს, არაორგანულ ბუნებისმეტყველებაში მისი ძირითადი მეთოდოლოგიური პრინციპი არის „პროტო-ფენომენი“. ამ ღერძზე ტრიალებს მისი „ფერთა თეორიაც“.

მიუხედავად იმისა, რომ ნიუტონისა და გოეთეს ერთ თემას უტრიალებენ, მათი მეცნიერული მიზნები მაინც განსხვავებულია. რადგან ყოველი თეორია გარკვეულ წინამძღვართა საფუძველზე

იქმნება, ამდენად გოეთეს მეცნიერული მიზანიც გარდა მეცნიერული კვლევის, როგორც თვითმიზნისა, სხვა, გარკვეულ მიზანსაც ემსახურება. ამკარაა, რომ იგი როგორც ხელოვანი, მწვავედ განიცდიდა ფერთა თეორიის უქონლობას. (მითუმეტეს, რომ მან თავისი ფუნჯიც სცადა ფერწერაში).

„ქრომატიკის“ პირველივე წინადადებების კითხვისას ვეცნობით იმ მეთოდოლოგიურ პრინციპს, რაც გოეთესეული „ფერთა თეორიის“ ამოსავალია. ნებისმიერი სხეულის არსის გაგებაში ჩვენ უძლერნი ვართ არსის ხედვისა. ჩვენ ვხედავთ მოქმედების, მოძრაობის იმ ფორმებს, რითაც სხეული საკუთარი თავისთავადობით არსებობს და ჩვენთვის გასაგები და მისაწვდომი ხდება. ამ მოქმედებათა მთელი სიმრავლე უცილობლად ყოველი საგნის არსსაც მოიცავს. ამ და ასეთი დაკვირვების საფუძველზე შეიქმნა „ქრომატიკის“ პირველი ნაწილი – „ფიზიოლოგიური ფერები“.

გოეთე უარყოფს მეცნიერებაში ნიუტონისდროინდელ დამკვიდრებულ არსს, რომ ფერი – ეს არის თეთრი სინათლის შემადგენელი კომპონენტი, რომ სამკუთხა პრიზმაში გავლისას თეთრი სინათლე იშლება „ნიუტონის სპექტრად“ – ფერებად: წითელი, ნარინჯისფერი, ყვითელი, მწვანე, ცისფერი, ლურჯი, იისფერი. მისი აზრით, სიბნელე, სიშავე ისეთივე ობიექტური სინამდვილეა, როგორც სინათლე და, ამდენად, სიბნელის ფაქტი არ არის სინათლის არარსებობის იდენტური. იგი ყოფიერების ისეთივე სრულფასოვანი წევრია, როგორიც სინათლეა და სწორედ ამ სიბნელისა და სინათლის, წყვდიადისა და ნათლის ურთიერთობა, მათი შერწყმა, წარმოშობს ფერს. სინათლე და სიბნელე, ნათელის და წყვდიადი გოეთესათვის ისეთივე დიალექტიკური დაპირისპირებულობაა, როგორიცაა მიზიდვა და განზიდვა, დიდი და მცირე, ქმედება და უკუქმედება, აქტიურობა და პასიურობა, ვნებიანი და მომაკვდავი, კაცი და ქალი. წყვდიადისა და ნათლის დიალექტიკური ერთობა არის ის, რასაც „არსებობაში მოძრაობა შემოაქვს, ცხოვრებაში კი ხალისი.“³

3. ამ საკითხთან დაკავშირებით შეგვიძლია გავიხსენოთ ვაცილოვი: „ნიუტონის სპექტრალური წარმოდგენები იმდენად თანადროული და თანამედროვე იყო, როგორც ეს სრულიად ცხადია „ლექციების“ და „ოპტიკის“ კითხვისას. რა

„ფერების წარმოსაქმნელად საჭიროა ზღვარი“, – თუმცა გოეთეს ამ აღმოჩენასაც აბსტრაგირებული ბუნებისმეტყველური მეთოდიც ესაჭიროება, რომ მთელი ძალმოსილებით წარმოგვიდგეს ზღვრისა და ზღვრულობის პრობლემა და ისე პირდაპირ და ზედაპირულად არ იქნას გააზრებული ფერთა წარმოქმნა, როგორც სინათლისა და სიბნელის მექანიკური ურთიერთმოქმედება. უნდა ითქვას, რომ აქ გოეთეს სინათლისა და წყვდიადის ზღვრულ ურთიერთობაზე აქვს ლაპარაკი და არა სინათლისა და სიბნელის უბრალო შერევაზე, არამედ გარკვეული „სახით“, წესით“, „ხატით“, თუ გნებავთ „სიცოცხლით“ შერწყმაზე. მეტაფორულად რომ ვთქვათ, ფერადოვანი სამყარო ბნელეთისა და ნათლის „ქორწინების“ პირმშოა.

გოეთეს მიხედვით, ასე იბადება ფერი, რომელიც ისეთივე სრულყოფილი და საკუთარი სიცოცხლის მქონე სინამდვილეა, როგორიც თავად სინათლეა. ასევე იბადება თეთრი სინათლე (ნაცრისფერი), რომელსაც თანამედროვე ფიზიკაში მიიჩნევენ ინტეგრირებად საწყისად, ფერების შემცველ ელექტრომაგნიტურ ტალღად, ან უფრო სწორედ იმ ერთობად, რომელშიც ინტეგრირებულია სხვადასხვა ტალღის სიგრძის მქონე ელექტრომაგნიტური ტალღები და რომელთაგან თითოეული იძლევა თუ ბადებს განსაზღვრული ფერის შერგძნებას.

ის ობიექტური გარემო, რომელშიც ჩვენ ვიმყოფებით, გოეთეს აზრით, არის წყვდიადი. სინათლის ქმედება გარემოზე გვაძლევს მათი გარკვეული სახის ურთიერთქმედებას, რის საფუძველზეც წარმოიშობა ფერი. ის თითქოსდა წინააღმდეგობრივი ფაქტი, თეთრი სინათლის ტალღის სიგრძე სწორედ სპექტრის ფერების ტალღის სიგრძეთა გარკვეული მათემატიკური

თქმა უნდა, ძნელია იმის დაშვება, რომ ნიუტონს არ შეუნიშნავს მზის სპექტრზე შავი ზოლები, რომელთა შესახებ პირველად მხოლოდ ვოლასტონმა აღნიშნა 1802 წელს და შემდგომში საკმაოდ დაწვრილებით განვიხილავთ ამ საკითხს, ლორდ რილეი უმცროსმა ბოლოს და ბოლოს ასეთი დასკვნა გამოიტანა: შესაძლოა, ის ხედავდა კიდევ შავ ზოლებს; თუმცა კი არ ჰქონდა არავითარი საფუძველი მათი არსებობისათვის მნიშვნელობა მიენიჭებინა, ამდენად, მან არ გააგრძელა მათი შემდგომში კვლევა და თავის ნაწერებში მათ შესახებ სიჩუმე ამცობინა“ (73, 272).

წესით აღებული ჯამია, სულაც არ არის არგუმენტი გოეთესათვის, ვინაიდან ის თეთრ სინათლეს არ აიგივებს საერთოდ სინათლესთან. მისთვის სინათლე სუბსტანციური ფენომენია, რომელიც თვითონ არის ელემენტარული და არავითარ დაშლას არ ექვემდებარება. ნებისმიერი სინათლე ეს სიბნელესთან შერწყმული, ასე ვთქვათ, „ჩრდილოვანი სინათლეა“, და ჩრდილოვანი სინათლეების არავითარ ჯამს არ შეუძლია მოგვცეს უფრო „ნათელი სინათლე“, უფრო „კაშკაშა სინათლე“. ნიუტონის პრინციპულ შეცდომას გოეთე არა ცდისშემდომ განსჯაში, არამედ ცდის დაყენების მეთოდშიცაა ხედავს. პრიზმაში სინათლის გავლა, გოეთეს აზრით, ნიშნავს, რომ სინათლემ თვითონ პრიზმაში უკვე ცვლილება განიცადა, როგორც კი მასში გაიარა და სპექტრის გაჩენაც ამ ფაქტორთანაა დაკავშირებული. ამაში დასარწმუნებლად ჩვენ შეგვიძლია პრიზმიდან თეთრ ქალაქს შევხვით. ჩვენ ვერ დავინახავთ ვერანაირ ფერს.

ამ ფაქტის ახსნას ნიუტონი იძლევა „ოპტიკის ლექციებში“, სადაც ის ზემოთხსენებულის მსგავს ცდას განიხილავს. როდესაც პრიზმით თეთრ ქალაქს ვუყურებთ, ვერავითარ სპექტრის ფერებს ვერ ვხედავთ. ეს ხდება იმიტომ, რომ მეზობელი ზონების სპექტრის ფერების ზედდებასთან გვაქვს საქმე, რაც საბოლოო ჯამში ჩვენი მხედველობის არეში საგნის ნამდვილი ფერის ანარეკლს გვაძლევს. სპექტრის ფერების „ჩაქრობა“ (ზედდება), ნიუტონის აზრით, არ ხდება მხოლოდ საზღვრებთან, სადაც წარმოიშობა სპექტრის რამდენიმე ფერი. სწორედ ამ საზღვარზე ლაპარაკობს გოეთე და ისევ და ისევ მიიჩნევს, რომ საზღვარზე ფერის წარმოშობა ნათელისა და ბნელის „შერწყმით“ ხდება, ხოლო თვითონ თეთრი კედლიდან წამოსულ და პრიზმაში გავლილ სინათლეს არც დაშლა სჭირდება და არც ზედდება, და, საერთოდ, აქ არც დაშლა ხდება, მითუმეტეს, არც ზედდება.⁴

4. თანამედროვე ფიზიკა, მიუხედავად იმისა, რომ სინათლის დისპერსიას სინათლის თეორიაში ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტად მიიჩნევს, ჩვენს დროში ისეთ წინააღმდეგობებს წააწყდა, როგორიცაა ბენზემისა და ედვინ ლენდის ცდები, წინააღმდეგობებს, რომლებიც სპექტრალურ ანალიზში, ფოტოგრაფიასა და ჰალოგრაფიაში არსებობს. ბენზემის ცდა მდგომარეობს

აქვე უნდა ითქვას, რომ „გოეთეს სპექტრი“ ძირეულად განსხვავებულია, „ნიუტონის სპექტრისაგან“. „გოეთეს სპექტრში“ ფერები განლაგებულია პოლარული თანფარდობის მიხედვით. ექვს ძირითად ფერს გოეთე შემდეგი თანმიმდევრობით განლაგებს წესიერ ექვსკუთხედსა თუ ექვს თანაბარ ნაწილად დაყოფილ წრეში: წითელი, მოცისფრო-მოწითალო, ცისფერი, მწვანე, ყვითელი და ნარინჯისფერი. ყოველი ფერი ამ წრეში მისი დამატებითი ფერის პირდაპირ მდებარეობს (მაგალითად, წითელი უპირისპირდება მწვანეს, ცისფერი – ნარინჯისფერს). ფერების ასეთმა სიმეტრიულმა განლაგებამ გოეთე მიიყვანა მათი სხვადასხვა თანაფარდობის შესწავლამდე. ერთმანეთის საპირისპიროდ მდებარე ფერები, მისი აზრით, – „ურთიერთგანმაპირობებელ“ და „ურთიერთგანპირობებულ“ ჰარმონიულ კომბინაციებს იძლევიან.

მსგავსი ანალიზი ჩატარებული ჰქონდა ნიუტონს. მას სურდა დაედგინა ჰარმონიული თანადობა მუსიკალური სიმის დაყოფასა და ფერადოვან სპექტრს შორის. გარკვეული მათემატიკური ანალიზის ჩატარების შემდეგ მან დაადგინა, რომ მუსიკალურად დაყოფილი სიმი მთლიანად არ ემთხვევა გეომეტრიულად დაყოფილ სიმს. თანაფარდობა შესაბამისად ასეთია:

360, 320, 300, 270, 240, 216, 202 1/2, 180

360, 321, 303, 270, 240, 214, 202, 180

ნიუტონმა დაასკვნა, რომ სიმის მუსიკალურ დაყოფასა და სპექტრის მონოქრომატული არეების გარდატეხის მაჩვენებლის სინუსებს შორის უნდა იყოს რაღაც შესაბამისობა.

„მოცემული დაყოფა მე მიმაჩნია საუკეთესოდ არა მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი ყველაზე კარგად შეესაბამება მოვლენებს, არამედ იმიტომაც, რომ შესაძლოა იგი შეიცავს კიდევ რაღაცას

შემდეგში: როდესაც შავ-თეთრ ზოლებიან დისკოს გარკვეული სიჩქარით ვაბრუნებთ, მიიღება ფერთა ობიექტური ნიუტონის სპექტრი და მისი დანახვა შეუიარაღებელი თვალითაც შეიძლება. ედვინ ლენდმა კი სუსტი ფერადი ფილტრებით გადაღებული ორი შავ-თეთრი ფოტოსურათის ეკრანზე პროექტირებისას (ასეთივე სუსტი ფერადი ფოტოფილტრებით), შეძლო ამ ორი გამოსახულების შერწყმა და მიიღო ფერადი გამოსახულება, ცდების დაყენებისას ისინი გოეთეს „ფერთა თეორიით“ ხელმძღვანელობდნენ.

ფერთა ჰარმონიიდან, რომელიც არც თუ ისე უცნობია მხატვართათვის, მაგრამ რომლის შესახებაც მე თვითონ არა მაქვს საკმარისად მკვეთრი და მკაფიო განაზრება. (შესაბამისად მსგავსი შეიძლება იყოს ტონალობის თანხმიერება). ამის მიხედვით ძალზე მართლად და სინამდვილესთან ახლოს გვეჩვენება მსგავსება ყველაზე უკიდურეს მეწამულსა და წითელს შორის, ფერების ბოლოებს, ზღვრებს შორის და ოქტავის ბოლოებს შორის..." (126, 217).

ნიუტონისა და გოეთეს ფერადოვან სპექტრთა განსხვავებულობა არ ნიშნავს, რომ ფერთა სხვადასხვა სპექტრი მხოლოდ სუბიექტურად აღქმული ერთი ობიექტური სინამდვილე იყოს. პირიქით, გოეთეს აზრით, გარეგან გრძნობებში ჩვენ არ ვცდებით, ჩვენ განსჯა გვატყუებს ანალიტიკოს მოაზროვნე ნიუტონისათვისაც ინტუიციის დონეზე აშკარაა, რომ ფერთა სამყარო ჰარმონიული „წესრიგის“ პრინციპზეა აგებული.

ნიშანდობლივია, რომ გოეთეს სპექტრში სამი ძირითადი ფერი ფიგურირებს და მხოლოდ მათი ნაზავი იძლევა სხვა ფერთა გამას. ეს ძირითადი ფერებია ყვითელი, ლურჯი და წითელი. ნიუტონი სპექტრის ძირითადი ფერი კი შვიდია. (ალბათ, ამ საკრალურმა რიცხვმაც განაპირობა ნიუტონის მცდელობა, შესაბამისობა ეძებნა თითოეულ ფერსა და ოქტავის თითოეულ ბგერას შორის).

„ფერის თეორიის ისტორიულ მასალებში“ გოეთემ ერთობ გასაგებად გადმოგვცა მასწავლებლისა და მოწაფის – პლატონისა და არისტოტელეს მსოფლმხედველობის განსხვავება და აშკარად დაიკავა მოწაფის – არისტოტელეს პოზიცია. პლატონი მისთვის დროის მოცემულ მონაკვეთში მყოფი მჭვრეტელი, განმჭვრეტელია, ხოლო არისტოტელე სამყაროს წარუდგება როგორც მოღვაწე შემოქმედი, როგორც ხუროთმოძღვარი. შემთხვევით არ უწოდებდა მას პერიპატეტიკოსს, რამდენადაც მისი როგორც მოაზროვნის სტატუსი არ ეტევა მხოლოდ ჭვრეტასა და შემეცნებაში. მისი მსოფლმხედველობა დაუდგრომელია, დინამიური, მუდამ აქტუალობაში მოცემული, ქმედითი და გამრჯე.

ალბათ, ამგვარმა სიმპათიამ განაპირობა ისიც, რომ, არისტოტელეს მსგავსად, ფერის წარმოშობაში გოეთესათვის

მუდამ აქტუალური აწმყო მონაწილეობს. ფერი განისაზღვრება როგორც სიბნელით, უკუნით მოდიფიცირებული სინათლე. (მარადიულის ცნებაც შემთხვევით არ უკავშირდება სა-უკუნო-ს, რომელიც თავის მხრივ სიტყვის ძირით არის დაკავშირებული უკუნთან ქართულ მეტყველებაში. ამაზე ქვემოთაც შევჩერდებით უფრო დაწვრილებით. პირველადი ფერები – რომელთაც გოეთე თაურ-ფენომენებს უწოდებს არიან ყვითელი, სინათლის სიახლოვეს მყოფი ფერი და ლურჯი – სიბნელის სიახლოვეს მყოფი ფერი. პირველი ხსნის თავის საზღვარს, განშლადია. იგი აქტიურია და სხვა ფერებთან ემოციური, შინაარსობრივი გახსნის უნარის მქონეცაა. ყვითელი, ამდენად, თბილია. მეორე – ლურჯი – იკრებს საზღვარს, იმუქებს, თავის თავში იკეტება. მისი ემოციური სპექტრი საკუთარ თავშია ჩაბრუნებული. ამდენად, ის ცივია. ყვითელსა და ლურჯს – ამ ორ უკვე ფიზიკურ უკიდურესობას შორის თამაშდება კოლორიტის საიდუმლოების მთელი „მისტერია“. მათს პოლარობაში კი ფერის მთელი პრობლემა ეტევა. პირველადი ფერები ხასიათდებიან სიცოცხლის მთელი სპექტრით: „თითოეული მათგანი იკუმშება და ფართოვდება, ინტენსიფიცირდება. ყვითელი ხდება მოწითალო-ნარინჯის-ფერი, ლურჯი – მოწითალო-იისფერი. ამ ინტენსიფიცირების საზღვარზე კი ისინი სუფთა წითლად ემთხვევიან ერთმანეთს. წითელი კი, გოეთეს სიტყვებით რომ ვთქვათ, ნაწილობრივ აქტუალურად, ნაწილობრივ პოტენციურად შეიცავს და მოიცავს თავისთავში ყველა დანარჩენ ფერს.⁵ განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე აღმოჩნდა გოეთეს „ქრომატიკის“ ფიზიოლოგიური ნაწილი. ეს მეცნიერების შემდგომმა განვითარებამაც დაგვანახა. იგი საფუძვლად დაედო მომდევნო თაობების ფიზიოლოგთა შრომებს (პურკინიე, მიულერი). „ქრომატიკის“ ფიზიოლოგიურმა ნაწილმა სათავე დაუდო ახალ მიმდინარეო-

5. გოეთეს ამ განსაზღვრებიდან თითქოს სრულიად გასაგებია, რატომ უნდა იყოს წითელი ადამიანის სისხლის ფერი და რატომ ითვლება მითოლოგიურ სიმბოლიკაში წითელი ყველაზე ცხოველმყოფელ, „სიცოცხლისა და გამარჯვების“ ფერად. რაც შეეხება სიტყვა „ემთხვევა“-ს, აქაც უნდა ვივარაუდოთ, რომ შემთხვევითი არ არის მისი საერთო ძირი სიტყვებთან – ემთხვია, შემთხვევა.

ბას ადამიანის ფიზიოლოგიაში – ფერადი მხედველობის ფიზიოლოგიას. თვით გოეთე ჯეროვნად აფასებს „ფერთა თეორიის“ ამ ნაწილს. იგი წერს: „ფერთა შესახებ მოძღვრების თავსა და ბოლოს ფიზიოლოგიური ფერები წარმოადგენს და თხრობის თავშივეა მოცემული. ცოტ-ცოტაობით ისინი აღიარებას მოიპოვებენ თავისი შესაძლებლობებისა და მნიშვნელობათა მიხედვით. თვალის უამრავი წამიერი შეცდომის ნაცვლად, როგორც უწინ თვლიდნენ, ისინი ნორმად იქცევიან და გახდებიან ყოველივე ხილულის ძირთაძირი. როგორც ყველა დანარჩენი ორგანო, მხედველობაც საშუალო გაღიზიანებას არის შეგუებული. სინათლე, წყვდიადი და მათ შორის აღმოცენებული ფერები ის ელემენტარული მოვლენებია, რომელშიც თვალი ძებნის და ქმნის ახალ სამყაროს. აი, ამ ძირითადი დებულებიდან გამომდინარეობს ყოველივე დანარჩენი. ვინც ამ დებულებებს მიიღებს და მათით სარგებლობასაც ისწავლის, ის იოლად აითვისებს ჩენს მიერ მოცემულ თეორიას“ (80, 282).

რაც შეეხება გოეთეს დამოკიდებულებას ფერის როგორც ესთეტიკური ფენომენისადმი, – აქ მისი პოზიცია სრულიად გარკვეულია. მისთვის ფერის ისეთივე ობიექტურად არსებული სინამდვილეა, როგორც ის საგანი, რომელიც ამა თუ იმ ფერის მატარებელია. ამიტომ, მისი აზრით, სწორედ ფერების ობიექტურად მშვენიერი ბუნება განსაზღვრავს ადამიანში აღძრულ გრძნობებსა და განცდებს. ფერის თავისთავადს მშვენიერებას მოჰყავს რეზონანსში ადამიანისეული აღქმის ის ორგანო, ის აპარატი, რომელიც მშვენიერებას შეგვაგრძნობინებს. გოეთეს მიხედვით, შესაძლოა, ფერი მართლაც გარკვეული ფიზიკურ-ქიმიური პროცესებით აღწევდეს ჩვენამდე, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მისი არსებობა უხილავი ფიზიკურ-ქიმიური პროცესების მოქმედებით განისაზღვრებოდეს, ხოლო მისი მშვენიერება კი მხოლოდ ფიზიკურ-ქიმიური პროცესების სუბიექტური განცდა იყოს. გოეთეს აზრით, ადამიანში უთუოდ არსებობს ის ორგანო, რომელიც ფერისა და სინათლის ჭეშმარიტ მშვენიერებას, მათს შინაგან არსს შეიმეცნებს. ფიზიკურ-ქიმიური და სივრცე-დროითი პროცესები წარმოადგენენ ინფორმაციის ფიზიკურ მატარებელს ამა თუ იმ

ფერის შესახებ და არა იმ მასალას, რისი აღქმაც ფერის შეგრძნებას ბადებს ადამიანში. ადამიანის ცნობიერება ამ შემთხვევაში ის „დეტექტორია“, რომელიც მთელი ბუნების ტექმარიტი არსებობის სურათ-ხატს გვაძლევს და ის, რომ მშვენიერების აღქმის ორგანოს მუშაობის პრინციპი ჩვენთვის გაუგებარია, სრულიადაც არ ნიშნავს მის არარსებობას.

როგორც ვხედავთ, გოეთეს ფერის აღქმის ესთეტიკური აქტი გამოჰყავს ფიზიკის კომპეტენციიდან, მაგრამ მიიჩნევს თუ არა იგი ამ აქტს ფიზიოლოგიის კომპეტენციად, ამის თქმაც ძნელია.

შევეცდებით დავაკონკრეტოთ. ლაპარაკია ფერის აღქმის აქტზე და იმ ფიზიოლოგიურ მექანიზმზე, რომლის მოქმედების შედეგადაც ფერის სურათ-ხატი მიიღება. ვთქვათ, დამკვირვებელი უყურებს საგანს, იგი მას ფერებში ხედავს. როდესაც იგივე საგანს მოვანდობთ ხელსაწყოს, დამკვირვებელს ეძლევა პასუხად ამ ხელსაწყოს მიერ რეგისტრირებული რაღაც კონკრეტული ფიზიკურ-ქიმიური და სივრცე-დროითი პროცესის გარკვეული ჩანაწერი. ძნელი მისახვერდი არ უნდა იყოს, რომ რეალურად მიმდინარე ფიზიკურ-ქიმიური და სივრცე-დროითი პროცესი, შესაძლებელია, ისეთი ინფორმაციის მატარებელი იყოს, რომელსაც ხელსაწყო ვერ ჩაიწერს და, შესაბამისად, ვერც აღნუსხავს, რადგანაც მას ამ ინფორმაციის მიმღები დეტექტორი არ გააჩნია. მას შესწევს უნარი, დააფიქსიროს ამ ინფორმაციის მატარებელი პროცესის რაღაც მიახლოება. თვით ინფორმაციის მისაღებად კი ხელსაწყო უძლურია,⁶ აქ მას ადამიანი უნდა შეენაცვლოს. ამიტომ შეუძლია ადამიანს კონკრეტულ პროცესებში ჩადებული ინფორმაცია მხატვრულადაც „გაშიფროს“ და ფერი აღიქვას.

რასაკვირველია, მაშინვე იბადება საწინააღმდეგო არგუმენტი: თუ ფერი თავისთავადია და არ წარმოადგენს ფიზიკურ-ქიმიურ-მაგალითისათვის დავასახელოთ ფოტოგრაფირება. შავ-თეთრი ფოტოგრაფია ფერადმა შეცვალა. ფერად ფოტოგრაფიას კი პალეოგრაფია ცვლის. ფერადმა ფოტოგრაფიამ შავ-თეთრისაგან განსხვავებით მეტი ინფორმაცია დააფიქსირა სხეულის შესახებ. პალეოგრაფიამ კი საგნის სივრცული ხატი მოგვცა. ამდენად, მოცემულ ეტაპზე არ შეიძლება ვიმსჯელოთ მხოლოდ ტექნიკური საშუალებების შესაძლებლობებით და ის ადამიანის შესაძლებლობების იდენტურად მივიჩნიოთ, მითუმეტეს, მათ უპირატესობა მივანიჭოთ.

მიური და სივრცე-დროითი პროცესების პირდაპირ შედეგს, რატომაა, რომ თვალის ნებისმიერი გაღიზიანებადობა იწვევს რაღაც მხედველობით წარმოდგენებს, ხშირად კი რთულ მხედველობით წარმოდგენებსაც კი. რატომ არის, რომ ეს მხედველობითი ხატება მაინც მიიღება, მიუხედავად იმისა, რა ხერხებით ხდება მხედველობითი ნერვის გაღიზიანება – თვითონ სინათლით, მექანიკური გაღიზიანებით, ელექტრული დენით, შთაგონებით თუ თვითშთაგონებით. ეს ფაქტი გოეთესათვისაც ცნობილია. იგი წერს, რომ „არსებობს მთელი რიგი არაბუნებრივი პროცესები, რომლის დროსაც თვალი იმყოფება სინათლის შთაბეჭდილებაში ყოველგვარი ფერის გარეშე (80, 287). ამ საკითხის შესახებ გოეთე თავის „ფერთა თეორიის“ დიდაქტიკურ ნაწილში ასეთ რამეს წერს: „თავის არსებობას თვალი სინათლეს უნდა უმადლოდეს. ცოცხალის უამრავი განუსაზღვრელი ორგანოებიდან სიცოცხლისათვის სინათლე იმ ორგანოს იწვევს, უხმობს, რომელიც მისი მსგავსი უნდა გახდეს. ასე იქმნება თვალი სინათლით, სინათლეზე, სინათლისათვის, რამეთუ შინაგანი სინათლე მოიწვევს გარეგანის შესახვედრად“ (80, 270). ან სხვაგან:

„აქ ჩვენ ვიხსენებთ ძველ ინდურ სკოლას, რომელიც ყოველთვის მრავალმნიშვნელოვნად აცხადებდა: მხოლოდ მსგავსით ხდება მსგავსის შემეცნება“. აქ გოეთე ფიგურალურად გვაძლევს მისი დროისათვის ჭეშმარიტად დასაფასებელ წარმოდგენას სინათლის მოქმედებით გამოწვეულ თვალის ევოლუციურ წარმოშობაზე. სინათლის მოქმედებით თვალის ევოლუციური განვითარება არაერთგზის დამტკიცდა თანამედროვე მეცნიერებაშიც. ხოლო ის ფაქტი, რომ „თვალი იქმნება სინათლით, სინათლეზე, სინათლისათვის“, გვაძლევს ზემოთ დასმული კითხვის პასუხსაც. აქ არ უნდა იგულისხმებოდეს მეცნიერების მიერ შესწავლილი ფაქტი იმის შესახებ, რომ რომელიმე გრძნობის ორგანოს უნარი შესწევს, ნებისმიერ გაღიზიანებადობას ერთი, კონკრეტული, და სრულიად განსაზღვრული წესით უპასუხოს: აქ ცოტა მეტი უნდა ვიგულისხმოთ: „შინაგანი სინათლე მოიწვევს გარეგანის შესახვედრად“. „შინაგანი სინათლე“ ამ შემთხვევაში სინათლის შინაგანი, სუბიექტური არსებობაა, სუბიექტური, მაგრამ აბსოლუტურად რე-

ალური, რომელიც მეცნიერული კვლევის ცალკე ობიექტს უნდა წარმოადგენდეს.

„როდესაც ფერადოვანი ერთობა თვალს ობიექტის სახით – გარედან ეძლევა, თვალი შეხარის მას, რადგანაც ამ დროს მას ეძლევა მისივე საკუთარი მოღვაწეობის ჯამი უკვე არსებული რეალური სინამდვილის სახით“ (80, 289).

ნათელია, რომ აქ ლაპარაკია ორ სხვადასხვა ფიზიკურ პროცესზე, როდესაც შედეგში ერთი და იგივე განცდა მიიღება – ფერის განცდა.

ერთ შემთხვევაში საქმე გვაქვს დანახვასთან, ანუ პროცესთან, რომელიც ფიზიკურ რეალობაში ხდება – „ფერადოვანი ერთობა თვალს ობიექტის სახით, გარედან ეძლევა. ამ შემთხვევაში თვალის მუშაობის აქტიც გამართლებულია. – „მას ეძლევა მისივე საკუთარი მოღვაწეობის ჯამი უკვე არსებული სინამდვილის სახით“.

მეორე შემთხვევაში დანახვას არა აქვს ადგილი. აქ ხდება თვალის ან მექანიკური გაღიზიანება, ან შთაგონება, ან თვითშთაგონება, ან ჰალუცინაცია და ა.შ. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს არა აღქმასთან (დანახვის საშუალებით), არამედ განცდასთან. ეს განცდა ისეთივეა, როგორიც რეალური ფერის აღქმის აქტს მოსდევს. ამრიგად, გადავდივართ განცდათა სფეროში, ანუ ამ შემთხვევაში სინათლის შინაგანი, სუბიექტური არსებობის სფეროში. ეს უკვე თვისობრივად ახალი რამ არის. ამ სფეროში უნდა ვეძებოთ მხატვრულ-ესთეტიკური განცდის სათავეებიც. მხატვრულ-ესთეტიკური განცდაში კი ისევ და ისევ ბუნება გვეხმარება.

„ბუნების ტენდენციაა – მთლიანობიდან თავისუფლებამდე მიგვიყვანოს. მოცემულ შემთხვევაში ჩვენ უშუალოდ ვიღებთ ბუნებრივ მოვლენებს ესთეტიკური საჭიროებისათვის“ (80, 273).

ბუნება მოიცავს ყველა შესაძლებლობას, რომ ადამიანმა მხატვრულ-ესთეტიკური ტკბობაში საკუთარი თავისუფლება შეიმეცნოს და ამ თავისუფლებით წარადგეს ისევ და ისევ იმავე ბუნების წინაშე, რომელმაც თავისუფლების იმპულსები მისცა. მხატვრულ-ესთეტიკური განცდა სწორედ ის გზაა, რამაც ადამი-

ანი თავისი ნამდვილი, პიროვნული ყოფის უმაღლეს იერარქი-
ამდე – თავისუფლებამდე უნდა მიიყვანოს. ამ მიზნისაკენ კი ბუ-
ნება უბიძგებს ადამიანს, ბუნების მშვენიერების შემოუსაზღვრავი
ძლიერება, ის წესრიგი და ჰარმონია, რომელიც ბუნებაში სუფევს.
ადამიანმა არ უნდა დაიმუნჯოს არც ერთი ორგანო, თუ სურს სრუ-
ლად ჩაწვდეს ბუნების ერთიან წესრიგს.

ჩვენი თანამედროვენი, ვისთვისაც უცხო არ არის არც აბ-
სტრაქტულ-ანალიტიკური ამროვნება და არც მხატვრულ-ე-
სთეტიკური, აშკარაა, რომ საკითხს აღარ აყენებენ გოეთესა და
ნიუტონის ფერთა თეორიის ჭეშმარიტება-მცდარობაზე. მეტისმე-
ტად აშკარაა, რომ ეს ე.წ. „ნაკლი“ რაზეც გოეთე ნიუტონს მიუ-
თითებდა, არის მეცნიერულ-აბსტრაქტული ამროვნებისათვის
დამახასიათებელი მეტად საჭირო აკადემიზმი, რომელსაც მი-
ყვავართ გაუცხოვებამდე როგორც სამყაროსთან, ისე საკუთარ
თავთან. თავად გოეთე კი მხატვარია თავისი „მეცნიერული ბუნე-
ბითაც“. შილერი ამას უწოდებდა ესთეტიკურ საწყისს, რომელიც
გრძნობადი აუცილებლობის უკიდურეს ფორმებს გარდაქმნის და
აღზრდის თამაშის სტიქიაში. „ყველაფერი, რაც მე შემიძლია, –
გვეუბნება გოეთე, – მინდა თამაშით ვაკეთო. ასე გაუცნობიერებ-
ლად ვთამაშობდი სიჭაბუკეში. ასევე გავაგრძელებ, ცნობიერად,
მთელი ჩემი სიცოცხლის მანძილზე“ (142, 57).

გოეთესთან ეს არის სწორედ ის მეცნიერული სილალე, რომ-
ლის შესახებაც ზემოთ გვქონდა საუბარი. ამას გულისხმობდა
იოჰან გოტლიბ ფიხტე, როდესაც „მეცნიერებათმოდღვრებასთან“
ერთად გაგზავნილ წერილში გოეთეს სწერდა:

„ფილოსოფია თავის მიზანს ვერ მიაღწევს, თუ რეფლექტი-
რებული აბსტრაქციის შედეგები არ მივიდნენ გრძნობისა და
განცდის წმინდა სულიერებასთან. მე თქვენ ყოველთვის მესა-
ხებოდით და ახლაც მესახებით, როგორც ამ სულიერების წა-
რმომადგენელი თანამედროვე ადამიანის მიერ მიღწეული გან-
ვითარების საფეხურზე. თქვენ სამართლიანად მოგმართავთ
ფილოსოფია. თქვენი განცდები მისთვის სასინჯი ქვაა“ (142).

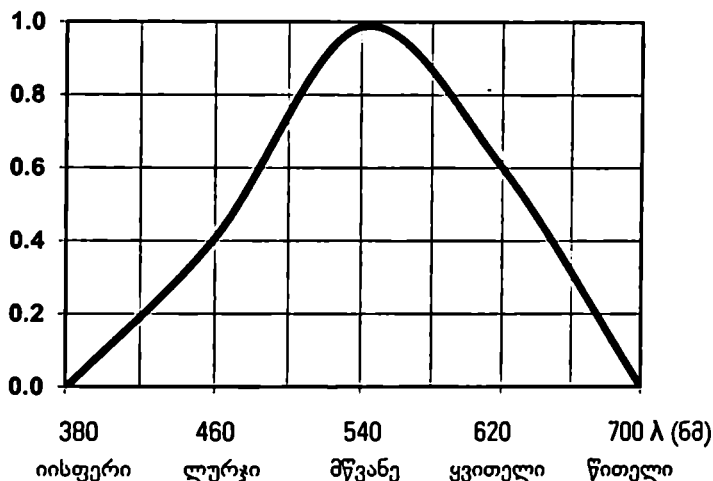
სინათლისა და ფერის მათემატიკურ- აბსტრაქტული მოდელირებისათვის

გოეთეს „ფერთა თეორიის“ შემდეგ სინათლის, წყვდიადის თუ ფერის საზრისის ამოსაცნობის კომპეტენცია მეცნიერებამ ისევ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათაგან ფიზიკას მიანიჭა. ისევ და-იწყო კვლევა იმის შესახებ, თუ რას წარმოადგენს სინათლე ანდა ფერი, როგორც ფიზიკური, ონტიური საზრისის მქონე სუბსტანცია

ფიზიკურად ფერი ელექტრო-მაგნიტური ტალღაა, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ განსაზღვრულ სიხშირულ დიაპაზონში აღიქმება ხილულ სინათლედ. ეს საზღვრები იცვლება ტალღის სიგრძის 360 მმ-იდან 700 მმ-მდე – ინფრაწითელიდან ულტრაი-ისფერამდე

ინფრაწითელი გამოსხივება – ეს არის ერთგვარი ელექტრომაგნიტური გამოსხივება, რომელიც იკავებს დიაპაზონს 0,77-დან 340 მიკრონიმდე ელექტრომაგნიტური ტალღების სპექტრში. ამ შემთხვევაში დიაპაზონი 0,77-დან 15 მიკრონიმდე განიხილება მოკლე ტალღად, 15-დან 100 მიკრონიმდე – საშუალო ტალღად და 100-დან 340-მდე – გრძელ ტალღად. სპექტრის მოკლე ტალღის ნაწილი ხილულ სინათლესთანაა, ხოლო გრძელტალღოვანი ნაწილი ერწყმის ულტრამოკლე რადიოტალღების რეგიონს. ინფრაწითელ გამოსხივებას აქვს როგორც ხილული სინათლის თვისებები (იგი ვრცელდება სწორ ხაზზე, ირეკლავს, ირღვევა ხილული სინათლის მსგავსად) ასევე რადიოტალღების თვისებები (მას შეუძლია გაიაროს ზოგიერთ მასალაში, რომელიც გაუმჭვირვალეა ხილული გამოსხივებისთვის).

ულტრაიისფერი გამოსხივება – ულტრაიისფერი სხივები, ულტრაიისფერი გამოსხივება, თვალისთვის უხილავი ელექტრომაგნიტური გამოსხივებაა, რომელიც იკავებს სპექტრულ ზონას ხილულ და რენტგენის გამოსხივებას შორის ტალღის სიგრძეში 1 400-10 6მ.



ნახ. N 1

ამ ხილულ ენერგიას ზემონაჩვენებ დიაპაზონში ეძახიან სინათლის ნაკადს. ეს ის ენერგიაა, რომლის აღმქმელი ორგანო – „დეტექტორი“ – მოეპოვება ნებისმიერ ნორმალურად მხედველ ადამიანს.

ზემომოცემულ ნახაზზე მოცემულია მხედველობის სპექტრალური მგრძნობელობის მრუდი $v(\lambda)$. თვალი ყველაზე მეტად მწვანე ფერისადმია მგრძნობიარე, უფრო ნაკლებად წითლისადმი, ხოლო ამაზე უფრო ნაკლებად ლურჯისადმი. ეს ნიშნავს, რომ ერთი და იგივე სიძლიერის (სიმძლავრის) სხვადასხვა ფერის სინათლის ნაკადებიდან მწვანე მოგვეჩვენება გაცილებით ნათელ ფერად, ვიდრე წითელი და ლურჯი.

კოლორიმეტრიაში ფერი სამი ძირითადი სიდიდით ხასიათდება: 1. განათებულობა; 2. ფერის ტონალობა; 3. გაჯერებულობა.

1. განათებულობა დამოკიდებულია იმ ნაკადის სიდიდეზე, რომელიც განათებულობის წყაროდ ხვდება ჩვენს თვალს. რაც

მეტია განათებულიობა, მით უფრო მეტ გაღიზიანებას აქვს ადგილი თვალში.

2. ფერის ტონალობა გამოსხივების სპექტრალურ შედგენილობასთანაა დაკავშირებული. ფერის ტონალობის მიხედვით ჩვენ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ საგნის შეფერილობაზე. ხილულ სპექტრის სხვადასხვა უბანი ერთმანეთისაგან შეფერილობით განირჩევა. ამდენად, ფიზიკაში ფერის ტონს ახასიათებენ ტალღის სპექტრალური გამოსხივების სიგრძით. მაგალითისთვის, მოვიყვანოთ ის ტალღის სიგრძეები, რომლებიც ექვივალენტურ სპექტრალურ გამოსხივებას შეესაბამება. წითელი ფერის ტონს შეესაბამება $\lambda=620$ ნმ, მწვანე ფერისას – $\lambda=540$ ნმ, ლაურჯისას – $\lambda=470$ ნმ.

3. გაჯერებულობა (p) ეს არის სიდიდე, რომელიც გვიჩვენებს ამა თუ იმ ფერის ტონალობის განზავებას თეთრ ფერთან. ასე, რომ წითელი და ვარდისფერი ფიზიკაში ფერის ტონალობით კი არ განირჩევა, არამედ გაჯერებულობით. ასევე ლურჯი და ცისფერიც. ამა თუ იმ ფერის მაქსიმალური განსაზღვრისას, როცა $p=100\%$, გვაქვს მონოქრომატულობა (ერთფერადობა). სინათლის თეთრი სხივისათვის $p=0$.

ამდენად, თანამედროვე ფიზიკისათვის თუ განათებულიობა ფერის რაოდენობრივი მახასიათებელია, სინათლის ნაკადი და გაჯერებულობა უკვე თვისობრივი მახასიათებლებია.

როდესაც ლაპარაკია მონოქრომატულ სინათლეზე, ფიზიკოსები მხედველობაში იღებენ იმ ტალღის სიგრძეს, რომელსაც მოცემული ფერის გამოსხივებას შეესაბამება. მაგალითად, მონოქრომატული გამოსხივება, როცა $\lambda=550$ ნმ-ს მომწვანო-მოყვითალო გამოსხივებად აღიქმება, როცა $\lambda=700$ ნმ-ს კი წითლად. მაგრამ, როგორც წესი, იმ გამოსხივებებმა, რომლებიც მკვეთრდ განსხვავდებიან მონოქრომატულისაგან, შესაძლოა მხედველობით არეში ისეთივე შეგრძნება გამოიწვიონ, როგორიც მონოქრომატულმა გამოსხივებამ. მაგალითად, მარჯნისფერი, სტაფილოსფერი გამოსხივების შესატყვისი შეგრძნება შესაძლოა მიღებული იქნას, როგორც მონოქრომატული გამოსხივებისას, როდესაც

ენერგია გამოსხივდება $\lambda=600$ ნმ ტალღის სიგრძეზე, ასევე ორი სხვადასხვა ტალღის სიგრძის მქონე მონოქრომატული გამოსხივების შერევისას – წითელი ($\lambda=700$ ნმ) და მწვანე ($\lambda=500$ ნმ) – შესაბამისი ენერგიული პროპორციებით. ამ მონოქრომატული გამოსხივების ტალღის სიგრძეების სწორი შერჩევისას თვალი კარგავს უნარს თვისობრივად განასხვავოს ტალღის სიგრძეთა (შესაბამისად ენერგიათა) ეს ნაზავი ნარინჯისფერი გამოსხივებისაგან. ზოგადად, შესაძლოა არსებობდეს გამოსხივებული ენერგიის ნაზავთა უსასრულო რიცხვი. ნორმალურად მხედველ ადამიანს ამ უამრავ კომბინაციათაგან შეუძლია დაახლოებით 180-200 ფერადი ტონალობის გარჩევა (ძლივსშესამჩნევი განსხვავებანი და გადასვლები წითელიდან ნარინჯისფერისაკენ, ნარინჯისფერიდან ყვითლისაკენ და ა.შ.).

უკანასკნელი წლების კოლორიმეტრიული მონაცემებით ეს 180-ვე ფერადი ტონალობა შესაძლებელია მიღებულ იქნას სამი ძირითადი ფერის – წითელის, მწვანის და ლურჯის ნაზავით. თუ შევურჩევთ თითოეულ ამ სამთაგანს შესაბამის განათებულობას, შესაძლებელი იქნება გავარჩიოთ ყველა 180-ივე ტონალობა, რომელიც კი შეუძლია თვალს გააჩიოს. ეს სამი ძირითადი ფერი კოლორიმეტრიაში აღინიშნება:

R (წითელი),	G (მწვანე),	B (ლურჯი)
Red	Green	Blue

აღნიშნული სამი ძირითადი ფერი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელია. ეს ნიშნავს, რომ არც ერთი მათგანი არ შეიძლება მიღებულ იქნას რომელიმე ორი მონოქრომატული ტალღის შერევით. ამდენად, უნდა შესრულდეს ტოლობა:

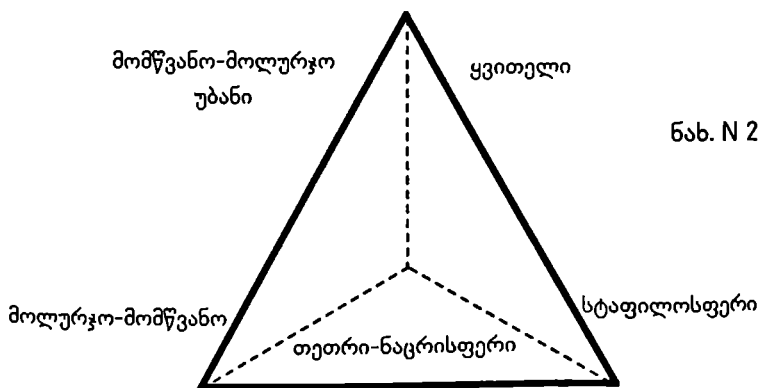
$$F = r'R + g'G + b'B$$

სადაც R, G, B სინათლის ნაკადის ერთეულოვანი სიდიდეებია, შესაბამისად, წითელი, ლურჯი და მწვანე მონოქრომატული

სინათლისათვის, ხოლო r , g და b – კოეფიციენტებია, რომლებიც გვიჩვენებს, R , G და B ერთეულთა რა რაოდენობა უნდა იქნეს აღებული, რომ ჯამში განათებულობით და ტონალობით მივიღოთ მოცემული სინათლის ნაკადი. ეს კოეფიციენტები იწოდება ხილული ნაკადის კომპონენტებად.

ამ ძირითად ფერებს კოლორიმეტრიაში შემდეგი ტალღის სიგრძეები ეთანადება: $r'R=700$ ნმ, $g'G=541,1$ ნმ და $b'B=435,8$ ნმ. (ერთეულები აღებულია ვერცხლისწყლის ორთქლის სპექტრალურ ხაზებზე).

თუ მონოქრომატული გამოსხივების ისეთ სამკუთხედს ავაგებთ, სადაც სამკუთხედის წვეროებში იჯდებიან *****, და ***** გამოსხივების წყაროები, მაშინ სამკუთხედის ფერდება და ფართობი ზედაპირზე შესაძლებელი იქნება მივიღოთ სხვადასხვა ტონალობები. ამასთანავე ფართობზე არსებობს ისეთი ***** წერტილი, სადაც ამ სამი ფერის ურთიერთქმედება თუ ურთიერთგადაფარვა გვაძლევს ე.წ. თეთრ სინათლეს. აბსოლუტურად თეთრი სინათლის მიღება პრაქტიკულად შეუძლებელია, ამიტომაც პირობითად, ნაცრისფერს ვთვლით თეთრად. (იხ. ნახ. N2).



ნახ. N 2

სინათლე, ფერი, მხედველობა

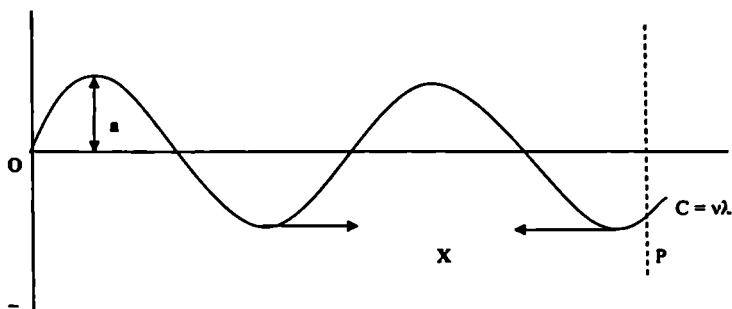
ფერადოვან სამყაროს სინათლე უხსნის გზას არსებობისაკენ რაღაც წესით. ანუ ფერის არსებობის პირობა სინათლისა და მხედველობის არსებობაა.

თავად სინათლის ფენომენის მეცნიერულად ცალსახა ვერც აღწერა მოხერხდა და ვერც გაგება. როგორც თანამედროვე ფერმცოდნე ვ. ბრილი მიიჩნევს, „არ არსებობს არც ერთი ისეთი მარტივი მოდელიც კი, რომელსაც შეეძლებოდა აეხსნა ისეთი ფუნდამენტალური მოვლენა, როგორიც სინათლეა“ (69, 12). სინათლის თანამედროვე თეორია გააზრებულ იქნა მხოლოდ მათემატიკური სახით. ამ მათემატიკურ აბსტრაქციაში გაერთიანებულია მაქსველის ელექტრო-მაგნიტური თეორია აინშტაინის ფარდობითობის თეორიასა და ფოტონის ცნებასთან. პლანკის კვანტური თეორია კი გვაძლევს სინათლის კორპუსკულარული და ტალღური ბუნების ანალიზს.

ზოგადად, ფერის თანამედროვე საბუნებისმეტყველო თეორია გვეუბნება, რომ სხვადასხვა ფერის სინათლე წარმოადგენს სხვადასხვა ენერგიის მქონე ფოტონების ტალღურ ნაკადს. თავად ენერგია კი გაითვლება პლანკის ფორმულით:

$$E=hc/\lambda$$

სადაც h პლანკის მუდმივაა, c – სინათლის სიჩქარე ვაკუუმში (3×10^{10} სმ/წმ), λ კი – ტალღის სიგრძე.



ნახ. N 3

მოცემულ ნახაზზე სინუსოიდალური ტალღა ასრულებს ჰარმონიულ რხევას. n – არის რაიმე r წერტილის მიერ შესრულებული რხევათა რიცხვი წამში; c – ტალღის სიჩქარე, რომლითაც მოძრაობს ტალღა.

სინათლისა და ფერის თანამედროვე საბუნებისმეტყველო თეორიის ზოგადი და ძალზე სქემატური ზემოთ მოცემული ინტერპრეტაციის შემთხვევაშიც კი აშკარაა, რომ შემეცნების ასეთ პროცესში სრულიად იკარგება სინათლისა და ფერის განცდა. ის, რაც ცდის ობიექტად ვაქციეთ, განცდას აღარ ექვემდებარება. ბუნების შემეცნების პროცესში ბუნებაზე დამკვირვებლისათვის ქრება თავად ბუნების ფერადოვნება და პოეზია და იმარჯვებს მშრალი „რაციო“. ის განცდა, რაც აუცილებლად ემოციურ ელემენტსაც უნდა მოიცავდეს, ასეთი ტიპის ანალიტიკური აზროვნებისათვის უცხოა.

ელექტრო-მაგნიტური ტალღა ენერგიის ის მატარებელია, რომელიც სხვადასხვა სიხშირისა და ტალღის სიგრძეზე სხვადასხვა ინფორმაციას იძლევა სამყაროს შესახებ. აქედან ფერი და ბგერა ჩვენთვის ყველაზე ნაცნობია. ადამიანი სამყაროს სწვდება იმ პარამეტრებით, რომელთაც თავად სამყარო სთავაზობს. ამიტომ აშკარაა, რომ „გრძნობათა დაუნჯება“ ექსპერიმენტატორის მიერ ძალზე აღარბიებს იმ ინფორმაციას, რომელიც უნდა გაიხსნას ცდაში.

გრძნობიერების, როგორც შემეცნების პროცესის ერთ-ერთი უძირითადესი ელემენტისა და მახასიათებლის შესახებ ფილოსოფიის ისტორიის საფუძველშივე იყოფა პასუხი: – თუ პლატონისათვის უცხოა ადამიანის როგორც გრძნობადი არსებობის მაღალი შეფასება, არისტოტელესათვის პირიქით, – ადამიანური შემეცნება ადამიანის ბუნების ძირითადი თვისებიდან გამომდინარეობს და ეს ძირითადი თვისება განსაზღვრავს და განმსჭვალავს გრძნობადი არსებობის მთელ სფეროს. თუ პლატონისათვის გრძნობად სინამდვილეს ვრცელი და გადულახავი უფსკრული აშორებს გონის არსებობისაგან, თუ მისთვის ცოდნაცა და ჭეშმარიტებაც წმინდა და მარადიულ იდეათა სამეფოს კუთვნილებათა, არისტოტელესათვის გრძნობა შემეცნების პროცესის ერთ-ერთი ძირითადი მაკავშირებელი რგოლია. იგი ცდილობს იდეალური სინამდვილე, შემეცნების სინამდვილე ახსნას სიცოცხლიდან. თავის მეტაფიზიკაში არისტოტელე წერს: „ბუნებით ყველა ადამიანი შემეცნებისაკენ ისწრაფვის. ამას მოწმობს მისი სიყვარული შეგრძნებებისადმი. ადამიანები ეტანებიან შეგრძნებებს. განსაკუთრებით მხედველობით შეგრძნებებს. ისინი ამით დამოუკიდებლად სარგებლობენ. სხვა შეგრძნებებთან შედარებით მხედველობას ვაძლევთ უპირატესობას არა იმიტომ, რომ რაიმე მოვიმოქმედოთ, არამედ მაშინაც, როდესაც არაფრის გაკეთებას არ ვაპირებთ. ამის მიზეზი კი ის არის, რომ ის სხვა შეგრძნებებზე უფრო მეტ ცოდნას გვაძლევს და საგანთა მრავალ თვისებას ცხადყოფს“ (3, 25). მართლაც, რატომ ვანიჭებთ მხედველობით შეგრძნებებს უპირატესობებს? რას გვაძლევს სინათლე ჩვენ როგორც გონიერ არსებებს – და არის თუ არა სინათლე იმდენად „კეთილგანწყობილი“ ცოცხალი სამყაროს სხვა წარმომადგენლების მიმართ; ყოველთვის შეიძლება ვერწმუნოთ ჩვენს მხედველობით შეგრძნებებს თუ არა; რატომ, რომ დღისით საგანი ფერადია, ზოგიც შავ-თეთრი და ღამით მათ კონტურებიც ეკარგებათ ჩვენს შეგრძნებებში?..

ცნობილი ფიზიოლოგი და ფსიქოლოგი რ. დ. გრეგორი თვალს (მხედველობას) უწოდებს „გონიერ თვალს“. ამით იგი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ მხედველობა ემსახურება რა გონებას, საშუალებას იძლევა შემეცნებით განიმსჭვალოს ხილული

სხეულების უხილავი არსი, ანუ საგნების ის თვისება, რომელიც მიუღწეველია გრძნობათა ორგანოებისათვის, მაგრამ ცნობილია ადამიანის გონისათვის.

მხედველობა შემეცნების პროცესში, მართლაც, ადამიანის წარმოდგენაში მოცემული სამყაროს მაკონსტრუირებელ ფუნქციას ასრულებს. ის, ერთის მხრივ, სამგანზომილებიან სივრცულ ხატს აფორმებს ადამიანის წარმოსახვაში, მეორეს მხრივ კი, კოორდინირებას ახდენს ყველა იმ საგნისას, რომლებიც სივრცეშია „განლაგებული“. ამკარაა, სამყაროს ხილული წარმოდგენის შემთხვევაში ჩვენ ცოტად თუ ბევრად ვცდილობთ მათემატიკური აბსტრაქციის ბუნებრივ შედეგს – რელატივიზმს.

თავად ფარდობითობის თეორიის მიხედვით სინათლე აბსოლუტურობის სფეროსთან მახლობლობაში მყოფი ფენომენია. სინათლის სიჩქარე ზღვრული სიჩქარეა. ამ სიჩქარეზე სხეულს უნდა ჰქონდეს უსასრულოდ დიდი მასა. ფოტონის მასა კი უსასრულოდ მცირე სიდიდეა, ხოლო უძრაობის მასა 0-ის ტოლია. ამკარაა, რომ სინათლე თავისი არსებით უარყოფს რელატივიზმის კანონს, ან, სხვანაირად, აკანონებს რელატივიზმს თავის უარყოფაში. რელატივიზმი განიხილება სინათლის მიმართ. ამდენად, თუ კვლავ გავიხსენებთ გოეთეს, რომ ცოცხალის უამრავი განუსაზღვრელი ორგანოებიდან სინათლე სიცოცხლისათვის უხმობს იმ ორგანოს, რომელიც მისი მსგავსი უნდა გახდეს. ასე ყალიბდება თვალი სინათლით, სინათლეზე, სინათლისათვის, რამეთუ შინაგანი სინათლე მოიწევს გარეგანის შესახვედრად, ცხადია, რომ თავად თვალი მართლად უნდა სწვდებოდეს სამყაროს იმ იდუმალებას, რომელსაც სინათლე ჰქვია.

„ჩვენ უბრლოდ შეჩვეულები ვართ იმას, – წერს რ. გრეგორი, – რომ საგნები (ობიექტები) ყველგან, გარშემო ხილულია და, ამდენად, ძალზე ძნელი წარმოსადგენია, რომ ჩვენი მხედველობის უნარი, რითაც შეგვიძლია გარშემო მყოფი საგნების დანახვა, ჯერ ისევ სრულიად გამოუცნობი გამოცანაა. ეს მართლაც, ჯერ-ჯერობით ასეცაა“ (82, 258). და მართლაც, ემპირიულად სამყარო სინათლეზე ჩვენთვის ფერადოვანი მოცემულობაა. თავად ფერი

კი ყოველდღიურ ყოფით ურთიერთობაში განიხილება, როგორც ნივთების თვისება. მაგალითად, ბალახი მწვანეა, ცა – ლურჯი, თოვლი – თეთრი, კაბა – წითელი, შარვალი – ნაცრისფერი და ა.შ. ეს სტერეოტიპული ფერადოვნება იმდენად არის გამჭდარი ცნობიერებაში (ყოველ საგანს რაღაც თავისი ფერი „აქვს“), რომ „როცა ჩვენ ვუყურებთ ღამის სიბნელეში თოვლს, რომელიც წითელი მონოქრომატული სინათლითაა განათებული, თოვლი ჩვენს წარმოდგენაში ისევ „თეთრად ყოფნას აგრძელებს“.

თუ ჩვენ ფერადოვან სინათლის ნაკადს ვაკვირდებით, მაშინ ფერს სინათლის თვისებად განვიხილავთ, (მაგალითად წითელი შუქი, მწვანე შუქი, იისფერი შუქი და სხვა) და გვეჩვენება, რომ თვალბში ამა თუ იმ ფერის შუქი გვანათებს.

თანამედროვე ფიზიოლოგიის მიხედვით, ის ოპტიკური გამოსახულება, რომელიც თვალის ბადურაზე აღიბეჭდება (ფიზიოლოგები მას რეტინალურ გამოსახულებას უწოდებენ), წარმოადგენს მხოლოდ და მხოლოდ სინათლის ქარგებს. ეს ქარგები ფასეულნი არიან მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც გამოიყენებიან ნივთების არაოპტიკური თვისებების დასადგენად. ბიოლოგიურად ისინი არარსებით ხასიათს ატარებენ. ეს არ შეიძლება ითქვას მთელს სენსორულ ინფორმაციაზე. გემოსა და შეხების გრძნობა პირდაპირ გადმოგვცემს ბიოლოგიურად უმნიშვნელოვანეს ინფორმაციას: საგანი რბილია თუ მაგარი, ცხელი თუ ცივი, გამოდგება საცმელად თუ არა. ისინი ადამიანს სასიცოცხლო ინფორმაციას აწვდიან. ამასთანავე, ამ ინფორმაციის მნიშვნელობა სრულიადაც არ არის დამოკიდებული იმაზე, თუ რას წარმოადგენს მოცემული საგანი როგორც მთელი, როგორც ნივთი. „ამ ტიპის რეაქციები ძალზე პრიმიტიულია, ისინი სუპერცეპციულნი არიან. ეს არის რეაქცია ფიზიკურ გარემო პირობებზე და არა თავად ობიექტზე. ობიექტის შემეცნება და მის ფარულ თვისებებზე რეაგირება გაცილებით გვიან მოდის“ (82, 259).

მხედველობითი ხატების შემთხვევაში საქმე სულ სხვაგვარადაა. ისინი უნდა აიხსნას და მხოლოდ ამის შემდეგ და ასე ჯდება მხედველობითი ხატები სამყაროს სივრცულ სტრუქტურაში.

ახსნის აუცილებლობა მოითხოვს სწორედ სენსორული ინფორმაციის მიღმა არსებულ მხედველობას.

ძნელია იმის თქმა, რომ მხედველობა ელექტრო-მაგნიტური ტალღის გარკვეულ უნარზე ადამიანის სპეციფიკური რეაქციაა. მხედველობა აშკარად უფრო მეტია, ვიდრე სპეციფიკური რეაქცია. ფიზიოლოგია ძალზე მეთოდურად განიხილავს მთელ ამ პროცესს, რომელიც იწყება საგნიდან, გაივლის თვალის ოპტიკურ სისტემას, მთელს ფიზიოლოგიურ პროცესს ნერვიულ ბოჭკოებსა და რეცეპტორებში. და მაინც მას უჭირს კატეგორიულად რაიმეს თქმა იმ აქტის შესახებ, როცა ხდება ბადურაზე აღბეჭდილი საგნის სურათ-ხატის გარკვეული ქარგის გაცოცხლება, მისი დანახვა.

„მხედველობითი აღქმის ცენტრალური პრობლემა – წერს გრეგორი, – მდგომარეობს იმაში, რომ გავიგოთ როგორი სახით გადაამუშავებს ტვინი იმ ქარგებს, რომლებიც მიიღებიან თვალის ბადურაზე, როგორც გარეშე არსებულ საგნებზე რაღაც წარმოდგენა. „ქარგები“ ასეთ შემთხვევაში, და ამ აზრით, ძალზე შორს დგანან იმ ნივთებისაგან, რომლებსაც ისინი ასახავენ“ (82, 259).

მართლაც, დანახვა გაცილებით მეტია, ვიდრე ფიზიოლოგიური პასუხი ელექტრო-მაგნიტურ ტალღაზე ხილულ დიაპაზონში. მხედველობა აღიქვამს და გონებისათვის მისაწვდომს ხდის რაღაც გაცილებით უფრო მეტს, ვიდრე პატერნია⁷. მაგრამ ამ წესით შთაგვაგონებენ პატერნები, რომ ისინი ობიექტს სრულად შეიცავენ? ჩვენ პატერნებს მართლაც „საგნობრიობის“ თვისების მქონედ ვხედავთ. თვით დეკორატიულ ჩანახატებშიც კი პატერნებს ჩვენ აღვიქვამთ უკვე საგნობრიობის გარეშე არსებულ წმინდა ფორმად.

საინტერესოა, რომ საერთოდ საგნისა და მისი კონტურის აღქმის მთელ ფიზიოლოგიურ მექანიზმში სინათლის ობიექტურად არსებობაში ეჭვი არავის შეაქვს. ამ მხრივ ფერი გაცილებით მეტი ეჭვის საგანი ხდება: მას იხილავენ, ერთის მხრივ, გარკვეული ტალღის სიგრძის სინათლეზე ადამიანის სპეციფიკურ რეაქციად,

7. „პატერნი“ გრეგორის ტერმინია. ამ სიტყვაში გულისხმობენ მდგომარეობათა გარკვეულ კრებულს, რომელიც მიეწოდება რეცეპტორის „მიმღებს“ სივრცესა და დროში.

ხოლო, მეორეს მხრივ, უფრო „მარტივად“, სინათლის თვისებად. გამოდის, რომ სინათლე ობიექტურად არსებული ელექტრო-მაგნიტური ტალღაა, ფერი კი ელექტრო-მაგნიტური ტალღა გარკვეულ სიგრძეზე ადამიანის სპეციფიკური სუბიექტური რეაქცია.

თუ სინათლე ობიექტურად არსებულია, მაშინ ობიექტურად არსებულია მონოქრომატული სინათლეც, როგორც გარკვეული ტალღის სიგრძის მქონე. თუ მონოქრომატულობა თავად უკვე პირობაა მონოქრომატული სინათლის არსებობის, მაშინ სინათლის ფენომენი არსებობს მხოლოდ ამ შემთხვევაში არსებული და მოცემული პირობით. ამდენად, მონოქრომატული სინათლის აღქმა სულაც არ წარმოადგენს ადამიანის სპეციფიკურ, სუბიექტურ, ფიზიოლოგიურ რეაქციას ობიექტურად არსებული სინათლის რომელიღაც თვისებაზე.

აქედან გამომდინარე, თუ ჩავთვლით, რომ სინათლეს აქვს ობიექტური საფუძველი, მაშ უნდა მივიჩნიოთ, რომ ფერსაც ჰქონია. წინააღმდეგ შემთხვევაში ეჭვი უნდა შევიტანოთ სინათლის, როგორც მხედველობის პირობის ობიექტურობაში და მივიჩნიოთ იგი გარკვეული დიაპაზონის ელექტრო-მაგნიტურ ტალღაზე ადამიანის სპეციფიკურ სუბიექტურ რეაქციად. აქედან ერთი ნაბიჯი-ლაა აგნოსტიციზმამდე (თუმცა, ესეც პოზიციაა). არადა თვალი და მისი ფიზიოლოგია სწორედ სინათლის არსებობის პირობით არსებობს. არა თუ ადამიანის ფიზიოლოგია, ბოტანიკა, ბიოლოგია, მოლეკულური ბიოლოგია და ბიოლოგიის სხვა დარგები სინათლეს (და არა მის ფიზიკურ მახასიათებელს – ელექტრო-მაგნიტურ ტალღას) მიიჩნევენ სიცოცხლის პირობად.

ამგვარად, შეკითხვა, რომ ერთნაირად ვხედავთ (!) თუ არა წითელ ფერს (აღქმის სუბიექტურობაზეა ლაპარაკი), – უნდა გავრცელდეს მთლიანად მხედველობის აქტზეც. ამ შემთხვევაში საფუძველმოკლებულია რა იქნება ასეთი მსჯელობისას შეკითხვა: ერთნაირი არის თუ არა მთა, ზღვა, ესა თუ ის საგანი ყოველი ადამიანის მხედველობით წარმოდგენაში, თუ მხოლოდ მხედველობის აქტის, როგორც ყოველი ადამიანისათვის დამახასიათებელი ფიზიოლოგიური აქტის ზოგადობა განაპირობებს ერთნაირ სურათ-ხატს აღქმაში; თუ ეს ასე არ არის, დგება საკითხი იმის

შესახებ, თუ საგნიდან არეკლილი სინათლე რა ფორმით ატარებს საკუთარ თავში ინფორმაციას იმ საგნის შესახებ, რომელსაც ჩვენ ვხედავთ და რა ფუნქციას ასრულებს იგი (სინათლე) საგნის სურათ-ხატის მხედველობით წარმოდგენაში.

ამ საკითხებს ისევ მივუბრუნდებით. აქ კი ზოგადი ფორმით ხაზგასმით გავიმეორებ, რომ მხედველობის საშუალებით სინათლე ჰქმნის ყოფიერებასაც და მხედველობის ძალასაც აფორმებს. „თვალი შექმნილია სინათლით, სინათლეზე, სინათლისათვის“ გოეთეს ეს არც თუ მეტაფორული და სწორედ რომ მეტაფორული ფორმულაც სრულიად ნათელს ხდის ერთის მხრივ, სინათლისა და მეორეს მხრივ, თვალის როგორც სინათლის შინაგანი ორგანოს – მხედველობის თანაშემოქმედებას.

„სანთელი გუამისა არის თვალი, უკითეუ თვალი ჩემი განმარტებულ იყოს, ყოველი გუამი შენი ნათელ იყოს“ (მათე, 6.22).

ფერი, სინათლე, ადამიანი

თუ კარგად დავუკვირდებით, სინათლე ჩვენს აღქმაში თითქმის არ მოიცემა. აღქმაში გვეძლევა მხოლოდ საგნობრივი გარემო სივრცესა და დროში მოცემული. თავად მზე და სინათლის სხვა წყაროები ცნობიერებაში მოგვეცემა განსაგნებულ „სხეულად, რომლებიც სივრცეს ანიჭებენ გამჭვირვალების უნარს. არისტოტელესეული გამოთქმა რომ მოვიშველიოთ, სინათლე ის „აქტუალურად გამჭვირვალეა“, რომელიც სივრცის ფერადოვნებას აფორმებს. მხოლოდ გამჭვირვალე სივრცის საშუალებით ხდება შესაძლებელი ფერადოვანი სამყაროს აღქმა. სხვა-ნაირად, არსებობს სხეული (დავუშვათ, მზე ან სინათლის სხვა წყარო), რომელიც ანათებს და არსებობს ის ნათელი, რომელიც ამ სხეულს გარეთაა და სივრცეს რაღაც წესით აქცევს „აქტუალურად გამჭვირვალედ“. ერთი შეხედვით, ფერი ჩვენს ცნობიერებაში სივრცეს არ უკავშირდება. შედარებით წმინდა სახით

განცდილი ფერებიც კი, რომლებიც აისისას ან დაისისას ღებავენ სივრცეს, ჩვენთვის დაკავშირებულია ან ღრუბელთან, ან სივრცის ნაწილთან, ან მზის, როგორც სხეულის, შარავანდედთან, ცისარტყელასთან.

როდესაც ელექტრო-მაგნიტურ ტალღას ენერგეტიკულად ვახასიათებთ, სამყაროს ასეთ ზოგად აბსტრაქტულ ობიექტივირებულ მოდელს ვიღებთ:

1. შავი ფერის სხეული მთლიანად (ან პირობითად მთლიანად) შთანთქავს ელექტრო-მაგნიტურ ენერგიას. მისი ზედაპირიდან არ ხდება სინათლის არეკვლა.

2. თეთრი ფერის სხეული მთლიანად (ან პირობითად მთლიანად) ირეკლავს ელექტრო-მაგნიტურ ენერგიის მქონე ტალღას, სინათლეს, ამიტომ ე.წ. თავისი ფერი სხეულს არა აქვს. იგი თეთრია.

3. ფერადი სხეული ნაწილობრივ შთანთქავს სინათლეს, ნაწილობრივ ირეკლავს. ჩვენ სხეულის ფერად მივიჩნევთ სინათლიდან „გამოთავისუფლებული“ ენერგიის იმ ნაწილს, რომელიც სხეულმა არ მიიღო, რომელიც აირეკლა და ამ არეკვლის წყალობით მოცემული სხეული ვიზუალურად შესამჩნევი გახდა ჩემი მხედველობისათვის.

ბუნებრივი გარემო, სივრცე, სამყარო, ფერადოვნებით (შავისა და თეთრის ჩათვლით) მხოლოდ იმდენად ხასიათდება, რამდენადაც იგი კი არ იღებს თავისთავში სინათლესა და ფერს, არამედ „უკუაგდება“, „განაგდება“, ირეკლავს. იგი თავის თავში იღებს სინათლის ენერგიის მხოლოდ იმ ნაწილს, რომელიც „მისი ფერი“ ხდება. ეს არეკვლა, უკუგდება კი ხდება იმ „აქტუალურად გამჭვირვალე“ არეში, რომელიც წარმოადგენს ჩვენს თვალსა და საგანს შორის არსებული სივრცის ნაწილს, თანაც არა მხოლოდ „აქტუალურად გამჭვირვალე“ არეში, არამედ „აქტუალურად გამჭვირვალეს“ პირობითაც. „აქტუალურად გამჭვირვალეს“ გარეშე სხეულს ფერი არა აქვს. არა თუ ფერი, მას კონტურებიც ეკარგება და შავში, სიბნელეში შთაინთქმება. საკმარისია სინათლის გამოჩენა, რომ სამყარო მოგვცემს როგორც დრო-სივრცულ კონტინუუმში არსებული საგნობრივი გარემოს ფერადი მოცემულობა.

უფრო, უცნობი, შავი, პირობითად უსივრცო, გარემო ბუნებრივი სინათლით „განიცდის“ აქტუალიზებას. სინათლე აფორმებს სამყაროს სივრცულ ფერადოვან მოცემულობად; იგი მას „აქ“ და „ახლა“ განხორციელებულ აქტად იძლევა. „აქ“ და „ახლა“ კი აწმყოში სამყაროს სივრცული ფერადოვანი მოცემულობაა. თითქოს სამყაროს შესაქმნელად თამაშდება საოცარი მისტერია სინათელსა და სიბნელეს შორის. მეტაფორულად რომ ვთქვათ, ფერი სახლობს საგანში, როგორც გარკვეული პოტენცია; რომელიც საგანს სძენს უნარს მიიღოს, ან უკუაგდოს სინათლე, ანუ მიიღოს საკუთარ თავში სინათლის ის ნაწილი, რომელიც ამ პოტენციას ფერად აფორმებს, რისი წყალობითაც საგანი „სხ-ეულად“ იქცევა და თავის არსებობას ფერით იზიჟებს.⁸

თუ ამ კონტექსტში გავიხსენებთ სიბნელეს, უკუნს, და სა-უკუნო-ს, როგორც გაუფორმებელ მარადიულობას, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სინათლე მარადისობის (ზედროითობის) აქტუალიზებას ახდენს ფერის საშუალებით. ფერი სინათლის მარადიული ჭიდილია სა-უკუნ-ო, ბნელ, მარადიულ არსებობასთან. (გავიხსენოთ გოეთე, „ფერი სინათლის შემოქმედებაა, შემოქმედება და განსაცდელი“). ეს სოცოცხლეა არა მხოლოდ ფერის, არამედ მთლიანად სამყაროსი, რადგან სამყარო, შეიძენს რა აწმყოს ფერის საშუალებითა და მეშვეობით, იგი ხილული ხდება. ხილული ხდება იმ ფერების გამო, რომელიც „ახლა“ „ჩასახლდა“ სამყაროში როგორც სივრცეში. სამყარო იძენს დროს, ანუ ისტორიას. ამ აზრით, ფერი მარად აწმყოა. იგი შემოქმედის ფუნქციას ასრულებს და ისტორიულობად აფორმებს გაუფორმებელ მარადიულობას. შეგვიძლია გავიხსენოთ ბიბლიის პირველი ლექსებიც: „ხოლო ქუეყანაი იყო უხილავ და განუმზადებელ და ბნელი ზედა უფსკრულთა და სული ღმრთისაი იქცეოდა ზედა წყალთა.

და თქუა ღმერთმან: იქმენინ ნათელი და იქმნა ნათელი“.

(წიგნი დაბადებისა 1, 2, 3).

8. სიტყვა „შეღებვის“ სემანტიკურ ძიებასაც უნდა მივყავდეთ „ღებ“ ძირის უპირველეს გაგებასთან (მი-ღება-, ღებ-ულობს, ღებ-ავს).

თავად სინათლე კი ღვთის ნებელობითი აქტით იბადება იმ წიალიდან, რომელიც „იყო უხილავ და განუშზაღებელ“. იბადება და ქაოსს კოსმოსად აფორმებს⁹. იოანეს სახარების ლექსშიც – „ნათელი იგი ბნელსა შიგან სჩანს ბნელი იგი მას ვერ ეწია“ (იოანეს სახარება, 1), ჩვენი აზრით, მახვილი გაკეთებული უნდა იყოს ნათელზე, რომელიც ბნელის წიაღშია და ბნელისაგან განსხვავებით, ან სულაც ბნელისთვის შემოქმედებითი საწყისის მატარებელია.

ფერის როგორც ფენომენის მეცნიერულ-აბსტრაქტიული ანალიზისას მიიჩნევენ, რომ ფერი, როგორც არსებული, მოქცეულია ადამიანის იმანენტურ განცდათა სფეროში (ნამდვილად არსებობს მხოლოდ ელექტრო-მაგნიტური ტალღა, რომლის გარკვეული პარამეტრები აღიქმება ადამიანის მიერ როგორც გარკვეული ფერი). მაგრამ, თუ გავითვალისწინებთ, რომ თვალის ბადურაზე „აღბეჭდილი“ საგნის გამოსახულება საკმაოდ შორს დგას იმ სურათ-ხატისაგან, რომელსაც ჩვენი ცნობიერება საგანს, ნივთს, სხეულს არქმევს, თვალის ბადურაზე მიღებული ე.წ. სქემას ჩვენ პირობითად შეგვიძლია ვუწოდოთ სიმბოლო იმ საგნისა,

9. ამ კონტექსტში საინტერესოა გავიხსენოთ აინშტაინის ფარდობითობის თეორია და ერთი ასეთი მათემატიკური გზით მიღებული აბსტრაქცია. სინათლის სიჩქარეზე დრო ჩერდება. თავად სინათლე „უდროო“ არსებობს. ამ აზრით და არა მხოლოდ ამ აზრით, იგი აბსოლუტურის ნათესაური ცნებაა. აქვე შეიძლება წმინდა იოანე მოციქულის გახსენებაც: „ეს არის ალქმა, რომელიც მოვისმინეთ მისგან, და გაუწყებთ თქვენ, რომ ღმერთი არის ნათელი და არ არის მასში არავითარი ბნელი“ (წმინდა იოანე ღვთისმეტყველის პირველი საეკლესიო ეპისტოლე, თავი 1.5) გავიხსენოთ გოეთეს „ფაუსტიდანაც“ მეფისტოფელის მონოლოგი: „მე საკუთარ თავს ვთვლი იმ მთელის პატარა ნაწილად, რომელიც თავიდან იყო ყველაფერი. მე ვარ ნაწილი იმ წყვდიადისა, რომელმაც შვა სინათლე, ამაყი სინათლე, რომელსაც ახლა უკვე შეუძლია გამოსტაცოს თავისი თავი თავისსავე მშობელ დედას – წყვდიადს, იყოს აღიარებული და დაეუფლოს სამყაროს, თუმცა კი ეს უკანასკნელი მას ბოლომდე არ ხელეწიფება მის მცდელობათა მიუხედავად. სინათლე მხოლოდ მატერიალურს ეჭიდება / თვითონაც მატერიალურისაგან წარმოსდგება მატერიალურის საშუალებით იძენს იგი მშვენიერებას/ მაგრამ მატერიალურს ხომ ისიც შეუძლია, რომ მას გზა გადაუღობოს/ ამიტომ მე ვთვლი, რომ არც თუ ისე დიდი ხნის ლოდინი დაგვჭირდება იმ დრომდე, როცა ყოველივე მატერიალურთან ერთად განადგურდება თვითონ სინათლემ“ (12,11).

რომელიც სინათლემ მხედველობის მეშვეობით გააფორმა ჩვენს წარმოდგენაში. გავიხსენოთ დეკარტე: „ბუნებას ძალუძს იპოვნოს ისეთი გარკვეული ნიშანი, რომელიც სინათლის განცდას გამოიწვევდა, თუმცა კი შესაძლოა, ამ განცდის მსგავსი იქნებოდა“ (86, 181).

გამოდის, რომ სინამდვილე, რომელიც სინათლის წყალობით არსებობს ჩვენს გარეთ, ეჭვის საგნად იქცევა მაშინვე, როგორც კი სინათლისა და ფერის არსებას ადამიანის იმანენტურ განცდათა სფეროში ჩავკეტავთ. მაგრამ, როგორც კი დავუშვებთ, რომ ფერისა და სინათლის განცდა როგორც ექსისტენციალური განცდა, ჩემი თვითგანცდის იმანენტური კომპონენტია, თითქოს პრობლემაც უნდა მოიხსნას: სინათლისა და ფერის განცდა წარმოადგენს ერთ-ერთ იმ ელემენტთაგანს, რომლითაც აიგება ჩემი თვითცნობიერება, რომელიც, როგორც შელერი იტყოდა, არსებობს მხოლოდ საგნობრივი ცნობიერების – ჩემს გარეშე არსებული რეალიის არსებობის პირობით. თუ თვითცნობიერებას ამგვარი ექსისტენციალური განცდების მთელს კომპლექსს მოვაცილებთ, დავრჩებით აბსოლუტურ სიცარიელეში. შეიძლება გავიხსენოთ ფიხტე: მისთვის ემპირიული „მე“ მხოლოდ საგნობრივი ცნობიერებაა და „არა-მე“-ს ცნობიერების პირობით არსებობს. წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი მხოლოდ აქტია. ე. ი. სასრულ თვითცნობიერებას არ შეიძლება წავართვათ საგნობრივი ცნობიერება, ცნობიერება იმისა, რომ, თუ რაღაცას არსებულად შევიგრძნობ, იგი კიდევაც არსებობს. რელატიურობის სფერი იწყება იქ, სადაც ამ „არსებობის“ რაგვარობაზეა ლაკაპარაკი. ამ სფეროს გარეთ გასვლა კი, როგორც კანტს მიაჩნდა, შესაძლოა ყალბი მეტაფიზიკური მსჯელობის საფუძველი გახდეს. – „ცნება ჭვრეტის გარეშე ცარიელია, ხოლო ჭვრეტა ცნების გარეშე ბრმაა“. (20, 85, 76).

მაშასადამე, თავისი „აქტუალურად გამჭვირვალობის“ უნარითა და პირობით სინათლე ჩვენს ცნობიერებაში ამკვიდრებს საგნობრივ გარემოს ანუ სივრცეს, რომელიც სწორედ საგნობრივი გარემოს პირობით იქცევა სივრცედ და დროს, რომელიც

ასევე ქრონოლოგიაში მოაქცევს ჩემსა და საგნობრივი გარემოს ურთიერთმიმართებას. ხოლო თავად საგნობრივი გარემო კი დროში მოცემული ფერადოვანი სივრცული მოცემულობაა. სხვანაირად რომ ვთქვათ, „აქტუალურად გამჭვირვალე“ სინათლე ჰქმნის წანამძღვარს საიმისოდ, რომ აიგოს ჩვენი ცნობიერება, ანუ ცნობიერებაში მოგვცეს სამყაროს ფერადოვანი სივრცული მოცულობა. ამ აზრით, სინათლესა და ფერს ერთ-ერთი უმთავრესი ადგილი მიეკუთვნება ჩვენი ცნობიერების სტრუქტურაში და მის ერთ-ერთ უმთავრეს მაკონსტრუირებლადაც გვევლინება. იგი წარმოადგენს იმ ღერძს, რომელზედაც ჩვენს ცნობიერებაში სამყაროს დრო-სივრცული ხატი აიგება. ამდენად, იგი წარმოადგენს ჩემი ცნობიერების პირობას. ამ აზრით მიიჩნევდა დეკარტე სინათლეს შემეცნების პროცესის უმთავრეს პირობად – „ტემპარიტების მოძიება ბუნებრივი სინათლის საშუალებით, რომელიც, თავისთვად, რელიგიისა და ფილოსოფიის დახმარების გარეშე განსაზღვრავს ყველა იმ მოსაზრებას, რომელიც უნდა ჰქონდეს კეთილგონიერ ადამიანს ყველა საგანთან დაკავშირებით, რომლებიც კი მის აზროვნებას იპყრობენ და, გარდა ამისა, განმსჭვალავს, აგრეთვე, ყველაზე საინტერესო მეცნიერებანის საიდუმლოებებს“ (86, 179).

სინათლისა და ფერის, დროისა და სივრცის ფორმირების საშუალებით ფორმდება ჩემი მიმართება სამყაროსთან, ფორმდება ჩემი ცნობიერება და თვითცნობიერება. პირველი – როგორც „არა-მე“-ს ცნობიერება, ხოლო მეორე – როგორც ჩემი, როგორც „არა-მე“-ს ცნობიერების შესახებ არსებული ცნობიერება, რომლის გაფორმებშიც ისევ მხედველობით წარმოსახვას ერთ-ერთი მთავარი როლი ეკუთვნის.

ამგვარად, სინათლე სხვა გარემოებებთან ერთად ადამიანის არსებიდან უცნაური წესით მოუხმობს აზრს, იდეას, წარმოსახვას, რამელთაგანაც თითოეული თავისუფლების მოწილადეს ხდის ადამიანს. ეს ის „შემოქმედებითი ფერხულია“, რომელშიც ადამიანი მთელი სიცოცხლის განმავლობაში არის ჩაბმული საკუთარი თავისუფალი ნებითა და შინაგანი ცხოვრებით, ისე რომ ამას ვე-

ლარც კი ამჩნევს. იგი ხედავს, დადის, ამროვნებს. ამროვნების ელემენტი – იდეა – მხედველობით წარმოსახვაში ყალიბდება იდეად. ამიტომაცაა იგი ხილულია გოეთესათვის: „ჩემთვის მხოლოდ სიამოვნების მომგვრელი შეიძლება იყოს ის ფაქტი, რომ მე, არა თუ მაქვს იდეები ისე, რომ მათ შესახებ არაფერი ვიცი, დანახვაც კი შემიძლია მათი“.

ამ მხრივ ნიშანდობლივია ჰაიდეგერის ასეთი მოსაზრებაც: „იდეის არსი მდგომარეობს მის მოვლენურობასა და ხილვადობაში. უკანასკნელი განაპირობებს დასწრებულობას (Anwesenung), სახელდობრ კი, დასწრებულობას იმისას, რა-საც თითოეული და ყოველი არსება წარმოადგენს. არსების რა-ობაში (Was-sein) ეს უკანასკნელი ყოველთვის (პლატონის თანახმად) ესწრება... ის, რომ იდეას ...მიყვავართ (გაყვავართ) ხილვადობამდე, რითაც საშუალებას გვაძლევს დავინახოთ, რომ მასზე მიყურადებული ხედვა არის სრული ჭეშმარიტება იმისა, რადაც იგი (იდეა) გვევლინება“ (153, 275).

ქართულ მეტყველებაში, და არა მხოლოდ ქართულ მეტყველებაში, სხვადასხვა კონტექსტით სინათლის ცნება უკავშირდება ამროვნებას. („ამრი ნათელია“, „ამრი ბუნდოვანია“, „უფრო ნათლად რომ გამოვთქვათ“ და სხვა). თითქოს სინათლე ამრისა და ამროვნების თვისებად არის გამოცხადებული. (გავიხსენოთ ფიქტეც და მისი „მხესავით ნათელი განცხადება ფართო საზოგადოებას უახლოესი ფილოსოფიის ჭეშმარიტ არსზე“, გავიხსენოთ დეკარტეს „ნათელი და ცხადი“ წარმოდგენა; მაგალითების მოყვანა მრავლად შეიძლებოდა). ალბათ, ძალზე ძნელია რაციონალური კავშირის მოძებნა, რა წესით ჯდება სინათლე ამროვნებაში, ან რა წესით მოუხმობს იგი ამრს¹⁰. ერთი კი ცხადია, რომ სინათლე და ამროვნება მხედველობისა და მხედველობითი წარმოსახვის საშუალებით ქმნიან ყოფიერებას არა მარტო სივრცისას, არამედ, გარკვეული ამრით, ჩვენი ექსისტენციალური არსებობისას. სინათლე ამროვნებისათვის ის „ღიაობაა“, რომლის კარიც მხედ-

10. „ისიც ვიცი, რომ ძე ღმრთისა მოვიდა, და მოგვცა ჩვენ ნათელი და გონება, რათა შევიცნოთ ჭეშმარიტი, და ვიყოთ ჭეშმარიტში“ ... (წმინდა იოანე ღვთისმეტყველის პირველი საეკლესიო ეპისტოლე, თავი 5, 20).

ველობაზე გადის (და ისევ გოეთე, „რამეთუ შინაგანი სინათლე მოიწევს გარეგანის შესახვედრად“).

მხედველობა კი ადამიანის ცნობიერ სფეროსთან დაკავშირებული თავისუფალი, ნებელობითი აქტია. თუმცა თავად ამ აქტის ხდომილება, როგორც ვთქვით, სინათლისა და ჩემი თანაშემოქმედებით ხორციელდება. მხედველობა, როგორც შემოქმედებითი უნარი, თავისი შინაგანი არსით მაინც ირაციონალურია. იგი წმინდა ფენომენია, რომელიც უნდა მივიღოთ, როგორც არსებული. ეს ადამიანური თავისუფლების ისეთი სფეროა, სადაც თავისუფალი ნებელობითი აქტით ხორციელდება ეს შემოქმედება. ამდენად, სინათლე, ფერი და, გარკვეული ამრით, უკუნიც თავისუფლების სფეროს თანამოზიარეს გვხდის. გვხდის ღვთის თანაშემოქმედს ჩვენს მყოფობაში.

ქართულ მეტყველებაში ცნებასთან „შემეცნება“, „ცნობიერება“ დაკავშირებულია „შეცნობა“, „ცნობა“, სხვანაირად, გახსენება, მოგონება იმისა, რის შესახებაც მე არაცნობიერი ცოდნა მაქვს, რომელიც ჩემს არაცნობიერში დევს, როგორც პოტენციური იდეა" (გნებავთ, როგორც ძველი ბერძნები იტყოდნენ, ეიდოსი). ადამიანი სენსორული სისტემის საშუალებით (ამჯერად ფერადი მხედველობის, ხოლო „გა-ხსენებ-ის“ შემთხვევაში ბგერის საშუალებით) მოახდენს ამ იდეის გრძნობად-კონკრეტულ, საგნობრივ წარმოდგენას სივრცესა და დროში მოცემული ფერადოვანი სამყაროს სახით. პლატონის იდეა მეტამორფოზას განიცდის ჰაიდეგერის იდეად და მისი არსება, (იდეის არსება) მოიცემა „მის მოვლენადობას და ხილვადობაში“ (ჰაიდეგერი). ეს კი თავისთავად გულისხმობს მოგონებას, გა-ხსენებ-ას, გა-ცნობ-იერებას იდეისას კონკრეტულ საგნობრივ გარემოში – აქ და ახლა, ანუ ისტორიულობაში. მე ვიცანი ჩემივე იდეა, ვა-ხსენე და, ამდენად, ხელახლა შევქმენი იგი, როგორც იდეა რაღაცის შესახებ აქ და

11. „მო-გონ-ების“ ეტიმოლოგიას ქართულ, უმეტესწილად აღმოსავლურ დიალექტებში ჩავეყვართ ასეთ განმარტებამდე: – მოიგონა, გონს მოეგო, გონებაში (ცნობაში, ცნობიერებაში) გაატარა, მოაგონდა. „გა-ხსენება“ კი უკავშირდება ხსენებას, სიტყვად ქცევას იმისა, რაც უმოქმედო, პოტენციური ცოდნა იყო და ხსენებით ცოცხალ იდეად იქცა.

ახლა. ეს აქტი ხორციელდება გარკვეულ საგნობრივ გარემოში რამდენიმე ფენომენის თანამონაწილეობით. ფერის საშუალებით მხედველობისათვის მისაწვდომი ხდება გრძნობად-კონკრეტული საგანი. იდეის „მოვლენადობა“, „დასწრებულობა“ და „ხილვადობა“ შესაძლებელს ხდის გაცნობიერების აქტს.

გაცნობიერების აქტი მოიცემა როგორც ისტორია პლატონის იმ იდეისა, რომელიც ზედროულობაში „ცხოვრობდა“ და რომელსაც მხოლოდ ჩემი ძალისხმევით მიეცა შესაძლებლობა ქცეულიყო ჩემთვის ცნობილად, ჩემთვის გამო-ცნობილად აქ და ახლა. იდეამ თავისი დასწრებულობით, მოვლენადობითა და ხილვადობით შეიძინა ახალი სიცოცხლე. იგი გაცოცხლდა, ინკარნირდა არა მხოლოდ ჩემთვის ჩემივე მხედველობის წყალობით, რამდენადაც მან შეიძინა ცნობიერებასთან მიმართება.¹²

აზრის გაცნობიერების შესახებ კი იმაზე მეტს ვერას ვიტყვით, რომ იგი გაცნობიერდება, საცნაური ხდება მხედველობის აქტით, თუმცა მისი მოხელვა-მოხელთება, რაციონალური წესით ძალზე ძნელია.

„თავად აზრები, – წერს მ. მამარდაშვილი, – არის ფენომენები. არა აზრი ფენომენის შესახებ, არამედ აზრი – ფენომენი, რომელიც ყოველთვის რაღაც უცხო, სხვა რეალობას მოწმობენ, ვიდრე კონვენციალური, კულტურული, ფსიქოლოგიური წარმოდგენებია. ეს იმას ნიშნავს, რომ ჩვენ უნარი გვაქვს გავიხსენოთ, მოვიგონოთ. როცა პლატონის მოგონების თეორიაზე ვლაპარაკობთ, ხომ აშკარაა, რომ საკითხი ეხება არა იმ მეხსიერებას, რომელშიც ჩვენ თითქმის რაღაცას უნდა ვინახავდეთ, მაგალითად, 12. და რადგან გაცნობიერება ხდება აქტში, რომელშიც მონაწილეობს სინათლე, როგორც პოტენციაში მოცემული გაუფორმებელი იდეის მაფორმირებელი, შემთხვევითი არ უნდა იყოს ისიც, რომ ადამიანის ისეთი არაცნობიერი მდგომარეობა, როგორიც ძილია, ბუნებრივად დაკავშირებულია ღამესთან. ძილისას ადამიანი, როგორც ისტორიული არსება (ბიოგრაფიის მქონე არსება, რომელიც კაცობრიობის ცხოვრების ქრონოლოგიაშია ჩართული) ისტორიიდან, დროიდან ამოვარდნილია. იგი მძინარეა და ძილში დროის განცდა დაკარგული აქვს. ამდენად ძილი მის ბიოგრაფიაშიც არ შედის. შემთხვევითი, ალბათ, არც ის არის, რომ ადამიანის სიზმრის ხანგრძლივობა უდროა და იგი ადამიანის ფიზიოლოგიური ძილის დროს სრულიად არ შეესაბამება.

რაიმე კულტურულ მიღწევებს. ჩვენ ხომ ამას არ ვიხსენებთ. ჩვენ ყოველთვის ვიხსენებთ რაღაც სხვას, რომელიც ორიგინალთან სრულ იდენტობაშია – ვიხსენებთ აზრის ორიგინალს“ (119, 287).

აქვე ვიტყვით, რომ ის, რაც რაციონალურ სფეროს სცილდება და წმინდა ფენომენის სახით გვეძლევა, ძნელია ცნებითი აზროვნების ჩარჩოებში მოვაქციოთ იძულებით. ეს ყალბი მეტაფიზიკური განაზრების ტოლფასია.

ფერი და ბგერა

ჰერმან ჰესეს ნაწარმოებში „მოხელვა დილის ქვეყნისა“ არის ასეთი პასაჟი:

„...სინამდვილეში ჭეშმარიტი და ზენაარი გაგებით ეს მსვლელობა დილის ქვეყანაში მხოლოდ ჩემი და მხოლოდ იმ დროის მსვლელობა კი არ იყო, არამედ მორწმუნეთა და თავდადებულთა ნაკადი ნათლისა და სასწაულის საზიარებლად მარად და შეუწყვეტლივ მოედინებოდა საუკუნეთა მანძილზე და თითოეული ჩვენგანი, თითოეული ჯგუფი, მთელი ლაშქარი და ჩვენი დიდი ლაშქრობაც სამშობლოში დაბრუნებას მოწყურებულ სულთა მხოლოდ ერთი ტალღა იყო იმ მარადიული სწრაფვისა დილისაკენ, სამშობლოსაკენ. და განმსჭვალა ამ ჭეშმარიტებამ მთელი ჩემი არსება, ვით სხივმა ნათელმა და მაშინვე აჟღერდა ჩემს გულში სიტყვა, მორჩილების წლებში რომ შევისწავლე და მუდამ საოცრად მომწონდა, თუმცა კი მისი აზრი კარგად არც გამეგებოდა. ეს იყო პოეტ ნოვალისის სიტყვა: „განა საით მივდივართ? მუდამ შინისაკენ“. (54, 13-14).

როგორ, რა წესით ხდება ჭეშმარიტებასთან, საზრისთან ზიარებისას სიტყვის დაბადება? რა წესით მოუხმობს სინათლე ადამიანის არსებიდან აზრს, იდეას, რომელიც შემდეგ სიტყვადქცეული ჩვენი ცნობიერების და თვითცნობიერების შინაარსს ქმნის, მის ნამდვილობას აფორმებს? რა წესით ხდება ხმის, ბგერის

დაბადება ადამიანის არსებაში, იმ ბგერისა, რომელმაც ადამიანის ცნობიერების გაფორმებაში სიტყვის ელემენტის როლი უნდა ითამაშოს?

თუ ფერი საგანს თავის ნამდვილ ყოფიერებაში წარმოგვიდგენს, რის შედეგადაც საგანი საცნაური, დრო-სივრცულ მოცემულობაში „ჩასმული“ აღმოჩნდება ჩემი ცნობიერებისათვის, სიტყვა, სახელი, ხსენება ამ საგნისა არის გონის მიერ საგნის გააზრების პერფერაცია-დასრულება. და ეს პერფერაცია არის თვითონ სიტყვა. სიტყვა გამოთქვამს მოაზრებულ საგანს, საგნობრიობას იმ საგნისას, რომელიც გონმა მოიაზრა, „იცნო“, გააცნობიერა. ამდენად, ყოველ სიტყვაში შესულია საზრისი. ჩვენ სიტყვით, ბგერათა გარკვეული კომპლექსით, ვა-სახ-ელ-ებთ საგანს და ამით მის მოაზრებასაც ვასრულებთ, ანუ მის სახეს, ცნობიერებაში მის შესატყვის ფორმას ვქმნით. მას (საგანს) სახელდებით ვანიჭებთ საზრისს და ჩვენს იმანენტურ სფეროთა კუთვნილებად ვაქცევთ.

ეს ერთი შეხედვით სრულიად ნათელი რამ ძალზე რთული, უცნაური და ძნელად ასახსნელია თავისი მექანიზმით. ჩემს ცნობიერებაში სინათლის წყალობით ერთდრულად იბადება ფერადოვანი სხეული. სხეულიდან – სიტყვა, ხოლო სიტყვიდან ხელახლა ცოცხლდება საგანი როგორც ენობრივი საზრისის მქონე. საგანი და მისი სახელი ჩემს ცნობიერებაში მოიცემიან ერთსახად, ერთად ერთიანად. იგი ერთის მხრივ, რაღაც საზრისის მქონე „არა-მე“-ა, მეორეს მხრივ კი – „არა-მე“-ა მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ჩემგან მოიაზრება საგანი, როგორც სიტყვა.

თანამედროვე ჰერმენევტიკულ თეორიაში /გადამერი/ ნათელი ხდება ფერის არსის სრულიად განსაზღვრული მხარე. „სიტყვა, რომელიც იმიტომაა ნამდვილი, რომ ამბობს როგორია საგანი, თავისთავად არაფერია და არც უნდა რომ რაიმე იყოს. თავისი ყოფიერება მას აქვს „თავის თვალსაჩინოდ ქონაში“ /46, 185/. ამ აქტში თითქოს ხორციელდება საგნის საგნად ქცევის აქტი.

ისევ გადამერის მიხედვით, „სიტყვა როგორც სარკე, ისე აირეკლავს იმ სინათლეს, რომელიც არის პირველადი სიტყვის სინათლე – „კაცთა ნათელი“. სინათლე კი არის იგივე კეთილი /

დაბადება, 1.4/. სინათლე, როგორც კარგი და კეთილი, ახდენს თვალსაჩინო და, აგრეთვე, ინტელგიბელური სამყაროს არტიკულირებას და იგია გონის, „ნუსის“ სინათლე“ /46, 186/. ეს სინათლე მონაწილეობს გასაგებში და ის იგივეა, რაც ერთმანეთთან აკავშირებს ხედვასა და დანახვადს და რომლის გარეშეც არ არსებობს, საერთოდ, არც ხედვა და არც დანახვადი. სინათლე, რომელიც მონაწილეობს ყოველგვარ ხედვაში, არის ის, რაც სახეს აძლევს ყველაფერს და ყველაფრის არტიკულირებას ახდენს. იგია ს ი ტ ყ ვ ი ს ს ი ნ ა თ ლ ე. სიტყვა მონაწილეობს და სახეზეა ყველა გაგებაში, როგორც საზრისის აწმყოობა.

ამ კონტექსტში უნდა გავიხსენოთ დაბადების წიგნი: ღმერთი ცასა და ქვეყანას ჰქმნის უსიტყვოდ. მხოლოდ სინათლის შექმნისას „ლაპარაკობს“ ღმერთი პირველად. ჭერ ერთი, ღმერთი დიალოგში შედის თავისთავთან, რაც, თავის მხრივ, საინტერესოა იმიტომ, რომ ხდება ღმერთის ღმერთისაგან გაუცხოვება და, შესაბამისად, მისი საკუთარ თავთან კონტაქტი, ანუ ღვთის „თვითრეფლექსია“ ხდება სიტყვის საშუალებით, მეორეც, როგორც „დაბადების“ კომენტარში ნეტარი ავგუსტინე მიუთითებს, ეს ლაპარაკი, რომლითაც სინათლე განათდა და შეიქმნა, არის „გონითი განათება“, რომელიც სახემიღებულ საგანთა გარჩევას შესაძლებელჰყოფს /46, 188/.

„დაბადებას“ ამ ლექსის მიხედვით, ღმერთმა ნ ა თ ლ ა დ სცნო, იცნო თავისი თავი. იგი თავის თავის იდენტური გახდა განათებით, ამდენად, დასცილდა კიდევაც თავის თავს საკუთარ არსებაში და სიტყვით მოახდინა აქტად მოცემა სინათლის არსისა. სხვანაირად, იგი საკუთარ თავს „გამო-უტყდ-ა“ თავის სინათლეში. ამ „სიტყვის ნათელი“ კი ისაა, რაც ადამიანურ ენაში აირეკლება, გაიგება და რაც არის ყოფიერება.¹³ ყოფიერება, ამიტომ, არსებობს „მხოლოდ სინათლეში, რომელიც ამა თუ იმ მობროვნესათვის განათდა“ (46, 189).

სიტყვა ბგერათარსებობის გარკვეული წესია. ბგერა ადამიანის არსებაში არის ის ცხადი მოცემულობა, რომელსაც თავად

13. ყოფიერების სახლი კი, როგორც ჰაიდუგერი გვეუბნება. ენაა.

ჰქმნის. იგი მიმართებაშია არა მხოლოდ სიტყვასთან, რომელიც „პირველთაგან იყო /და იყო ღვთისა თანა“ (იოანეს სახარება 1,1). თუ ფერი დრო-სივრცულ კონტინუუმში ჩასმით საგნობრივი გარემოს გაფორმებას ახდენს ჩემს ცნობიერებაში, ბგერა ადამიანის ყოფიერების ის ელემენტია, რომლის საშუალებითაც შინაგანი სიტყვა, ლოგოსი იწყებს არსებობას, როგორც მეტყველება, როგორც რალაცნაირი ხდომილება. მეტყველება წმინდად ადამიანური ფენომენია. ბგერა, ისევე როგორც ფერი, თავისი შინაგანი სტრუქტურით და შინაარსობრივი დატვირთვით გაცილებით უფრო რთულია, ვიდრე შესაძლოა მისი რაციონალურ-აბსტრაქტული წარმოდგენა. ბგერა არ არის მხოლოდ რალაც სიხშირით გავრცელებული აკუსტიკური ტალღა. იგი ჩემს მიერ გამოთქმულია, თუ გნებავთ, შექმნილია, როგორც ჩემი მოღვაწეობის ის ნაყოფი, რომელსაც უკვე თავის საკუთარ სიცოცხლეს ვაძლევ. იგი თავისი არსებობის წესით არსებობს (რის რაგვარობაზედაც უკვე საბუნებისმეტყველო მეცნიერებანი ლაპარაკობენ) იქამდე, ვიდრე ბგერა, ხმა სწორედ ისე არ გაცოცხლდება სხვის სმენაში (ყურის საშუალებით), როგორც ჩემს მიერ წარმოთქმულში იგულისხმებოდა. არც ერთ მათემატიკურ პარამეტრს არ შეუძლია აღწეროს თანხმომავანი, რომელსაც რომელიმე სიტყვა შეიცავს. რაოდენ მკაცრი რაციონალურ-აბსტრაქტული ანალიზიც არ უნდა ჩავატაროთ, რაგინდ ზუსტადაც არ უნდა შევაპირისპიროთ ბგერის მათემატიკური პარამეტრები, გამოცნობა იმისა, ადამიანი, მაგალითად, „გ“-ს გამოთქვამს თუ „ქ“-ს ძალზე გაჭირდება. „გ“-სა და „ქ“-ს, როგორც სხვადასხვა ბგერების გარჩევა მხოლოდ ადამიანის სმენას შეუძლია, მხოლოდ ადამიანს ხელეწიფება. აქაც, ისევე როგორც ფერის ხედვის შემთხვევაში წმინდა ფენომენთან გვაქვს საქმე და პრობლემაც ისაა, რა წესით არსებობს ბგერა, ფერი და არა ის, თუ ერთი ან მეორე რა ტონალობისაა, რა სიმაღლისა (ბგერა) და რა გაჭერებულობისა (ფერი), როგორც გამოისახება ჰერცებში (ბგერა) და ნანომეტრებში (ფერი).

ამკარაა, რომ თითოეული მათგანის არსება სწორედ მათემატიკური აღწერილობის მიღმა სამრისის მქონეა. თითოეული მათგანი, როგორც ჩემი ყოფიერების ელემენტი, სწორედ მათე-

მატიკური მოდელირების მიღმა შეიცავს არა მხოლოდ ინფორმაციულ, არამედ იმ ემოციურ-ფსიქოლოგიურ და ამრობრივ დატვირთვას, რომელიც არსებულია და, თუ გნებავთ, აღიწერება კიდევაც გარკვეული პარამეტრებით. მეტყველება თავად არის ბგერათარსებობის თავისებური წესი, გარკვეული ვიბრაციის პრინციპი, რომელიც ენას წარმოადგენს, არა მხოლოდ როგორც საინფორმაციო საშუალებას, სიმბოლურ კოდს, არამედ, აგრეთვე, როგორც არსებულის შინაგან თვისებას, მის მყოფობას, როგორც ერთადერთ შესაძლებელს თავის არსებობაში: რადგან არის, ფერადად ვხედავ, და რადგან არის და ფერადად ვხედავ, ამიტომ ბგერით გამოვთქვამ კიდევ. ფერი თავის არსებობას ფერით გვიმხელს, ბგერა კი ბგერის არსებობის ძალით არსებობს და ამით გვამცნობს საკუთარი თავისა და არსებულის, როგორც არსებულის შესახებ.¹⁴

ამდენად, მე „ჩემსა“ და „ჩემს“ შორის ვარ მედიუმი, რომელიც სინათლე-სიტყვას აქცევს მეტყველ (საზრისის მქონე) სიტყვად. ეს ის იმანენტური პროცესია, როცა შესაძლებელი ხდება გაუცხოება საკუთარ თავთან და „დისტანციიდან“ მისი მოხელვა; შემდეგ კი აქვე, საკუთარ თავთან დიალოგით, მეტყველებით, თვითრეფლექსიით ახალი კომუნიკაციის მცდელობა, ანუ „მე“ ორგანიზაციის მუდმივ აწმყოში ყოფნა. აი, ამ პერმანენტულ „იმანენტურ თამაშში“, რომელსაც მუდამ ვახორციელებ როგორც შემოქმედი და შემსრულებელი ამ თამაშისა, მოქცეულია ჩემი თვითცნობიერება, რომელიც ორ „ენაზე“ მეტყველებს – ფერისა და ბგერის ენაზე. მეტაფორულად რომ ვთქვათ, „მე“ არის იქ, სადაც ფერი გარდაისახება ბგერად და პირიქით. (მითოლოგებმა: ფერი ის ენაა, რომელზედაც სინათლე გველაპარაკება, ბგერა კი ის ენაა, რომლითაც პირველად სინათლეს საცნაურს ვხდით ფერის საშუალებით).

14. აქედან შორი აღარ რჩება იქამდე, რომ არა მხოლოდ მეტაფორული ამრით გავიგოთ იმ „ბროლის“ სფეროების მუსიკა, რომელსაც ფერადოვან შარავანდედში „კოსმიური სფეროების მუსიკად“ ისმენდნენ დიდი ხელოვანნი, გავიგოთ ის „ხმაური“, რომლითაც მზე ამოდის და ჩადის და ის „გრგვინვა-გრი-ალი“ რომელიც თან სდევს ბედისწერის „ლურჯა ცხენების“ ქროლვას.

ამ ამრით, ფერი და ბგერა ის თაურფენომენებია (ისევ გოეთე), რომელთა ფენომენალური არსი მოიცავს არა მხოლოდ საკომუნიკაციო-ინფორმაციულ და ესთეტიკურ-მხატვრულ ფუნქციებს, ისინი თავად წარმოადგენენ სამყაროსეული „სისტემის“ მაფუნქციებელ-მაპირობებელ ავტორეგულატორებს, ამდენად, სამყაროს კი არ აღწერენ მხოლოდ, არამედ ისინი არიან, მყოფობენ, არსობენ, ფუნქციობენ და აგებენ სამყაროს მრავალფეროვნებას ჩემთან მიმართებაში. მათი არსებობა შესაძლებელს ხდის, რომ „მე“ დიალოგში შევიდეს სამყაროსთან (ამდენად, საკუთარ თავთანაც). დიალოგში შესული „მე“ კი მუდმივი ქვეყნისქმნადობის დაუსრულებელ, ღია ცირკულარულ აქტში მონაწილეობს და ქმნის იმ აწმყოს, რომელშიც „მე“ და სამყარო ერთ აქტში მოიცემიან.¹⁵ ეს აწმყო კი მარად სრულია, როგორც ღვთისა და ჩემი თანაქმნადონისა და თანამოღვაწეობის პროდუქტი, რომელიც თავის თავში მოიცავს წარსულის სრულ „ექსტრატს“, და მარად დაუსრულებელი, როგორც მომავლის დაუშრეტელი პოტენცია, როგორც განხორციელებული სწრაფვა და შემოქმედების დაუშრეტელი უნარი. ამ აწმყოში არსებობს და მოიცემა ყოფიერებაც, როგორც შემოქმედების ნაყოფი, და ბუნებაც, როგორც ყოფიერების მარადი დასტური, რომელიც თავადაც, როგორც გოეთე ამბობს, „მთელი და მარად დაუსრულებელია. როგორც ის ქმნის, ისე დაუსრულებლად შეიძლება ქმნიდე“ (80, 261).

თავად „მე“ კი ყოფიერების საზრისის მძებნელი, ყოფიერების მხედველი და ყურისმგდებელია. „მე“ ისმენს იმავე ყოფიერების იმ მოთხოვნას, რომ „მე“ – მარად აქტიური, მარად მოქმედი და შემოქმედი – ახორციელებდეს ამ ყოფიერებას. ყოფიერება მარად ყურადღებულია „მე“-სგან და საზრისის ძიებაც „ყოფიერება“ – „მე-ყოფიერება“ მიმართებაში ხდება.

„ადამიანი, – ამბობს ჰაიდეგერი, – თავის არსს მხოლოდ იმდენად ეკუთვნის, რამდენადაც მას ყოფიერების მოთხოვნა ესმის.

15. ამ კონტექსტში საინტერესოა სახარების შემდეგი ლექსი:

„მე და მაზი ჩემი ერთ ვართ“ (იოანე, 10.30), სადაც ნაგულისხმევი უნდა იყოს მაზისა და ძის მუდმივი თანაშემოქმედების პერმანენტული პროცესი, მუდმივი ქვეყნისქმნადობა.

მხოლოდ ამ მოთხოვნის წყალობითაა, რომ მას აქვს, მან იპოვნა ის, რაშიც მისი არსი მდგომარეობს“ (154, 323). ადამიანი ფერისა და ბგერის (და არა მხოლოდ მათი) განცდის მიჯნაზე ცხოვრობს და ქმნის; ადამიანი ამგვარ ურთიერთობაში მთლიანად იმალება მისი სამყაროსადმი ესთეტიკური მიმართების საიდუმლო. იგი მუდამ უ-ყურებს, ხედავს, ისმენს. ის მუდამ მა-ყურებელი, მხილველი, მსმენელია. ის მუდამ განიცდის, მუდამ გან-ცდა-შია, თუმცა უკვე ეს გან-ცდა მისი არსებობის მუდმივი ყოფიერებაა, იმდენად შინაგანი და თავისი, რომ იგი ყოველდღიურ არსებობაში თვითრეფლექსიის გარეშე აღარ გაიამრება. იგი ადამიანის ნებელობაში ზის როგორც სრული რწმენა. რწმენა იმისა, რომ არსებობს, რადგან უ-ყურებს, ხედავს, ესმის, ამროვნებს.

ეს რწმენა ადამიანის როგორც გვარეობითი არსების განსაზღვრის კონსტიტუციური პრინციპია, იგი ერთგვარი დინამიკური ძალაა, დაკავშირებული ადამიანის თვითგანსაზღვრის მთელ გზასთან. ადამიანის მი-ყურ-ადებაც სამყაროსა და საკუთარ თავთან ამ რწმენით არის ნიშანდებული, „დალდასმული“. მისი ინტიმი სამყაროსა და შემოქმედებისადმი განცდის უტყუარობის რწმენის მქონეა. ადამიანი თავისი ნებელობით, რწმენით და განცდის თავისუფლებით აღმოჩნდება „ხატი და მსგავსი ღვთისა“, რომელსაც შემოქმედება ხელეწიფება. თვითგანსაზღვრის მთელს პროცესში ადამიანის ნება იდენტურად კი არ უდრის ღვთის ნებას, არამედ თავისუფალია თავისი რწმენით საკუთარ ქმნადობისუნარიანობაში. ამას გულისხმობდა პიროვნების თავისუფლების პირველი უდიდესი აპოლოგეტი ფიხტე, როცა წერდა: „მე მსურს თავად ვიყო უკანასკნელი საფუძველი, უკანასკნელი მიზეზი იმისა, რაც ჩემი განმსაზღვრელია“ (149, 66).

ადამიანი ამ ნებელობით უახლოვდება ლოგოსის იოანეს გამოცხადებისეულ მნიშვნელობას, როგორც არსებულის „ანი“-სა და „ჰოე“-სი. იგი თავადაც სრული რწმენით ქმნის „ანი“-დან და „ჰოე“-მდე და ეს მისი ინტიმია თავად „ანი“-სა და „ჰოე“-ს ფენომენტანაც. დანახვადისა და დანახულის სახელდება, ფორმაში მოქცევა და მოაზრება-დასრულება მხოლოდ მას ხელეწიფება.

ადამიანის გრძნობადი სამყარო უშუალო მედიუმია, ასპარეზია იმ მუდმივი ინტიმისა, რომელიც მას, როგორც „მე“-ს აქვს წმინდა ფენომენებთან თაურფენომენებთან.

გადამერის აზრით, „მხედველობა როგორც ასეთი, სმენა როგორც ასეთი“ – დოგმატური აბსტრაქციებია, რომლებიც ხელოვნურად ახდენენ შესაბამისი ფენომენების რედუცირებას. აღქმა ყოველთვის მოიცავს მნიშვნელობას“ (78, 137). ქართულ მეტყველებაში ამ აბსტრაქციაზე უნდა მიუთითებდეს სიტყვების – ყური, ყურება, მიყურადება, ყურადღება, გულისყური და ა.შ. ერთი და იგივე ძირი – „ყურ“. ამ შემთხვევაში სწორედ ის ერთჯერადი ინტიმი უნდა იგულისხმებოდეს სამყაროსთან, რომელიც შემდეგ განცდის ობიექტი ხდება. განცდა ხორციელდება ასახულის საზრისის მოძიებით და ფერისა და ბგერის როგორც ჩემი საკუთარი შემოქმედების უნარიანობის რეალიზაციით. მე განვიცდი ფერადოვან სხეულს (ანუ სხეულს მხოლოდ ფერადოვანს განვიცდი) და მოვიაზრებ მას, როგორც სიტყვას, სახელს და ვუბრუნებ მას სამყაროს როგორც ხ მ ა ს, როგორც ხელახალ ქმნილ, უკვე ჩემს მიერ საზრისმინიჭებულ ყოფიერებას.

საგანი, რომელიც ფერისა და სინათლის საშუალებით გაცოცხლდა ჩემი განცდისათვის ჩემს მიერ მისი სახელდებით, ჩემს იმანენტურ სფეროთა კუთვნილებად იქცა. იგი გახდა მოაზრებადი და საზრისის მქონე. მეტაფორულად რომ ვთქვათ, საგანი სხ-ეულად იქცა.

ფერმა და ბგერამ, როგორც წმინდა ფენომენებმა ჩემთან მიმართებაში უამრავი განზომილება შეიძინა. ისინი როგორც ფენომენები ადამიანის კონსტიტუციური პრინციპის განმსაზღვრელებია. ადამიანი ხედავს, ისმენს, მეტყველებს.

სინათლისა და სიტყვის (შესაბამისად ფერისა და ბგერის) ურთიერთობა ყველაზე მძაფრად, თანაც ყველაზე სიმბოლურად, ალბათ, წიგნის კითხვისას თვალსაჩინოვდება. სწორედ აქ გვაქვს ადამიანის მიერ უკვე კულტივირებული მიმართება ყოფიერების ამ ურთულეს ფენომენებთან. ასო-ნიშანთა სიმბოლური კოდი ჩაწერს ბგერათა იმ მელოდიას, რომელიც შემდეგ წიგნის კი-

თხვისას აღდგება. ეს თითქმის რიტუალური მსახურებაა სინათლისა და სიტყვისა ადამიანისათვის. ქართულ ხალხურ სიბრძნეს უდიდესი სიფაქიზითა აქვს მიგნებული და გადმოცემული ყოველივე ეს ერთი პატარა გამოცანით (თავად გამოცანა, როგორც ფორმა აქ თამაშის ფუნქციასაც იძენს, რაც თავის მხრივ, კიდევ ერთხელ მიანიშნებს ფერისა და ბგერის შინაგან შემოქმედებით ბუნებაზე): „თეთრი ხნული, შავი თესლი, თესლი მთესველს ეუბნება“... ეს ურთულესი (თავისი სიღრმით) უმნიშვნელოვანესი ფიგურული მეტაფორა მშვენივრად გადმოგვცემს განცდათა იმ ფართო სპექტრალურ დიაპაზონს, რომელიც თეთრ ხნულსა და შავ თესლს შორის თამაშდება. თეთრი და შავი ორი უკიდურესად პოლარული არსია. ორი უკიდურესი წერტილი, რომელთა შორის უნდა გათამაშდეს სამყაროს კოლორიტის მთელი საიდუმლოება, უნდა დაიბადოს სიტყვა იმ მუხტიდან, რომელიც შავისა და თეთრის სიმძაფრეშია მოქცეული.

„როგორ ხედავენ პოეტები ბუნებას! მათი ხედვის საღებავები – სიტყვის გამოსახველობაა: ეპითეტი, მეტაფორა და ა.შ.“ (65). ანდრეი ბელის ეს გამონათქვამი მახვილს იმ სპეციფიკურ ნიჭიერებაზე სვამს, რომელიც პოეტს გამოარჩევს ყველა მეტყველთაგან სწორედ ენის სიმდიდრით. ეს სამყაროში გათამაშებული იმ ფერადოვნების განცდათა სიმდიდრეა, რომლითაც პოეტი განსხვავდება ყველა მეტყველთაგან, თორემ თითოეული ადამიანის სამეტყველო ენა იგივე პრინციპითაა აგებული, როგორითაც პოეტის ენა.

ის თავისებურებანი, რომელიც ჩემს მხედველობასა და მეტყველებას აფორმებს, ესთეტიკურ-მხატვრული დატვირთვის შემცველია. სამყარო მშვენიერია მხოლოდ საკუთარ ფერადოვნებაში. ბგერის შინაგანი ესთეტიკური ბუნება განსაზღვრავს არა მხოლოდ „წმინდა მუსიკას“, არამედ საზრისსაც და სამეტყველო ენათა აღნაგობის მხატვრულ-ესთეტიკურ საფუძველსაც. პოეზია კი ფორმაა ბგერის, მისი მხატვრულ-ესთეტიკური განზომილებების გათვალსაზრისებით ენობრივ ფენომენში, რომელიც ამოზრდილია რითმისა და რიტმის, როგორც ყოფიერების განმ-

საზღვრელი პრინციპების საფუძველზე, დროითი განზომილების დრამატულობის არსებობისა და ცნობიერებაში შემოტანის საფუძველზე.

ბგერასა და ფერს კი ადამიანის ყოფიერებაში წმინდა ფენომენის სახით ადამიანის შემოქმედების ყველაზე უფაქიზეს სფეროში – ხელოვნებაში ვხვდებით. აქ ეს ფენომენები იმ თავდაპირველი განცდის ტოლფასნი არიან, როგორითაც იბადებიან ადამიანის სულში. ადამიანური მოღვაწეობის ამ სფეროში ისინი ცოცხლდებიან სრულიად წმინდა სახით და მუსიკითა და ფერწერით აღწერენ ადამიანის შინაგანი ცხოვრების ურთულეს მოძრობებს, ასახავენ იმ ე.წ. „არქეტიპებს“, რომელზედაც რეფლექსიას ახდენს ცნობიერება. სადაც თვალი მოისუსტებს, იქ სმენა, ყური მძლავრობს და პირიქით¹⁶. ორივე შემთხვევაში კი ისინი ერთი წიაღიდან მოედინებიან და ორ სხვადასხვა ენაზე სრულიად ცალსახად გადმოსცემენ ადამიანური ყოფიერების არსის მრავალფეროვნებას.

ძალზე საინტერესოა ამ მხრივ პოეტურ სიტყვაზე ამეტყველებული არტურ რემბოს სონეტი „ხმოვანები:

„ა – შავი ფერის, ე – თეთრისა, ი – მეწამულის,

უ – მწვანეთა და ო – ლურჯთა, ერთხელაც ზუსტად

16. ალქმის სიფაქიზით თვალი ცოტა არ იყოს, ჩამორჩება ყურს. ყურს გარკვეული ვარჯიშის შემდეგ შეუძლია გამოიყნოს რამოდენიმე ბგერის რთული შემადგენლობა, მაშინ როდესაც ორი სხვადასხვა ფერის ზედდება მხედველობითი ალქმის მიღმა რჩება. თვალი აღიქვამს მას, როგორც ფერის (როგორც ასეთის) გარკვეულ მეტამორფოზას. მხედველობითი და სმენითი ალქმები გარკვეულ პირობებში აძლიერებენ ან ასუსტებენ ერთმანეთს. რიგი ცდების შედეგად აღმოჩნდა, რომ გრძნობის ორგანოებს შორის, თითოეული გრძნობის ორგანოს გაღიზიანების შემთხვევაში, არსებობს მათი ურთიერთკავშირი. განსაკუთრებით ეს ურთიერთკავშირი შეინიშნება თვალსა და ყურს შორის. მაგალითად, ურბანიზმმა ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეებში შენიშნა, რომ ბგერა ხდებოდა თვალის გაღიზიანების ერთგვარი დამატება, რომელიც „არ ჰყოფნიდა“ თვალს ფერადი ველების გარჩევისათვის ფერის გარეშე. ასევე ასოები, რომელთა გარჩევა უძნელდებოდათ ცდის პირებს, ან საერთოდაც ვერ არჩევდნენ, სრულიად იოლი გასარჩევი და წასაკითხი ხდებოდა ბგერის მოქმედების შედეგად. მსგავსი დაკვირვებები ჩაატარა ლაზარევი, კრაკოვი, იაკოვლევი. მათმა ცდებმა ნათელყო, რომ ბგერის მოქმედების გავლენით იცვლებოდა მხედველობითი დიაპაზონი და პირიქით.

ავხსნი ყველა მათ საიდუმლოს: ა – მბზინავ ბუმთა შავი, ბუსუსა კორსეთია, შმორში ნამული, ზღვის უბე ღამით; ე – კარვები, ცის ნისლი ნაზი, შროშნების ჟრჟოლა, მყინვარების ცივი მახვილი ი – ძოწის ქამხა, სისხლიანი ამონახველი, საყვარლის ბაგე, მცინარი თუ ნაკვნეტი ბრაზით. უ – ზღვის ტრიალი მარადისი წრებრუნვის ხატად, სიმშვიდე მაღალ იალალთა, ნაოჭთა ღრმათა, ალქიმიისგან რომ სხდებიან შუბლზე ტვიფრებად; ო – უზენაეს ბუკთა ხმოზა ცათამიერი, სერაფიმული მდუმარება არ-ამიერი, ომეგა – თვალთა სანატრელთა შემოცისფრება!“.

(დავით წერედიანის თარგმანი).

ფერი და სიმბოლო კულტურაში

სანამ კაცობრიობის კულტურის ისტორიას ფერთმეტყველების თვალსაზრისით გადავავლებდეთ თვალს, შევეცდებით, მოკლედ აღვწეროთ დედამიწის ზოგადი ფერწერული ხატი.

როგორ გადანაწილდა კოლორიტი დედამიწის ზედაპირზე და რა როლი მიუძღვის ადამიანს მისი მიწიერი სამყოფელის ფერადოვნების, ფერწერულობის შექმნაში და პირიქით: რამდენად განაპირობებს დედამიწის, როგორც მთელის ფერწერული ხატი, ადამიანის ფერით აზროვნებას?

დედამიწის ფერით ცხოვრებაზე ერთი უბრალო თვალის შევლელაჲ კი ნათელს ხდის იმას, რომ კოლორიტის საიდუმლო აზროვნებაში, მართლაც ნათელისა და ბნელის, შავისა და თეთრის ურთიერთობაში უნდა ჩამოყალიბებულიყო. თუ პირიქით, ჩვეულებისამებრ, გამოვყოფთ ოთხ მიმართულებას – აღმოსავლეთ-დასავლეთი, ჩრდილოეთ-სამხრეთი, აშკარაა, რომ თითოეულ ჯვარზე, თითოეულ კვეთაზე დედამიწის კოლორიტი

სრულიად თავისებურია და ეს კოლორიტი თავისთავად თამაშდება, გარდა დღისა და ღამის – შავის და თეთრის, ცისა (მზისა) და მიწის – თეთრისა და შავის ორ პოლარობას შორის, თამაშდება აგრეთვე, დედამიწის ორ პოლუსს შორის. ჩრდილოეთ და სამხრეთი პოლუსი კი – მარადი დღისა და ღამის საუფლოები თვითონაც თეთრისა და შავის (პოლარული დღისა და პოლარული ღამის) პოლარობაში მოაქცევენ დედამიწის მთელ კოლორიტს: ჩრდილოეთიდან სამხრეთით და პირიქით, სამხრეთიდან ჩრდილოეთით, ეკვატორისაკენ. პოლუსების სითეთრიდან ეკვატორისაკენ დედამიწის ფერადოვანი ხატი გაცილებით ფერწერული, კოლორიტული ხდება. ჩრდილოეთ და სამხრეთ – ორ უკიდურეს წერტილს შორის თამაშდება მთელი ის ფერთა გამა, რომელიც ადამიანის მხედველობისათვის მისაწვდომი ხდება, და ალბათ, რომლითაც უნდა ჩამოყალიბებულიყო ფერთი ამროვნება სამყაროსთან მიმართებაში. აქვე არ უნდა დავივიწყოთ ერთი სხვა მიმართულებაც, – დედამიწის ზედაპირისადმი ვერტიკალი, – სადაც თოვლიან-ყინულოვანი მთის თეთროვანი მწვერვალებიდან დაბლობისაკენ თანდათანობით კოლორიტული და გაჯერებული ხდება დედამიწის ფერადოვანი სამოსელი. ცხოველთა და მცენარეთა შეფერილობა, ადამიანის გარეგნობა, კანის, თვალების, თმის ფერი – არსებითად მთლიანად პასუხობს ამა თუ იმ კონკრეტული გეოგრაფიული გარემოს ფერთა მოთხოვნებს.

აი, ამ ბუნებრივი გარემოს ფონზე იქმნება კაცობრიობის კულტურის ისტორია და ყალიბდება ეპოქალური მსოფლმხედველობრივი მიმართება სამყაროსთან. ამდენად, ბუნებრივია, რომ ადამიანის ფერთი ამროვნება კულტურის ისტორიის ცვალებადობასთან ერთად იცვლება. ის ზოგადი სტერეოტიპი კი, რომელიც ფერის წარმოშობის არსს ხსნის და მის საზრისამდე ჩაცყავართ, სწორედ კულტურის ისტორიის ცვალებადობასთან მიმართებაში განიცდის მეტამორფოზებს.

კულტურის ისტორიაზე თვალის ერთი გადავლებაც კი ნათელს ხდის, რომ ფერს თავისი წარსული აქვს, თავისი „ბიოგრაფია“. ყოველ ეპოქაში ფერს ეძლეოდა განსაკუთრებული,

ეპოქალური აზროვნებისა და მსოფლმხედველობისათვის დამახასიათებელი ხასიათი და თვისება. იგი კაცობრიობის ცხოვრებასთან ერთად ცხოვრობდა და გადიოდა იმ გზას, რომელიც კულტურამ გაიარა. ხოლო თითოეული ეპოქის კულტურაზე, კონკრეტულად, ფერის „ბიოგრაფიითაც“ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ. საკმარისია ჩავიხედოთ თითოეული ეპოქალური კულტურის სფეროში, რომ აღმოვაჩინოთ მხოლოდ იმ ეპოქისათვის დამახასიათებელ ფერთმეტყველებას. თითოეულ ეპოქაში თითოეული ფერი განსაკუთრებული, ეპოქისათვის დამახასიათებელი შინაგანი ცხოვრებით ცხოვრობს. ფერთი აზროვნებაც ამა თუ იმ ეპოქის ადამიანის შინაგანი ცხოვრების ზუსტი გამოხატულებაა. ფერი მიუყვება და შეესაბამება აზროვნების ისტორიის ერთ-ერთ ძირითად, ცენტრალურ ხაზს – ადამიანის მიერ ადგილისა და მნიშვნელობის მოპოვებას სამყაროში და წარმოადგენს ერთგვარ სიმბოლურ ნაბიჯებს ადამიანის არსობრივი რაობის გარკვევის გზაზე.

ის მსოფლმხედველობრივი ძვრები, რომლებიც განხორციელდა ძველი და ახალი წელთაღრიცხვის მიჯნაზე ფერთმეტყველებაშიც სრულად და ცალსახად იჩენს თავს. სამყაროს გეოცენტრული მოდელი, რომელიც ანტიკურ ეპოქაში შეიქმნა, თავისთავად განსაზღვრავს „ანთროპოლოგიურ მითს“, როგორც დასრულებულს, თვითკმარს, ამასთანავე წრიულად მოძრავს, ბრუნვადს, ციკლში ჩაკეტილს. სამყარო ანტიკური ადამიანისათვის სრული, ჩაკეტილი ციკლის სახით წარმოსდგება. მარადი დაბრუნების იდეა თავის დასრულებულობაში, ციკლურად ჩაკეტილი სახით უნდა იყოს მოცემული. ყოველი ადამიანური მიმართება სამყაროსა თუ მის მოვლენებთან ამ ციკლურობის ფარგლებში მოქმედებს. (იხ. 115, 16). სამყაროს ცენტრი დედამიწაა და, ამგვარად, დედამიწაზე გათამაშებული მოვლენები უნდა აღწერდეს სამყაროს ხატს სრულად და მთლიანად. როგორც უკვე ვთქვით, დედამიწის ფერწერული ხატიც ციკლურ დასრულებულობაში უნდა იყოს (და არის კიდევ) მოცემული. იგი უნდა განსაზღვრავდეს სამყაროსადმი ფერთი მიმართების სრულ სურათს. რამდენადაც

დედამიწა განიხილება როგორც ცენტრი სამყაროსი, ამდენად ის „გეოგრაფიული ფერწერა“, რომელიც დედამიწაზე თამაშდება უნდა იყოს განმსაზღვრელი შავსა და თეთრს შორის მოქცეული ფერდოვანი „ცისარტყელას“ საფუძვლისაც.

კიდევ ესეც უნდა იყოს განმსაზღვრელი შავსა და თეთრს შორის მოქცეული ფერთმეტყველების საფუძვლის. როგორც სპეციალისტები აღნიშნავენ, ფერთი ლექსიკა ძალზე მწირად არის შემორჩენილი ანტიკურ მასალებში, რის გამოც ბევრი მათგანი მსჯელობს ანტიკური ადამიანის თითქოსდა მწირ ფერადოვან მხედველობით ხატებზე. ერთი უნდა ითქვას, რომ ანტიკური ადამიანების ამროვნების (უფრო კი, სამყაროში მყოფობის, ამგვარად ყოფნის) ყაიდამ განსაზღვრა მისი ფერთი მიმართება სამყაროსთან. ფერი როგორც ფენომენი ანტიკური ადამიანის ცხოვრებაში, სრულიად სხვა როლს თამაშობდა, ვიდრე შუა საუკუნეებში და, მითუმეტეს, ამჟამად. მითოლოგიური მსოფლგანცდის ადამიანისათვის ფერი, როგორც გარკვეული სულიერი არსის სიმბოლო, გარკვეულწილად, ადამიანის დეტერმინაციას ახდენს. წმინდა ესთეტიკური მიმართება ფერთან არ გაიაზრება და თუ გაიაზრება, მხოლოდ ადამიანის ბედისწერასთან მიმართების კონტექსტში. მითოლოგიურ მსოფლგანცდაში ადამიანი კი არ ფლობს ფერს, როგორც იმანენტურ კუთვნილებას, არამედ პირიქით, ადამიანი, როგორც ასეთი, მისი ბედი, სრულიად დეტერმინირებულია გარეშე სულიერი ძალებით და მათ რიცხვში ფერთაც, როგორც დიდი სულიერი ძალის მქონის.

ქრისტიანობამ ადამიანის არსებობის ამოსავალ პრინციპად განიხილა ადამიანის სულის ისტორიულობა. ამ მსოფლგანცდაში ყველაზე არსებითი მომენტი ისაა, რომ ადამიანის სული, როგორც სუბსტანციური ერთეული, თავად შემოქმედებითი საწყისის მატარებელია და კაცობრიობის ისტორიაც განიხილება როგორც ამ შემოქმედების ნაღვაწი. თავად ადამიანი და მისი თავისუფლება ახალი პარამეტრებით განიხილება. როგორც ვთქვით, კონკრეტული, ინდივიდუალური სული, როგორც სუბსტანციური ერთეული, თვითმკმარი ღირებულების მქონეა, მეორე მხრივ, კი

იგი თავისუფალია თავისი ისტორიულობის პროცესში. ისტორიულობა სულის შემოქმედებითი საწყისის ღია, განგრძობითი მიმდინარეობაა, ინდივიდუალური სულის თავისუფალი, შემოქმედებითი აქტივობით განსაზღვრული. ადამიანი ნაწილობრივ თავისუფლდება ფატალური დეტერმინირებისაგან. მართალია, იგი ღმერთით არის განსაზღვრული, მაგრამ ღმერთსა და ადამიანს შორის მედიუმია ადამიანის ნება, თავისუფლება, რომელიც თავის მხრივ, ისტორიულობის შემოქმედ თავისუფალ აქტივობას გულისხმობს. შემოქმედებითი აქტივობის ძირითადი განმსაზღვრელი ხდება აზრი. მხოლოდ ადამიანის აზროვნებისა და აზრობრიობის (როგორც ადამიანის განმსაზღვრელი, მაკონსტრუირებელი ფენომენის) შემთხვევაში განიხილება მისი ადამიანური ყოფიერება ღმერთთან მიმართებაში. ფორმულა – „ვაზროვნებ, მაშასადამე, ვარსებობ“, ადამიანის არსებობის კონსტიტუციურ პრინციპად იქცევა და აქედან გამომდინარე, ხდება მისი, როგორც სამყაროს ისტორიულობის განმსაზღვრელის შემოქმედებითი აქტივირება. ადამიანი წმინდა გონების საზღვრებში, წმინდა გონების სისტემაში ჰპოვებს თვითგანსაზღვრის საფუძველს. მისი მყოფობა სამყაროში უკვე ცნობიერი სვლაა ღმერთისაკენ და ეს სვლა თავისუფალი ნებით, შემოქმედებითი ნებით ხორციელდება, რითაც ადამიანი ღმერთის თანაშემოქმედი ხდება. თავისუფალი ნების ასეთი გააზრება მკაფიოდ ჩანს მაისტერ ეკჰარტის ფრაგმენტებში: „ღმერთი და მე, ჩვენ, ერთსა და იმავე საქმეს ვემსახურებით“, ან „ღმერთი ვერ განხორციელდება სულის გარეშე“ (45, 6).

პოლითეიზმიდან მონოთეიზმზე გადასვლა მნიშვნელოვანია იმიტაც, რომ ღმერთმა რეალური „გეო“ – სახლიდან დედამიწის გარეთ – აბსტრაქციულ ზეცაში გადაანაცვლა. იგი გამთლიანდა და იქცა ერთგვარ „სახე-აზრად“. ადამიანი კი უკვე ველარ დამაგრდა მხოლოდ მიწაზე და დედამიწაც განიხილება როგორც სადღაც, მის მიღმა არსებული ძალის დამატებად. ცნობიერებაში ჩამოყალიბდა სამყაროს ჰელიოცენტრული მოდელი, რამაც, თავის მხრივ, აზრობრივ აბსტრაქციებს ახალი შეზღუდვები დაადო. მზე, გარკვეული აზრით, იქცა ღმერთის მეტაფორულ ხატად და

სინათლე ბუნებრივად დაუკავშირდა ამროვნებასა და ცნობიერებას.¹⁷ აქედან აშკარა იყო ამროვნების პრიმატის გაჩენა ადამიანის ყოფიერებაში, მისი ნათელთან დაკავშირება და თავად სინათლის განხილვა, როგორც აბსტრაქტული /და არა მხოლოდ აბსტრაქტული/ ამროვნების საფუძვლად.

კოპერნიკისეულმა გადატრიალებამ ამროვნების ისტორიაში, შეიძლება ითქვას, განსაზღვრა არა მხოლოდ ახალი ფილოსოფიის მთელი შინაარსი, არამედ ის ძირითადი სავალი გეზიცა და გზაც, რომელზედაც უნდა განხილულიყო ნიუტონის „სინათლისა და ფერთა თეორია“.

17. საინტერესოა მზის წარმართული სახე-სიმბოლო. მზე არ არის ერთადერთი ღვთაება, რომელსაც ქართული მითოლოგიის ირეალური წარმოსახვა სიცოცხლის წყაროდ და საწყისად მიიჩნევს. აქ ორი ღვთაების – დღისა და ღამის /მზე და მთვარე/ – ერთობა ადგენს ადამიანის სრულყოფილებას სამყაროში. ისინი მდებრისა და მამრის პოტენციური ერთობით ქმნიან ქვეყნიერებას. აქ მამრი ყოველთვის უკავშირდება იდუმალ, ირაციონალურ ღამეს და მასში იბადება ნათელი, როგორც მდებრი საწყისი. მათი ერთობა გზას აძლევს ქვეყნიერების არსებობას.

„მზე დედაა ჩემი,
მთვარე მამაჩემი,
შუქურ-ვარსკვლავები
და-ძმებია ჩემი“ /49, 1; 81/.

ან კიდევ “ ...

„ღამე ნიადაგ კარგია,
მზეიც მაუდის თანაცა“ /49, 1 85/.

აქ სრულიად ნათელია, რომ მამრი საწყისი, კაცობრიობის „გენეტიკური კოდის“ პირველელემენტი მთვარის ხატთან, სიბნელის, შავის, ღამის, მნათობთან, მის იდუმალ სულიერ ძალასთან არის დაკავშირებული. მზე კი – დედა სამყაროსი – ამ შავ, შეუცნობელ, ირაციონალურ იდუმალებას თავისი ნათლის /ამავე დროს მშვენიერების/ წყალობით გამოსტაცებს ბნელს ერთადერთი საკუთარი ნაყოფის – ადამიანის სახით. ადამიანი კი ისევ და ისევ ნათლისა და ბნელის, დღისა და ღამის ციკლური შეკრულობის ნაყოფია და ასეც იაზრებს თავს მითოლოგიურ მსოფლგანცდაში. ამიტომ მითოლოგიური მზე, როგორც ნათლის ესთეტიკური ხატი, სულ სხვა ამრობრივი დატვირთვის შემცველია ქრისტიანულ მხესთან, ქრისტიანულ ნათელთან შედარებით. საკმარისია გავიხსენოთ მზის მხატვრული ხატის დასახელება „ვეფხისტყაოსანში“ /იხ. რ. პატარიძე, „მხატვრული მზე“ „ვეფხისტყაოსანში“, მნათობი, 1982, N8,9/, ანდაც დავით გურამიშვილის მთელი შემოქმედება.

ჩემს გარეთ არსებული, მაგრამ მხოლოდ ჩემთან მიმართებაში განსაზღვრული ნათელი, თეთრი უნდა გამოცხადებულიყო იმ სუბსტანციად, რომლითაც სამყაროსადმი ჩემი ფერითი მიმართება ყალიბდება. თეთრი სინათლე, მზის სინათლე განხილული იქნა ფერების შემცველ სუბსტანციად. მის ფერადოვნებას ბნელი, როგორც საკუთარი არსების ციკლური დასაწყისი და ამავე დროს დასასრული აღარ ესაჭიროებოდა, მითუმეტეს, რომ ბნელის მითოლოგიური ხატი ირაციონალურს უკავშირდება. დრო ღია პროცესად გამოცხადდა და უკვე აინშტაინთან სინათლის მოძრაობის სიჩქარეზე მისი შეჩერებაც მოხდა. ყოველი მოძრაობა, ყოველი ქმედება განხილულ იქნა მხოლოდ სინათლის მოძრაობასთან მიმართებაში, წინააღმდეგ შემთხვევაში, თუ ეს მიმართება გამოირიცხება, მოძრაობა საერთოდ კლასიკური მექანიკის ფარგლებში იკეტება.

თეთრი სინათლის შემცველი კომპონენტები ქრისტიანულ სიმბოლიკაში უკავშირდებიან სულიერ იერარქიებს, ღმერთის დასს და იერარქიულ კიბეზე იკავებენ თავიანთ გარკვეულ ადგილს. ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ადამიანმა, როგორც ავტონომიურმა არსებამ, ავტონომიურობა მიანიჭა ფერის ფენომენსაც. იგი, გარკვეული აზრით, საკუთარ იმანენტურ სფეროში ჩაკეტა. მართალია, იგი ამ შემთხვევაშიც არ არის თავისუფალი იმ სულიერი ძალის გავლენასაგან, რომელიც მასზე ფერის საშუალებით მოქმედებს, მაგრამ ამ შემთხვევაში უფრო მნიშვნელოვანია მათი მიმართება ერთმანეთთან, ვიდრე მათი ცალკ-ცალკე მყოფობა. ფერი ემოციური მუხტით იმუხტება და იგი უკვე როგორც სხეულის მშვიინვიერი არსი ესთეტიკურზე არ დაიყვანება, როგორც ეს უახლესი დროის ფერით აზროვნებაშია. ქართული ქრისტიანული მსოფლგანცდის ეს მომენტი ერთგვარად ქართულ ენაშიც აისახა. სიტყვა „ფერია“ სინონიმურია კეთილი ანგელოსის და უკავშირდება ადამიანის გარეშე მყოფ მის ერთგვარ სულიერ დაცვას. ის სულიერი ძალა, რომელსაც ფერი ატარებს, ქრისტიანულ მსოფლგანცდაში ადამიანზე მაღლა მდგომი სულიერი იერ-

არქაა. აქედან გამომდინარე, ფერი იქცევა ადამიანისათვის არა მხოლოდ მხატვრულ ესთეტიკურ, არამედ ეთიკურ ფენომენადაც. თითოეულ ფერს უჩნდება თავისი „ზნეობრივი სახე“. იგი იძენს ერთგვარ მორალურ დატვირთვას და ამით განისაზღვრება მისი მნიშვნელობაც. ფერთა ურთიერთდამოკიდებულებანი ბადებენ სხვა ფერებს. ისინი მეტამორფოზების საშუალებით ერთმანეთში გარდაიქმნებიან, ერთმანეთს ჰქმნიან, ერთმანეთთან კონტრასტში არიან, ერთმანეთს ეშველებიან, რომ უკეთ წარმოაჩინონ თავისი ემოციური ძალა და ხიბლი, ამდენად, ისინი ერთმანეთს ჰქმნიან, ერთმანეთში გარდაიქმნებიან, ერთმანეთის თვისებებს იძენენ, ან კონტრასტის გზით ხაზს უსვამენ ერთმანეთის თვისებებს და ამით იყალიბებენ „საკუთარ ზნეს“, რითაც ადამიანთან მიმართებაში ცხადდებიან. (ეს მოტივი ძალზე აშკარაა გოეთეს „ფერთა თეორიაში“).

საკითხის ასე დასმის შემდეგ საჭიროდ მიგვაჩნია კონკრეტულად განვიხილოთ ფერთა სიმბოლიკის საკითხები ქართული მითოლოგიური აზროვნების მაგალითებზე და შემდეგ დავუკავშიროთ იგი ფერის ახალი და უახლესი დროის გაგებას.

რ. სირაძის მიხედვით, მითოლოგიური ესთეტიკის, ქართული სახისმეტყველების „საფუძველთა საფუძველია მზისა და ნათლის ესთეტიკა (39).

მზე, როგორც მშვენიერების სახე-ხატი წარმართული დროიდან მოუყვება ადამიანის ესთეტიკურ მიმართებას სამყაროსადმი, თუმცა კი ეს მიმართება მხოლოდ მზის ესთეტიზმით არ ამოიწურება, მითუმეტეს ქრისტიანობამდელი ადამიანისათვის. წარმართობის ხანის ადამიანის მიმართებები სამყაროსთან მისი მსოფლმხედველობიდან ამოდის, თავის მხრივ კი უნდა ითქვას, რომ მთელი მისი მსოფლმხედველობა უფრო სამყაროს ესთეტიკური მსოფგანცდაა.

ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში შემორჩენილი ნიმუშების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ძირითადად აქ სამი ფერი დომინირებს – შავი, წითელი და თეთრი. როგორც ცნობილია, ქართულ ხალხურ ზღაპრებში მოცემულ კოსმოგონიაში სამყარო აგებულია

შრეებად – ჰორიზონტალური და ვერტიკალური შრეების მიხედვით. ჰორიზონტალურ შრეებში ქვეყანა (ქვესკნელი) – შავია, ყანა (სკნელი) – წითელი და ზეყანა (ზესკნელი) – თეთრი. ამ სამ ჰორიზონტალურ შრეში უხდებოდა ძირითადად მოქმედება ქართული ზღაპრის გმირს¹⁸. თითოეულში ზღაპრის მზეჯაბუკი ვარდებოდა, ანდა საკუთარი ნებით ჩადიოდა ჯოჯოხეთური ცეცხლის გავლით, ქვედა სკნელში, ძირითადად, იმისათვის, რომ მზეთ-უნახავი მზისათვის ეზიარებინა, ანუ მზეთ-ხილულად ექცია. ეს მოტივი ქართულ ზღაპრებში სხვადასხვა ვარიანტით გვხვდება. ძირითადი მოტივი კი ასეთია – მზესთან ნაზიარებ გმირს საკუთარი ძალისხმევით უნდა ეზიარებინა მზეთ-უნახავი მზესთან: მზეთ-უნახავი მზე-ჯაბუკის საშუალებით მზის, ნათლის მოზიარე გაეხადა.

აი, ამ სივრცობრივ ხატში, ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ორიენტაციების ჯვრულ კომპოზიციურ გადაკვეთაში იხადებოდა ფერი; როგორც იმ სულიერი ძალის გამოხატულება, რომელიც ბნელისა და ნათლის იმ კონკრეტულ მიმართებაში აღმოცენდებოდა, რომელშიც „მოცემულ მომენტში“ ან „მოცემულ ადგილას“ გმირი იმყოფებოდა. ასეთი უნდა ყოფილიყო ფერთა შინაგანი, იდუმალი ურთიერთობა, რომელიც, როგორც წესი, გამოიხატებოდა სიტყვით „წითელი“. ეს არ ნიშნავს, რომ სხვა ფერი წარმართის წარმოსახვაში არ ფიგურირებდა. წითელი ამ შემთხვევაში მთელი იმ ფერადოვნების აღმნიშვნელი იყო, რომელიც მოექცა ნათელსა და ბნელს, შავსა და თეთრს შორის. წითელი ფერი სიმძაფრით დატვირთულია, იგი თავის თავში სიცოცხლის ყველა მეტამორფოზას მოიცავს, ამდენად ყველა ფერსაც. წითელის ამ მრავალფეროვნებული „განმარტების“ შესახებ ინფორმაცია შემორჩენილი აქვს რუსულ ენასაც, რომელშიც წითელი – красный, მშვენიერი – прекрасный და ფერადოვანი – красочный უკავშირდება წითლის სწორედ ამგვარად გაგებას.

18. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა მხატვარ გ. ბულაძის წერილი „დროშა და მისი ფერი“ (ლიტერატურული საქართველო, 22 სექტემბერი, 1989). მისი აზრით, „სკნელების“ ვერტიკალური ორიენტაცია ტონალურია, ესე იგი, სინათლე-სიბნელის პრინციპით აგებული. მისივე აზრით, ვერტიკალური შრე“ უფრო დროითი პრინციპის მაჩვენებელია, ვიდრე სივრცობრივის.

მთელს იმ სახისმეტყველებაში, რომელიც ქართულ ზეპირ-სიტყვიერებაში არსებობს, რ. სირაძის აზრით, „მითოსური მზის ესთეტიკა პლასტიკურ გასხივოსნებას გულისხმობს, ანუ პლასტიკურად აღსაქმელი ისეთი სახეების შექმნას, რომელთაც ესთეტიკურ შინაარსს მზე ანიჭებს. უმზეოდ ისინი სახეობრიობას დაკარგავდნენ. მითოსი სწორედ მათი მზიური გამშვენიერებით ვლინდება. მზეა მათთვის მშვენიერების მიმნიჭებელი. ასეთია „ხოგაის მინდის“ შინაარსი თავისი პლასტიკურად აღსაქმელი სახეებით:

„ხოგაის მინდი კვდებოდა,
მზე წითლდებოდა, ცხრებოდა,
ცა ჭექდა, მიწა გრგვინავდა,
სული გვიანლა ხდებოდა,
ჩამოდიოდა ვარსკვლავი,
მთვარეც უკულმა დგებოდა“.

იგივე შეიძლება ითქვას ივანე ცისკრის ზღაპარზეც, სადაც ივანე შუადღისა და ივანე შუალამისას უმცროსი ძმა ივანე ცისკრისა – დღისა და ღამის გასაყარზე დაბადებული, რომელიც ორივე ძმაზე მეტად მომხიბლავი, სიცოცხლის უნარისა და ნიჭის მქონეა. იგი მუდამ გამარჯვებით მავალია. აქ მისი მზეობა, მისი ცისკრობა იმდენად არ უკავშირდება ნათელს, (ამ უკანასკნელთან ივანე შუადღისა უფრო უნდა ყოფილიყო დაკავშირებული), როგორც ორივე მათგანის მაგიური ძალის გასხივოსნებას მათ უმცროს ძმაში.

„ადამიანის მიერ შექმნილი პირველი მითის პირველი ამბავი, – წერს ვ. ნოზაძე, – ღმერთთან დაკავშირებით ფერის ამბავიც არის. ფერი და ნათელი ღმერთთან არის გადაბმული და პირველი ფერი, რომელიც ადამიანმა იცნო, არის თეთრი და შავი ...ძველ რელიგიებში და შემდეგ, ახალ მსოფლიო რელიგიებშიც, რომელიც ადამიანის გრძნობასა და გონებას დღესაც იპყრობს, თეთრსა და შავ ფერს თავადი ადგილი უკავია და ორი მარადიული დებულების საფუძვლად არის გადაქცეული – თეთრსა და შავს შორის, ნათელსა და წყვდიადს შორის მუდმივი

და დაუსრულებელი ბრძოლაა“ (31, 8). მართლაც თეთრი და შავი ის ორი უმთავრესი დომინანტური თაურფენომენებია, რომლებიც ხშირ შემთხვევაში არა თუ სიმბოლოს წარმოადგენენ გარკვეული სუბსტანციალური არსისა, არამედ ხშირ შემთხვევაში თავად არიან ათვლის წერტილები. ამასთან დაკავშირებით მოკლედ შევეხებით ქართველ ხალხში სულებზე ძველად არსებულ რწმენა-წარმოდგენებს. მათში გარკვევით ჩანს არა მხოლოდ ორი ძირითადი განზომილება სამყაროს ხატისა (ვერტიკალური და ჰორიზონტალური), არამედ თითოეული განზომილების გარკვეული სტრუქტურაც თავისი მკვეთრად გამოხატული ფერტა სიმბოლიკით.

მონადირე ჩორლამ

„ცხრა კლდე ისე გადაიარა,

ნადირის კვალს ვერსად წააწყდა,

ავიდა მეთე კლდეზე,

შიდა ხევში გადაიხედა,

ხევი ჭიხვითა და არჩვით იყო სავსე“. (31. 11 10).

ჩორლას ბევრი თავგადასავალი გადახდება, სანამ თეთრ კლდეს (თეთრი კლდე ღმერთების ადგილსამყოფელია) გადაივლის, სადაც წვიმა და სეტყვა წამოვა. ჩორლას აქ შეეყრება თეთრი გიორგი¹⁹, რომელიც ნადირობაში სიკეთეს შეჰპირდება მონადირეს და ეუბნება:

„ჩემო ჩორლა, ახლა არა მცალია,

ქვედა ქვეყანაში

თეთრი ყვავილი მობრძანებულა,

იქ ერთი ქალი მეგულება,

მასაც შენსავით, ჩემო ჩორლა,

მრავალი სანთელ-საკმეველი უკმევია“ . . (43, 1, 104).

19. ხშირად ქართულ ხალხურ პოეზიაში ძველი საკულტო სახელები ძალზე თავისუფლად ერწყმის ქრისტიანული წმინდანების სახელებს. ჩორლა მონადირე ერთნაირი თავისუფლებით ამყარებს კონტაქტს როგორც ნადირობის ქალღმერთ დალებთან (მრავალ დალისთან), ასევე უკვე დალების ბედის განმგებელ წმინდა გიორგისთანაც. ეს წარმართული სულის გამოძახილი ძალზე ხშირად გვხვდება დღევანდელ მთაშიც, მაგალითად, მთა-თუშეთში მალალოელის კულტს ქრისტიანობის შემდეგ ღვთისმშობლის ხატთან აკავშირებენ.

როგორც წესი, ქართული ხალხური ზღაპრების გმირი სამი ფერის ზომორფული არსებების საშუალებით ახერხებს მოძრაობას (ჩასვლა-ამოსვლას). ეს ზომორფული არსებანი, ძირითადად, ცხენი, ცხვარი და თხაა. ხაროში ჩავარდნილ შავ-თეიმურაზს, რომელიც თავისი სიშავის გამო ხაროს ცეცხლს გაუძლებს, ქვესკნელიდან ამოსული ქალი ჩასძახებს: „ნუ გეშინია, მანდ ბაღში სამი თხაა: ერთი წითელი, ერთი შავი და ერთი თეთრი. თეთრს თუ დაიჭერ და შეაჯდები, მაღლა ამოგაგდებს, წითელი აქეთ-იქით მიგახეთქებს და შავზე თუ შეჯდები, მეორე ქვესკნელში ჩაგაგდებსო. ირბინა შავ-თეიმურაზმა, ირბინა, მაგრამ ვერ დაიჭირა ვერც თეთრი და ვერც წითელი თხა. დაიჭირა მხოლოდ შავი და სთქვა: რა ვუყო, რაც იქნება იქნება, ამაზე შევჯდებიო. შეჯდა იმ წამავე ქვედა ქვესკნელში მოადინა ზღართანი. როგორც ი. გაგულაშვილი აღნიშნავს, „თეთრ, წითელ და შავ ფერთა სიმბოლიკით აღჭურვილ არსებათა სამოქმედო არეალი და ფუნქციები იმდენად აღრეული არაა, რამდენადაც ისინი მითოლოგიური შეხედულებების სხვადასხვა მიმართულებასა და ეტაპებს ასახავენ. თეთრი, წითელი და შავი ფერების სიმბოლიკა გვხვდება ან იგულისხმება ქვესკნელის, როგორც ვერტიკალური და ჰორიზონტალური, ასევე მათი შერწყმული სახით წარმოდგენის დროს.²⁰ ფერთა ამ სიმბოლიკის არსებობა ქვესკნელისა და სამზეოს ასახვის დროს ზოგჯერ განვითარების სხვადასხვა ეტაპის მაჩვენებელია, ზოგჯერ ამ სიმბოლოების პოლიფუნქციურობისა, ზოგჯერ კი სხვადასხვა წარმოდგენათა კონტამინაციის შედეგს წარმოადგენს“ (10, 86).

მართლაც, თეთრი, წითელი და შავი ფერის არსებანი თითოეულს – სკნელს, შუასკნელსა და ქვესკნელს სხვადასხვანაირად

20. რაგინდ უცნაურიც არ უნდა იყოს, თეთრი ფერის სიმბოლიკა ხან ქვედა ქვეყანასთან, ხანაც ზეცასთან არის დაკავშირებული. „სკნელებში“ თეთრი და შავი ფერები ქართული ხალხური პოეზიის ნიმუშების მიხედვით ხშირად ვერტიკალურ განლაგებათა სტერეოტიპულ სურათს – თეთრი-წითელი-შავი – არ ამართლებს. უფრო ხშირად თეთრი და შავი თავად იწყებენ და ამთავრებენ კიდევაც „სკნელთა“ ჰორიზონტალურ შრეებს. სწორედ ამაშიც უნდა ჩანდეს სრული ციკლის დასრულებადობა

აღწერენ. ხშირად სამივე მათგანი უკავშირდება ქვესკნელის შესახებ არსებულ რწმენა-წარმოდგენებს.

შავი ფერი ძველ წარმოდგენებში ძალზე ხშირად სრულიადაც არ შეიცავს იმ ემოციურ-ზნეობრივ დატვირთვას, რომელიც შემდგომში უკვე ჯოჯოხეთს, ბოროტებას, სიკვდილს უკავშირდება. მითოლოგიურ წარმოდგენებში მეტწილად, შავი, როგორც სიმბოლო, უფრო კონსტატაციას იძლევა რაღაც ფაქტისას, ვიდრე მას მძიმე ზნეობრივ ტვირთს აკისრებს. ეს სრულიად ნათელია სულეთზე არსებული ქართული ხალხური წარმოდგენებიდან. შავი ფერი ზნეობრივ ტვირთს უფრო გვიან – ქრისტიანობის დამკვიდრების შემდგომ იძენს. იქამდე კი იგი სულეთის ბინადარია (ან თავად სულეთი ბინადრობს შავეთში). სულეთზე არსებული რწმენა-წარმოდგენები ერთნაირი უშუალოდით უკავშირდება როგორც შავ, ისე თეთრ ფერს. საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ რამდენიმე მაგალითს:

1. „შავეთს რომ თეთრი ციხეა,
რა ტურფა მშვენიერიო,
გვერდით რომ წყალი ჩაუდის,
სასმელად გემრიელიო,
ბევრი ცხენ-ჯორი მოდგება,
მხედარი მწყურვალიაო...“ (43, 11, 152).

2. „შავეთი სულთქმის ციხე დგას
წვერ ცამდე მიმდინარია,
შიგ სხედან მოსამართლენი,
რომლებიც მართლის მქმლებია...“ (43, 11, 155).

3. „შამაუარე შავეთსა,
ვერ მაუხელე კარია,
შავეთის მეუფროსესა
სამჯერ დავუკარ თავია,
უკლუებ გამაარჩია
სუ შიგ ნარჩევებ ყმანია...“ (43, 11, 68).

თავად შავეთი, როგორც სულთა სავანე – მომცველია კეთილისა და ბოროტი სულებისა. შავეთი ადგენს სამართალს და გა-

ნარჩევს მათ ერთმანეთისაგან. შავეთი, როგორც სულეთი უტევს მთელ საიქიო ცხოვრებას; იგი, რაღაც აზრით, სინათლითა და თეთრით მოსავს იქაურ სიკეთეს.

თეთრი ფერით გამოხატული სამყარო, როგორც ამას არაერთი ქართველი და უცხოელი მეცნიერი აღნიშნავს, უკავშირდება, ძირითადად, ზეცას, თემცა კი, არის წარმოდგენები, რომელთა მიხედვით თეთრი ფერი საერთოდ ნათლის ხილული სამყაროს სიმბოლურ გამოხატულებას წარმოადგენს:

„ვაი, თუ გაგიწყრეს მანიჯანო,
ჩემგან მიიბრუნოს პირიო,
შენი თეთრი შენვე დაგრჩესო,
მე სამარე მიწა გრილიო“. (48, 132).

თეთრი ფერი (თეთრი ხე, თეთრი ციხე) სულეთის, იგივე შავეთის გარკვეული წმინდა ადგილის მახასიათებელია. იგი ამავე დროს ღვთაებების სადგურიცაა. თეთრი ფერი ქართულ მითოლოგიურ წარმოდგენებში ფოლკლორული მონაცემების მიხედვით სიმბოლოა არა მხოლოდ ღვთაებრივის, არამედ ყოველივე ხილულისაც. ხოლილი კი თავად უკავშირდება ღვთაებრივს.

„თეთრი ციხე დგა სულეთში,
წვერი ცას მიმდინარეა,
შიგანეთ ალვის ხეი დგას,
ცაში მიუდის წვერია“ (43, 11, 70).

თეთრის, როგორც საიქიოს სიკეთის მიმანიშნებელია ასეთი გადმოცემაც: „საიქიოს ერთი რძის ტბა არის. იმის შუაში თეთრად გაფოთლილი ხე დგას. იმ ხეზედ სხედან ნორჩი ბაღლები – ჟივჯივებდნენ, იცინიან, როცა კი მოშვივთ, ხე ჩაწვდება ტბის პირამდე, ყმაწვილები დაეწაფებიან, რძით გაძლებიან და ის ხე ისევ აიძარბება. ასე ატარებენ დროს ყოველდღე. ისინი უცოდონი არიან და სამოთხეში ნეტარებენ“ (52).

წითელი ფერი, როგორც უკვე ზემოთ ვთქვით, გაშუალებულია არა მხოლოდ მიწიერ სამყაროსა და ქვესკნელის პირველ ნაწილს შორის, არამედ ხშირად თითოეული სკნელის შუა ჰორიზონტალურ შრეს უკავშირდება. თითოეულში მას განსხვა-

ვებული გამოსახვის სფერო და შინაარსობრივი დატვირთვა აქვს. ამდენად, წითელს, თავისი მრავლისმომცველი, მომქმედი, შინაგანად რთული შინაარსისა და თვისებების გამო ყველაზე მეტად ახასიათებს პოლიფუნქციურობა და მრავალმნიშვნელოვნება. ის თითქმის მოიცავს ადამიანური ცხოვრების ყოველი მეთამორფოზას, ყოველი ქმედების ძირითად შტრიხებს. ქართულ მითოლოგიურ გადმოცემებში იგი გაგებულია მრავალმნიშვნელოვნად. რაც შეეხება მაგიურ გადმოცემებსა და ლოცვებს, აქ იგი ერთ-ერთი უმთავრესი ფუნქციონერია თეთრთან და შავთან ერთად.

„გასკდა შავი კლდე, გადმოვიდა შავი კაცი შავი ცხენითა, შავი საცვამითა, შავი იარაღითა. წავიდა შავსა ზღვასა, ჩაუყო შავი ხელი, ამოიღო შავი გველი, გადაკრა შავსა ქვასა, ისემც კვდება, ისემც გჯება შენი ავი თვალით შემხედვარე.

გასკდა წითელი კლდე, გადმოვიდა წითელი კაცი წითელი ცხენითა, წითელი ახალუხითა, წითელი თოფ-იარაღითა. წავიდა წითელსა ზღვასა, ჩაუყო წითელი ხელი, ამოიღო წითელი გველი, გადაკრა წითელსა სიპსა ქვასა. ისემც კვდება, ისემც გჯება შენი ავი თვალის შემხედვარე.

გასკდა თეთრი კლდე, გადმოვიდა თეთრი კაცი თეთრი ცხენითა, თეთრი ჩაცმულობით, თეთრი იარაღით, წავიდა თეთრი ზღვასა, ჩაუყო თეთრი ხელი, ამოიღო თეთრი გველი, გადაკრა თეთრი სიპსა ქვასა. ისემც კვდება, ისემც გჯება შენი ავი თვალით შემხედვარე“ (10, 83).

წითელი ფერის სიმბოლიკა ხშირად სიკვდილსაც უკავშირდება. ნიშანდობლივია, რომ მხოლოდ მზის სიწითლეა მიმანიშნებელი სიკვდილზე და არა საერთოდ წითელი. მკვდრის მზეს გაწითლებულ დაისის მზეს უწოდებენ. ხოგაის მინდის სიკვდილისასაც „მზე წითლდებოდა, ცხრებოდა“, ან

„ცისკარმან ამოანათა ...მზე წითლად ამოდისაო. . .

ავ დედა მტერსა, ბიჭებო, ხმა არის ქისტებისაო,

...მაგრამ დაასწრეს რჯულძაღლთა, ხან არ აცალეს ცდისაო, განგმირეს ცხელი ტყვიითა, მირტყეს გულის პირსაო“ (48, 141).

ხშირად ესა თუ ის ღვთაება ადამიანებს წითელი სახით ეცხადებათ და მათ ავადმყოფობას იწვევს. (წითელი, წითურა; წითელი ქარი, ყვავილი). ასეთ დაავადებებს ჩვენი წინაპრები „სახადებს“, „ღვთის ვალს“ უწოდებდნენ. თვითონ ღვთაებანი, რომელთაც თავისი ავადმყოფობით ადამიანები „სახადს“ უბდიდნენ საიქიოში, იგივე სულეთში ცხოვრობდნენ. ყვავილისა და წითელას დედის თოვლივით სითეთრე სიმბოლური მინიშნებაა მათ ღვთაებრივ ბუნებაზე. იგი სულეთის სითეთრესთან კავშირში გარკვეულ აზრს იძენს.

როგორც ვნახეთ, თეთრი, წითელი და შავი ფერების სიმბოლიკა ერთი ძლიერი ნაკადია, რომელიც იზიარებს წარმართული დროის ადამიანს სულეთის საუფლოს. ფერის არამიწიერი საწყისი ამქვეყნიური არსებობის მიღმა იპოვება. იგი ღვთიური წარმოშობისაა და მთლიანად განსაზღვრავს ადამიანის არსებას ქვეყანაში.

საკმარისია, შედარებისათვის მოვიყვანოთ ქრისტიანული ლეგენდები, რომ ნათელი გახდება, როგორ იშლება წითელი ფერის სიმბოლო მრავალფეროვან პალიტრად და როგორ შემოდის თითოეული ამ ფერთაგანი, როგორც საკუთარი სიცოცხლის მატარებელი ამა თუ იმ ფერით. ფერის მრავლისმეტყველ მნიშვნელობაზე მიგვითითებს სიტყვების – „არაფერი“ და „ყველაფერი“ – აზრობრივი დატვირთვა. ყოველი მოვლენა, ყოველი საგანი ატარებს თავის საკუთარ ფერს, როგორც საკუთარ სიცოცხლეს და თითოეული მოვლენა თუ საგანი თავისი არსებობის მანძილზე განუყოფელია თავისსავე ფერთან და მისი მეტამორფოზირებაც ფერითაც განისაზღვრება.

წარმართული ფერთმეტყველება თავისი ლექსიკით მწირი იმიტომ კი არ არის, რომ უძველესი ან ძველი ადამიანი ფერს ვერ აღიქვამდა. ხელოვნების ისტორია ამის შესახებ სწორედაც საპირისპიროდ ლაპარაკობს.²¹ ასე რომ, ფერის აღმნიშვნელი ლექ-

21. პალეოლითის დროიდან შემორჩენილი ნიმუშების მიხედვით ფერწერა ძალზე დატვირთულია ფერადოვნებით: კონკრეტული, ერთი ფერით ერთგვაროვნად დაფერილ ნახატებთან ერთად აქ გვხვდება საკმაოდ ფერადოვანი ნიმუშებიც. მაგ., საფრანგეთის ფონ დე გომისა და ესპანეთის ალტამირის ქვა-

სიკის სიღარიბე იმაზე კი არ მეტყველებს, რომ გარდა სიტყვებით აღნიშნული ფერებისა, სხვა ფერის განცდა ადამიანს არ ჰქონია, არამედ სწორედ განსხვავებულ მიმართებაზე ფერის ფენომენტთან. ძირითადი მიზეზი ფერის აღმნიშვნელ სიტყვათა ლექსიკის სიღარიბისა ისაა, რომ ფერი განიხილებოდა არა როგორც დამოუკიდებელი ფენომენი, არამედ როგორც იმ წითლის მეთამოროზა, რომელსაც არაამქვეყნიურ ყოფიერებაში მოეძებნა დასაბამი. სწორედ ამიტომაც არის ფერი ღრმა სიმბოლიკის მქონე არქაულ სახისმეტყველებაში.

ქართულ ქრისტიანულ ლეგენდებში ფერი, მიუხედავად იმისა, რომ კვლავაც მოიცავს სიმბოლურ შინაარს, იგი უკვე კონკრეტდება და უფრო მეტად გამოხატავს თავის შინაარსობრივ-ემოციურ არსს. იგი ნელ-ნელა „იშლება სპექტრად“ და თავისი, როგორც კონკრეტული ფერის არსების ნიშნით ახასიათებს საგნებს, მოვლენებსა თუ აზრობრივ ხატებს.

ამის კონკრეტულ მაგალითად შეიძლება გამოდგეს ხალხური ლექსი „ადამიანის წლოვანება“:

„შიგ შუაგულ ედემისა
ტახტი იდგა ზურმუხტისა,

ბები მოხატულია ცხოველების ფერადი ფიგურებით. მოცულობითი ფორმების მოდელირება ხდება ფერის ტონალობის ძალის ცვალებადობით. ამ ეპოქის ფერწერული ნიმუშებისათვის დამახასიათებელია ძირითადად მიწისფერის საღებავები: ყვითელი და მურა აყალოსფერი, წითელ-ყვითელი, ჟანგისფერი. მეზოლითის ადამიანის გამომსახველობითი ხელოვნების ნიმუშებში ჰქრება ფერადოვნება. ძირითადი დამახასიათებელი ფერებია თეთრი, შავი და წითელი. ნეოლითის ადამიანი ძირითადად აქცენტს ხაზის ფორმაზე აკეთებს. ამ ეპოქის ორნამენტების ძირითადი ფერები ისევ თეთრი, შავი და წითელია. (96, 18). ბრინჯაოს ხანის ფერწერა წინა ეპოქებთან შედარებით დატვირთულია. აქ უკვე შეინიშნება ლურჯი და ყვითელი ფერის გამოყენება. (იქვე, გვ. 24). უფრო გვიან, მაგ., ძველი ეგვიპტის ხელოვნების ნიმუშებში ფერადოვანი სპექტრი უფრო მდიდრდება. უკვე აშკარაა საკმაოდ ცოცხალი ფერების ფერწერული შეხამების მცდელობა. კედლის მოხატულობა დატვირთულია ოქროსფერი, ნარინჯისფერი, მოწითალო, მწვანე, ლურჯი, ფიროზისფერი საღებავებით. (იქვე, გვ. 32). ნელ-ნელა იხვეწება თითოეული ფერის ემოციონალური შინაარსისა და სიღრმის გადმოცემის სურვილი. უფრო მოგვიანებით ფერი იძენს გარკვეულ სინამდესა და გამჭვირვალებას. იგი ნელ-ნელა შინაგანი ექსპრესიით იტვირთება.

ოქროს ზოდის ფეხები აქვს,
გუნბათია ლაჟვარდისა.
ანგელოსთა გუნდი გალობს,
ადიდებენ შემოქმედსა“. (43, 11, 97).

თუ არქაულ ფერთა სიმბოლოკაში ძალმოსილებით წითელსა და თეთრ ფერებს შავი მძლავრობს, (მაგ., „ამირანდარეჯანიანში“ ამირანმა „თეთრი მოჰკლა და წითელი (დევი), შავსა შეება მაშვრალი. შავმა (დევმა) აიღო, ჩაყლაპა, შავი ზღვისაკენ გასწია“. ან ამირანი ჰგავდა „შავსა ღრუბელსა, საავდროდ გამზადებულსა“), ქრისტიანული თქმულებების მიხედვით ასეთ შინაარს თეთრი იძენს. იგი ზნეობრივი დატვირთვის მნიშვნელობითაც ხასიათდება. თითოეული კონკრეტული ფერი კი უკვე თავისი ზნე-ხასიათით თეთრის გარკვეულ ინვარიანტულობად გვევლინება. იგი გარკვეული მამოძრავებელი ფუნქციის მატარებელი ხდება.

აუცილებელია ითქვას, რომ სახე-სიმბოლო ქართულ ქრისტიანულ მსოფლმხედველობაში გააზრებულია, როგორც ღვთაებრივი მიწიერი ესთეტური საფუძველი. რადგან ადამიანის თვითგანცდის მთავარი აზრი რელიგიურია, ამიტომ იგი ყოველგვარ ესთეტურზე მაღლა მდგომია. ამდენად, ესთეტური მხარე უარყოფილი კი არ არის, იგი ღვთიურთან განშუალების საშუალებაა, რითაც ესთეტური ამაღლებს ადამიანს ღვთიურამდე. ამიტომაც ფერი, როგორც ღვთიურის ემნიშვნელებული ყოფიერება, ძალზე ხშირად უკავშირდება „თუალთაის“, პატიოსან ქვებს, რომელთა თავისთავადი ბუნება ფერადოვანია. ფერი მათი იმანენტური კუთვნილება და მინიშნება იმ „უმაღლეს მშვენიერებაზე“, რომლის ძალამაც ესა თუ ის ფერი კონკრეტულ ქვებში, თვლებში ჩაასახლა და ისინი გაა-პატიოსნა, ამდენად, მათ ზნეობრივი ძალა შესძინა. უაღრესად სპეციფიკურია ამ მხრივ შუასაუკუნეობრივი მწერლობა. „თუალთაის“ მოტივი ქართულ ეიკონურ (ხატობრივი) სახისმეტყველებაში – ეს არის სწორედ ღვთაებრივთან უშუალო, შინაგანი მიმართება. იგი იმდენად მოიცავს ესთეტურ ასპექტს, რამდენადაც ღვთაებრივი ესთეტური ყოფიერებითაც ხასიათდება. ამდენად, თვალი პატიოსანი თავისთავად ნელ-ნელა (და

არა მთლიანად) თავისუფლდება სიმბოლური დატვირთვისაგან. იგი თავად იძენს ფერის წყალობით თვითკმარ ღირებულებას და როგორც სიმბოლო ემსახურება უკვე მის მფლობელს. აქ უკვე ფერი კი აღარ გაიაზრება სიმბოლოდ, არამედ ძვირფასი თვალი, რომელიც თავისთავად ფერადოვნებს. ამისი ძალზე მკაფიო დადასტურებაა შოთა რუთაველის „ვეფხისტყაოსანი“, სადაც თვალი პატიოსნის უიშვიათესი სიმდიდრეა გაფანტული თავისი დატვირთული ფერწერული სიცოცხლით. ამის ძალზე საინტერესო ანალიზი აქვს მოცემული ვ. ნოზაძეს „ვეფხისტყაოსნის ფერთმეტყველებაში“.

როგორც ვთქვით, ქრისტიანულ მსოფლგანცდაში მნიშვნე-
ლადია ამა თუ იმ საგნის თუ მოვლენის ფერი „გასხივოსნება“.
(ტერმინი რ. სირაძისაა), სხვა მხრივ კი, ამ გასხივოსნების წყა-
ლობით ფერი ძალმოსილება სხეულისა, რომელიც უკვე თავის-
თავად იძენს ღვთიური მშვენიერებისა და ძალის სიმბოლურ
დატვირთვას.

როგორც ზემოთ, ხალხური „ადამიანის წლოვანების“ ფრაგ-
მანტებში ვნახეთ, ეს გააზრება სწორედ ასეთია არა მხოლოდ
ქართველ ღვთისმეტყველთა და ხელოვანთა მიხედვით, არამედ
ხალხურ მსოფლგანცდაშიც. ქართულ ღვთისმეტყველებაში, რო-
გორც წესი, ფერი სიმბოლოს ფუნქციას იშვიათად-ღა ასრულებს,
მაგრამ როგორც „თუალთაის“ მოტივში, ისევე სხვათა-ხეთა,
ცხოველთა და ა.შ. – ქრისტიანული სიმბოლიკის შემთხვევაში
ადგილი აქვს სიმბოლოს ფერი თი ნიშანდებით გააზრებას. ფერი
აქ უკვე მშვენიერებას აღწერს. იგი თავისთავადი ღვთიური მსა-
ხურების ფუნქციის მატარებელია.

გრ. ნოსელის თხზულების „კაცთა შესაქმნისათვის“ მე-5
თავში ვკითხულობთ: „შვენიერებაი საღმთოი არა გამოხატულ
არს შუენიერებითა ფერიითაითა, არამედ უზემთაეს წესითა, რო-
მელიც მოუხელთებელ არს გულისხმისყოფად. და ვითარც იგი
მხატვართა ღონისძიებაი ყვიან ფერიითა მრავლითა წაშლითგან
თითოსა ხეთა და შეზავიან ყოველივე იგი მსგავსად ჯერისაი მის,
რაითამცა მიაშსგავსეს შუენიერებას მას ძირისასა ზედმიწევნით

და ესრეთვე გულისხმავად დამბადებლებისა, რამეთუ შეამკო ბუნებაი კაცობრივი სათნოებითა მრავლითა მსგავსად ფერთა შუენიერთა (ფერი სათნოების ნიშნით ხასიათდება – ლ. ფ.) და აჩუნა ჩუენს შორის მსგავსად ძველისა თვისისა შემკულები ყოველითა; რომელთა იცნობების ცხოვრებაი იგი ჭეშმარიტი არა წითლითა ბრწყინვალითა გინა სხუითა წამლითა, რომელი თანა-შეებავებიან მას მშვენიერებისათვის ხატისა (აქაც წითელი გამო-ცხადებულია სუბსტანციურ ფერადად, რომლის ნაზავი სხვა „წამლებთან“ საღებავებთან ქმნის მშვენიერებას ხატისას – ლ.ფ.) და არცა შავითა, რომელითა ემსგავსოს კაცი დამბადებელსა თვისსა. ამით ფერთა შეამკო დამბადებელმან ხატი თვისი, ესე იგი არს ბუნებაი ჩუენი“.

ფერის ასეთი გააზრების საფუძველზე იქმნებოდა არა მხოლოდ საღვთისმეტყველო და ლიტერატურული ნაწარმოებები, არამედ მთელი ქრისტიანული ხელოვნება – იკონოგრაფიულიდან დაწყებული არქიტექტურული ანსამბლების ფერთი გააზრების ჩათვლით.

ასე მკვიდრდება ფერის როგორც ღვთიურობის მიწიერი გამოვლინების, ფერის, როგორც ემოციური საწყისის მატარებლის, ფერის როგორც ადამიანის ყოფიერების მაკონსტრუირებელი ელემენტის თავისთავადი ბუნება ადამიანის ცნობიერებაში, ემიჯნება რა იგი, რაღაც ამრით, ფერზე მითოლოგიურ წარმოდგენას, როდესაც, ფიგურალურად რომ ვთქვათ, ამრსაც კი რაღაც ელ-ფერი დასთამაშებდა თავისი თავდაპირველი სიწმინდით. აი, ამ საკუთარი ყოფიერების ცვალებადობის ფონზე იგი ნელ-ნელა თავისუფლდებოდა „მეტაფიზიკური ტვირთისაგან“ საიმისოდ, რომ სრულიად დამოუკიდებელი, ავტონომიური, ესთეტიკური შინაარსით დატვირთული ყოფიერება მოეპოვებინა ადამიანთან მიმართებაში.

როგორც უკვე ვთქვით, ახალი დროის ადამიანის მსოფლგანცდაში ფერი თანდათან თავისუფლდება ზოგადი ამრის კონკრეტული სიმბოლოს მნიშვნელობისაგან. მითოლოგიურ მსოფლგანცდაში იგი თავს ამჟღავნებდა როგორც განხორციელებული ამრი,

რომელიც ამხსნელის ფუნქციას ატარებს თავისი კონკრეტული ასოციალური შესატყვისობებით. ქრისტიანულ მსოფლგანცდაში ეს სიმბოლოები უკვე დაკავშირებულია თვით კონკრეტული ფერის ხასიათთან, რითაც აქცენტირდება ამა თუ იმ ფერის შინაგან მამოძრავებელი სტრუქტურა.

ადამიანის როგორც ისტორიული არსების ფორმირებასთან ერთად, ფერი, როგორც მისი არსების მაკონსტრუირებელი ელემენტი, თითქოსდა ცდილობდა მოეცილებინა სიმბოლური აზრი და გამხდარიყო დამოუკიდებელი, ავტონომიური ფენომენი. იგი თვითმკმარი ღირებულების შემცველი გახდა. ეს ფაქტი ძალზე მკაფიოდ გამოიკვეთა ფერწერაში, რომელიც, თავის მხრივ, გარდა ფერის ემოციური შინაარსისა, ფერის არსის გარკვეულ „აზრობრივ სიღრმეებსაც“ გადმოგვცემს. ამჟამად ფერწერაში ფერი, მუსიკალური ბგერის მსგავსად, არ გამოხატავს არაფერს, გარდა თავის თავისა, თავისი საზრისისა და შინაგანი არსისა. დროთა განმავლობაში იგი განთავისუფლდა „სიმბოლური ტვირთისაგან“ და, როგორც ავტონომიურმა ფენომენმა, შეიძინა „ზნეობრივი დატვირთვა“, ზნე ადამიანთან მიმართებაში. თანამედროვე ადამიანი ფერს ახასიათებს როგორც ცივსა და თბილს, სიშორისა და სიახლოვის გამოხატველს. იგი ყურს უგდებს იმ მამოძრავებელ ძალებს, რომლებიც ფერის შინაგან სტრუქტურას, მის ემოციურ შინაარსს განაპირობებენ. მან „ენობრივი ფენომენის“ ფუნქციები იტვირთა. იგი ინფორმაციული შინაარსის მთელი კომპლექსის შემცველი გახდა. ფერი თავის თავში ატარებს სემანტიკურ-ისტორიულ, სოცო-კულტურულ, ემოციურ-ფსიქოლოგიურ დატვირთვას. გარდა ამისა, იგი მაფორმირებელი ძალის შემცველია (მთელი თანამედროვე დიზაინი). მისი პოლიფუნქციური, მრავალმნიშვნელოვანი ბუნება განაპირობებს ფერის როგორც ენობრივი ფენომენის არსს.²²

22. მაგალითისათვის, თეთრი ფერი (განსაკუთრებით უკანასკნელი დროის მხატვრების განცდაში) გარკვეული ზნე-უნარითაა დაჯილდოვებული. მას, როგორც უზარმაზარი ინფორმაციის შემცველს, ხელეწიფება ამ ინფორმაციის ადამიანებამდე მიტანა. რაუშენბერგი წერს: „თეთრი ტილოები ყოველთვის ზე-მგრძნობიარეა ...მათზე დაცემული ჩრდილების მიხედვით შეიძლება ვი-

ახალი დროის უდიდესი მხატვარი გოგენი ფერს ადამიანთან მიმართებაში სწორედ ზნეობრივი პარამეტრებით განიხილავს. „შეხედეთ ბუნების მიერ შექმნილ დიად სამყაროს და დაინახავთ, რომ იქ არსებულ კანონთა მიხედვით შეიძლება შემოქმედება, ხელახლა ქმნა, მაგრამ არა გარეგნული მიმსგავსებების გზით, არამედ გრძნობათა, შთაბეჭდილებათა მსგავსების მიღწევის დიდი სურვილით ...არსებობს ხაზი კეთილშობილური, არსებობს ყალბი და ა.შ. სწორი ხაზი მარადისობის შეგრძნებას იწვევს, მრუდი კი რაც ხდება, იმას შემოსაზღვრავს ...ფერს ბევრად მეტის გამოხატვა შეუძლია, რადგან თვალზე მოქმედების დიდი ძალა აქვს...კეთილშობილური ფერიც არის, უხამსი ფერიც, მშვიდი და სიმშვიდის მომგვრელიც, წყნარი ჰარმონიაც, მაგრამ პირიქით, ისეთი თამამიც, რომ აგანთებს და აგაღელვებს“... (36, 108-109).

რას უნდა ნიშნავდეს ეპითეტები – „კეთილშობილური“ და „უხამსი“, თუ არა იმას, რომ ფერს დამოუკიდებელი ზნე, დამოუკიდებელი ყოფიერება აქვს. იგი თავისი შინაარსით იმ განზომილებების მიღმა რჩება, რომლებითაც, როგორც წესი, მას იხილავდნენ. იგი „თავისთავად ფორმად“ გვეძლევა – „ფერფორმად“. ცნება „ფერფორმა“ იტევს იმ მხატვრულ-ესთეტიკურ ხიბლს, რომელსაც ატარებს როგორც ფერი და როგორც ფორმა. „ფერფორმა“ თავისი შინაგანი არსით უკავშირდება იმ საგნობრივ გარემოს, რომელსაც თავად ჰქმნის. „ფერფორმის“ „ზნე-ხასიათი“ განსაზღვრავს იმ უცნაური ფერადოვნების კანონებს, რომლებიც თითქმის სტერეოტიპულად ჯდება ცნობიერებაში. „ფერფორმა“ თითქოს მოითხოვს, რომ საკუთარი „ზნე-ხასიათის“ წყალობით კონკრეტულად სწორედ ამა თუ იმ საგანს დაუკავშირდეს. ამიტომაც, რომ თვითმფრინავს უმეტესწილად ვერცხლისფერი ბზინვარება აქვს, მსუბუქი მანქანები კი ფერად-ფერადია. ფერის

მსჯელოთ ადამიანთა რიცხვზე ოთახში და დღის დროის შესახებ“. მხატვარი ენდრიუ უაიეტი კი თეთრის შესახებ თავის ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს: „მხატვარს შეუძლია გამოხატოს მთლიანად თეთრი ზედაპირი და მიანიჭოს მას ღირსებები თეთრის უფაქიზესი ნიუანსებით“ (22). მის მოსაზრებას, თუმცა უფრო მკვეთრ ფორმაში იზიარებს ქართველ მხატვართა თანამედროვე თაობა – გ. ბულაძე, ი. ფარჯიანი, კ. კაჭარავა და სხვები.

ფენომენმა თანამედროვე ადამიანის ყოფიერებაში მოიპოვა, მეტაფორულად რომ ვთქვათ, ის „მოუსვენარი სითამამე“, რითაც იგი თავდაპირველი სიწმინდით ცდილობს საკუთარი არსის დამკვიდრებას. იგი აღარ დაგიდევთ, რომელ საგანში როგორი „სიმბოლური ტვირთით“ ჩასახლდება. ის თანამედროვე დიზაინის სრული განმგებელი გახდა. თანამედროვე ადამიანი „იძულებულია“ (უფრო კი თავად აიძულებს თავს) ანგარიში გაუწიოს ფერიითი კონტრასტებისა თუ ფერიითი ჰარმონიების „ჭირვეულობას“. თითქოს იქ „შეასახლოს“ ესა თუ ის ფერი, სადაც „მისი ადგილი არ იყო“ (მაგ., სამზარეულოს მაგიდა და სკამი შეიძლება იყოს მკვეთრი წითელი, ან ნაზი ფირუზისფერი, სასადილო სუფრა კი „აინთოს“ იმ ფერადებით, რომლითაც იგი კონტრასტულად უპირისპირდება მის ტრადიციულ ფერს თეთრს).

„ფერფორმა“ თავისი არსით თითქოსდა პარადოქსულია. იგი, ერთის მხრივ, თავისუფალია სხეულის არჩევანში, ხოლო, მეორეს მხრივ, სწორედ იმ საგნის გაფერადებას ემსახურება, რომელიც მოცემული ფერისათვის ორგანულია. ასე ქმნის იგი იმ ძალზე აჩქარებულ რიტმს, რომლითაც თავადაც გვეძლევა და ფერადოვნების იმ კანონებს, რომლებიც ობიექტურად მას მიეწერება. ფერის სამყარო რაღაც განსაკუთრებული სუბსტანციაა, რომელიც „ფერფორმის“ საშუალებით თამაშობს, ხოლო ამ თამაშს თავისი გარკვეული წესები აქვს.

„ფერფორმამ“, როგორც კულტურის ისტორიის ელემენტმა, საკუთარ თავში სამუდამოდ „დააფიქსირა“ ადამიანის ისტორიული ფორმირების პროცესში მთელი ის სემანტიკური ველი, რომელიც მას, როგორც ფერს ანიჭებდა მნიშვნელობათა ფართო სპექტრს. მათ შორის ფერს, როგორც ნიშან-სიმბოლოს თვისებების მატარებელს განსაკუთრებული ადგილი უკავია. ამიტომაც ფერი, როგორც ნიშან-სიმბოლოთა ხასიათის მქონე, იმ დიდი ემოციური მუხტის შემცველია, რომელსაც ხელეწიფება ადამიანის კულტურული ბიოგრაფიის იმ სიმებს შეეხოს და, როგორც იუნგი იტყოდა, გააცოცხლოს ის კონკრეტული არქეტიპი, რომელიც კაცობრიობის ისტორიული მემკვიდრეობის „დაღეწილ ქანებში“

ჩარჩენილა როგორც მისი კულტურული ცხოვრების უტყუარი ნიმუში. ასე რომ, ფერი, თავისი პოლისემანტიკური ხასიათით, სრულიად ცოცხალი ნიშნის ფუნქციას ასრულებს. მასში კოდი-რებული სახით ინახება მთელი კაცობრიობის კულტურის ისტორიის გარკვეული განასერი. ფერი როგორც სიმბოლური ხასიათის მქონე კი, როგორც ლოსევი ამბობს, მართლაც „...საგნის ის იდეალური კონსტრუქციაა, რომელიც დაფარული ფორმით მოიცავს თავისთავში მისი ამრში გაშლის შესახებ პერსპექტივას“... (117) და ამდენად, იგი, თავისთავად ატარებს არა მხოლოდ ნიშნის ფუნქციას, არამედ სიმბოლოს ფუნქციასაც, როგორც „ზოგად პრინციპს მასში ჩადებული ამრობრივი შინაარსის შემდგომი განშლისა“ (იქვე).

აი, ამ მდიდარი შინაგანი ცხოვრების სავსე, ფერი დღეისათვის საზრისული ესთეტური ღირებულების შემცველია არა მხოლოდ როგორც თავისთავადი, დაუინტერესებელი ტკბობის მომნიჭებელი, არამედ როგორც გარკვეული „ისტორიის“ მქონე კულტურული ფენომენი, როგორც „ფერფორმა“, რომელიც კიდევ იმითაცაა ღირებული, რომ იგი საკაცობრიო კულტურის განუყრელი ელემენტია. იგი კაცობრიობის „კულტურული ბიოგრაფიის“ ის ნაწილია, რომელიც რუდუნებითაა მოტანილი დღემდე, როგორც კაცობრიობის ბედისწერის მარადი დასტური. დღეს კი უკვე თავისი ისტორიით სავსე ფერი სხვა ამპლუაში გვევლინება. ფიგურალურად რომ ვთქვათ, იგი „მაღლდება საკუთარ ბედისწერაზე“ და ადამიანთან მიმართებაში სრულიად ახალ თამაშს იწყებს მხოლოდ იმ და სწორედ იმ პარამეტრებით, რომლებიც მას წმინდა მეტაფიზიკური შინაარსით ახასიათებენ. იგი თითქოს თავდაპირველი სიმშვიდით წარმოსდგება ადამიანის წინაშე და მთლიანად გადმოსცემს იმ ექსპრესიას, რომელსაც მისი მშვენიერი სხეული იტევს. ფერფორმად ქცეული იგი ფერწერულ ენად იქცევა.

ფერი და ხელოვნება

ქრისტიანული მსოფლგანცდა აღმოჩნდა ის უღელტეხილი, საიდანაც მითოლოგიურმა აზროვნებამ შინაგანი დიფერენციაციის შედეგად საკუთარ სიწმინდეში გამოკვთა მხატვრული შემოქმედების ფენომენი.

თუ მითოლოგიური მსოფლგანცდა ზედროული და ზესივრცულია, და მითოლოგიური სამყაროს ღვთიური ბინადარნიც წრიული, უფრო კი სფერულ ზედროულობაში იმყოფებიან, მონოთეიზმით მოხდა დიფერენცირება მითოლოგიისა და მისი ისტორიულობაში მოქცევა. თუ მითოლოგიური აზროვნებისათვის ქვეყნისქმნადობა წარმოებს, როგორც თავის თავში დასრულებული, რთული, მრავალწახნაგოვანი (უფრო კი უწახნაგო, სფერული ზედაპირის მსგავსი, უსასრულო რაოდენობის მიმართულებებისა და „გამრუდებების“ მქონე), უსივრცო და უდროო, უფრო ზუსტად კი ზესივრცული და ზედაპირული (უფრო კი, ზედაპირწარმომქმნელი) აქტი, როცა რწმენა და ნება ერთ კონტექსტში არიან ღვთაებრივთან, მონოთეიზმმა „მოხსნა“ ზედროულობა და ზესივრცულობა და ქვეყნისქმნადობა წარმოიდგინა დროსა და განფენილობაში, ანუ – შემოქმედებაში. თავად შემოქმედება კი ადამიანის მოღვაწეობის ასპარეზად მიიჩნია. თუ ქვეყნისქმნადობის აქტში ნებაცა და რწმენაც არსებობენ როგორც თავისთავადნი, შემოქმედების პროცესში ცნებები – ნება და რწმენა – უკვე კონტექსტურია და შემოქმედების ცალკეულ კომპონენტებს წარმოადგენენ. ისინი თითქოს გამოკრისტალდებიან იმ თავდაპირველი სიწმინდით, როგორითაც იგულისხმება მათი მყოფობა მითოლოგიურ მსოფლგანცდაში. თავად ნება და რწმენა კი შემოქმედების პროცესში ის „თაურფენომენებია“ „ზეფენომენებია“, რომელთა უკან ძნელია რაიმეს ძებნა, და მითუმეტეს – მოძებნა; და თუ მაინც დავიწყებთ ამის მოხელვას, როგორც ვინდელბანდი იტყოდა, დავინახავთ იმ ნაშთს, რომლის წინაშეც ფარხმალს ყრის შემეცნება და ცნობიერება.

„პირველყოფილი ტოტალური მითი და დიფერენცირებული მხატვრული შემოქმედება, – წერს ს. ავერინცევი, – მეხვედრის ყოველგვარ შესაძლებლობას მოკლებულნი არიან. სანამ პირველი ცოცხალია, მისი მთლიანობა სწორედ იმითაა გარანტირებული, რომ მისგან ჯერ არ გამოყოფილა, ან გამოკვეთილა ხელოვნება. თავად ხელოვნების გაჩენა კი მითოლოგიური სამყაროს დაშლაზე მიუთითებს“. ჰერაკლიტეს სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ცეცხლი ცხოვრობს მიწის სიკვდილით“ (57, 111).

მარკუს ავრელიუსის მიერ თვითშემეცნებაზე გამოთქმული აზრის პერიფრაზირებას რომ მივმართოთ, შემოქმედება ადამიანის პრივილეგიაც არის და მისი უმთავრესი მოვალეობაც.²³ ამ მოვალეობას, თუ ამ აზრს განვავრცობთ, უფრო ფართო მნიშვნელობა ენიჭება და იგი შემოქმედების ეთიკურ წინამძღვრადც გვევლინება. აქედან რთული აღარ არის იმის გააზრება, რომ ნებისმიერი შემოქმედება, გარდა იმისა, რომ ნებელობითი, წმინდად ადამიანური აქტია, იგი რწმენის „კომპონენტადაც“ იქცევა, იქცევა „ზნეობრივ წყურვილად“ შემოქმედების აქტში თვითრეალიზაციისა (ამდენად, ძნელად გასააზრებელი არ უნდა იყოს ის ბანალური ფორმულა, რომ შემოქმედება – ეს ტანჯვისა და ტკივილის გზაა, რადგან აქ თავს იჩენს ადამიანის ორგვარი არსება – განსაზღვრული, დეტერმინირებული, ღვთის მიერ უკვე ერთხელ და სამუდამოდ შექმნილი და ღია, თავისუფალი, „ხატად და მსგავსად ღმრთისა“ არსებული, შემოქმედებაში განხორციელებული, ღმრთის მოხელვისკენ მიპყრობილი.

ამ კონტექსტში უნდა დაისვას საკითხი ფერის როგორც წმინდა ფენომენის ადგილის შესახებ კაცობრიობის მხატვრული შემოქმედების ისტორიის პროცესში. საქმე ისაა, რომ „გამოკრისტალდა“ რა როგორც მხატვრულ-ესთეტიკური განცდის საფუძველი, მან სიცოცხლე ჰპოვა მხატვრული შემოქმედების ბევრ დარგში – ფერწერა, ქანდაკება, დიზაინი, გამოყენებითი ხელოვნება, მხატვრული ლიტერატურა, თეატრი, კინო, ტელევიზია, ფერადი ფოტოგრაფია.

23. ეს იყო და, სამწუხაროდ, ალბათ, კვლავაც იქნება მხატვრული შემოქმედების ხშირად მახინჯი იდეოლოგიზირების საფუძველი.

მითოლოგიური მსოფლგანცდისათვის ფერი თავისთავადი, მითოსურ ხილვაში მოცემული, აუცილებელი და სრულიად ბუნებრივი კომპონენტია თვითგანცდისა. მინოთეიზმის შემდეგ ფერზე რეფლექსია ნელ-ნელა თრგუნავს ფერზე არსებულ მითოლოგიურ წარმოდგენებს და იგი, როგორც წმინდა ფენომენი, ზღაპრის სამყაროდან მხატვრის სამყაროში გადმოინაცვლებს.

მითოლოგიური წარმოდგენა ფერის არსის შესახებ სრულიად აშკარაა ბერძნული სიტყვის აქრომატულის მნიშვნელობიდან. აქრომატულ ფერებს (თეთრი, შავი, რუხი) ბევრი მკვლევარის აზრით, გამართლებულიც კი არა არის ფერი ვეწოდოთ. გამართლებული არ არის თუნდაც იმიტომ, რომ სიტყვა „აქრომატი“ ბერძნულად ნიშნავს უფერულს, ხოლო ქრომატიკის მთელი სპექტრი სწორედ აქრომატულობის შიგნით თამაშდება.

გასული საუკუნის მეორე ნახევარში ფილოლოგებს შორის გაჩნდა აზრი, რომ ძველი ბერძნები და, შესაძლოა, საერთოდ, უძველესი ხალხები ვერ არჩევდნენ ფერებს. ამ მოსაზრების უსაფუძვლობა ჩვენ უკვე ზემოთ ვაჩვენეთ. ასეთ ვარაუდს საფუძვლად დაედო ფერის აღმნიშვნელ სიტყვათა ანალიზი, რომელიც ჰომეროსის ნაწარმოებებში გვხვდება. ვ. გლადსტონი ჰომეროსისადმი მიძღვნილ გამოკვლევაში მიუთითებდა, რომ მას ფერის აღმნიშვნელი ლექსიკა მეტად ღარიბად აქვს წარმოდგენილი, განსაკუთრებით კი მწვანისა და ლურჯის გამომხატველი სიტყვები. მაგ., მწვანე, ლურჯი და შავი ჰომეროსთან შესაძლოა ერთი სიტყვით ყოფილიყო აღნიშნული. ჰაიგერს ანალოგიური მაგალითები მოჰყავს ლათინურიდან, ძველი ჩინურიდან და სხვა ენებიდან (164, 35).

ფიზიოლოგმა გ. მაგნუსმა, მხარი დაუჭირა რა ამ მოსაზრებას, შეავსო იგი თანამედროვე ხალხებისა და ტომების ფერის აღმნიშვნელი სიტყვების მასალებით და წარმოიდგინა ფერითი მხედველობის განვითარების ე.წ. „ისტორიულ-ფიზიოლოგიური თეორია“, რომლის მიხედვით ფერითი მხედველობის განვითარება ხუთ საფეხურად იყოფა: 1. ფერების გარჩევის სრული უუნარობა (პირველყოფილი ადამიანი მონოქრომატი იყო); 2. ფე-

რთმგრძნობელობის გარჩევა სინათლის მგრძნობელობისაგან (წითელი ფერის გამოყოფა აქრომატული ფერებიდან); 3. ყვითელი ფერის აღქმის გაჩენა და მისი გარჩევის უნარის შეძენა; 4. მწვანე ფერის გარჩევის უნარის შეძენა; 5. ლურჯი ფერის გარჩევის უნარის შეძენა. ჰომეროსის ეპოქის ბერძნები მაგნუსის აზრით, განვითარების მესამე სტადიაზე იყვნენ (იქვე, გვ. 35). შემდეგ მაგნესმა უარი თქვა თავის თეორიაზე, რომლის წინააღმდეგ მრავალმა ავტორიტეტულმა მეცნიერმა გამოთქვა თავისი აზრი.

როგორც უკვე ვთქვით, ფერების აღმნიშვნელი ლექსიკის სიმწირე არ უნდა იყოს მხედველობითი განუვითარებლობის მაჩვენებელი, უძველესი ხალხების ხელოვნების ნიმუშებია ნათლად გვიჩვენებენ, რომ ძველები ყოველთვის სათანადო ფერით მოსახვედრენ ბალახს, წყალსა თუ ცხოველებს. ამ შემთხვევაში, როგორც ვთქვით, მითოლოგიური მსოფლგანცდის ადამიანისათვის ფერის განცდა მისი თვითგანცდის აუცილებელი კომპონენტია, ამდენად მასზე არც რეფლექსია ხდება. ამიტომაც იგი არ ახდენს ფერის, როგორც მისგან განყენებული მოვლენის პერფერაცია-დასრულებას სიტყვის საშუალებით. იგი მის თვითგანცდაში არსებობს როგორც თავისთავად ნაგულისხმევი. ამდენად, არ ხდება ფერის როგორც მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულების შემცველი ფენომენის აბსტრაქტული მოხელვა, რაც მხოლოდ დიფერენცირებული მხატვრული აზროვნება-შემოქმედების ნაყოფია. იგი, როგორც ვთქვით, ისტორიულად მხოლოდ მას შემდეგ უნდა განხორციელებულიყო, რაც ადამიანი გაიაზრებდა საკუთარ თავს, როგორც პიროვნულ საწყისს, როგორც შემოქმედებითი უნარისა და იმპულსების მატარებელს, როგორც „ხატსა და მსგავსს“ ღმერთისა და საკუთარ მოღვაწეობას ღვთის შემოქმედებასთან დააკავშირებდა.

ადამიანი, როგორც პიროვნული და როგორც გვარეობითი არსება სწორედ თავისი ნებელობისა და რწმენის უსაზღვრობითა და თავისუფლებით აღმოჩნდა „ხატი და მსგავსი“ ღმერთისა. მან გაიაზრა ფორმულა „მე და მამაი ერთი ვართ“. ეს კი ნიშნავს, რომ მას არა თუ არსებობა, არამედ შემოქმედება ხელე-

წიფება. მხატვრული შემოქმედების პროცესში მისი ნება იდენტურად კი არ უდრის ღმერთის ნებას, არამედ თავისუფალია. იგი ქმნადობისუნარიანია ღმერთისა და თავისი ნებით. ადამიანის წინაშე საკითხი დგება შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გამო. როგორც ეს შელინგმა გამოხატა, მისი ცნობიერი შემოქმედება ბუნების არაცნობიერი შემოქმედების ტოლფასია. მისი მხატვრული შემოქმედება რელიგიური კონტექსტის მატარებელი შეიქმნა და არა აღმოჩნდა ფ. შლაიერბახერთან ესთეტიკური თვალსაზრისი აუცილებლობით გულისხმობს რელიგიურს. მისთვის რელიგიურია არა ის, ვისაც საღვთო წერილი სწამს, არამედ ის, ვისაც შეუძლია მისი შექმნა.

ქრისტიანობის ეპოქის დამკვიდრებამ, მისმა მსოფლმხედველობამ სრულიად სხვა, ახალი სახით წარმოაჩინა ადამიანის ცნობიერება. ახალი კულტურის შემოქმედი ადამიანის ცნობიერება ჯერარსული ხდება. და სწორედ ამ სახით მხატვრული შემოქმედების ფუნდამენტად იქცევა, როგორც სასრული ნების ქმედითობის აუცილებელი ონტოლოგიური განზომილება.

მხატვრული შემოქმედება ცდაა ისეთი რეალობის მოხელვისა, როდესაც უარს ვამბობთ, სრულიად უარვეყოფთ ემპირიას, როგორც ქვეყნისქმნადობის პროდუქტს, ვსარგებლობთ რა იმ ემპირიული მასალით, რომელიც რეალობაში მოგვეცემა, ვცდილობთ დავამტკიცოთ, რომ უარს ვაცხადებთ ემპირიულ რეალობაზე, რითაც როგორც ფრანკფურტელები მიიჩნევენ, თავისთავად ვეგუებით, ვალიარებთ ემპირიას და მარკუზეს ტერმინი რომ ვიხმაროთ, მის აფირმაციას ვახდენთ (60, 185).

ყველაზე იოლად ამ წინააღმდეგობებიდან გამოსავალს პოვშია პოულობს. მისი ემპირიული მასალა არის სიტყვა. სიტყვა კი თავისთავად, ის პირველელემენტი, რომელიც ქვეყნისქმნადობაშიც წარმატებით მონაწილეობდა. „და თქუა ღმერთმა...“ ან ახალ აღთქმაში: „პირველთაგან იყო სიტყუაი და სიტყუაი იგი იყო ღვთისა თანა და ღმერთი იყო სიტყუაი იგი“ (წიგნი ძველისა აღუთქმისანი, წიგნი შესაქმისაი, თავი 1,3,6,9,11,14,... სახარებაი თავი იოანესი, 1,1).

კასირესის მიხედვით „ენა უწინარესად ამრებსა და იდეებს კი არ გამოხატავს, არამედ გრძნობებსა და აფექტებს“. ასევე რელიგიაც, „წმინდა გონების საზღვრებში“, კანტის გაგებით, აბსტრაქტულ ცნებებსა და იდეებს გამოთქვამს. იგი გვამცნობს რელიგიის მხოლოდ წმინდა ფორმებს, რაც ჭეშმარიტი, ცოცხალი რელიგიის, ასე ვთქვათ, მარტოოდენ აჩრდილია“ (21, 58-59).

მხატვრული ენა – პოეზია – კი პრეტენზიას აცხადებს არა მხოლოდ აბსტრაქტულ ცნებათა დონეზე საქმიანობისა, სადაც რელიგიის მხოლოდ იდეალური ფორმა გვეძლევა, არამედ ცოცხალი, პოეტური სახეებით მოღვაწეობისას. ამდენად, პოეზია, როგორც მხატვრული ხდომილება, არის მამოძრავებელი აქცია; ისტორიული, შემოქმედებითი სვლა „ანტითვითმოდრაობის“ მიმართულებით. პოეზია, როგორც ასახვა ფსევდოპრობლემატურია. იგი ასახავს სამყაროს იმდენად, რამდენადაც სამყარო ასახავს პოეზიას, რადგან კაცობრიობის ისტორიული სვლა პოეზიის ძალით და მისი არსებობის უფლებით არსებობს. პოეტური ნოტა ისტორიისა განსაზღვრავს ამა თუ იმ ისტორიული ეპოქის ეპოქალურ სტილს, მანერას, თუ გნებავთ, მოდას და ა.შ. ნებისმიერი მსოფლმხედველობა არის რელიგიური, ამდენად – პოეტური მსოფლმხედველობის მეტამორფოზა. პოეტური მსოფლმხედველობის მასალა ირეალურია, მეტაფიზიკურია. პოეტი ყოველთვის დგას „მარადისობის გარინდებულ საზღვართან“ და ყოველთვის ელის „ქრისტეს ლანდს“ (ტერენტი გრანელი), რომელმაც გზა უნდა მისცეს შემოქმედების ისტორიულ მსვლელობას მითოლოგიურიდან ანტიკურისაკენ, რენესანსულისაკენ, კლასიციზტურისაკენ და ასე – დღემდე, შპენგელის „მზის ჩასვენებამდე“, ნიცშეს „ღმერთი მოკვდამდე“ და აქედან აუცილებლად აღორნოს „ხელოვნების სიკვდილამდე“. და თუ ხელოვნების სიკვდილი გარდუვალია, მაშინ, ბუნებრივია, რომ იგი უნდა მოგვეცეს როგორც მითი ხელოვნების სიკვდილის შესახებ, რადგან მხოლოდ მითი გამორიცხავს ისტორიულობას და სიკვდილის აქტში იძლევა სრულ სურათს ხდომილებისას. მხოლოდ ისტორიული არის ლაღი, თავისუფალი, რელიგიური თავისი ნებელობით სვლით ისტორიულობის პროცესში.

თითოეული ამ ეპოქათაგანი კი პოეტური სუნთქვით უნდა სუნთქავდეს უთუოდ. თითოეული მხატვრული ნაწარმოები, მეცნიერულისაგან განსხვავებით (რომელიც სამყაროს ამა თუ იმ ნაწილის სურათს იძლევა მხოლოდ) უნდა იყოს სრულქმნილი, თავისთავადში დასრულებული, სრულყოფილი და ამიტომაც, როგორც შელინგი ამბობს, „ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები, თითქოს ავტორს თავად ეკუთვნოდა უსასრულო რაოდენობის განმარტების, ახსნის ჩანაფიქრი, თავად უშვებს უსასრულო რაოდენობის განმარტების შესაძლებლობას. ამასთან ვერ ვიტყვი, მართლა ჩადებული იყო ეს უსასრულობა, თუ იგი იხსნება, იშლება ნაწარმოებში, როგორც ასეთში“ (163, 388).

ამას გულისხმობდა, ალბათ, გოეთეც, როცა ამბობდა, „ფილოსოფია მე მინგრევს პოეზიას“, ან „საკუთრივ ფილოსოფიისათვის მე ორგანო არ გამაჩნდა, იგი ხშირად ხელსაც კი მიშლიდა, ბუნებით განჩინებული გზით მევლო“ (142, 45). რადგან ფილოსოფიური აზროვნება ეს არის – Homo Sapiens“-ის სვლა ისტორიულ პროცესში, ხოლო თავად ეს სვლა არა მხოლოდ გონების ლოგიკით, არამედ გულის ლოგიკის აქტივობითაც ხორციელდება და ტრანსცენირება – გადაბიჯება ხდება გალაქტიონის პოეტური ფორმულით – „მაქვს მკერდს მიღებული ქნარი, როგორც მინდა“, სადაც „მაქვს“ – სრული რწმენაა, „მკერდს მიღებული ქნარი“ – პოეზია და „როგორც მინდა“ – სრული ნება. გალაქტიონის ეს ფორმულა კი თავისთავად ადამიანის, როგორც პოეტის (მხატვრის, მუსიკოსის, ზოგადად, შემოქმედის) ესთეტიური მყოფობაა სამყაროში და ამავე დროს სამყაროს „ესთეტიკური ღიაობაა“, რითაც ადამიანის ნება და რწმენა, როგორც შემოქმედებითი იმპულსები, საკუთარ სიწმინდეში ინარჩუნებენ პოეტურ ძალმოსილებას.

როცა სინათლისა და ფერის მშვენიერებაზე ვლაპარაკობთ, აქ უდავო ჭეშმარიტებაა ის, რომ სინათლეს, როგორც ფენომენს თავდაპირველი სიწმინდით ახასიათებს ის „ნებელობა“, რითაც „ნათელი იგი ბნელსა შინა სჩანს“, ის ძალა, რითაც „ბნელი იგი მას ვერ ეწია“ იოანეს სახარების ლექსის ის თხრობითი კილო, ის დაჯერებული კონსტატაცია ფაქტისა, რომ „ნათელი იგი ბნელსა შინა სჩანს“ (ანგარიშგასაწევია ის გარემოებაც რომ ნათელი, რო-

გორც შემოქმედებითი საწყისი, „ბნელსა შინა“ არის მოქცეული), ხედვის ფენომენის უეჭველ არსებობაზე მიუთითებს. სინათლე ეს „ნება“ თითქოს გამოსტაცებს შემოქმედს ფერიტ თამაშის საიდუმლოს და ფერიც, თუ მას განყენებულ, ჩვენი აზროვნებისათვის სპეციფიკურ აბსტრაქტულ გარსს მოვაცილებთ, გვევლინება ცოცხალ, შინაგანად სავსე, სრულ, უამრავი მეტამორფოზების უნარით „დაჯილდოებულ არსებად“. თუ პოეტისათვის ფერმა მხატვრული სახის მაფორმირებლის როლი უნდა ითამაშოს, სახეს საკუთარი ხასიათი შესძინოს, ფერწერისათვის იგი სწორედ ის მოთამაშე, უცნაურად ჭირვეული ხასიათის მქონე ფენომენია, რომელიც მხოლოდ სხვა ფერებთან ურთიერთობაში არსებობს როგორც მხატვრული მასალა.

ფერი ფერწერაში

ფერი მხატვრობაში არ გვეძლევა ერთიანი მდგრადი კანონით, რომელიც საერთო იქნებოდა ყველა ეპოქის მხატვრობისათვის. ფერწერის მთელი ისტორიის მანძილზე ფერი თავისთავს ეძებს და ყოველ გარკვეულ ისტორიულ დროში სრულიად განსხვავებულ მოდიფიკაციებში პოულობს. იგი ყოველი დროის ფერწერაში საკუთარი არსების ახალ და ახალ პლასტებს ხსნის და ისეთი „ჟინით“ ცვალებადობს, თითქოს ვერ მოასწრებს საკუთარი შესაძლებლობების ამოწურვას. ლოკალურ დროში მოცემულ საკუთარ შესაძლებლობებს იგი მთლიანად არც ამოწურავს. იგი იტოვებს მათ როგორც საკუთარი პოტენციის სიღრმეს, რომლის „განცხადებული დაფარულობაც“ ქმნის იმ ხიბლს, რომელსაც იგი კონკრეტულ ლოკალურ დროში ატარებს.

ყოველი კონკრეტული ეპოქალური კულტურის მხატვარი სრულიად ცალსახად გრძნობს თავისი ეპოქის „ფერიტ მოთხოვნებს“. იგი განმაპირობებელ-აღმსრულებელია იმ ეპოქალური ფარდოვნებისა, რომელიც თავის უმაღლეს სახესა და ფორმას მხატვრული შემოქმედების უფაქიზეს სფეროში იძენს.

საერთოდ, ფერი როგორც ფერწერის ელემენტი არ ნიშნავს მხოლოდ იმას, რასაც ფერი თავისთავად წარმოაჩენს. იგი მედიალურად ატარებს ფუნქციას, ასახოს საკუთარ თავში მთელი ყოფიერება (მხატვრულის ჩათვლით) და, რაღაცნაირად, მოვლენის საზრისულ სიღრმესაც კი სწვდება. ამდენად, ფერწერული ტილო წარმოადგენს სრულყოფილ მასალას მხატვრულ-ესთეტიკური განცდისა ფერის თვალსაზრისით. თითოეული ფერწერული ტილო კოდირებული სახით ინახავს თავისი ეპოქის სულიერი (და არა მხოლოდ სულიერი) ცხოვრების მთელ დიაპაზონს.

„...მხოლოდ იმისი არცოდნის წყალობით, თუ როგორ გვაძლევს ბუნება ფერთა ერთიანობას, კოლორიტი ფერწერაში რჩება გამოცანად ყველა დროში“ (155, 218). ჰოგარტის ეს მოსაზრება ცოტა გულუბრყვილოდ ჩანს დროის დისტანციიდან, მაგრამ ფერის როგორც მხატვრული ფენომენის ამგვარი წვდომა სრულიად ტიპურია ევროპული რენესანსის კულტურისათვის. ბუნებრივი ფერითი ჰარმონიები, ბუნებრივ ფერთა უშუალო თანაცხოვრება დახვეწილი სიფაქიზით მეორდება შუა საუკუნეების მხატვრობაში. შუა საუკუნეების მხატვარი დგას რა ფერითი არჩევანის წინაშე, ირჩევს ბუნებრივ ფერით ჰარმონიებს და ეს არ განიხილება როგორც ბუნებრივი ფერითი ჰარმონიების მხატვრულ ფორმაში აღდგენა. ეს, უწინარეს ყოვლისა, ყოვლისმომცველი პანთეისტური ეპოქალური სულის გამოძახილია. ის მშვიდი, გაწონასწორებული კოლორიტი, რომლითაც ამ ეპოქის მხატვრები ქმნიდნენ, ბუნებრივი ჰარმონიებისაკენ შინაგანი სწრაფვის მხატვრულ-ესთეტიკური ძალისხმევა იყო. თუმცა არ შეიძლება იმის თქმა, რომ ბუნებრივი ჰარმონიისაკენ სწრაფვა მშვიდი და გაწონასწორებული მხატვრების ხვედრი იყო. შუა საუკუნეების ინდივიდუალისტურ ვნებებში ჩაფლული ეპოქა ორიენტირად იმ ბუნებრივ ჰარმონიებს მიიჩნევდა, რომელიც ლამის ჯერარსული მედიდურობით იდგნენ შინაგანი კატაკლიზმებით სავსე მხატვართა ცხოვრების წინაშე. როგორც ა. ლოსევი შინიშნავს, ფილოსოფიურ-ესთეტიკური სისტემა შუა საუკუნეების მხატვრებს თეორიულად არ მოუციათ. იმ დროის მხატვრულ-ესთეტიკურმა შეხედულებებმა ძირითადად მათ მხატვრულ შემოქმედებაში იჩინა თავი.

ლეონარდო და ვინჩის ტრაქტატიც ფერწერის შესახებ ბ. კრონეს აზრით, „მცირედით აკმაყოფილებს იმათ, ვინც მასში ხელოვნების ფილოსოფიას ეძებს. ფერწერასა და ხელოვნებაზე ზოგადი იდეების კვალდაკვალ მასში მოცემულია (და ეს შრომის უმთავრესი ნაწილია) მთელი რიგი დაკვირვებებისა ცხოვრებიდან და ისტორიიდან, ძირითადად კი ესთეტიკისა და ანატომიის სფეროდან. შრომაში მოცემულია მრავალი დარიგება და რეცეპტი. თავის წესებში, თავის რეცეპტებსა და რჩევებში იგი თითქოს თავად ლეონარდოს მხატვრული აღზრდის ისტორიას გვაძლევს. გვიყვება, რითი იხიბლებოდა და რა სძულდა, როგორი მხატვრული ხილვები ჰქონდა, როგორ აყალიბებდა საკუთარ თავს და რა მიმართულებით წარმართავდა ცნობიერ ცხოვრებას ...ლეონარდოს წიგნი ზუსტადაც მისი ბიოგრაფიაა“ (110, 248-249).

შუა საუკუნეების მხატვრების შინაგანი მოთხოვნილება, მიჰყვნენ ბუნებასა და ყოველივე ბუნებრივს, შეისწავლონ სამყაროში არსებული საგნების თვისებები, პროპორციები, განათებულიობა, ფერადოვნება, არ აქცევს მათ ბუნების უბრალო მიმბაძველებად. სწორედ პირიქით, მათი როგორც მხატვართა „ძალაუფლება“ სწორედ იმაშია, რომ მხატვრის ნებელობაში მოაქციოს, სულ სხვა სიცოცხლით „გააცოცხლოს მშვენიერიცა და მახინჯიც, სადაც მშვენიერი მახინჯთან დაპირისპირებაში დგინდება და მათ შედარებაში მკაფიოდ იკვეთება ერთისა და მეორის ბუნება“ (116, 401).

რენესანსის ეპოქის მხატვრული კოლორიტი საკმაო სიცხადით გამოჰკვეთს ერთ გარემოებას: ჰარმონიის ის ცნება, რომელიც აგრერიგად ახასიათებს ამ ეპოქის ტიტანების ნაწარმოებებს, თავის თავში აერთიანებენ ფერით ჰარმონიასაც. უფრო ზუსტად კი ფერითი ჰარმონია ის ძირითადი მოტივია, რომელიც განაპირობებს მხატვრული ნაწარმოების აღქმას იმ ზედროით ჰარამეტრებში, რომელიც მოიცავს სხვადასხვა „დროითი პლასტების თანხმიერებას“ (ლოსევი). ასეთი ეფექტი, როგორც წესი, მიიღწევა ფერწერული ტილოს ფერადოვნების იმ ჰარმონიული დინამიკით, რომლის ხარჯზედაც ფერწერული ტილო გვეძლევა ერთდროულად როგორც დროითი და ზედროითი ფენომენი.

შუა საუკუნეების ფერთმეტყველება ძირითადად საგნობრივია. ფერადოვანი ჰარმონიის სისტემის საფუძველი ბუნებრივი, საგნობრივი ფერებია. თითოეული საგანი ტილოზე მოიცემა იმ ფერწერულ გარემოში, რომელიც განაპირობებს საგნის ბუნებრივ ფერს. რენესანსის ეპოქის მხატვრებმა ძალზე კარგად იციან, – წერს ლეონარდო და ვინჩი, – რომ „განათებული სხეულის ზედაპირი თითქმის არასოდეს არ არის ამ საგნის ნაღდი, ჭეშმარიტი ფერის გამომხატველი...ვერც ერთი საგანი მთლიანობაში ვერასოდეს პოულობს თავის ბუნებრივ ფერს. პირველ რიგში ამას განაპირობებს ის შუალედური გარემო, რომელიც მოთავსებულია სხეულსა და თვალს შორის, მეორეს მხრივ კი, სხვადასხვა საგნების გამოისობით, რომლებიც ესაზღვრებიან მოცემულ სხეულს და საკუთარ თავში მოიცავენ ამ საგნისაგან განსხვავებულ ფერით თვისებებს“ (75, 19).

ახალი დროის მხატვრების შემოქმედებაში ფერი ნელ-ნელა თავისუფლდება საგნის ტყვეობისაგან. მხატვრისათვის იგი საკუთრივი, თვითმკმარი ესთეტიკური ღირებულების მნიშვნელობას იძენს. იმპრესიონისტისათვის სამყარო მხოლოდ იმდენად არის საგნობრივი გარემო, რამდენადაც იგი თავისთავში მოიცავს უამრავი სახის ერთმანეთში ჩაწნულ ფერადოვანი სინათლის ნაკადების საგნებში განცხადებულ სიცოცხლეს. საგნობრივი კონტურები და ფორმები აღარ არის განმაპირობებელი იმპრესიონისტის მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებისა. აქ ძირითადი გამომსახველობითი ფუნქცია ენიჭება ფერს, როგორც სინათლის კონკრეტულ, სწორედ ამგვარად არსებულ ფორმას, „ფერ-ფორმას“, რომელიც თამაშობს სინათლესთან, თამაშობს სინათლის „სხეულის“ სხვა კონკრეტულ „ფერფორმებთან“. ამიტომ იგი მუდმივ ცვალებადობაშია, მუდმივ მეტამორფოზებში განაცხადებს თავის არსებობას. იმპრესიონისტის მხატვრული ხედვა წირავს სამყაროს საგნობრიობას ფერწერულ ტილოზე ფერიითი გასხივოსნების სასარგებლოდ. იგი თავისებურად ემსგავსება ფერიითა და სინათლით სავსე ბუნების იმ ბუნებრივ მდგომარეობას, როცა ბუნება თავის არსებობას ფერით ზეიმობს.

იმპრესიონიზმმა, გარკვეული ამრით, ერთის მხრივ, დაასრულა წინამორბედ ხელოვანთა კოლორისტული ძიებანი, მეორე მხრივ, კი ძალზე გაამდიდრა, სრულიად ახლებური სახითა და წესით წარმოგვიდგინა კოლორისტული ტექნიკა, როგორც ფერწერული ტილოს მხატვრულობის განმსაზღვრელი პრინციპი. ამ ფერითმა ეფემერებმა, როგორც ადამიანის ესთეტიკური ცხოვრების მუდმივ შემავსებელმა შინაარსმა, სრულიად განსაზღვრა იმპრესიონისტების მხატვრული ხედვის სპეციფიკურობა. სინათლე, როგორც ფერთა შემოქმედებითი საწყისი, სრულიად ავსებდა ჰაერის მთელს სივრცეს იმპრესიონისტთა შემოქმედებაში. ფერმა მათ შემოქმედებაში დაკარგა საგნობრიობა, უფრო ზუსტად, დაკარგა ის საგანი, რომელსაც იგი ეკუთვნოდა და საგნის ზედაპირიდან ჰაერის სინათლით აქტუალიზირებულ, გამჭვირვალე სივრცეში შეტივტივდა. მას წაერთვა საგნის ხაზოვანი კონტურების ჩარჩოები და მხატვრული ტილოს გამომსახველობითობისა და გამომხატველობითობის უმთავრესი ფუნქცია იტვირთა.

იმპრესიონიზმმა ფერი თითქოსდა თავის პირველად არსებობაში დაიგემოვნა. უსაგნოდ, მხატვრულ ხდომილებაში ქცეული ფერი ისეთი სიმსუბუქით დაეუფლა ფერწერული ტილოს მთელს დრო-სივრცულ სიღრმეს, როგორიც არ ახსოვს არც ერთ უდიდეს ეპოქალურ მხატვრობს, რენესანსულის ჩათვლით. ფერწერულ ფორმაქმნადობაში მან საკუთარი მონოპოლია გამოაცხადა და ძალზე მალე ფორმალიზმის მოუხელთებელ საზღვრებსაც მიაღწა.

ფერი და ფორმა იმპრესიონისტური ხედვისათვის განუყოფელი ცნებებია. სინათლე ჰქმნის ფორმას, განმსჭვალავს რა მას თავისი შემოქმედების მშვენიერი ნაყოფით – ფერით. თავად ფორმა და ფერი კი მხოლოდ ცალსახად განსაზღვრავენ ერთმანეთს და მხოლოდ ერთობაში მოიცემიან. ფორმა და ფერი უერთმანეთოდ არც არსებობენ. ფორმის გარჩევის უნარი ფერის გარჩევის უნარის პირდაპირი შედეგია. ფერი ქმნის მხატვრულ ტილოს, რამდენადაც ის ანიჭებს სურათს სივრცეს. ფერთა მიმართებები ჰქმნიან მხატვრულობის სიღრმეს ფერწერულ ნაწარმოებში.

იმპრესიონისტის ხედვა ძალზე კარგად არჩევს ფერის ეფემერულ მოძრაობებს სინათლის სხვადასხვა ძალის ფონზე. მათ-

თვის საგნის ფერი არასოდეს მუდმივი არ არის და ცვალებადობს სინათლით სავსე, გამჭვირვალე ჰაერიან მიმართებაში. ამიტომ ჩრდილი სინათლის არყოფნას კი არ ნიშნავს, არამედ მის სხვა ძალას, მის სხვა თვისებას, ჩრდილი ყოველთვის სავსეა დამატებითი ფერითი ტონალობებით. იგი თითქოს ქვეტექსტია საგნის ზედაპირზე არსებული ცოცხალი სპექტრალური ფერების სიცოცხლისა.

იმპრესიონისტის სამყაროში ფორმა თავის არსებობას ფერით აგებს. ფერი არა თუ მასალაა ფორმისათვის, იგი მისი სიცოცხლეა და ამგვარად არსებობა.

ტაძრის დიდებულება – საერთო ფერითი ტონი მოვარდისფეროა, დღის ცისფრად მოციმციმე ცის ფონზე. გოტიკური არქიტექტურის მაქმანებში ჩნდება მკრთალი იისფერი, მწვანე, ცისფერი ჩრდილები და ნახევარჩრდილები. მტრედისფერი და ცისფერი იმსხვრევა მარჯნისფერში. ყველგან გარშემო ლაქებთან გადაწული სინათლის სხივების რეფლექსებია, ციდან და ქვის განათებული წახნაგებიდან მიმდინარე. ფერი ციმციმებს, განმსჭვალავს რა ქალაქის ცხელი ჰაერის ბულს. ფორმები და კონტურები განბნეულია, განრთხმული. თითოეულ დეტალში ყველაზე მთავარი სინათლის სხივის სიცოცხლეა. ტაძარზე დაფენით ჩრდილი სიმკვრივეს მოკლებულია. აქ ისეთივე თამაშია რეფლექსების. ეს არის კ. მონეს „რუანის ტაძარი შუადღისას“.

...„ისევ ტაძრის დიდებულება, საერთო ფერადოვანი ტონი – მოცისფრო მონაცრისფეროა. ცივი ელფერის ფონზე ჭლადი ლაქებია და თბილი ჩრდილები. იგივე ტაძარია, მაგრამ სხვა ფერადები თამაშობენ. გამოსხივების სრულიად სხვა წნულია. ეს არის კ. მონეს „რუანის ტაძარი საღამოს“ (75, 27). ვოლკოვის მიერ ასეთი სიფაქიზით აღწერილი კ. მონეს პეიზაჟების უმთავრესი ესთეტიკური მოტივი სწორედ ფერწერული ტილოს ფერითი სტრუქტურაა. სრულიად აშკარაა, რომ იმპრესიონისტული კულტურა ფერითი მეტყველების ახლებური ხედვით მკვიდრდება. შუქ-ჩრდილთა კანონების სრულიად ახლებური გააზრება, შორეულისა და მახლობელის, ცივისა და თბილის პრინციპის ახლებური ხედვა. იმპრესიონისტული ფერწერული ტილო ის ტონალური

კამერტონია, როცა სინათლის ნაკადებისა და შუქ-ჩრდილების თამაში გარდაისახება ფერების ტონალურ თამაშში და ისინიც ერთმანეთს კი არ უშლიან, არამედ იკრებენ ძალებს და ერთმანეთს ანიჭებენ ცხოველუნარიან სიცოცხლეს. ეს სწორედ იმპრესიონისტული ხედვის ის ტონალური ვარიანტია, როცა ტონსა და ფერს ბუნებრივი ფერითი ჰარმონიების გადმოსაცემად ფერწერულ ტილოზე ერთი და იგივე „წვლილი“ მიუძღვით.

ახალი დროის მხატვრისათვის სწორედ სინათლე (და, შესაბამისად, ჩრდილი) და ფერი წარმოადგენენ ესთეტიკური განცდისათვის იმ აუცილებელ ემოციურ შინაარსს, რითაც მხატვრულ ტილოზე ფერი უნივერსალურ ფერწერულ ენად იქცევა. ამ მხატვართა შემოქმედებაში გამომსახველობით საშუალებათა ასეთი გააზრება ლოკალური ფერის გადმოცემის უუნარობის ხარჯზე რომ არ მიმდინარეობს, ეს სრულიად აშკარაა. პისაროსა თუ სის-ლეის პეიზაჟები, რენუარის პორტრეტები, მონეს შემოქმედება სრულიად ნათლად წარმოაჩენენ ამას, რომ აღარაფერი ვთქვათ ფრანგული ფერწერული სკოლის ისეთ წარმომადგენლებზე, როგორებიც დეგა და მანეა.

ახალი დროის მხატვრის თვალს მრავალსაუკუნოვანი გამოცდილება ედო წინ საიმისოდ, რომ დახვეწილიყო. იგი ძალზე ფაქიზია ლოკალური ფერის განცდაში. თუ იგი ლოკალურ ფერს ნაწარმოების ფერითი გააზრების უმთავრეს მოტივად აქცევს, ეს არ ნიშნავს, რომ იგი გულუბრყვილოდ ირჩევს გამომსახველობით საშუალებებს. ლოკალური ფერის, როგორც ბუნებრივი ფერების თამაშის ერთადერთ წყაროდ გააზრება, ძალზე ხშირი მოტივია ახალი დროის ფერწერულ ტილოებში. ძირითადად, ეს არის ცდა სივრცული მოცემულობის ფერით განზომილულებში გააზრებისა. ერთიც ცხადია, რომ ფერწერულ ტილოზე მოცემული რომელიმე ლოკალური (ან ყველა ლოკალური) ფერითი ლაქის სილამაზე სრულიადაც არ არის აუცილებელი პირობა ფერწერული ტილოს მკაფიო კოლორიტულობისა. ფერწერული ტილოს ფერითი გამომსახველობის, მისი ზოგადი ფერითი ხატის სილამაზე არ არის იმდენად განპირობებული ცალკეული ფერების,

ფერიტი ლაქების შინაგანი სილამაზით, თავის თავში დასრულებულობით, რამდენადაც გამომსახველობითობის უნარით. გამომსახველობითობის უნარის რაღაც გარკვეული წილი ინახება თითოეულ და ყოველ ფერიტ ლაქებში, რომელიც კი ფერწერული ტილოს სიბრტყეზე დევს.

ფერიტი ლაქა ფერწერულ ნაწარმოებში სრულიად სხვადასხვა კონტექსტით იკითხება. იგი ხასიათდება სივრცული პერსპექტივით, იძენს ფონის, ფიგურის და ა.შ. მნიშვნელობებს. მხედველობითი აღქმის ხარჯზე არსებული მხატვრული შემეცნების საიდუმლოც სწორედ ფერის, როგორც ფერწერის ძირითადი ელემენტის პოლიფუნქციურობაში დევს. ყოველ ახალ ფერს, ტილოს ზედაპირზე დადებულს, ძალუძს შეცვალოს არა მხოლოდ მის მეზობლობაში მყოფი ფერების გამომსახველობითობითი შესაძლებლობანი, არამედ იგი ადგენს ფერწერული ნაწარმოების მთელს ფერადოვან წონასწორობას. ყოველ ახალ ფერს ძალუძს დაანგრიოს მთელი ფერიტი ჰარმონია, ან დაასრულოს იგი. მას შეუძლია ჩააქროს რომელიმე ძლიერი ფერიტი ლაქა ან აანთოს, გაასხივოსნოს იგი.

მიუხედავად იმისა, რომ ფერწერულ ტილოზე „ფერიტი განვითარება“ ჩაკეტილია ბუნებაში არსებულ ფერის სიცოცხლესთან შედარებით, ფერს ტილოზე ძალუძს გადმოსცეს უფრო რთული სივრცე, ვიდრე სურათზე პირობითად მოცემული სივრცეა. ამაშია მხატვრულ ტილოზე არსებული ფერიტი მეტყველების ის საიდუმლო, რითაც იგი ფერწერული ტილოს სიბრტყეს მხატვრული შემეცნების ობიექტად აქცევს.

დავით კაკაბაძე

ფერწერულ ტილოს სივრცული ხატის გააზრების პრობლემა სრულიად ახლებური ფორმით დასვა უახლესმა მხატვრობამ. ამ პრობლემის მთლიანად ორიგინალური გადაწყვეტაა დავით

კაკაბაძის თეორიული და მხატვრული შემოქმედებითი მემკვიდრეობა.

დ. კაკაბაძე იხილავს რა ფერწერულ ტილოს – სურათს – როგორც მხატვრული შემოქმედების დასრულებულ ნაწარმოებს, იძლევა ზოგად განმარტებას იმის შესახებ, რომ მხატვრული ნაწარმოები როგორც ესთეტიური მასალა, თავისთავს სრულიად მაშინ წარმოაჩენს, როდესაც სურათის სიბრტყეზე მოცემული ფერებისა და ხატების ერთობლიობა იძლევა რეალური სივრცის განცდას. რეალური სამგანზომილებიანი სივრცის განცდა მსოფლიო ხელოვნებაში გეომეტრიული, ხაზოვანი პერსპექტივით მიიღწევა, რომელიც იტალიურმა რენესანსმა აღმოაჩინა (უფრო ზუსტად კი განავითარა ძველი ბერძნების ხაზოვანი პერსპექტივის განცდა). აქედან მოყოლებული ევროპულ მხატვრობაში სიბრტყეზე სამგანზომილებიან სივრცის ილუზია ხაზოვანი პერსპექტივით მიიღწევა. ხაზოვანი პერსპექტივა დავით კაკაბაძის აზრით, სრულიად ვერ გადმოსცემს იმ ექსპრესიას, რომელიც სურათს, როგორც მხატვრულ ნაწარმოებს, უნდა ახასიათებდეს. ხაზოვანი პერსპექტივის კანონების მკაცრი დაცვით შესრულებული ფერწერული ნაწარმოები კარგავს თავისი ემოციური შინაარსის გარკვეულ ნაწილს. მხატვრული ტილო კი მაშინ არის სრულქმნილი, როცა სივრცის, რეალური რელიეფის, მოცულობითი განზომილების აღქმა ძირითადად განპირობებულია ადამიანის მხედველობის ბინოკულარული ბუნებით. როგორც კი მკაცრად ხაზოვანი, ბინოკულარული პერსპექტივით ვისარგებლებთ, ნახატს ეკარგება რელიეფურობა, სიცოცხლე. ამ მიმართულებით გარკვეული ძიების შემდეგ დავით კაკაბაძე მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ფერწერულ ტილოზე „შესაძლოა სიღრმავის გადმოცემა მარტო ფერადობის საშუალებით, ხაზების სისტემის გარეშე...“ (26, 23).

ფერების საშუალებით მხატვრული ტილოს რელიეფურობის, მისი სივრცული განზომილების ხედვის გადმოცემის ტექნიკა არც თუ ისე მარტივია, ფერის განცდა დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში აუცილებლობით მოიცავს ფორმის განცდას. მისთვის ფერი ფერწერაში ფორმადქმნადი ფენომენია და „პროცესი ინდივი-

დუალური ფერის შეგნებისა იმნაირია, როგორც შეგნება ინდივიდუალური სიბრტყეებისა“ (17, 58). მაგრამ ინდივიდუალური ფერის გადმოცემა შესაძლოა მხოლოდ საგნის საგნობრივი ფერადობის გააზრების შემდეგ და მხოლოდ მას შემდეგ მხატვარი ტექნიკურად შეძლებს „ფერადების დაკავშირების კანონით“ (17, 59) სარგებლობას. მხოლოდ მხატვრის მაღალი ტექნიკური შესაძლებლობები ბადებს მხატვრულ ტილოზე ფორმის ფერადობის განცდას.

ფერი უკვე აღარ განიხილება როგორც ის ტექნიკური საშუალება, რომლის გამომსახველობით ფუნქციას მხოლოდ საგნობრივი ფერის გამოსახვა წარმოადგენს. იგი ფორმაქმნადობის ფუნქციის მქონეა და მხატვრული ნაწარმოების ყოველ ელემენტს ანიჭებს დინამიურობას (პასიურს ან აქტიურს). რამდენადაც კაკაბაძისათვის „სტატიკა არის საგნის არყოფნა“ და რამდენადაც „საგნის არსებობა დინამიკაში ისახება“ (17, 59), ფერი როგორც ფორმაქმნადი სუბსტანცია ტილოზე დროის განზომილებასაც შეიძენს. ფერით გადმოცემული ფორმა მიუხედავად თავისი აქტივის ან პასივის მდგომარეობაში ყოფნისა, ფორმას გამოსახავს როგორც ისეთ სივრცულ ფენომენს, რომელსაც დროითი ყოფიერებაც ახასიათებს. ფერის დრო მხატვრულ ტილოზე ფიგურალურად რომ ვთქვათ, მხატვრული სივრცის ის განზომილებაა, რომელზედაც დროითი პარამეტრი გათამაშდება თავის დინამიურობაში. მხატვრული სივრცის მთელი სიღრმის გადმოცემა კი ძალუძს ფერს, მის გამომსახველობის უნარს. ხოლო მხატვრობის მთელი ძალისხმევაც იქით არის მიმართული, რომ ზედაპირი, სიბრტყე აქტიურ, სრულ, დასრულებულ მხატვრულ ხდომილებად აქციოს, მიაწიოს მას მთელი სივრცობრივი და დროითი სიღრმე, როგორც აუცილებელი ნაყოფი შემოქმედებითი აქტისა. მხატვრულ დროსა და სივრცეს, თავის მხრივ, უნდა ახასიათებდეს ყველა ის – განზომილება, რომლითაც ისინი სახეზე არიან, როგორც მხატვრული ხდომილების სიცოცხლის აქტები. მათი შინაგანი სისრულე კი მხოლოდ მხატვრული ხდომილების ნებისმიერი სიბრტყის, როგორც დავით კაკაბაძე იტყვის, „გალრმავებით“ მიიღწევა. ესე

იგი, მხატვრულ ტილოზე მოცემულ ყოველ და თითოეულ მხატვრულ სიბრტყეს უნდა ჰქონდეს საკუთარი სივრცე, როგორც მისი მხატვრული ყოფიერების სემანტიკური ველი. ასეთ შემთხვევაში მხატვრულ ტილოზე მოცემულ თითოეულ ფერს, როგორც ფორმაქმნად ფენომენს, უდიდესი ფუნქცია ენიჭება. მას უნდა ჰქონდეს ის ძალა და მოქნილობა, რომლითაც შეძლებს სრულქმნას სიბრტყის პატარა ნაწილზე გადმოცემული ფერწერული სიცოცხლე, როგორც დრო-სივრცული ხდომილება. მხატვრობაც ხომ „ზედაპირის ხაზითა და ფერით გაცოცხლების საშუალებაა“ (17, 69).

დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში ძალზე მკაფიოდ იგრძნობა სიცოცხლის ის რიტმი, რომითაც სუნთქავდა კაკაბაძის თაობის მთელი მსოფლიო მხატვრობა. მისთვის სრულიად აშკარა იყო, რომ სამყარო მისი თაობის ადამიანების წინაშე წარსდგა როგორც სრულიად ახალი მოცემულობა. იმ დაჩქარებულმა რიტმმა, რომელიც ადამიანის სულის მოძრაობებს გამოხატავს, „ჩვენი მხედველობაც სრულიად შეცვალა, ამიტომ ბუნების სიღრმის შეგნება ახალი სახისაა. ახალი მხედველობის გადმოსაცემად საჭიროა ახალი საშუალება. თანამედროვე მხატვრობამ ეს საკითხი უკვე დააყენა (განსაკუთრებით კუბიზმი) და ახალი საშუალებების შექმნას შეეცადა“ (17, 106). ახალი საშუალებები გააზრებული უნდა ყოფილიყო სწორედ დინამიურ დროსთან კონტექსტში. მხოლოდ ხაზოვანი პერსპექტივა, როგორც სიღრმის გადმოცემის ერთადერთი სისტემა კვლავ სტატიკაში აბრუნებდა მხატვრის შესაძლებლობებს. კაკაბაძისთვის კი დროისა და სივრცის განცდა საკმაოდ ცოცხლად, ყოველგვარი აბსტრაქტიზმის გარეშე ხდება. მისთვის დროისა და სივრცის ერთიანობა, როგორც ცნობიერების მოქმედების სფეროს პერმანენტული სტატიურობა, მიუღებელია. დინამიური სიღრმის გადმოცემის საშუალებათა ძიებამ აქტის ფერადობა მხატვრულ ტილოზე იმ ექსპრესიის მატარებელია, რომელიც არა მხოლოდ დინამიურ, რიტმულად დაჩქარებულ დროს შეესაბამება, არამედ ახალ ესთეტიკურ იდეალებსაც. კაკაბაძის მთელი შემოქმედება ფერადოვანი პერსპექტივის ძიებაც არის და არც თუ უშედეგო. ფერადოვნებით გადმოცემული პერსპექტი-

ვაა სწორედ დროითი განზომილების მატარებელიც. დავით კაკაბაძე მიიჩნევს, რომ ხაზოვანი პერსპექტივის გარეშე, მხოლოდ ფერითი საშუალებებით პერსპექტივის აღმოჩენა ახალი დროის მსოფლიო მხატვრობაში მისი, როგორც მხატვრის, პრეროგატივაა. კაკაბაძემ იცის, რომ წარსული ეპოქის მხატვრობაში იცოდნენ ფერების ამ გამომსახველობითობის უნარის შესახებ (აღმოსავლეთი მხატვრობა, ვენეციური სკოლა), მაგრამ ახალი ეპოქის მხატვრობაში ფერით გადმოცემული პერსპექტივა უფრო მეტად წარმოადგენს ესთეტიკური განცდის ობიექტს, ვიდრე ხაზოვანი, რამდენადაც ფერითი საშუალებებით გადმოცემული პერსპექტივა უფრო დინამიური და რიტმულია, რაც თავისთავად შეესაბამება თანამედროვეობის ესთეტიკურ მოთხოვნებს.

„დინამიური სიღრმის გადმოსაცემი საშუალებების ძიებამ, – წერს დ. კაკაბაძე, – ერთ საყურადღებო დასკვნამდე მიმიყვანა: შესაძლებელია სიღრმის გადმოცემა მარტო ფერადობის საშუალებით, ხაზების სისტემის გარეშე, რითაც ახალი ესთეტიკური გრძნობა უფრო კმაყოფილდება. ცდამ დამიმტკიცა შემდეგი უმთავრესი დებულება: თუ ფერადები დალაგებულია სურათის სიბრტყეზე, მათი სატუაციის და ძალის მიხედვით და განსაკუთრებული წესით, – მაშინ ფერი რამდენადაც უფრო სატურულია, იმდენად უფრო სიბრტყის სიღრმეში დგას“ (17, 106).

ამკარაა, რომ დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში (და, საერთოდ, ახალი დროის მხატვრობაში) ფერმა, როგორც გამომსახველობითმა საშუალებამ, თავისი დრო-სივრცული არსებობის ახალი შემოქმედებითი პლასტები აამუშავა, იგი გაგებულ იქნას ისევ და ისევ ისეთ დამოუკიდებელ, ავტონომიურ ფენომენად, რომელსაც არა თუ რეალური, არამედ მხატვრული სამყაროს აგებაც შეუძლია საკუთარი შესაძლებლობებით. მხატვრისა, როგორც შემოქმედის განმგებლობაში მყოფი, იგი არა თუ მხატვრული ტილოს დრო-სივრცული პარამეტრების გრძნობად ფორმაში გამოსახვას ემსახურება, არამედ, გარკვეულწილად, თავადაც უბიძგებს მხატვარს მხატვრული განაზრების ახალი ფორმების ძიებისაკენ. მხატვრულ ტილოზე მას სრულიად დასთამაშებს ის ეპოქალური

ელფერი, იმ დროის ნიშანი, რომლის სრულყოფილ წარმოდგენასაც იგი ემსახურება. იგი სრულქმნის და განსაზღვრავს ეპოქის გემოვნებას და მუდამ აყენებს მხატვარს დროითი მოთხოვნის მსახურების, როგორც შემოქმედის ერთ-ერთი უმთავრესი ფუნქციის წინაშე.

დავით კაკაბაძეც სწორედ ის შემოქმედი, რომელიც არა მხოლოდ თვალს უსწორებს დროის მოთხოვნებს, არამედ ამ მოთხოვნებს თავისი შემოქმედების ეთიკურ წინამძღვრად მიიჩნევს. რაციონალური აზრის გამარჯვების ეპოქაში, როდესაც პოზიტიური შემეცნება ადამიანის კონსტიტუციურ პრინციპად იქცევა, ცხოვრება „მოითხოვს რაციონალურ ხელოვნებას. ხელოვნება უნდა გახდეს ცხოველი ელემენტი სოცოცხლის განმტკიცებისა. ამიტომ დღევანდელ მხატვრობას მიზნად უნდა ჰქონდეს, გამოსახოს ფილოსოფიური შემეცნება დღევანდელი ცხოვრებისა და დააკმაყოფილოს ჩვენი ინტელექტუალურ-ემოციური მაღალი მოთხოვნილება პოეზია“ (17, 112).

ლეონარდო და ვინჩის სულიერი მემკვიდრე დ. კაკაბაძე, იზიარებს რა ლეონარდოს სამუშაო პრინციპს – „ჯერ თეორია, შემდეგ საქმე, მხოლოდ ბუნების ღრმა მეცნიერული კვლევის საფუძველზე ამკვიდრებს საკუთარი ხელოვნების ესთეტიზმს. მან შესანიშნავად იცის, რომ ნებისმიერ კულტურას ეროვნული გადასახედიდან უნდა გადახედო, რადგან ეროვნულობა შემოქმედებაში ეს ნიშნავს „შემეცნების განსაკუთრებულ პოტენციას“ (17, 96) და ამ პოტენციის გააზრებითა და რეალიზაციით მდიდრდება ზოგადად მსოფლიო კულტურის საგანძური.

როდის, რა პირობებში იქცევა მხატვრულ ტილოზე საღებავი ფერად? შესაძლოა კი იმ გამომსახველობითი ფუნქციის რაციონალური საფუძვლის მოძიება, რომლის წყალობითაც იგი დამოუკიდებელი საზრისული ღირებულების შემცველად გვევლინება არა მხოლოდ როგორც კონკრეტული, ლოკალური ფერი, არამედ, აგრეთვე, როგორც ფერითი მიმართება ფერწერული ტილოს მთელი კოლორიტის ფონზე?

ასეთი ფერი უნდა მოიცავდეს მთელ იმ „ბიოგრაფიულ“, „ისტორიულ“ სივრცეს, რომელიც ფერის ე. წ. „გენოფონდად“

იქცევა და ფერს დამოუკიდებელ საზრისულ ღირებულების მნიშვნელობას სძენს. ყოველ კონკრეტულ მომენტში მას ძალუძს წინ წამოწიოს საკუთარი არსების სწორედ ის პლასტები, რომელსაც მოთხოვნად უყენებს ფერწერული ტილოს მთელი კოლორიტი. ფერწერულ ტილოზე არსებული თითოეული და ყოველი ფერი, თუ ის „ადგილზეა“, ანუ ორგანულად ჯდება მხატვრული ტილოს ფერით აღნაგობაში, აუცილებლობით მოიცავს თავისთავში ღია ან ფარულ გამომსახველობითსა და გამომხატველობით ფუნქციებს. ის ფერწერული ტილოს ფერითი მეტყველების ბუნებრივი, თავისთავადი ელემენტია. ფერი როგორც ფერწერული ტილოს ფერითი მეტყველების ელემენტი კი აუცილებლად „ჟღერადია“ არა მხოლოდ მეზობლობაში მყოფი ფერების მიმართ, არამედ მთელს კოლორისტულ ფონზე. მხატვრული ტილოს მთელი ფერითი სტრუქტურა აუცილებლად სრულია, დასრულებულია. იგი მხატვრის მსოფლმხედველობის სრულიად ცალსახა ანარეკლია.

ფიროსმანი

ფიროსმანის ტილოებმა ღირებულება შეიძინა მთელი კაცობრიობის კულტურის კონტექსტში. რამ განაპირობა „პრიმიტივისტი“ მხატვრის ესოდენ დიდი წარმატება. ფიროსმანი ფერის მთელ იმ შინაგან ძალას გრძნობს, რომლითაც იმუხტება მისი ფერწერული ტილო. იგი სწორედ ახალი დროის მხატვარია, რომელმაც მხატვრულ ტილოზე „ფერადობის ამოცანა“ სიღრმისეულად დაუკავშირა ფერის ზოგად ესთეტიკურ გაგებას. როგორც დ. კაკაბაძე წერს, – „ხატულობა“ – ფერადების თვისებების შეგნება, ფერადობის ამოცანის ახსნა ფიროსმანიშვილის მხატვრობაში დიდ განვითარებას აღწევს. ფიროსმანიშვილი სურათის ხატვას ხაზულობით კი არ უდგება, არამედ ხატულობით“ (17, 63). ფერი ფიროსმანთან სრულიად მკაფიოდ ატარებს მეტამორფოზების მთელ იმ კომპლექსს, რომელიც კი ფერს თავისი ისტორიის მანძილზე ახასიათებდა. მისი სახატავი სიბრტყე შავია. შავი ფონი

კი უკვე თავისთავად ქმნის იდუმალების განცდას იმისას, რომ მასში, როგორც სინათლის დედობრივ წიაღში უნდა გასხივოს-დნენ სხვადასხვა ფერადები და მათ თავისი ძალმოსილება სწორედ საკუთარი წიაღის ფონზე გვიჩვენონ. აქ თითოეული ფერი თავის ესთეტიკურ-გამომსახველობით ფუნქციაში მოიცავს იმ ზოგად სემანტიკურ ველს, რომელიც ტილოზე მოცემული თითოეული ფერისათვის სიმბოლოს ფუნქციას იძენს. ფიროსმანის ფერწერაში სწორედ ფერის წყალობითაა სახეზე ფერის მითოპოეტური სიცოცხლეცა და ახალი დინამიური დროით დამუხტული მისი ეფემერული მომხიბლავობაც. მასში ერთიანი ფერწერული სული სრულად განაცხადებს თავისთავს და მიგვანიშნებს მხატვრის იმ ესთეტიკურ იდეალზე, რომელიც რაციონალური ფორმით შესაძლოა არც არსებობდა ხელოვანისათვის. ფიროსმანის ფერი პოეზიით სულდგმულობს. მხატვრის ფერწერულ სამყაროში პოეზია ბატონობს. სწორედ ფერის მეტყველებს ის პოეტური ნოტა, რომელიც ფერის ესთეტიკურ ღირებულებას განაპირობებს ადამიანთან მიმართებაში, გამოხატავს მთელს სპექტრს ადამიანის სულის მოძრაობის ისტორიისას.

ის მაგნიტიზმი, რომლითაც ფიროსმანი ადამიანებს თავის სივრცეში გვისრუტავს, ჩვენთვის – ქართველებისათვის ალბათ ჩვენი თავშესაფარი, ჩვენი ნავსაყუდელი და ჩვენი შინყოფნაა. იგი ჩვენი ავტობიოგრაფიაა, უფრო კი ავტობიოგრაფიული ფრაგმენტები, რომელიც ჩვენი არსების, არსებობის, ცხოვრების, ჩვენი აქ, დედამიწაზე ყოფნის რწმენის და საუფლოს წიაღში ჩვენი უტყუარი დავანების ხატებს ფრაგმენტულად განგვიცხადებს. სწორედ რომ ზედროულ ხატებს, როგორც სიტყვებს, სწორედ რომ ენას, როგორც დროის, მეტყველებისა თუ თხრობის (ნარატივის) შანსს.

ენა, რაღა თქმა უნდა, საზრისული ყოფიერების ვიბრირების თვითმკმარი და „შემოქმედებითი“ „სისტემაა“, სისტემაა, სადაც თავად საზრისი ერთის მხრივ, თვითიდენტურია და მეორეს მხრივ, თვითიდენტური აღარ არის, როგორც ენის, ვიბრაციის პრინციპის შესაძლებლობა. საზრისმა შესაძლებელია უა-

მრავი მუსიკალური=ენობრივი სხეულით ააგოს და აღწეროს თავისთავი. საზრისის = ყოფიერებებიდან გან-ცხად-დეს და გამო-ცხად-დეს, ცხადში მოეკლინოს საკუთარ არსებობას და სინათლე-სიბნელის, შუქ-ჩრდილის, ფერისა და უფერულების თუ ხმოვან-თანხმოვნების ქორეოგრაფიით ააგოს და გაა-ხმოვანოს საკუთრივი არსებობა როგორც უკვე არა საკუთრივი, არამედ საკუთარი, როგორც მისივე იდენტური და აგრეთვე, მისივე სხვა, ვიბრაციის პრინციპად, სხეულად შობილი და განცხადებული.

ენა = (ენები) თავისი უამრავი არსება=არსებობით ერთი საზრისის ნაირ-ნაირი (ნაირგვარი) ქორეოგრაფიაა, წინა-დადებები და სიტყვები კი მისი ქორეოგრაფიული ფიგურებია. საზრისი კი ფიგურით, ფერით, შუქით, ბგერით და მათი ვიბრირებით ე-ცხადება და უ-ცხად-დება საზრისს, როგორც მისი განჯადოვებული და არაპროფანირებული ორეული. როგორც სხეულებრივი ჭურჭელი, რომელზედაც ჰაიდეგერი იტყვის:

„კეთება, რა თქმა უნდა, საშუალებას აძლევს ჭურჭელს ჩასახლდეს საკუთარ არსებაში. ოღონდ მისი ეს საკუთარი არსება არასოდეს არ იქმნება მისი კეთებით. სწორედ კეთებით გამოთავისუფლებული, დამოუკიდებელი ჭურჭლის მიზანია, რომ მოხდეს „შერევა“. კეთების პროცესში ჭურჭელმა ჯერ უნდა საკუთარი სახე მოუკლინოს, ანახვოს მკეთებელს. და ეს საკუთარი თავის „მომკლენელი“ სახე (ეიდოსი, იდეა) მხოლოდ იმ ასპექტში ავლენს საკუთარ თავს, როგორც ჭურჭელს, რომელშიც შიგთავსი, მოცულობა, როგორც კეთება-ქვემდებარე ეძლევა გამკეთებელს.

ოღონდ ეს ჭურჭელი ყოველთვის ფაქიზია, მსხვრევადი და უსხეულო ამრის მოხმობა-გამოცხადებასავით ეფემერული და ამავე დროს ნამდვილი – თავისი გან-ზომილ-ების მქონე და ამრის ნებასა და ძალასავით თავისივე „ბედისწერის“ შემომქმედი. აქ თითქოს ემთხვევიან ერთმანეთს საგანი და საზრისი და თითქოს გაურბიან კიდევ ერთმანეთს. საგანი თითქოს სხეულად (ცოცხლად) იწყებს გამჟღავნებას და თავის „აქაურ“ ისტორიას ქმნის, ამრად „განცხადებული“ საზრისი კი საკუთარ „ბედისწერას“ – ადამიანური ისტორიების ქსოვილს უჩინარად თავისი გზის, თავის

ვისი „ისტორიის“ ვუალში ახვევს, და თითქოს არაფერი, ისე ქმნის ადამიანთა ბედისწერასაც და მათი „სიტყვების სინათლესაც“

ეს პროცესი იმ იდუმალ რიტუალს გავს, რომელიც ფოტოს გამჟღავნებას, გამომჟღავნებას, განცხადებას ახერხებს დროსა და მარადისობაში ობიექტივირებული თვალთ, როცა ის დროს ეთამაშება, როცა „იყო და არა იყო რა“ მისი წყალობით გადაიქცევა „არის და არა არის რა“-დ, როგორც „იყო და არა იყო რა“-ს განჯადოვების საიდუმლო და თანაც ტექნოლოგია ობიექტივირებული ობიექტით საკუთარი თავისკენ სვლის ერთდროულად დროულ და ზედროულ პროცესს რომ უძღვება. ფოტო ხომ ორეულია, რომელიც არასოდეს არ არის ის, რის განცხადებასაც ცდილობს და მაინც არის „მისი“ – „ნამდვილის“ დროს მიბმული და დროითობისაგან განთავისუფლებული და განცხადებული ორეული.

თავად ფიროსმანიც ამ გამოცხადებასავითაა და თუ სადმე გამჟღავნდა, მხოლოდ იმ სიცხადეებში, რომელსაც უცნაურად ეხებოდა მისი ნახატები. სხვა მხრივ, მისი „ნამდვილობა“ ლამის დაკარგულია. ქართულ კულტურაში ის ერთ-ერთი იმათგანია, ვისაც ქართველთა ბედისწერა ერთ საზრისულ ვუალში გამოუხვევია, აზრისა და მისი „ხილვების“ ერთიან ბედისწერად უქცევია და და საკუთარ ბედისწერაზე მონადირესავით თავისი მოუხელთებელი სულის დამალულ-განცხადებული კუნჭულები მოუნადირებია.

აღბათ ამიტომ არის ფიროსმანის მხატვრობა ავტობიოგრაფიული თითოეული ქართველისათვის. და კიდევ იმიტომ, რომ საზრისთან მიახლოვების, საზრისის განცხადებისა და გამჟღავნების რიტუალში გვითრევს, იმ რიტუალში, სადაც ჩვენი ენობრივი სხეულით, ჩვენი ვიბრაციით, ჩვენი მხატვრულ-ესთეტიკური ფორმებით ვქმნით რიტუალს და შესაბამისად მითს ქართველისა და ქართველობის შესახებ. (გავიხსენოთ რომ მითი ბერძენთათვის ერთდროულად არის გმირი, აზრი, სიტყვა, გზა და ამბავი-ისტორია). ეს ჩვენი უნიკალური „გაცეკვება“ საზრისულ ყოფიერებასთან და ამ რიტუალურ ცეკვაში მთავარი „ფეხის წვერებზე შე-

მდგარი“ მოთამაშე მხატვარია, რომელიც თითოეული ჩვენგანის არსებობის ვიბრაციებში რეზონირდება, რომელიც ფერთა და ფორმათა უნივერსალური ენით ქმნის ქართველთა მითოსურ ნარატივს, რომელიც თან არის და თან არც არის. არის იმდენად, რამდენადაც არსებულში ამჟღავნებს თავს და არ არის იმდენად, რამდენადაც მხოლოდ მითია.

ამიტომ, რომ ესთეტიკური ტრადის – მშვენიერება, სიკეთე, სიყვარული მხოლოდ ერთი კომპონენტი – მშვენიერი შეიძლება იყოს უნიკალური და ამავე დროს უნივერსალური. მხოლოდ ის არის, რომელიც შესაძლოა შემოქმედების კონკრეტულ უნიკალურ ფორმებში გამჟღავნდეს, როგორც პარადოქსული რამ – უნიკალურის უნივერსალობა. ესთეტიკური ტრადის დანარჩენი ორივე „კომპონენტი“ – სიკეთე და სიყვარული – სრულიად უნივერსალურია და თავის გასამჟღავნებლად უნიკალურ (ამჟერად ეთნიკურსა თუ პერსონალურ) ტურტელს, სხეულს ან ქორეოგრაფიულ ფიგურას არ საჭიროებს.

ნებისმიერი კულტურა საკუთარ სასიცოცხლო ველს საკუთარი თავისთვის ქმნის, თავისივე შემოქმედებითი ნების განხორციელებისთვისა და განფენისათვის, იქ აგებს თავის საცხოვრისს თავისთვის, საკუთრივი სიცოცხლისთვის. იქ იღებს სტუმარსაც და იქ უზიარებს „სხვასა“ და „უცხო“ თავის კულტურულ გამოცდილებას. ამ შემთხვევაშია იგი თვითმკმარი და ასეთ შემთხვევაშია იგი საინტერესო სხვისთვისაც, როგორც საკუთრივი გამოცდილების მქონე

სწორედ ეს არის ის მოუხელთებლად ქართული ფიროსმანთან, რის მოხელთებასაც ვცდილობთ და შემდეგ კონკრეტულ სახელს – ქართულს ვარქმევთ. ამიტომ აქვს ესოდენ მკვეთრი როლი მას ქართველთა ცხოვრებაში და ამიტომ იგი ქართული ელიტური ხმა მსოფლიო კულტურაშიც. ამით ეხმიანება მისი ენა და მისი „ხმა“ ზეეროვნულ ღირებულებებს. უახლეს ქართულ კულტურაში იგი ერთ-ერთი ყველაზე მაღალი ნიშნულია, რომელიც მარადიულისა და დროში აქტუალურად არსებულის, ყოფითისა და საკრალურის საზღვარზე სრულიად უნიკალურ,

ყოველგვარი სკოლებისაგან და „იზმ“-ებისაგან თავისუფალი, თვითმკმარი მსოფლმხედველობის მოზიარედ გვხდის.

ის თვითმკმარი მარტოსულია, რომელიც მარადიული ღირებულებების ირგვლივ რომელიმე სკოლას კი არ წარმოადგენს, არამედ თავად ქმნის ღირებულებათა საზრისის ისეთ უნიკალურ ფორმებს, რომელიც ჩემი კულტურის ავტობიოგრაფიად იკითხება. ფიროსმანის შემოქმედება თხრობას მოკლებული გამოცხადებაა და მიწაზე განხორციელებული საუფლოს შესახებ თხრობაა. ამიტომ თავადაც ეფემერული პერსონჟივით თითქოს მხოლოდ მონაწილეობას და არ არის. თითქოს ყველაფერი საგანგებოდ და თანაც უნებლიედ ქრება, რაც ფიროსმანის ნამდვილობას და პერსონალურ იდენტობას ეხება – ფოტო, საფლავი... ქართული ფულის ერთელიც კი მისი სავარაუდო ფოტოთი.... ამ უკანასკნელზე ცალკეა შესაძლებელი სოციო-კულტურული კვლევა. ლარიანის ბედი ფიროსმანის ბედივით გამოუცნობია. ლარიანი როგორც ქართული მატერიალური სივრცის აღსაწერი ერთეული და სიმბოლო – ქართული სივრცის სრული მატერიალიზაციის და აღ-წერის ცდა ფიროსმანის სავარაუდო ფოტოთი ასევე გაქრა ქართული პროფანირებული ყოფიდან.

ზომორფული არსებებიც, (და გასაგებია, რომ მათზე შემთხვევით არ შევაჩერეთ არჩევანი) რაღაც აზრით გამო-ცხადებაა, გამოცხადებანია, სადაც განცხადდება მეტაფორა, როგორც რაღაც იდუმალი საზრისის გამჟღავნება. გამჟღავნება ერთის მხრივ იმ საზრისული ყოფიერების, რომელიც იდუმალებიდან ფოტოსავით უნდა გამჟღავნდეს და მეორეს მხრივ, იდუმალეობა, საიდუმლო, რომელიც „აუცილებლობით“ უნდა გამჟღავნდეს. საზრისისა და ყოფიერების საიდუმლო უნდა გამჟღავნდეს და გამომჟღავნდეს იმ ვიზუალურ ხატად, რომელიც მეტაფორის ეფემერულობას ჩაიჭერს მხოლოდ და გეშინია, რომ აი, ახლა გაქრება, აი, ახლა. ამიტომაც ფიროსმანის ნახატები დროში არ არის. ისინი არც სივრცეშია. მათ არა აქვთ „ადგილი“ და „ნივთობრიობა“. ისინი არც ეპოქის ნარატივია და არც კულტურის. ისინი სულიერ „განდეგილობაში“ აღმოჩენილი ადამიანის სასზღვრო ვითარე-

ბის გან-ცხადებაა, რომელიც იმანენტურად ატარებს საკუთარი კულტურის სხეულს და ახლა ამ კულტურით სავსე და მისგან განძარცვული იმ საზღვარს მისდგომია, სადაც საკუთარი კულტურის მეტაფიზიკური ტვირთი უნდა ჩამოიბერტყოს და ძრწოლით მიეახლოს უცნაურ კარიბჭეს. და რაც არ უნდა უცნაურად ჟღერდეს, ამ კარიბჭის გასაღები ისევ და ისევ ის მეტაფიზიკური ტვირთია, რომელიც მის კულტურას ისტორიის მანძილზე უტარებია და გამოუტარებია. ამ ტვირთისგან თავისუფალს ე-ცხად-ება მას ირემი, რომელიც თავადაც „განცვიფრებულია“ ფიროსმანთან გადაყრით, შე-ხვედრ-ით, საკუთარი და ქვეყნის ბედისწერით და-ღლილი, კულტურის ტვირთით დამძიმებული მარტოსული მხატვრის სულში გა-მჟღავნებით. ის ოქროს წყალში დგას „სამოთხის“ ბალის კარიბჭესთან და „შინ“ ეპატიჟება „ავტორს“, გზას უხსნის სხვა ირმებისკენ.

ირმის სახე ფიროსმანთან სიმბოლო კი აღარაა, მეტაფორაა. ირემი სიმბოლო მის კულტურაშია, კულტურის ისტორიაში, აქ კი მხოლოდ ნაივური ინტიმია და შეხვედრის სი-ხარ-ული. აი, სხვა ირმები სუფევენ, მყოფობენ და ოთხ სტიქიონში გამოტარებულ სხვადასხვა სულიერ ხატებად ეცხადებიან ფიროსმანს, რომელსაც ღვთაებრივი ძახილით, ფერისა და ფორმის სპირიტუალიზმით „გამოუძახებია“ ისინი საკუთარი კულტურის სულიერებიდან.

ფიროსმანის ზოომორფულ არსებები მისტიკურობის გარსით არიან ვუალიზებულები და რამდენადაც „შიგნით“ არ გიშვებენ, იმდენადვე გეპატიჟებიან „შიგნით“. შიგნით კი ორი სამყაროა – გარეული და შინაური ან, სხვაგვარად – გარეული „შინ“ და შინაური „გარეთ“. ორივე მეტაფორის ეფემერულობით სუნთქავს და მხოლოდ „მო-შინ-აურებულ“ ვერსიაში ამჟღავნებს თავს.

ფიროსმანისთვის მათი „ხატების ხატვა“ მათი მოშინაურების პროცესია. ის მისტიკური ხიბლი, რომელიც მის „გარეულ“ ზოომორფულ არსებებს აქვთ, ფიროსმანისთვის „შინ-ყოფნად“ ქცეულა, მარადისობიდან „გამოპარული“ არსებების მზერად, მზერად, რომელიც მიანიშნებს, რომ ისინი ჩვენს უწინარეს შეიქმნენ უფლის ნებით და შეიქმნენ საიმისოდ, რომ „შინ“ გვეგრძნო

თავი, გვეგრძნო თავი უკვე არსებულში, ქმნილში, შექმნილსა და კეთ-ილში. დროის მდინარეებაში კი ამ არსებების მოშინაურებას მათი „მზერის“ დატერა სჭირდება, მათი შინ-ყოფნის სისრულის განცდა, ოღონდ ამ „განზომილებაში“ ისინი ისევ პარადოქსულად ამოვარდებიან დროის დინამიკიდან, ისევ უჭამო ჟამის მისტიკური საბურველიდან გვაიძულებენ ჭკრეტას. ასე ხდება მათი მზერის გულწრფელობა მხატვრის მიერ უკვე გულახდილი.

ალბათ ამიტომ მიიჩნევენ ფიროსმანს ნაივურად, ბავშვურად, გულუბრყვილოდ. ის მართლაც ზედმეტად გულ-ახდილია, საკუთარი პერსონაჟების გულწრფელი მზერით გულ-ახდილი და შიშველი ნერვივით დაუცველი.

შესაძლოა მხოლოდ ასოციაციურად, აქ გრიგოლ რობაქიძეს მოვიშველიებ: „ნიკო ფიროსმანის პრიმიტივი არის უკანასკნელი „უშუალობა“. ეს არის ფრაზა. ეს არის ოტოლოგიური ფაქტი. ზეკაცობა თუ ღვთიურობა მხოლოდ ასეთს „უშუალობაში“ თუ მოიცემის. მისთვის არსი ასე მძაფრი ეკსპრესსი ფიროსმანის ხატულის ხილვის. ბავშვი ბატებთან, კრუხი წიწილე-ბით, კალო, – რომელი სხვა ვთქვა, – ყველა ეს შთაგონების სხეულყოფაა თვითონ: აქ თითქო შუაგზა მოსპობილია შთაგონებისა და მის განსხეულების შუა.“

და კიდევ ერთი – მისი მთელი ფერთმეტყველება შავის – წი-ალის სიღმეში დაბადებული გოეთესეული „თაურფემომენების“ პირველქმნადობის უშუალობით მეტყველებს. ყოველი „ფორმა“ უფრო „სახე“ წიალის – შავის გამჟღავნება და ფერით ახმიანება-გაჟღერებაა, და როგორც დიმიტრი თუმანიშვილს ამბობს, ფიროსმანის შავი „მრავალდანიშნულებიანი“ ფერის არსებობაა. ასე, ერთ სურათზე სულ სხვადასხვა დატვირთვით მასთან შავი ჩნდება – ის ლამეულ ცადაც გვევლინება, ნიადაგადაც, მდინარედაც, თან კი სიმრგვალის „ამომყვან“ ჩრდილად, თმის, თვალ-წარბის თუ ტანისამოსის ფერადაც. აქ იმაზე არ ვმსჯელობ, რანაირად, ლამისაა რა „ჯადოქრობით“ ხერხდება საღებავისა ან დაუფარავი მუშაბის ზუსტად ერთი და იგივე ტონი ერთ ზედაპირზე „წინაც“ აღიქმებოდეს და „უკანაც“, სიბრტყედაც და „ამობურცულობადაც“

და კიდევ ერთი – კანტისათვის საგანი, სხეული (არსება) თავითავე არის საგანი ადამიანურ წარმოდგენასთან მიმართების გარეშე, ანუ იმ წინააღმდეგობის გარეშე, რომლის ძალითაც ის პირველად და მხოლოდ პირველადი ცნობიერებისათვის აღმოჩნდება არსებული.

„სურათი თვითგამოხატვის ფორმა არაა. ხელოვნების ნებისმიერი სხვა სფეროს მსგავსად ისიც ენობრივი სისტემაა, რომლის მეშვეობითაც თქვენ რაღაცას იტყობინებთ გარემომცველი სამყაროს შესახებ“ (22). მარკ როტკოს ეს გამონათქვამი, ალბათ, უფრო სრული იქნებოდა, მას რომ ეთქვა, თქვენ გარემომცველი სამყაროს პოეტურ სიცოცხლეში გადადიხართ საკუთარი შემოქმედებით, პოეტური ძალისხმევით. ხელოვნების ყოველი ენა არ არის მშრალი ინფორმატიკული ენა. იგი „ყოფიერების სახლია“ (ჰაიდეგერი) თავისი მთლიანად პოეტური ჟღერადობით. ეს სახლი უთვალავი რაკურსიდან ჩანს და ყოველი მისი ხედვა სრულიად თავისებური პოეტური ინტონაციის მატარებელია. ამ აზრით ფერითი მეტყველება ფერწერის მთელს სისტემაში თავად კისრულობს ფორმაქმნადი ყოფიერების შემოქმედის ფუნქციას. იგი ხელოვანის ხელში (სულში) არა მხოლოდ ესთეტიკური მასალაა, არამედ იგი სახვითი ენაა – ასოა სიტყვაში, სიტყვაა ფრაზაში, ფრაზაა კონტექსტში. ამით მას ის დამოუკიდებელი ესთეტიკური ღირებულებაც ემატება, რომელიც აქვს ბგერას, სიტყვას, ფრაზას თავის დამოუკიდებელ ჟღერადობაში.

ამიტომ, რომ ფერი, როგორც ენობრივი სისტემა, არ მოიცემა ფერწერის ისტორიაში ერთი მკაცრად განსაზღვრული პრინციპით. არა თუ ფერწერის ისტორიაში, თითოეული მხატვრის შემოქმედებაშიც ფერწერული ენა, ფერითი მეტყველება ძალზე ხშირად საკუთარ სტილს, საკუთარ გამომსახველოით მანერას ეძებს. შემოქმედების ფერითი მანერების ხშირი ცვლა კი ზოგჯერ თავად განსაზღვრავს შემოქმედის მთელს სტილს. ეს არ ნიშნავს, რომ მხატვარი საკუთარ ფერით სტილს კარგავს. სწორედ პირიქით. ფიროსმანის მთელი შემოქმედება სწორედ ესაა – ვიზუალურ მითად აქციოს და ფერში „ჩაამაგროს“ ფერის ის პირვე-

ლყოფილი საზრისი, რაც თითქოს თხრობას არ ექვემდებარება და მხოლოდ საზრისამდე გამჭვირვალეს ხდის ფერით „აწყობილ“ გამოსახულებას.

მხატვრის შინაგანი მოთხოვნილებაა ახლებურად, ახალი თვალთახედვით გამოსახოს, ფერით ენაზე აამეტყველოს საკუთარი (თუ კაცობრიული) გრძნობებისა და იდეების ნაკადი.²⁴ მხატვარმა ფერწერული ენის მთელი შინაგანი თავისებურება არა თუ უნდა იგრძნოს, არამედ გადმოსცეს კიდეც პოეტური ფერითი მეტყველებით. მხოლოდ ამ სფეროში მოეპოვება მას პოეზიის ის ძალმოსილება, რომელსაც მოცემულ შემთხვევაში ვერ შეცვლის ვერც სიტყვა, ვერც ბგერა, როგორც ხელოვნების სხვა ენობრივი სისტემის ელემენტები. ფერითი მეტყველების ემოციური ველი, მისი აზრობრივ-ემოციური შინაარსი, მისი ფორმაქმნადობის სწორედ ამგვარად არსებული, ამგვარად განსაზღვრული უნარი თავის თავში იტევს ფორმისა და აზრის კავშირის იმ „უთვალავ სიმდიდრეს“, რომელიც ადამიანის სულის მოძრაობებს განსაზღვრავს. ფერწერის გამომსახველობითი ენა ხომ ფერწერულ ტილოზე მხოლოდ გარეგნულად მოცემული ფორმათა კავშირი არაა. თითოეული ფორმა, მხატვრულ ტილოზე მოცემული, ფერწერული ენის მხოლოდ ის ელემენტია, რომელსაც გამოვლილი აქვს ადამიანის სულის მთელი ბიოგრაფია. იგი ადამიანებთან მიმართებაში თვითმკმარი ღირებულების მქონეა არა მხოლოდ განყენებული ორიენტირის აზრით, რომელიც მხატვრულ-საზრისული დ შინაარსის შემცველია და ადამიანის მხატვრული შემოქმედების რიტუალში მსახურების როლს კისრულობს, არამედ კიდეც როგორც ადამიანური კულტურის პირ-მშო, ადამიანის სულის ისტორიის სწორედ ამგვარი ამოძახილი. ფიროსმანის ტილოებმა ღირებულება შეიძინა მთელი კაცობრიობის კულტურის კონტექსტში. რამ განაპირობა „პრიმიტივისტი“ მხატვრის ესოდენ დიდი წარმატება. ფიროსმანი ფერის მთელ

24. მაგ., ტიციანის ფერითი მანერის ცვლილებანი მხოლოდ გვარწმუნებენ იმაში, რომ იდეებისა და გრძნობების ახალი მიმდინარეობანი „ყოველთვის უღვიძებდა მას მიზანსწრაფვას, რომ ახლებურად დაენახა მსოფლიოს ფერადები“ (75, 150).

იმ შინაგან ძალას გრძნობს, რომლითაც იმუხტება მისი ფერწერული ტილო. იგი სწორედ ახალი დროის მხატვარია, რომელმაც მხატვრულ ტილოზე „ფერადობის ამოცანა“ სიღრმისეულად დაუკავშირა ფერის ზოგად ესთეტიკურ გაგებას. როგორც დ. კაკაბაძე წერს, – „ხატულობა“ – ფერადების თვისებების შეგნება, ფერადობის ამოცანის ახსნა ფიროსმანიშვილის მხატვრობაში დიდ განვითარებას აღწევს. ფიროსმანიშვილი სურათის ხატვას ხაზულობით კი არ უდგება, არამედ ხატულობით“ (17, 63). ფერი ფიროსმანთან სრულიად მკაფიოდ ატარებს მეტამორფოზების მთელ იმ კომპლექსს, რომელიც კი ფერს თავისი ისტორიის მანძილზე ახასიათებდა. მისი სახატავი სიბრტყე შავია. შავი ფონი კი უკვე თავისთავად ქმნის იდუმალების განცდას იმისას, რომ მასში, როგორც სინათლის დედობრივ წიაღში უნდა გასხივოსდნენ სხვადასხვა ფერადები და მათ თავისი ძალმოსილება სწორედ საკუთარი წიაღის ფონზე გვიჩვენონ. აქ თითოეული ფერი თავის მხატვრულ-გამომსახველობით ფუნქციაში მოიცავს იმ ზოგად სემანტიკურ ველს, რომელიც ტილოზე მოცემული თითოეული ფერისათვის სიმბოლოს ფუნქციას იძენს. ფიროსმანის ფერწერაში სწორედ ფერის წყალობითაა სახეზე ფერის მითოპოეტური სიცოცხლეცა და ახალი დინამიური დროით დამუხტული მისი ეფემერული მომხიბლავობაც. მასში ერთიანი ფერწერული სული სრულად განაცხადებს თავისთავს და მიგვანიშნებს მხატვრის იმ ესთეტიკურ იდეალზე, რომელიც რაციონალური ფორმით შესაძლოა არც არსებობდა ხელოვანისათვის. ფიროსმანის ფერი პოეზიით სულდგმულობს. მხატვრის ფერწერულ სამყაროში პოეზია ბატონობს. სწორედ ფერის მეტყველებს ის პოეტური ნოტა, რომელიც ფერის ესთეტიკურ ღირებულებას განაპირობებს ადამიანთან მიმართებაში, გამოხატავს მთელს სპექტრს ადამიანის სულის მოძრაობის ისტორიისას.

სიტყვაკაზმულ მწერლობასა და პოეზიაში ფერის ფენომენი საკუთარ თავს ავლენს როგორც მხატვრული სახე გარკვეული ზეგრძნობადი სულიერი შინაარსისა. პოეზიაში ფერის აღმნიშვნელი სიტყვა საკმაოდ ტევადია იმ გრძნობა-ემოციური შინაარსის გადმოსაცემად, რაც, მაგალითად, ფერწერაში საკუთარ პირველსახეში მოიცემა. როგორც უკვე არაერთხელ ვთქვით, ფერი პოეზიაში, რაღაც აზრით, „სიმბოლო-მეტაფორის“ ფუნქციას ასრულებს. კაცობრიობის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე იგი სხვადასხვანაირად ხსნიდა თავის თავს და სიმბოლური, ემოციური თუ საკუთრივ სულიერი შინაარსის სხვადასხვა ნაკადებს მოიცავდა.

ფერმა, როგორც პოეზიაში მხატვრული შინაარსის ერთ-ერთმა განმსაზღვრელმა ელემენტმა თავისი ცხოველყოფელი ძალა სწორედ უკანასკნელი დროის სიტყვაკაზმულ მწერლობაში დაგვანახვა. ფერთმეტყველება პოეზიაში ახალი სახით აჟღერდა სიმბოლოზმში როგორც ლიტერატურულ მიმდინარეობაში.

სიმბოლოზმმა, როგორც ახალი მსოფლგანცდის თავისებურმა სისტემამ რეალობის, სინამდვილის ახალი განზომილება შესძინა ადამიანური არსებობისა და შემეცნების სივრცეს. უკანასკნელი საუკუნეების მიჯნაზე სიმბოლიზმი საზრისული განცდისა და შემეცნების დასაყრდენ მასალად იქცა.

კულტურის ფილოსოფიაში სიმბოლოს ცნება აბსოლუტურად და უნივერსალურად გამოცხადდა. ე. კასირერთანა და ს.ლანგერთან მთელი ადამიანური შემოქმედება და მოღვაწეობა განიხილება არსებითად და ძირეულად სიმბოლური ხასიათის მქონედ. სიმბოლო ქმნის შემეცნების ობიექტს და აფორმებს ცდას. აღარ არსებობს რეალობა სიმბოლოს გარეშე. არსებობს მხოლოდ ერთი სინამდვილე და ისიც სიმბოლურია. მხოლოდ სიმბოლოში ვფლობთ ჩვენ ჭეშმარიტად იმას, რასაც სინამდვილეში ვუწოდებთ. სიმბოლურობა თანაბრად ახასიათებს როგორც სიმბოლური შემეცნების ძალას, ისე მის საზღვრებს. სიმბოლური შემეცნებისათვის გარდაუვალია სინამდვილისა და შესაძლებლის,

ფაქტისა და იდეალის მკაცრი განსხვავება. სიმბოლო არ არსებობს როგორც ბუნების ნაწილი. იგი აუცილებლად მნიშვნელობის მქონეა. იგი კაცობრიობის კულტურის ფუძეში დევს როგორც ადამიანში წმინდად ადამიანურის მაფორმირებელი მასალა. ამით სიმბოლო თვითმკმარი ესთეტიკური ღირებულების შემცველ ფენომენად გამოცხადდა და გააზრებულ იქნა, როგორც „შინაგანი სიტყვა გარეგან სიტყვაში“ (ვ. გოფმანი). სიმბოლური მსოფლმხედველობისათვის ცნება „გონება“ მეტისმეტად ვიწრო აღმოჩნდა იმისათვის, რათა საკუთარ თავში ჩაეთია ადამიანის კულტურული არსების მთელი სპექტრი. ადამიანის როგორც კულტურის შემომქმედი არსების არსებობის ყველა ფორმა გაგებულ იქნა, როგორც სიმბოლური ფორმა და ადამიანის ძველებურმა დეფინაციამაც – ანიმალ რაციონალე – სახე იცვალა სიმბოლოსთან კონტექსტში. იგი გამოცხადდა ანიმალ სიმბოლიკუმ (კასირერი) და მისი მხოლოდ ამგვარი დეფინაცია განსაზღვრავდა ადამიანის შემოქმედებით ფუნქციას.

აი, ამ თეორიულ წინამძღვრებზე აღმოცენებულმა სიმბოლიზმმა განსაზღვრა სიმბოლისტ-ლიტერატორთა ესთეტიკაც.

საქართველოში სიმბოლიზმი როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა პირველსავე ნაბიჯებს ფერის როგორც ღრმად მხატვრული მასალის სიმბოლური გააზრებით ამკვიდრებს. „ცისფერი ყანწები“, – წერს ტ. ტაბიძე, – სიმბოლურად ნიშნავენ ჭეშმარიტ მსოფლმხედველობას. „ცისფერი“ ფერია რომანტიზმის, მისი ემბლემა; ნოვალისმა გამოიჭირა მისტიკა ცისფერი ყვავილის. ეს ყვავილი ატირებაა არჩეული სულის შორეულ ნათელ ქვეყანაზე. ფილოსოფიურმა იდეალიზმმა იმაში ნახა გამოსავალი, საქართველოში „ცისფერ ყვავილს“ ღერო წითელი რომ ქონდა. ქართველებისათვის ცა და მიწა სამუდამოდ არასოდეს გაყრილან“ (ტ. ტაბიძე (41)).

გ. ტაბიძის, ტ. ტაბიძის, ვ. გაფრინდაშვილის, პ. იაშვილის მთელს შემოქმედებაში ფერის მხატვრულ-განცდა აუცილებლობით უკავშირდება ფერის ფენომენის სიმბოლურ გაგებას. „ცისფერი ყანწების“ ლიტერატურული ჯგუფის მხატვრულ-საზრისული

მრწამსის ფილოსოფიური დაფუძნების ცდა თავისთავად უკავშირდება სიმბოლურ მხატვრულ სახეში ფერის ემოციური და ზეგრძნობადი შინაარსობრივი განზომილების შემოტანასაც.

ქართველ სიმბოლისტებთან ხშირად იმდენად ფერი კი არ ატარებს სიმბოლურ დატვირთვას, რამდენადაც მხატვრული სახე-სიმბოლო იმუხტება ფერის ემოციური ველით. ეს არის უფრო „შინაგანი სიტყვის“ ფერადოვანი ნათელის მოხელვის ცდა. ამდენად უკავშირდება იგი სიმბოლური მხატვრული სახის ფორმაქმნადობის აქტს და გვეძლევა მხატვრულ-სიმბოლური სახის ფერი იქცეს „გასხივოსნება“. აქ იქმნება უკვე საფუძველი იმისა, რომ ფერი იქცეს „ფერფორმად“, ანუ, პოეტური განცდის დამოუკიდებელ ობიექტად წარმოგვიდგეს (როგორც ეს გ. ტაბიძისა და ტერენტი გრანელის პოეზიაში).

ვ. გაფრინდაშვილის პოეზიაში სწორედ მხატვრულ სახეს დასტამაშებს ესა თუ ის ელფერი და თავისთავად ეს მხატვრული სახე ფერის საშუალებითაც იძენს სიმბოლურ დატვირთვას.

„...და ყვითლად მხიბლავს მოქეიფე ლოთი მამია“;
„...სიკვდილი ნახეს შეშლილობის ყვითელ უბეში“;
„...ჩემი თვითმკვლელობის შავი პოეტიკა“;
„...მე იოქანაანი, მწვანე, ვით ფანქარი;
საფირონის ტახტზე წითელი იროდი“;

თუ ამ მხატვრულ სახეებში ფერი თავად მხატვრული სახის კუთვნილებაა და მის არა მხოლოდ სიმბოლურ, არამედ ემოციურ სახესაც აფორმებს, სხვაგან ხშირად ფერი სძენს მხატვრულ სახეს სწორედ სიმბოლურ დატვირთვას:

„...თოვლის რაშებზე თეთრ ნაბადით ჩინგისხანები
მართავდნენ ტურნირს და არ მოსჩანს იქ მეღიზანდა“;
„...ჩემს სადღეგრძელოს წითელ თასით სვამს ჰანიბალი;
„...ფირუზი ფაშად წამოიჭრა თვითონ ჰამლეტი“;
„...და აჩრდილები მიცქერიან რუხი მასკებით“;
„...თეთრი ოცნება გადრჩენის თოვლივით დნება“;
„...ახალ პოეტებს გაუმართავთ ლურჯი კაბარე“;

...მტრედისფერ სატრფოს უდაბნოში ვერ მოიშველებს“;
„...ლურჯი საღამო აქანდაკდა ნაზ საღრჩოებლად...“

ვ. გაფრინდაშვილის ამ პოეტურ სახეებში აშკარაა, რომ ფერს ხშირად არქაული სახისმეტყველების ელფერი დაჰკრავს. ხშირად ფერთი მეტაფორები სრულიად კლასიკური მოდელით არსებობენ ლექსის სტრუქტურაში. მაგალითად:

„...ამდენ ყვავილებს ვინ მოსწყვიტავს, ვინ უამარი,
დაისის წითელ ყელსახვევის ვინ დამშვენდება“;
ან: „...დაისის ლალი გამოვსტაცო მინდა ლურჯ ჰაერს“²⁵
ან: „...მოდის ტალღებზე შავი ლოტბარი
მღვრიე ცილინდრით მღვრიე ბეთხოვენ“²⁶.
ხშირად კი ფერი სრულიად მოულოდნელ მეტაფორას ქმნის:
„...ნაცრისფერ ცეცხლში ბუმბერაზობს, იწვის ქალაქი“.

ვ. გაფრინდაშვილის პოეზიაში ფერის ფენომენის გააზრება სრულიად ტიპურია ქართული სიმბოლისტური პოეზიისათვის. ამ პოეზიაში პოეტური მეტაფორა, მხატვრული სახე ხშირად ფერის ემოციური მუხტით სულდგმულობს, ხშირად კი ფერის როგორც წმინდა ფენომენის მხატვრული გააზრება ჰქმნის სიმბოლო-მეტაფორას. ამ მხრივ ძალზე მდიდარია მე-20 საუკუნის დასაწყისის მთელი ქართული პოეზია, რომლის ღერძსაც გალაქტიონის მხატვრული აზროვნება წარმოადგენს.

მსოფლიო ეპოქალური სულიერი მოძრაობანი პოეზიაში აშკარად ძალზე მონუმენტურად ამეტყველდა საქართველოში. სიმბოლოზმმა ჩვენში საკმაოდ მდიდარი მემკვიდრეობა დატოვა.

სიმბოლისტური ნაკადის ეპოქალური განცდის ფონზე პოეზიაში სრულიად უცხოდ და განცალკევებულად დგას ტერენტი გრანელის პოეზია. იგი თითქოს ზედროითობაში, „მარადისობის გარინდებულ საზღვართან მგლოვიარე სერაფიმივით“ განცალ-

25. გავიხსენოთ „...ხოგაის მინდი კვდებოდა, მზე წითლდებოდა, ბნდებოდა“.

26. აქაც შავ ფერზე, როგორც მარადიულ იდემალ წიაღზე მინიშნება ჰქმნის მხატვრულ სახეს. გავიხსენოთ გარსია ლორკა: „შავი ბგერები საიდუმლოებაა, ნიადაგიდან მომავალი, ის სუფევს ყველა ჩვენგანისათვის ნაცნობ და მაინც იდუმალ სტიქიაში, საიდანაც მოგვეახლება ჩვენ თავად არსი ხელოვნებისა“ (ლიტ. საქ. 1990, 2. XI)

კეცვებულია იმ მთელი ლიტერატურული მიმდინარეობიდან, რომ-
ლითაც სუნთქავს მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქართული პოეზია
(ცალსახა ანალოგი მას მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქართულ მხა-
ტვრობაში ფიროსმანის სახით ჰყავს).

ერთი შეხედვით გრანელის პოეზია თითქოს სოციალურ
ნიადაგს მოწყვეტილი პიროვნების პოეზიაა. პოეტის არსება
ძალზე მცირეთი შეაკრთო იმ უზარმაზარმა სოციალურმა ქარტე-
ხილებმა, რომელიც მის გარშემო მისი მონაწილეობის გარეშე
ხდებოდა. მაშინდელმა საზოგადოებრივმა გარემომ ვერ მიიღო
გრანელი ისეთი, როგორიც იყო. ან კი როგორ მიიღებდა სოცი-
ალურ ვნებათა ნიაღვარში ჩაფლული მჭახე, ჭრელი ეპოქა ისეთ
ადამიანს, რომელიც თავად პოეტების წრიდანაც კი გარიყული
იყო. და „წითელ, მიმზიდველ საუკუნეს“, სადაც ელავდა „დაის-
რული დროშა წითელი“, გრანელმა დაუხვედრა „სული, აღმა-
რთული ვით ეშაფოტი“.

ამ ფაქტორმაც განაპირობა გრანელის პოეზიაში განწყობი-
ლების ერთიანობა, რამაც მის ფერთმეტყველებაში იჩინა თავი.
ყოვლისმომცველმა სიმბოლისტურმა სულმა გრანელის პოეზი-
აში მხოლოდ გარკვეული ადგილი დაიკავა. იგი ვერ გახდა თავად
მისი პოეზიის მფლობელი და წარმმართველი მოტივი. მისი პოე-
ზია უფრო ექსისტენციალური მიმართებაა სამყაროსთან, ვიდრე
სამყაროს სიმბოლისტური გააზრება.

მარტოობა მის პოეზიაში თითოეული და ყოველი ადამიანის
ბედისწერად გაიზრება. მაგრამ ეს მარტოობა არ არის მარტოსუ-
ლობის სევდიანი და ლირიული განცდა. პირიქით. ეს სამყაროს
მარადიულ არსთან კონტაქტის მცდელობაა და არა მიწადაკარ-
გული ადამიანის, არამედ პოეტი-ბავშვის, რომელსაც ცხოვრება
წინ უდევს, რომელმაც დროის სიმძაფრეში უნდა გააგრძელოს
არსებობა მიწაზე.

„ვარ ასე მარტო პოეტი-ბავშვი
და ფიქრი ბრუნავს, როგორც საათი“.
ან: „ახლა მარტო ვარ, ქრიან წამები,
ქვეყანას ციდან ეცემა სხივი“

ეს მარტოობა ადამიანისა და სამყაროს ინტიმია, ხორცშესხმული „ბავშვი-პოეტში“ და ამ ინტიმში მარტოობა მდუმარე სიხარულად განიცდება („ვარ ასე მარტო და მიხარია“). თავად ბავშვი-პოეტი კი სულის იმ ბიოგრაფიას გაივლის, რაზედაც პოეტის სულიერი მამა – ფრიდრიხ ნიცშე – ლაპარაკობს „ზარატუსტრაში“ „სულის სამი სახეცვლილების შესახებ“, როდესაც ზემოდან – „ზეციდან“ მოსულ იმპერატივს – „შენ უნდა“ სული უპირისპირებს თავის ნებას, „ჯერარსს“ უპირისპირდება „მე მსურს“.

„მინდა სიკვდილი იყოს ადვილი“,

ან: „...ახლა რაღაც სხვა მინდა,

რაღაც სხვა, უსახელო...“

ადამიანის წმინდა ნება, რომელიც უნდა განხორციელდეს „პოეტ-ბავშვში“, სწორედ ის ღერძია, რომელზედაც გრანელის პოეზია ტრიალებს. თავად „პოეტი-ბავშვი“ არის სიმბოლო თვისობრივად ახალი შემოქმედებითი არსებობის დასაწყისისა, „თამაშისა“, ახლის ქმნისა. ადამიანი კი სწორედ საკუთარი რწმენითა და ნებით უნდა გახდეს შემოქმედი ამ ახალი შემოქმედებითი დასაწყისისა.

მაგრამ ეს ყველაფერი გრანელს „შავი ლამის“ ფონზე მინიშნებად ეძლევა მხოლოდ, მინიშნებად იმისა, რომ „დუმილი არ შეიძლება“.

„შავი ლამეა, სადღაც მღერიან,

ახლა დუმილი არ შეიძლება

და მამაჩემი ბედნიერია

და მამაჩემი ფრიდრიხ ნიცშეა.

და რაღაც ასო წერია ცაზე,

ეს მიპასუხეს გულის ნიშნებმა.

და მამაჩემი ბედნიერია,

და მამაჩემი ფრიდრიხ ნიცშეა...“

და „მამა ბედნიერია“, თუ მისმა შორეულმა მემკვიდრემ, რომელსაც სიცოცხლე სულიერი მამის მსგავსად ფსიქიურად დაავადებულს უნდა დაემთავრებინა, „შავ ლამეში“, სინათლისაგან დაცლილ გარემოში იცნო „ასო ცაზე“, ნიშანი იმისა, რომ წინ უნდა

„ზეკაცის“ გზა იდოს, გზა „პოეტი-ბავშვისა“ და ამ გზაზე „შავმა და თეთრმა“ უნდა გაარკვიონ.

გრანელის პოეზიაში შავი და თეთრი ფერი მიწისა და ზეცის, სიკვდილისა და სიცოცხლის, დღისა და ღამის გასაყარზე ჩნდება. ძალზე ძნელია კონკრეტულად მიუთითო იმაზე, თუ რომელი ფერი რომელი სამყაროს კუთვნილებს. უფრო ხშირად ორივე ფერი – თეთრიცა და შავიც – რეალურსა და ირეალურ სამყაროში ერთნაირად ფიგურირებს და თითოეული მათგანი სიმბოლურად ატარებს მხატვრულ-საზრისულ და არსობრივ დატვირთვას.

თეთრისა და შავის შემოქმედება, „ურთიერთთანამშრომლობა“ პოეტს გაატარებს იმ ვნებათა ქარტეხილში, რასაც სიცოცხლე ჰქვია. სიცოცხლეში კი ფერადოვნება ჩასახლებულა, თავბრუდამხვევი ფერადოვნება – შუაგულ ზაფხულის ელვარებაში შთანთქმული და დავანებული. აქ ძნელია გაერკვე, სად არის თეთრი, სად შავი, საიდან მოდიხარ და რისკენ ილტვი.

„ახლა უფრო ძნელია შეცდომების დაშვება
ახლა მოდის ივლისი, ირგვლივ მწვანე მოლია“.

ფერთა კორიანტელში ინთებიან მწვანე და წითელი – ყველაზე მიწიერი ფერები:

„...ქალაქის ცეცხლი, დაისრული დროშა წითელი,
ბნელ შუალამეს აკროტობს მუქი მოხეტიალე,
ო, საუკუნე წითელია და მიმზიდველი“.

სინათლისა და სიბნელის ურთიერთობამ, ურთიერთშეხებამ („ბნელ საუკუნეს აკროტობს მუქი მოხეტიალე“) ჰქმნა წითელი, როგორც მათი შემოქმედების ნაღვანაწი. ხოლო თავად შავთან და თეთრთან მიახლება ყვითელისა და ლურჯის გავლით ხდება.

„მელანდება სიკვდილი და სოფელი მამშვიდებს,
ჩემი ტკბილი ოცნების ლურჯი ნამოსახლარი“;

ან: „მე თანდათან ყვეითლდები

და ჩემი თმაც ძირს ცვივა“;

ან: „ცისფერ ლანდებით გაივლის ღამე

და ჩემი შიში გაიფანტება“.

ლურჯი და ცისფერი ფერი ზეციური საუფლოს მიწიერი ფერებია. ცისფერიდან ხდება მიწაზე ზეცის და ადამიანის არსებაში კი უკვდავი სულის დანახვა:

„მე ძლიერი ტალანტი, ზეციერი არსება,
ჩემი ნაზი სამშობლო, ლაუვარდები ცისფერი“;
ან: „და ცისფერი ყვავილი გამოჩნდება სულიდან“;
„ციდან ცისფერი ყვავილი ცვივა“;
„მე ისევ ცისფერ სამყაროს ვეძებ“;

„გულში ნისლიანი ღამე, სულში ცისფერი სინათლე“ და ა.შ.

შავი და თეთრი გრანელის პოეზიაში თითქოს, უფრო საზრისული დატვირთვის მატარებელნი არიან, ვიდრე მხატვრულ-ემოციურისა. შავიცა და თეთრიც – ორივე – ირეალურიდან მოსული და რეალურის შემოქმედნი არიან. მხოლოდ ამდენად ატარებენ ისინი სიმბოლურ დატვირთვას. ძნელია კონკრეტულად მიუთითო, რომელი ფერი რომელი სამყაროს კუთვნილებაა. ანალოგია, შესაძლოა, ქართულ ხალხურ პოეზიასთანაც მოიძებნოს, სადაც შავიცა და თეთრიც საიქიოს, სულეთის ფერებია. სწორედ შავისა და თეთრის ამ არქაულ სტერეოტოპს ეხმიანება საკვირველი პოეტური სტროფი:

„ახლა ღამეა და ციდან შუქი
დაეცა მაღლობს,
ახლა ღამეა და ვარსკვლავები
ცაზე ანთია“.

და თუ შავიცა და თეთრიც ერთდროულად არის შიშისა და იმედის („თეთრი სივრცე მწუხარებას მაღავს“, „ამ მაღლობზე ველოდი ქრისტეს გამოცხადებას, მერე თეთრმა სიჩუმემ ეს იმედიც წაიღო“; „შავი ფიქრები გროვდება ისევ, დგება წამების თეთრი საათი“; „თეთრი დღეები ჩემს წინ ქრებიან“). იგი ამავე დროს მდუმარების, სიწმინდის უსაზღვროებისა და სიმშვიდის სრულქმნილი სახე-ხატია გრანელის პოეზიაში:

„ჩემს სულს სწყურია თეთრი სავანე,
ჩემს სულს სწყურია უსაზღვროება“;

„ცოდვილ დასავით მიგაჩნდა ალბათ,
სიჩუმე – თეთრი და უწმინდესი“.

და თუ თეთრი სინათლესთანაა წილნაყარი, შავ ფერს სიბნელის ირაციონალური ქვეყნიდან მოსული მიმზიდველობა აქვს:

„ახლა ბნელია სიზმრების მხარე“;

„ჭერის წამი შავი და უცნაური“;

„ახლა შავი ღამეა, ღამე და მწუხარება“.

თეთრიცა და შავიც იდუმალებასთან წილნაყარია:

„თეთრი ოცნება იდუმალია“;

„ჭერის წამი შავი და უცნაური“.

და იდუმალია თავად ის ძალაც, რითაც თეთრი და შავი ქვეყნისქმნადობაში იღებენ მონაწილეობას, ის ძალა, რომელიც სიცოცხლესაც ჰქმნის და სიკვდილსაც თავისუფალი ქმედების ძალით, სიყვარულის ძალით. ამიტომაც, რომ ტერენტი გრანელის პოეზიაში სიკვდილ-სიცოცხლე „კოსმიური დები არიან“.

სიტყვაკაზმულ მწერლობაში ფერი ძალმოსილია დაიტიოს ის მხატვრულ-ღირებულებითი მთელი შკალა, რომელზედაც იგი მითოლოგიური წიაღიდან დღემდე გაიზარდა როგორც ესთეტიკური ფენომენი. პოეზია მხატვრული შემოქმედების ის სფეროა, რომელშიც ფერი ყოველ კონკრეტულ ისტორიულ-კულტურულ ეპოქაში სხვადასხვა სახით წარმოგვიდგენს თავის ყოფიერებას და სხვადასხვაგვარად აგებს მხატვრული შინაარსისა თუ ფორმის სტრუქტურას. ამდენად, პოეზიაში იგი არ შემოიფარგლება მხატვრული მასალი ფუნქციით. ფერი, როგორც ემოციური, სემანტიკური, ესთეტიკური შინაარსისა და ღირებულების მქონე, განსაზღვრავს არა მხოლოდ მხატვრული ნაწარმოების მორფოლოგიას, არამედ ესთეტიკური ცნობიერების შინაარსაც და, შეიძლება ითქვას, ამ აზრით ეპოქალური მსოფლმხედველობრივი სტრუქტურის მაკონსტრუირებელი ელემენტიცაა.

აშკარაა, რომ ფერის ფენომენი არა მხოლოდ მხატვრული შინაარსის განმსაზღვრელი და მაფორმირებელი ელემენტიცაა, არამედ იგი თავის თავში მოიცავს ისტორიულ-კულტურულ ეპოქებში გამოტარებულ იმ „გენოფონდს“, რომლის ძალითაც ფერი

ადამიანის მოღვაწეობის ნებისმიერ სფეროში დამოუკიდებელი მხატვრულ-საზრისული ღირებულების მქონე ფენომენის მნიშვნელობას იძენს. იგი იძენს სრულიად საკუთარ დრო-სივრცულ განზომილებებს, რითაც, გარდა იმისა, რომ უკვე საკუთარი შინაგანი კანონით თვითავე აფორმებს თავისი შინაარსის მხატვრულობასა და მეტაფორულობას, იგი ამით უფრო ვრცელს, ღრმასა და მიმზიდველს ხდის ადამიანის შემოქმედებით მოღვაწეობას.

ფერი თავის თავს ავლენს, როგორც სამყაროს მარად დინამიური საწყისი. იგი სამყაროს დრო-სივრცული კონსტრუირების ერთ-ერთ უმთავრეს ელემენტად გვეძლევა და ამ აზრით ადამიანის ცნობიერების პირობას წარმოადგენს. ამ უნივერსალური შემოქმედებითი სახით არსებული ფერი იქცევა მხატვრული შემოქმედების პროცესის განმსაზღვრელ ელემენტად. იგი ის ცხოველმყოფელი საწყისია, რომელიც არის, ფუნქციობს და აგებს სამყაროს მრავალფეროვნებას ადამიანთან მიმართებაში.

როგორც ემოციური მუხტის მქონე – ფერი საწყისია, რომელსაც უნარი შესწევს ექსისტენციალური, გნოსეოლოგიური, აქსიოლოგიური, სემანტიკური, მხატვრული, ჰედონისტური ფუნქციების ინტეგრირებისა. ამიტომაც იგი კულტურის მდინარობაში, გარკვეული აზრით, კაცობრიობის კულტურის „ბიოგრაფიას“ გაივლის და ასახავს მას.

ფერის შინაგანად მდიდარი გარკვეულობა, მისი პოლისემანტიკური ხასიათი სავსებით ცოცხალი ნიშნის ფუნქციას ასრულებს. იგი სრულიად იოლად „სწვდება“ ამა თუ იმ ხელოვნების დარგის სპეციფიკას, ხელოვნების ყოველ სფეროში მას საკუთარი სივრცული თუ დროითი განზომილება შეაქვს. მაგალითისთვის, თეატრალურ ფერს შევყავართ საკუთრივ თეატრალურ სივრცეში, სადაც ფერი მას სრულ, ცოცხალ სივრცობრიობას ანიჭებს, იგი თითქოს მოქმედებას „ყინავს“ „მარადიულ წამში“ და საკუთარი ძალმოსილებით თავს გვახვევს იმ უცნაურ სამყაროს, რომელშიც ყველაფერი მიმდინარეობს ხილული, სტერეოტიპული სამგანზომილებიანი სივრცის მიღმა. იგი საკუთრივ თეატრალურ სივრცეს ჰქმნის. საესტრადო ფერი კი დროითი ფენომენია. მისი დანიშნუ-

ლება ერთობ ლოკალურია. მან უნდა შექმნას დღესასწაული აქ და ახლა, როგორც მარადისობის ელემენტმა, იგი აქ მთლიანად რიტმის იდუმალი კანონებით სუნთქავს.

ფერი „დარგობრივად“ იცვლის ზნე-ხასიათს და ყველგან საკუთარ არსებას გამოხატავს, საკუთარი არსების იმ პლასტებს, რომლითაც მონაწილეობს სამყაროს მხატვრული ქმნადობასა და ადამიანის მხატვრულ შემოქმედებაში. იგი ფირმებით თამაშის დემიურგია.

მეცნიერული მითხამოქმედების სათავეებთან ანუ სიმბოლო ანტიკურ აზროვნებაში

(საზრისი და ფორმა)

„პოეზია პულსირებს ფორმების იქითაც“ – ბესიკ ხარანაული

ამოსავალ დებულებად განვიხილავთ კასირერის ცნებას – „animal simbolicum“. ამგვარი განსაზღვრებით ადამიანი რაღაც უნიკალური განზომილების ბინადარი აღმოჩნდება. კასირერისთვის „simbolicum“-ი ადამიანის განსაზღვრების უმთავრესი დეტერმინანტია, მისი სხვა მეტამორფოზებისაგან განსხვავებით.

ამ დებულებიდან გამომდინარე ერთგვარი ახლებური ინტერპრეტაცია ხდება შესაძლებელი იმ სოცო-კულტურული ეპოქისა, რომელსაც ანტიკურობას ვეძახით და რომელიც დებს ზღვარს მეტაფორულ და ცნებით აზროვნებას შორის. ბერძნული სამყარო აღმოჩნდება თითქოსდა იმ „ევოლუციური ციკლის“ „ჩანასახი“ თუ „ნაყოფი“, რომელიც დროსა და სივრცეში უნდა გაიშალოს, როგორც „animal rationale“-ს მოღვაწეობა. რა თქმა უნდა, ბერძნული სინამდვილისათვის „animal rationale“ სულაც არ გაიგება ახალევროპული აბსტრაქტულ-ცნებითი აზროვნების თვალსაზრისით. და როგორც ლოსევიც მიიჩნევს, „საჭიროა აუცილებლად გვახსოვდეს, რომ ახალევროპული მეცნიერება, რომლის ფუძემდებლურ ფორმულირებებსაც ჩვენ დეკარტესთან, კანტთან ან ნეოკანტიანელებთან ვხვდებით, საკუთარ თავში მოიცავს ბერძნული თვალსაზრისისათვის სრულიად გაუგებარ მექანიკურ და რაციონალისტურ მომენტებს, იგი ეწინააღმდეგება ბერძნული აზრის მთელ არსებას და ეწინააღმდეგება პირობითი, განყენებული, გაუცხოვებული, სიცოცხლის გარეთ არსებული სქემებისა

და მეთოდების იმ შემეცნებითი სისტემით, რომელსაც ჩვენ მეცნიერებას ვეძახით“ (4.101)

რა თქმა უნდა, ბერძნულ ეპოქას, ბერძნულ ფილოსოფიას თავადაც მოეპოვება კაცობრიობის მიერ უკვე გახარჯული, დროის მხოლოდ ერთ „ეპოქაში“ მოცემული და მოტოვებული, უკვე აღარარსებული მსოფლგანცდა. ეს მსოფლგანცდა ძალზე შორს დგას თანამედროვე მეცნიერული (რაციონალიზმის გაგებით) დროში მოცემული და რეალიზებული დიფერენცირებული მსოფლმხედველობრივი ფორმებისგან. ევროპული მეცნიერება, ერთის მხრივ, სტატიურია. მასში საკმაოდ ცხოვლად მუშაობს გაუცხოვების პრინციპი. მისი არსება საკუთარ ცხოველმყოფელ განზომილებას სცილდება და მას დისტანციიდან დაჰყურებს. თავად ეს შინაგანი სტატიურობა კი ტემპორალობაში მოიცემა, რაც პარადოქსულ იერს სძენს მას. ეს უკვე დროის განზომილებამოპოვებული ადამიანის საკუთრივი შემოქმედებაა, რომელსაც სურს სამყაროს მოაცილოს „მეტაფიზიკური იდუმალეა“ და თუ ვერ მოაცილებს, ცნებებისა და აბსტრაქციების (მათემატიკურ თუ ლოგიკურ) სიმბოლოებში ჩაკარგოს.

ბერძენთათვის „მსოფლიო იდუმალეა“ მისი მსოფლგანცდის იმანენტური კუთვნილებაა. იგი მასში ცხოვრობს და თითქოს განმხოლოებასაც არ ცდილობს. იგი „წიალის“ ბინადარია და თუ „წიალის“ აღწერას შეუდგება, შეუდგება სამყაროს ერთიანობის სრული განცდით, შეუდგება სიმბოლოთა იმ ენაზე, რომელიც ამ წიალის შიგნით ფუნქციობს და ადამიანის სრულ არსებას წარმოადგენს, როგორც დინამიკაში ჩაძირული მისი „აქმყოფობის“ სტატიურ ვითარებას (თუ მდგომარეობას). ამისი დანახვა, რა თქმა უნდა, მხოლოდ დროითი პარამეტრიდან არის შესაძლებელი, ადამიანის საკუთრივი დროითი პარამეტრიდან, იმ დროითი პარამეტრიდან, რომელიც ევროპული რაციონალისტური (თუ რაციონალური) აზროვნების მონაპოვარია და რომელიც ასე აშორებს რაციონალისტურ სიმბოლიკას (რომელიც შესაძლებელია დახასიათდეს დრო-სივრცული პარამეტრებით – ლოგიკური კატეგორიებით, ფილოსოფიური ცნებებით, მათემატიკური სიმბო-

ლოებით და სხვა) იმ სიმბოლოებისაგან, რომელიც დაფარული ფორმით, ან ფორმიდან განძარცვული მოიცავს თავისთავში პრინციპს, რომ იგი „ფორმალურ“ „ფორმაშეძენილ“ აზრად და აზრში განხორციელდეს.

ბერძნული სიმბოლოები თავისთავად თითქოს რაღაც ღვთაებრივი მთლიანობის საზრისის „განცდის“ აზრობრივი ხატებია, ფორმამოპოვებული, პერფერირებული სახე-განცდები და სახე-აზრებია. მართლაც რა რაციონალისტური (ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით) გამბედაობა იყო საჭირო, რომ ბერძნული მითოსის ანტროპომორფულ ღვთაებათა სახეების უკან გაჩენილიყო მათი ღვთაებრივი ერთობის, მთელი სამყაროს ღვთაებრივი ერთობის სახე-განცდა, რომელის შემდგომ სახე-აზრს დაუკავშირებდა დროის დისტანციიდან ევროპული აზროვნება.

აშკარაა, რომ ამ აზრით, ბერძნული მსოფლგანცდა არც მეცნიერებაა და არც რელიგია, ეს უფრო საკუთარი რელიგიურობის „ცნებით“ ფორმაში მოხელთების ცდაა, ცდაა სიმბოლოთა ებოთერულ ენაზე გამოითქვას საწყისის უსასრულობის შინაგანი, იმანენტური განცდა, განცდა, რომელიც, რაღაც აზრით, აკავშირებდა ღვთაებრივი ოლიმპოს ღვთაებრივ ბინადართ მათ მიწიერ ორეულებთან – ადამიანებთან და ამ ერთობას ერთი სიმბოლოს საშუალებით აღწერდა. აი, ეს სიმბოლოები ახდენს განცდის პერფერაციას აზრობრივ სახეში. სწორედ ამას უნდა გულისხმობდეს ტრუბეცკოი, როცა ამბობს, რომ ბერძნების ფილოსოფია არის არის „მისწრაფება ერთიანი კონცეფციისკენ. იგი მთლიანად ხოტბაა აზროვნებისა და მისი მისტიკური საიდუმლოებისა“ (7, 138)

როგორც ლოსევიც ვარაუდობს, უნდა ერთხელ და საბოლოოდ უკუგდებულ იქნას აზრი, რომ ბერძნულ ფილოსოფიაში ვეძებოთ მხოლოდ მეცნიერული მეთოდი და მისი არასრულყოფილება. რაგინდ დიდი მასშტაბების ასტრონომი, ვარსკვლავთმრიცხველი, ფიზიკოსი, მათემატიკოსი და ა.შ. არ უნდა ყოფილიყო თაღეს მიღეთელი, მისთვის არც ერთ ამ „მეცნიერებას“ ის მნიშვნელობა არ ენიჭებოდა, რაც ენიჭება ჩვენთვის – „სამყაროს მკვლევართათვის“

ბერძნული მსოფლგანცდა შესაძლოა განხილულ იქნას, როგორც რელიგიური, მისტიკური, ფილოსოფიური და არამც და არამც არა „ემპირისტული“ – სუბიექტ-ობიექტის მიმართებაზე აგებული. ამ მოსაზრებას, ვფიქრობთ, საფუძვლიანად ადასტურებს ის „სახე-აზრები“. რომლებიც სიმბოლოებად ქცეულნი შემოდიან ბერძნულ აზრობრივ ველში, როგორც ცდა იმისა, რომ მოძიებულ იქნას ერთიანი მარტივი სუბსტანცია, რომელნიც ყოველადერთიანობის, ერთიანი ყოველივეს იდეას უნდა გამოხატავდეს და „აღწერდეს“

ეს სიმბოლოები, რომლებიც სტიქიონების სახელით არიან ცნობილნი, აშკარაა, რომ თავისებურ მეტაფიზიკურ დატვირთვას მოიცავენ. ამ სიმბოლოებში თითქოს ფარული ფორმით მონაწილეობს ბერძნული ცხოველმყოფელი ის უინიც, რომ როგორმე, თუნდაც რაღაც ფორმამოპოვებულ აზრობრივ სახესა თუ ცნებაში მოიხელთონ ერთიანობის მოუხელთებელი სივრცე, მიანიშნონ იმ არსზე, რომელიც აზროვნების ნებისმიერი მეთოდისთვის მიუღწეველია და მხოლოდ მისი სიმბოლური ხატი იძლევა საშუალებას იმ იდეალური კონსტრუქციის აგებისა, რომელიც შესაძლოა, მასში ჩადებული აზრობრივი შინაარსის გადმოცემის რაღაც წესით აგებულ ზოგად პრინციპს წარმოადგენდეს.

თაღეს მიღეთელი და მისი „ერთიანი კოსმოსის“ სიმბოლური გასაღები – „წყალი“ (ძვ. წელთაღრიცხვის 640/624 – 548/545 – სიცოცხლის სავარაუდო წლები)

„ყოველივე არსებული არის წყალი“. ამ განცხადებაში ძალზე ცოტა (ან სრულიად არაფერი) უნდა იგულისხმებოდეს იმ ინტერპრეტირებისა, რომელითაც გვსურს არისტოტელეს განმარტება წავიკითხოთ. თაღესის „წყალი“, რა თქმა უნდა, მეტია, ვიდრე „ნატურფილოსოფიური ცნება“, მიუხედავად იმისა, რომ ნატურფილოსოფიის ელემენტს თაღესის „წყალი“ გულისხმობს. თაღესის „წყალი“ არის სამყაროს ერთიანობის მისტიკური განცდა და

თუ რაიმე რაციონალური მასში შეიძლება მოვიძიოთ, ეს უფრო სამყაროს მისტიკური შინაარსის ფორმამიცემულ სიმბოლურ ხატად წარმოდგენის ცდაა, ანუ განცდაში მოცემული ირაციონალურის „მარადიული დენადობით“ ფორმამოპოვებული სიმბოლოს საშუალებით მოხელთება და პერფერაცია-დასრულებაა.

„მართლა ღირს შევნიშნოთ და ვაღიაროთ ის, – წერს ნიცშე, – თუ როგორ დესპოტურად უსწორდება ყოველგვარ ემპირიკას ასეთი რწმენა. სწორედ რომ თალესით შეგვიძლია ვისწავლოთ, როგორ იქცეოდა ყველა დროის ფილოსოფია, როგორ მიისწრაფოდა, მართლაცდა, თავისი დამატყვევებლად ჯადოსნური მიზნისაკენ. იგი უკან და დაბლა მოიტოვებდა ცდისა და ემპირიის ცივ გვამსა და ძალზე სუბუქ, ჰაეროვან საყრდენებზე დაყრდნობით სადღაც წინ რბოდა ღვთიურ რაშზე ამხედრებული. იმედი და სასოება ფრთებს ასხამს მის რბოლას. ქშენით, ხვნეშით მიუყვება მის კვალს ანგარიშიანი და ანგარებიანი გონება. ის ყოველთვის უფრო მტკიცე საყრდენების ძიებაშია. მას სურს თავადაც მიაღწიოს იმ მომხივლავ მიზანს, რომელსაც უკვე მიაღწია მისმა ღვთაებრივმა თანამგზავრმა. შორიდან გვეჩვენება, რომ ჩვენს წინ ტყის წყაროს ნაპირას ორი ყარიბი დგას. ნაკადულს თავის მდინარებაში თამაშით ჩაუთრევია ქვები. ერთი ყარიბი სუბუქად აბიჯებს ქვებს, თითქოს ტერფსაც კი არ აკარებს, ისე გადარბის ნაკადულზე, თანაც ყურადღებასაც არ აქცევს იმას, რომ ეს ქვები მისი შეხების შემდეგ სიღრმეებისენ წავლენ და სიღრმეებში ჩაიძირებიან. მეორე ამავდროულად თითქოს უმწეოდ დგას: მან თავდაპირველად უნდა შეძლოს და ააგოს ის მტკიცე საყრდენი, რომელიც მის მძიმე, მოუზომელ ნაბიჯს გაუძლებს. მაგრამ ხშირად ეს მას არ გამოსდის, ვერ ახერხებს და ამიტომ არანაირ ძალას არ ძალუძს იგი ნაკადულზე გადაატაროს.“ „...თალესის შემთხვევაში არამტკიცებადი ფილოსოფია კიდევ ერთ ღირებულებას იძენს: უკანასკნელი საყრდენიც კი რომ მოიშალოს, ეს ლოგიკასა და ემპირიას სწორედ რომ წაადგება. ლოგიკასა და ემპირიასაც მოუნდება ახალ მდგომარეობაში გადასვლა. ეს მდგომარეობა კი ასეთია: „ყველაფერი წყალია“. რაღაც-რაღაც ნამსხვრევები, რა

თქმა უნდა, კიდევ დარჩება, როგორც კი ნაფოტებად დაიმსხვრევა მთელი მეცნიერული შენობა. აი, სწორედ ამ ნანგრევებში შესაძლოა მოვიძიოთ ის ძალა, რომელიც წინსწრაფვას განაპირობებს და რომელიც მომავალი შემოქმედების იმედს გვითვებს“ (6, 332)

აშკარაა, რომ ნიცშე მიუთითებს იმ ინტუიციურ წვდომაზე, რომლითაც თალესისათვის „გასაგები“ და განცდილი გახდა ერთიანი მთლიანის ცოცხალი, ინტიმური განცდა და ეს სისრულე დაფიქსირდა თავისებურ, „დენად“, საიდანლაც „გადმოდინებულ“ და ფორმაშეძენილ სახე-ამრში, სიმბოლოდ გაფორმებულ „ნატურფილოსოფიურ“ „ცნებაში“ – წყალი. რამდენადაც მოხერხდა ერთიანი, მთლიანი ცოცხალი განცდის „აბსტრაგირება“, იმდენად გახდა შესაძლებელი უკვე დროის გადასახედიდან ცოცხალი სიმბოლო „წყალი“ განხილულიყო როგორც ერთიანობის „რაციონალური“ მოაზრების საკმაოდ შედეგიანი ცდა. ეს არის სწორედ ის ხაფანგი, რომელსაც რაციონალიზმის სასარგებლოდ დაუგებს დრო ამროვნებას და სადაც იკარგება ის მისტიკური განცდა, რომელიც თავისთავად ამ სიმბოლურ სახე-ხატში იგულისხმება. რაციონალური ეპოქის გადასახედიდან უნდა ვივარაუდოთ, რომ ბერძნულ სიმბოლოს რაციონალისტური ძალისხმევის მისტიკური შინაარსი აგებს.

ამას თავად თალესი ადასტურებს, როცა ფორმულებს – „ყოველივე არსებული არის წყალი“ და „ყოველივე სავსეა ღვთაებრივობით“ – ერთ კონტექსტში აქცევს, რომელიც, თავისმხრივ, რაღაც ცნებით კონტექსტში მოაქცევს მოძღვრებას ღვთაებრიობაზე. და ისევ ლოსევს დავესესხებით, – „ეს არის მოძღვრება ღმერთზე, როგორც ყოველგვარი ქმნადობის იმანენტურ არსზე, ეს არის იგივეობა ღმერთისა, სამყაროსი, გონებისა და სულისა. და ეს იგივეობა არის ის საწყისი მითოსურ-სიმბოლური ცნება, რომლიდანაც დიალექტიკურად უნდა გამოიყვანოს მთელმა ელინურმა ფილოსოფიამ ქვეყნისქმნადობის ფილოსოფიური სურათი“ (4, 123)

ფილოსოფიის ისტორიაში „წყალი“ პირველი ცნებაა, არსის ფარული შინაარსის გადმოცემას რომ ცდილობს სიტყვადქმნა-

დობით. მეორეს მხრივ, ის არც შეიძლება იყოს ცნება, რამდენადაც „წყალი“ არ არის მხოლოდ რაციონალისტური აბსტრაქცია. ის ცოცხალი სახეა, განცდაა არსის ყოფიერებისა, სიმბოლოა არსის ღვთაებრივი შინაარსისა, ინტუიციაში „დაფიქსირებული“ ფორმაშეძენილი მეტაფორაა, რომელიც კი არ აღწერს მხოლოდ, არამედ „გულის-ხმობს“ კიდევ. ამდენად, „წყალის“ აბსტრაგირებული ცნება მის ირაციონალურ შინაარსს გულისხმობს და ამ ირაციონალურს აღწერს სიმბოლოს საშუალებით. ეს ახალი მითის ენაზე ამეტყველებული ღვთაებრივი ერთიანობაა. და რამდენადაც ამეტყველებულია, ამდენად მოაზრებადი და საზრისმინიჭებელი, ლოგოსის დეტერმინაციაში მოქცეული, ცნობად-რაციონალურის საზღვრებშია „შემოპარული“. „წყალი“ ცნებაში განცხადებული საიდუმლოა, რომელიც არისტოტელესთან მართლაც შეიძენს ემპირიულ დატვირთვას და ეს ემპირიული დატვირთვა მის პირველშინაარსშიც იგულისხმება. იგი თითქოს ახალ, ფილოსოფიურ ენაზე მოიპოვებს ემპირიულ ყოფიერებას და ეს იქნება ის განზომილება, სადაც იგი განიძარცვება მისტიკური დატვირთვისაგან, სადაც მას იდუმალი შინაარსი აღარ ფარავს, სადაც იგი ემპირიული სიშიშვლით მოიცემა ცნებით კატეგორიებში და სადაც მას პირველქმნილი მითოსური სამოსელი ეცლება.

ამ პირველსავე სახე-აზრში მეტაფორასა თუ სიმბოლოში უკვე განცხადებულია ის უდაო ჭეშმარიტება, თუ რამდენად არის ერთმანეთთან დაკავშირებული მითოლოგიური „აზროვნება“ და „მეტყველი“ „აზროვნება“. იგი აშკარას ხდის იმას, რომ მითოლოგიური და ენობრივი სამყაროს სტრუქტურა განსაზღვრულია ერთიანი სულიერი წარმოდგენებით. ეს სულიერი წარმოდგენები განმსჭვალავს და გაჟღენთს ორივეს – მითსაც და ენასაც, ენის იმ სფეროსაც, სადაც ემპირიული ცნებები ცხოვრობს და ფუნქციობს და საიდანაც ფილოსოფიური აზროვნება იღებს სათავეს. იმ ერთიან კონცეპტუალურ ფორმას, რომელიც მითსა და ენას ერთდროულად ახასიათებს კასირერი პირობითად „მეტაფორულ აზროვნებას“ უწოდებს. მეტაფორული აზროვნების ამ სივრცეში აღმოცენდებიან ენობრივი და მითიური საზრისის მქონე სიმბო-

ლოები, რომელნიც გარკვეულ „მეტაენის“ ფუნქციას კისრულობენ ირაციონალური და ემპირიული სამყაროს ერთდროულად აღსაწერად.

თავის ნაშრომში ენის წარმოშობის შესახებ ჰერდერი ხაზს უსვამს ენობრივი ცნებების მითოლოგიურ ხასიათს. „რამდენადაც მთელი ბუნება ხმიანობს, ჟღერს, ამდენად, გრძნობამოჭარბებული ადამიანისათვის არ არის არაფერი იმაზე ბუნებრივი, რომ ის ცხოვრობს, ლაპარაკობს, მოქმედებს...შეხედეთ ადამიანის ისტორიას, იმ ადამიანისა, რომელიც გრძნობით სავსეა. გრძნობების ამ ბნელ ზოლში nomina სახიერდება verbis-იდან. ეს გახლავთ უმსუბუქესი ნაბიჯი აბსტრაქციისკენ“. (8,36)

სწორედ ეს განსაკუთრებული მოქმედება მოექცევა ენობრივ „სტატიკაში“²⁷, და მთელი რაციონალისტური ეპოქის გავლით გზას ცნებითი განსაზღვრულობებისკენ მიიკვლევს. ცნებითი განსაზღვრულობა კი ცნებითი შინაარსის ყველაზე უფრო მძაფრი დაძაბულობაა.

გერმანული რომანტიზმი და, კერძოდ, შელინგიც ჰერდერის მიერ მითითებულ გზას გაჰყვა. შელინგიც გაფემკრთალებულ მითოლოგიას ხედავდა ენაში. ენა აბსტრაქტულ და ფორმალურ ურთიერთსაწინააღმდეგო მიმართებაში ინახავს და ინარჩუნებს იმას, რაც მითოლოგიაში ცოცხლად და კონკრეტულად განირჩევა, სადაც ამუშავდება ფორმადქმნადი ძალები. ეს არის სულის ძალისხმევის „სასაზღვრო სიტუაცია“. დაძაბულობამ უკანასკნელ ხარისხს უნდა მიაღწიოს, რომ „ამოითქვას“, „დახასიათდეს“, „დასახიერდეს“ კონკრეტული თუ მსოფლიო სულის მოძრაობის ყველა მეტამორფოზა, როგორც სულიერი ცხოვრების უკიდურესი დაძაბულობის შედეგი, ფორმაშეძენილი და „ჟღერად“, „ცოცხალ“ ცნებაში გამოკრისტალებული.

27. გერმანული რომანტიზმი და. კერძოდ, შელინგიც ჰერდერის მიერ მითითებულ გზას გაჰყვა. შელინგიც გაფემკრთალებულ მითოლოგიას ხედავდა ენაში. ენა აბსტრაქტულ და ფორმალურ ურთიერთსაწინააღმდეგო მიმართებაში ინახავს და ინარჩუნებს იმას, რაც მითოლოგიაში ცოცხლად და კონკრეტულად განირჩევა

ამ აზრით, ყოველ კონკრეტულ სიმბოლოს, რა თქმა უნდა, თავისი კონკრეტული ენერგეტიკული მახასიათებელი აქვს და ეს ენერგეტიკული მახასიათებელი სრულიად კონკრეტულად ასახავს სულის მეტამორფოზირების თუ მოძრაობის მთელ დინამიკას. აშკარაა, რომ ყოველი ცნებითი განსაზღვრულობა მოითხოვს გარკვეული მსოფლმხედველობრივი თუ ემოციური შინაარსის გარდაქმნას ბგერად, სიტყვად, სახედ, მეტაფორად და ბოლოს სიმბოლოდ, რომელმაც ძალის ტრანსფორმაცია უნდა მოახერხოს ისე, რომ „წმინდა“, „პირველსახე“, „მითოლოგიური“, „რელიგიური“ – ანუ ყოველივე ერთად – მისტიკური – გადაიქცეს ცნებად – ჩვეულებრივ, პროფანირებულ, ყოველდღიურ, საყველპურო, მხოლოდ ემპირიული შინაარსის შემცველ რეალობად.

აი, ეს განსხვავებაა თაღესის წყალსა და მეცნიერეულად მონიშნულ H_2O -ს შორის. ორივეს საზრისული შინაარსი კი გამოიხატება ერთი სიმბოლოთი – „წყალი.“ ამ ფორმამოპოვებული სამყაროს სისავსის და სისრულის განცდაში პოვნებს თაღესი ყოფიერების საზრისს. ამამევე მიუთითებს არისტოტელე, როცა „წყალის“ ემპირიული შინაარსის გარკვევის შემდეგ, იგი, რაღაც აზრით, „წყალს“, როგორც ერთიანობის პრინციპს, მიაწერს კიდევ არა მხოლოდ მატერიას, არამედ „მატერიას ფორმაში“ უფრო ზუსტად კი „მატერიას სახეში“, „მატერიას ხატში“, „მატერია ეიდოსში“. ეს, რა თქმა უნდა, როგორც ჰარტმანიც აღნიშნავს, გაცილებით მეტია, ვიდრე, (ანუ უბრალოდ მატერია).

ლოსევის თქმით, ეს გახლავთ მოძღვრება ღმერთზე, როგორც ყოველი მოცემულობის იმანენტურ არსზე, ეს გახლავთ მოძღვრება ღმერთის იგივეობაზე სამყაროსთან, ცნობიერებასთან, სულთან. ეს გახლავთ ბრმა, ღვთაებრივი ძალმოსილება, აუცილებლობა, ბედისწერა, დრო და სივრცე, ღმერთი და უსასრულობა. მეორე აზრით, მეორე ასპექტით კი, ეს არის გაფორმებული, ნათელი სამყარო ღმერთების, ადამიანებისა და საგნებისა (4, 12).

უკვე ანაქსიმანდრესთან პირველსაწყისის ცნება თითქოს სცილდება კონკრეტულ მითიურ შინაარსს და უფრო ფილოსოფიური აზრის დატვირთვას იძენს. მისთვის საგანთა და მოვლენათა, ზოგადად, ყოფიერების პირველსაწყისი არის უსასრულო, განუსაზღვრელი აპეირონი. აპეირონის, როგორც ცნების განსაზღვრა ფილოსოფიის ჩარჩოებში საკმაოდ ძნელია, თუმცა კი ამის მრავალი მცდელობა არსებობს. აპეირონის სიცხადე მოუხელთებელია, თუმცა კი, იგი ატარებს ფილოსოფიური აზრის თავისებური „მეცნიერული“ განვითარების გარკვეულ კოდს. აპეირონი მიუთითებს უკვე იმ სუბსტანციაზე, რომელიც განსაზღვრულობას მოკლებულია და, ამდენად, მისი სიცხადე შესაძლოა საერთოდ სადაო იყოს. ანაქსიმანდრეს აპეირონი თითქოს მოკლებულია მითიური ველის გრძნობად-ემოციურ შინაარსს. იგი უფრო გრძნობად-ემოციური შინაარსის ნაზავია კონკრეტულ ცნებით-სპეკულატურთან. რა თქმა უნდა, მისტიკურ-სიმბოლურ-მითიური სამყარო ძნელად უნდა წარმოდგებოდეს კონკრეტულ ცნებით სიცხადეში. ამიტომ ცნებაში „აპეირონი“ მინიშნებაა გრძნობად-ემოციურზე, სიმბოლურ-მითიურზე. ეს უკვე სპეკულატური ცნება მოიცავს ყოფიერების მთელ სივრცეს, როგორც ცნებაში ჩატეული პირველსაწყისის, ასევე ემპირიული სამყაროს ცნებაში აღწერილის. ძალზე ნიშანდობლივია ისიც, ანაქსიმანდრეს „აპეირონი“ უკვე გულისხმობს ყოფიერების დინამიურ საწყისს, დროის გაგებას, რაღაც აზრით. „განუზღვრელობაში მყოფობს ყოველი მიზეზი საყოველთაო წარმოშობისა და განადგურებისა“. აპეირონი თითქოს სამყაროს ბედისწერის არწერას ცდილობს, მის დროში მოცემულობას, ანუ რაღაც აზრით, მიზეზობრიობასაც. „აპეირონი“ მოიცავს ძალასაც და მატერიასაც. ეს ორი კი მოძრაობის განსაზღვრელია. ციკლურად რომ მოიცემა და არსებობს „ცივსა და თბილში, მშრალსა და ნესტიანში“. „აპეირონის“ ცნება ფილოსოფიური ცნების განსაზღვრულობის აზრით უნდა უკავშირდებოდეს

„არხე“-ს, „ნუსი“-ს, „ლოგოსი“-ს ცნებებს. ამკარაა, რომ ამ შინაარსის ცნებაში მოქცევა, რასაც თითოეული მათგანი გულისხმობს, უნდა უკავშირდებოდეს მითიური ცნობიერების ველში უკვე მითოსისათვის გაუცხოებულ „ამრობრივ-რაციონალური“ მუხტის გაჩენას. თავად ცნება არ არის „კატეგორიული“, სტატიური, კონკრეტულ სიცხადეს ზიარებული. ის ჯერ კიდევ დინამიური, მოძრავია, რომელმაც თავად უნდა შექმნას საკუთარი „ამრობრივი ველი“. და ამიტომაც ანაქსიმანდრეს შემდგომი ბერძნული აზრი ძალზე თავისუფლად ფლობს მითოსურ ველში ჩასახულ ამ წიაღს. ამ წიაღში უნდა აღმოცენდეს შემდეგდროინდელი მთელი ცნებითი ამროვნება, რომელიც შემდგომ სპეკულატურ ფილოსოფიურ სივრცეებს გააფორმებს. „აპეირონი“ თუ, ერთის მხრივ, „ნუსისა“ თუ „არხეს“ პირველსახეა, ჩანასახია, მეორეს მხრივ, თავისუფალ ადგილს უტოვებს, აგრეთვე, მითოსურ-მისტიკურ წიაღში დაბადებულ ახალ მეტაფორას, ახალ სიმბოლოს – ანაქსიმენის „ჰაერს“.

ანაქსიმენი – ჰაერი (ძვ. წელთაღრიცხვის 585/560 – 525/502 – სიცოცხლის სავარაუდო წლები)

ამკარაა, რომ „წყლის“ „ჰაერად“ მერამორფოზება „აპეირონი“-ს გზით უნდა მომხდარიყო.. ეს ცნებად ქცეული მეტაფორა უკვე ორმაგი მუხტის შემცველია – „წყალი“, როგორც პირველსაწყისი „დამუხტულია“ „აპეირონის“ ენერგეტიკული ველით და შედეგიც სახეზეა – „ჰაერი არის ყოველივეს საწყისი, იგი უსასრულოა თავისი ზომადობით, მაგრამ შეზღუდულია თავისი თვისობრიობით. ყველაფერი წარმოიშობა მისი შედედებით (შეკუმშვით) ანდა გაფართოებით, მისი მოძრაობა მარადია. მისი შეკუმშვით წარმოშება დედამიწა. მზე, მთვარე, დანარჩენი მნათობები დედამიწისგან წარმოიშვნენ. ჩქარი მოძრაობის გამო ისინი გახურდნენ და დაიშხტნენ“ – აი, ანაქსიმენის „ჰაერი“. თავისი არსით „ჰაერი“ უსასრულოა, ხოლო მისგან შექმნილი საგნები სასრულნი არიან.

მისგან იქმნება სტიქიონებად წოდებული მიწა, წყალი, ცეცხლი – უსუბუქესი, მატერიალად ქცეული სუბსტანციიდან, უსასრულო, უფორმო წიალიდან იქმნებიან გარკვეულწილად „ფორმამიღებული“ სტიქიონები – მიწა, წყალი, ცეცხლი. ანაქსიმენისათვის „ჰაერი ადამიანია“ და იგი პირდაპირ ამბობს, რომ სული ჰაეროვანია. მისთვის სიტყვები – ჰაერი და სუნთქვა (პნევმა) სინონიმებია²⁸. ციცერონი წერს, – „ანაქსიმენმა გამოთქვა მოსაზრება, რომ ჰაერი ღმერთია, რომ ის უსაზღვრო და უზომადოა და რომ ყოველთვის მოძრაობაში იმყოფება (4, 120)

„ჰაერი“, როგორც ახალი სიმბოლო, გარდა იმისა, რომ წმინდა აბსტრაქტულ-რაციონალისტური (თანამედროვე გაგებით) თვალთახედვითაც ენერგეტიკულად უფრო მაღალ დონეზე დგას, (წყალს უნდა გადაეცეს ენერგია, რომ მისი ფორმა „განიბნეს“ და გაზად, აირად, ჰაერად იქცეს), ისიც აშკარაა, რომ თავის პირველსახეში შეიძენს ახალ განზომილებას. აქ ჩანს გარკვეული მიზეზ-შედეგობრივი (სპეკულატური აზრით), შეკუმშვა-გაფართოება, მოძრაობა. „ჰაერის“ შინაგანი დინამიკა არის მიზეზი საგანთა წარმოშობისა. თუ იგი თავად უფორმო და უსასრულოა, საგნები სასრულნი და ფორმაქმნილნი არიან. ანაქსიმენი ცდილობს უსასრულოდან უკვე გარკვეული „კანონის“ მოძიებით (შეკუმშვა-გაფართოება) მიიღოს გარკვეული საგანი. ეს უკვე აღარ არის მითოსური „დიალექტიკა“ (?). აქ კაუზალობის ჩანასახი მოინიშნა. თუმცა კი მითი ჰაერის შესახებ სავსეა მისტიკური შინაარსით. ჰაერი ღმერთია და დამუხტულია ღვთიური ძალებით, მაგრამ ამავე დროს ღვთიური ჰაერის განჯადოება ხდება „უბრალო“ „ფიზიკური“ მოვლენით – შეკუმშვა-გაფართოებით. ეს კი უკვე ახალი მსოფლმხედველობრივი და ემოციური სიმაღლეა. აქ არა მხოლოდ ცნება, სიტყვა, საკუთრივი სივრცე, მეტაფორულად რომ ვთქვათ, მართლა ჰაერი მოიპოვა მსოფლმხედველობამ და ადამიანის შინაგანმა ემოციურმა მუხტმა, რომელიც ამ მსოფლმხედ-

28. შეიძლება გავიხსენოთ ქართული სიტყვის – „სამშვინველის“ ეტიმოლოგია. შშვინვა, ფშვინვა დაკავშირებულია სუნთქვასთან, ჰაერთან დინამიურ ურთიერთობასთან. ბერძნული „პნევმას“ თარგმანიც არის – სამშვინველი

ველობას ასაზრდოებდა“ მოიპოვა ახალი საკრალური სიმალლე, საიდანაც მონიშვნადი გახდა მიზეზმედევობრიობაც. კითხვამ - „რა“ შეიძინა ახალი ფორმა – „რატომ“.²⁹

„ჰაერი“ როგორც პირველსუბსტანცია თავის მეტაფორულ დატვირთვას დიოგენე აპოლონელთანაც ინარჩუნებს. მისთვის „ჰაერი“ ეს ცოცხალშემოქმედი სულია, რომლისგანაც იწყება სულიც, ცნობიერებაც და აზროვნებაც. იგი მარადისობის ცოცხალი სხეულია, მაგრამ, ამავდროულად, ცოცხალი ცნებაცაა, საზრისმინიჭებული ცნებაც. ამ ცნებას თითქოს აზროვნების სტიქიაში შევყავართ. დიოგენისათვის ეს ჰაერში აღმოცენებული ცოცხალი სტიქიაა, სტიქიაა ცნებად მოცემული. ჰაერის სტიქიას შეუძლია „შედედება“ და გაშლა-გაფართოვება. იგი აზრია, რომელიც სისხლთან ერთად იღვრება მთელ ჩვენს სხეულში. ასე, რომ გული სიცოცხლისა და აზროვნების ცენტრია. აი, როგორი მჭიდრო დაფებით არის დაკავშირებული ცნება და სიცოცხლე, სიცოცხლე და აზროვნება, აზროვნება და ცნება. აი, აქ იძენს ცნება რელიგიურ ჟღერადობას და პირიქით, რელიგიური განცდის „განჯადოება“ ცნების საშუალებით ხდება. ცნება თითქოს ამოიტანს რაღაც მუხტს ცოცხალი განცდიდან. განცდა „განიმუხტება“, სამაგიეროდ, ცნების მუხტი ახალ სიცოცხლეს იძენს, იდუმალებაშემოცლილს, რაღაც აზრით, პროფანირებილს, ემპირიულს, გაცილებით მარტივსა და სადას. იმ ზღვრულ მდგომარეობაში, სადაც სახე და ცნება მეტაფორად ფორმდება, ჩნდება სიმბოლო. სიმბოლო ამ ორი სივრცის ზღვარზე და შეხვედრის ადგილას დგას. იგი ორივე სივრცის ბინადარია. ერთის მიერ მეორის უარყოფა მის „ენერგეტიკულ ველში“ გადის და შინაგანი მუხტიც ამ ველით არის განპირობებული. ეს არის სწორედ ის ფარული ენერგია, რომელიც

29. ვერნერი თავის ევოლუციურ-ფსიქოლოგიურ კვლევაში მეტაფორის წარმოშობის შესახებ ძალზე დამაჯერებლად აჩვენებს, რომ მითოსურ მეტაფორაში ერთი ცნების მეორეთი შეცვლა არ არის და რომ ამ ყოველივეს აქვს სრულიად განსაზღვრული მოტივაცია, რომელიც მაგიურ მსოფლმხედველობაში დევს. მათ ერთმანეთის მიმართ გარკვეული ზომადობა ახასიათებთ და ეს მეტაფორა ვლინდება სიტყვაში, რომელიც, თავის მხრივ, მისტიური შინაარსის მტრულ ძალას წარმოადგენს.

ნომინაციის უნარს ანიჭებს მითიური სივრცეებიდან ემპირიულ სინამდვილეში მოხვედრილ ადამიანს.

პერაკლიტე და ცეცხლი (ძვ. წელთაღრიცხვის – 544-483 – სი-
ცოცხლის სავარაუდო წლები)

ქრონოლოგიურად თალესის, ანმაქსიმანდრეს, ანაქსიმენის შემდეგ „მოსული“ პერაკლიტე, (ძვ. წელთაღრიცხვის – 544-483 – სი-
ცოცხლის სავარაუდო წლები), აგრძელებს ამ ჯაჭვს და ისევ
ნამდვილი ახალი სული, ახალი სუნთქვა შემოაქვს აზროვნების
ისტორიაში. „logos“-ის უჩვეულო ცნება ხომ ერთდროულად მი-
გვანიშნებს ფილოსოფოსის მიერ წარმოთქმულ სიტყვაზე, და ამ
სიტყვის საფარქვეშ არსებულ მისტიკურ-რელიგიურ სიღრმეზე
და ერთდროულად იმ გარეგნულ რეალობაზე, რომლის აღწერა
პერაკლიტეს განუზრახავს და რომელსაც „ცეცხლი“ უწოდა. ამ
თავადაც იდუმალებით მოსილმა ფილოსოფოსმა მართლა ცე-
ცხლი შემოიტანა აზროვნებისა თუ ცნობიერების მდინარებაში.
„ლოგოსი“ თუ საკრალური მინიშნებაა ცეცხლის გენიაზე, „სა-
მყარო თავად არის მარადი ცეცხლი, რომელიც თანაზომიერად
ინთება და თანაზომიერად ქრება“ (5,44)

„ცეცხლი ცხოვრობს ჰაერის სიკვდილით, ჰაერი კი ცეცხლის
სიკვდილით, წყალი მიწის სიკვდილით ცოცხლობს, მიწა წყლის
სიკვდილით“. (5, 44)

ცეცხლი ცოცხლობს (შეგვეძლო გვეთქვა ცეცხლობს(!) (ლ.ფ.)
ჰაერის სიკვდილით – აზროვნების ისტორიაში შემოგდებული
ახალი მეტაფორაა. თითქოს ჰაერი ცოცხალ ვნებებს იძენს, ამ
ვნებაში „ინავლება“ და მისგან იქმნება ახალი ენერგიით დატ-
ვირთული სიმბოლო, ძალოვანი ცნება „ცეცხლი“, რომელიც ცა-
ლსახად უკავშირდება „logos“-ს. „logos“-ი კი მარად ჭეშმარიტია,
საგანი მას უნდა უკავშირდებოდეს და ის ზოგადია ყველასთვის,
„ხოლო ყველამ უნდა მივსდით იმას, რაც ზოგადია“. (5, 45)

„ღვთაებრივ ლოგოსში სუნთქვის საშუალებით ვალწევთ“
(5,45). აი, როგორ ამოკრისტაღდა „ჰაერი“ „ცეცხლად“. აი, რო-
გორ შეიძინა ახალი ენერგეტიკული დონე. ახალი ენერგეტი-

კული დონიდან კი ლოგოსის სივრცეში გადავდივართ, რომელიც ღვთაებრივი გონის საუფლოც არის, ღვთაებრივი გონი კი, რომელიც სამყაროს მართავს, ჩვენს გონებასაც მოიცავს. ეს გონი იგივეა, რაც ცეცხლი. ცეცხლი გონიერია და მთელის მოწესრიგების მიზეზია (5, 41). ასე იბადება გონიერი ცეცხლის, – „ლოგოსის“ ცნება, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება ამროვნების, გონის სამყაროს, რომელიც უკვე ახალ, რეალურ განზომილებას – დროით განზომილებას მოითხოვს. დრო კი ჰერაკლიტესათვის რაციონალურად მოწესრიგებული წარსული აწმყო და მომავალი კი არ არის, არამედ „შაშის მოთამაშე ბავშვია. მეუფება ბავშვს ეკუთვნის“ (5, 46).

ასეთია ნომინაციის ის ურთულესი პროცესი, რომელიც მხოლოდ ბერძნების შინაგანი ემოციური დაძაბულობის, სულიერი ცხოვრების მოწესრიგებული, ქრონოლოგიაში ჩასმული დინამიკით ახერხებს შემოაღწიოს ამროვნების ისტორიაში, როგორც „ფორმაშეძენილი პროცესი“.

ემპიდიკლე და სტიქიონები (ძვ. წელთაღრიცხვის – 490-430 – სიცოცხლის სავარაუდო წლები)

ამ მეტაფორულ-ამრობრივი პროცესის ერთგვარი დაგვირგვინებაა ემპიდიკლე და მისი ფილოსოფია. თავად ემპიდოკლე, პითაგორიანული ტიპის რელიგიური მისტიკოსი, სასწაულმოქმედი და ჯადოქარი – თითქოს მისტიურ ციკლში აბრუნებს, როგორც ზემოთ ვუწოდეთ, „ფორმაშეძენილ პროცესს“, რომელიც მითიურ-სიმბოლური სივრციდან ამრის ველში გამოკრისტალდა და სიმბოლური ტვირთი იკისრა. თუ ჰერაკლიტეს ლოგოსის შემდეგ პარმენიდე ლოგოსის „მატერიალიზებულ“, რაციონალურ-აბსტრაქტულ, ლოგიკურ სივრცეებს შეეჭიდა, ემპიდოკლემ სცადა თავი დაეღწია ამ „ლოგიკური ხაფანგისათვის“ და სამყაროს და სამყაროს პირველადი ერთიანობა ერთი კონკრეტული სახე-სიმბოლოთი – „მიწა“ – კი არ აღწერა, არამედ ოთხი ელემენტი – „მიწა“, „წყალი“, „ჰაერი“, „ცეცხლი“ რეალურად და უპირობოდ გამოეცხადებინა. მოვლენათა სამყაროს იგი

ხსნიდა, როგორც ამ ოთხი ძირი-სუბსტანციის სხვადასხვა პროპორციით აღრევის შედეგად შექმნილი კომბინაციის მრავალგვარობას. აშკარა სიმბოლურ სახეებში უკვე კომპოზიციური ელემენტი გამოიკვეთა, რამაც კიდევ ერთი წახნაგი შესძინა მითოსური წიალიდან სიტყვის ძალად ამოხეთქილი ამრის, ლოგოსის, რაციოს „ველს“. ამ ოთხი ელემენტის კომპოზიციურმა თანაარსებობამ რეალურად შექმნა ის სივრცე, სადაც ეს ხატები უნდა განსახლებულიყვნენ და ემპირიული ყოფიერება მოეპოვებინათ. მათ გარკვეულ კომბინაციას, კომპოზიციურად გაფორმებულს, თავისი მიზეზი, თავისი პირველსახე უნდა მოეძებნა მის ფილოსოფიაში. ეს იყო სიყვარული და მტრობა. ამ ოთხი „ხატის“ უკვე „ამრობრივი“ თანაარსებობა რაღაცნაირად „ზნეობრივ“ ტვირთს შეიძენს და სამყაროს მამოძრავებელიც სწორედ ზნეობრივ იმპულსად გვევლინება. და მიუხედავად იმისა, რომ ემპიდოკლესთან თითქოს ნაკლებად უნდა ვეძიებდეთ იმ მონიშმს, რომელსაც ახალი და უახლესი დროის ფილოსოფიამ „გულუბრყვილო“ უწოდა, იგი ის ფილოსოფოსია, იონელთა „ხატობრივი რაციონალიზმი“ რაღაც დინამიკაში რომ მოაქცია, რითაც თითქოს აღასრულა ის „მისტერია“, რაც მანამდე ბერძნულ სულში თამაშდებოდა.

მხოლოდ ემპიდოკლეს შემდეგ, ამ ერთი, როგორც ვთქვით, „მისტიკური ციკლის“ „აღსრულების“ შემდეგ, ანაქსაგორა გვიბრუნებს რა იონურ ტრადიციას, მისი ფილოსოფია უკვე მეცნიერებად გაგებულ საქმეს გულისხმობს და იგი უკვე ახალი განაცხადით შემოდის არა მხოლოდ ბერძნულ ტრადიციაში, არამედ ევროპული კულტურის ისტორიაში.

ანაქსაგორასა და მის შემდგომ ფილოსოფოსებზე საუბარს ამჯერად შემდეგისთვის გადავდებთ და მივუბრუნდებით იმ პერიოდს, როცა კულტურის ისტორიის გარკვეულ პერიოდში ადამიანური სულის უფაქიზესი მოძრაობებითა და მოძრაობების უდიდესი შინაგანი მუხტით ქრონოლოგიურად შემდეგი თანმიმდევრობით იშვა ენერგეტიკულად ერთმანეთში გარდამავალი ოთხი უდიდესი მეტაფორა, უნივერსალური სიმბოლო ადამიანის სულის დინამიკის აღსაწერად. ეს სიმბოლოები უკვე საკუთარი

ყოფიერებამოპოვებულები, „სტიქიონებად“ გაფორმებულები და წოდებულები ქრონოლოგიურად ასე დალაგდნენ:

წყალი

ჰაერი

ცეცხლი

მიწა

რაციონალურ-აბსტრაქტული ცნობიერების დისტანციიდან ეს ქრონოლოგია კიდევ ერთ საკრალურ წახნაგს ხდის შესამჩნევს. ეს არის უკვე სიტყვაში მოქცეული თითოეული სიმბოლოს ენერგეტიკული მახასიათებელი წმინდა ემპირიულ დონეზე. როგორც კი ამ სიმბოლოებს იმ თანმიმდევრობით დავაღაგებთ, როგორითაც იგი ამოითქვა კულტურის ისტორიაში, აშკარა გახდება მათი, როგორც „სუბსტანციური ერთეულის“ ემპირიული ენერგეტიკული დინამიკა ფიზიკის ენაზე იგი შესაძლოა ასე ითარგმნოს:

სითხე

აირი (გაზი)

პლამმა

მყარი

ეს თანმიმდევრობა გახლავთ ენერგეტიკული აღმასვლის, გაჯერების და დაღმასვლის ციკლი და პროცესი. სითხეს ჭირდება გარკვეული ენერგია, რომ აირად იქცეს,, აირს კიდევ გარკვეული ენერგია, რომ პლამმურ მდგომარეობას მიაღწიოს. ამ ენერგეტიკულ დონეებს თანამედროვე მეცნიერული ენით ნივთიერების აგრეგატული მდგომარეობა ეწოდება და თითოეული მათგანი, რა თქმა უნდა, უკვე სრულიადაც აღარ გულისხმობს ღვთიური სულიერებით დატვირთვას თუ დატვირთულ მდგომარეობას. ეს უბრალო, წმინდა ემპირიული აღწერა ძალზე შორს დგას იმ მისტიკური შინაარსისაგან, რომელსაც თითოეული მათგანი თავის დროზე ატარებდა. ისინი ამ დატვირთვას დღევანდელი პრაგმატული ადამიანის ცნობიერების მხოლოდ გარკვეულ მდგომარეობაში – სომნამბულურ მდგომარეობაში შეიძენენ. ეს ცალკე საუბრის თემაა. იგი საკმაოდ ღრმა და საფუძვლიან შესწავლას მოითხოვს. მასზე მოგვიანებით გვექნება საუბარი.

ახლა კი ძალზე გაკვირით შევხებით იმას, თუ როგორ „იმუშავებს“ ამ უნივერსალურმა სიმბოლოებმა არა მხოლოდ ბიბლიური მითის, ბიბლიური „შესაქმეს“ ტექსტში, რომელიც მოგვიანებით საფუძვლად დაედო ქრისტიანულ მითსა და ქრიატიანულ მსოფლმხედველობას, არამედ თავად ქრისტიანულ მითში, რომელიც, თავის მხრივ, გარკვეულწილად ევროპული კულტურის მსოფლმხედველობრივ ბაზისად იქცა.

დაბადების წიგნის პირველსავე ლექსში ვკითხულობთ:

1. ხოლო დასაბამიდან ქმნა ღმერთმან ცაი და ქვეყანაი
2. ხოლო ქვეყანა იყო უხილავ და განუმზადებელ და ბნელი ზედა უფსკრულთა და სული ღმრთისაი იქცეოდა ზედა წყალთა.
3. და თქვა ღმერთმან: იქმენინ ნათელი და იქმნა ნათელი
4. და იხილა ღმერთმან ნათელი, რამეთუ კეთილ და განწვალა ღმერთმან შორის ნათლისა და შორის ბნელისა
5. და უწოდა ღმერთმან ნათელსა იგი დღე და ბნელსა უწოდა ღამე. და იქმნა მწუხრი და იქმნა განთიად. დღე ერთი.
6. და თქვა ღმერთმან: იქმენინ სამყარო შორის წყალსა და იყავნ განყოფილ შორის წყალსა და წყალსა და იქმნა ეგეთ (წიგნი დაბადებისა I, (1,2,3,4,5,6))

დაბადების წიგნში აშკარაა ამ ოთხი მეტაფორული ხატის სწორედ ამგვარი დალაგება, როგორც ბერძნული კულტურის ქრონოლოგიურ სიბრტყეში ვნახეთ. უცნაურია, მაგრამ ბიბლიურ ტექსტშიც ღვთის მიერ ჯერ კიდევ „განუმზადებელ“ „ქვეყანაში“ უკვე არსებობს „წყალი“ და „მას ზედა იქცევა“ „სული ღმრთისა“ „ნათელისა“ და „სამყაროს“ დაბადება კი უკვე ღვთის სიტყვები – „ცნობიერი“ ნებელობითი აქტის შედეგია. მხოლოდ ამ აქტის შემდეგ ხდება „ბუნების“ შექმნა. რა თქმა უნდა, ამ ტექსტის მისტიკურ-რელიგიური დატვირთვა არ დაიყვანება მხოლოდ იმ უნივერსალურ სიმბოლოებზე, რომელზედაც ზემოთ გვქონდა საუბარი, მაგრამ ის კი აშკარაა, რომ, თუ რაიმე ფორმაქმნადობის ქრონოლოგიაზე, ან „ვექტორულ გაგებაზე“ შეიძლება ვისა-

უბროთ, „დაბადების წიგნის“ ტექსტის დასაწყისშივე ეს სურათი ნათლად დაიმზირება.

„წყლის“, „ჰაერის“, „ცეცხლის“ სიმბოლოები ქრისტიანულ მითშიც „ენერგეტიკული“ შინაარსით ხდება დატვირთული. აქაც ბიბლიური ტექსტის მსგავსად, ეს „ენერგეტიკული მუხტი“ შემოქმედებითი ძალის მატარებელი და მიმნიჭებელია. მათეს სახარებიდან გვახსოვს, რომ იოანე ნათლისმცემელი წყლით ნათლავდა მდინარე იორდანეში. მოსანანიებლად და მოსანათლად მომავალ მრევლს იგი ასე მიმართავს:

„აწ მე ნათელ გცემ თქვენ წყლითა სინანულისად. რომელი შემდგომად ჩემსა მოვალს, უძლიერეს ჩემსა არს, რომელსაც ვერშემძლებელ ვარ მე ხამლთა მისთა ტვირთად. მან ნათელ ქცეს თქვენ სული წმინდითა და ცეცხლითა“ (მათე, 3, 11)

იესო აღასრულებს იოანესაგან ნათლისღების რიტუალს. წყლით იღებს ნათელს იოანესაგან.

„და ნათელ აიღო იესუ და რა ჟამს აღმოვიდა წყლისა მისგან, და აჰა, განხუნეს მას ცანი და იხილა სული ღმრთისაი, გარდმოშავალი, ვითარცა ტრედი, მოვიდა და დაადგა მას ზედა. და ხმა იყო ზეცით და თქუა: ესე არს ძე ჩემი საყუარელი, რომელი მე სათნო ვიყავ“ (მათე, 3, 14)

ქრისტიანულ მითშიც მეორდება უცნაური მეტაფორა: ქრისტეს მიერ ნათლისღების გზა წყლიდან ჰაერზე და ცეცხლზე გადის და „ძე ღვთისაც“ მხოლოდ ამის შემდეგ ენიჭება „უფლება“ განაცხადოს: „მე და მამაი ერთნი ვართ“ ან „მე ვარ ნათელი, ჭეშმარიტი“...

ქრისტიანული მითი, რომელსაც, თავის მხრივ, არა მხოლოდ ქრისტიანული აღმსარებლობის, არამედ ქრისტიანული მსოფლმხედველობის საფუძვლად იქცა, კვლავ იმეორებს ბერძნული სამყაროს ოთხ დიდ მეტაფორას.

და თუ თანამედროვე მეცნიერებად გაფორმებული აბსტრაქტულ-რაციონალისტური მეცნიერება თუ სპეკულატური ფილოსოფია ქრისტიანულ მსოფლმხედველობაზე აღმოცენდა, როგორც ევროპული კულტურის შემსწავლელები ვარაუდობენ,

ბერძნულ კულტურასაც ამ მსოფლმხედველობის გაფორმებაში „ლომის წილი“ მიუძღვის.

ფორმაქმნადობის პროცესიც ამ ოთხი სტიქიონის ფორმაქმნადობის სახიერებასა და ამ სახიერების ვირტუალური ორეულის – სიტყვაქმნადობის, როგორც ქმნადობის საფუძველმდებარე საზრისის „ქრონოლოგიური განცხადებით“ (სიცხადითა და დადასტურებით) ავლენს თავს.

ლიტერატურა:

უილიამ გათრი „ბერძენი ფილოსოფოსები“, თბ., 1987

ერნესტ კასირერი, „რა არის ადამიანი“, თბ., 1983

Богомолов А. С. Античная философия. Моск., ун., 1954

Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии., М., 1993

Материалисты древней греции. Собрание текстов., М., 1955

Ницше Фр. Философия в трагическую эпоху Греции. Полн. Собр. Сочинений., М., 1921

Трубеской С. Метафизика в древней Греции., М., 1910

Теория метафоры., М., 1990

იყო და არა იყო რა

*„წინა ღამეს მესიმმრა, ვითომ პეპელა ვიყავი,
ახლა კი ველარ გამიგია, თითქოს ადამიანი ვარ,
რომელსაც ესიმმრა, რომ პეპელა იყო, თან, თითქოს
პეპელა ვარ, რომელსაც ესიმმრა, რომ ადამიანია“*

(ჩინური ხალხური პოეზია)

საკმარისია მითის ირგვლივ აღმოცენებულ ინტერპრეტაციებს თვალი გადავაკვლოთ, საცნაური ხდება ერთი და, ვფიქრობ, უმთავრესი გარემოება. მართლაა კი მითი რაიმე მნიშვნელობის მატარებელი? ან, უფრო ზუსტად, გულისხმობს კი მითი საკუთარ არსში რაიმე მნიშვნელობას? სხვანაირად, იქმნება კი მითი გარკვეული წინასწარი მიზანდასახულობით? გათვლილი არის კი იგი მსმენელზე?

როგორც წესი, მითს ტრადიციულ გაგებაში განვიხილავთ, როგორც ჩვენი აზროვნებისთვის (იგულისხმება თანამედროვე აზროვნება) სრულიად უცხო და არაორდინალურ პარამეტრს, რომელიც სწორედ აზროვნების (და არა ცნობიერების) სტრუქტურისათვის არის არაორგანული. მიუხედავად ამისა, მითშემოქმედება ადამიანის სულის ისტორიის სრულიად აშკარა თანამდევია პროცესია. იგი ადამიანის არსების მახასიათებელი მუდმივობაა და თუ იუნგს დავიმოწმებთ, იმასაც ვიტყვით, რომ XX საუკუნეშიც მითი იქმნება ისეთივე უნივერსალური სოციალურ-ფსიქოლოგიური თუ ემოციურ-ფსიქოლოგიური მექანიზმებით, იმავე დაუოკებელი ცნობიერი თუ არაცნობიერი შემოქმედებითი აღმაფრენით, როგორითაც უძველეს წარსულში.

რა კუთხითაც უნდა განვიხილოთ მითი, დღეს იგი მაინც დაჰყავთ თუ აიგივებენ ან წარმოსახვის უმისამართო თამაშთან, ან ფილოსოფიური სპეკულაციების პრიმიტიულ ფორმებთან, ან ფსიქოლოგიურ ძალზე პირობით ინტერპრეტაციებთან.

როგორც ლევი სტროსი მიიჩნევს, იმისათვის რომ გავერკვეთ მითის რაობაში, ისლა დაგვრჩენია, გავაკეთოთ არჩევანი ტრივიალურსა და სოფიზმს შორის. ერის მხრივ, ზოგიერთთა მტკიცებით, ყოველი სოციუმი მითების საშუალებით აღწერს თავის ძირეულ განცდებს – სიყვარულს, სიძულვილს, შურისძიებას – ისეთებს, რომლებიც საერთოა მთელი კაცობრიობისათვის; მეორენი მიიჩნევენ, რომ მითი ეს არის მცდელობა, ახსნადი გახდეს ძნელად აღსაქმელი მოვლენები – მეტეოროლოგიური, ასტრონომიული. ფსიქოანალიტიკოსთა მტკიცებით კი შესაძლებელია ჩავანაცვლოთ ნატურალისტური და კოსმოლოგიური ინტერპრეტაციები ფსიქოლოგიური და სოციოლოგიური ფაქტორებით.

რა თქმა უნდა, ეს ინტერპრეტაციები ურთიერთგამომრიცხავია და ურთიერთგანმსაზღვრელიც. ის, რაც ესოდენ მრავალფეროვანი და მრავალრიცხოვანი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა, რა თქმა უნდა, საკუთარ თავში მოიცავს ყოველი მოცემული ინტერპრეტაციის ყველა შესაძლო პერსპექტივას. ამ შემთხვევაში ისლა დაგვრჩენია, ვთქვათ, რომ მითი, როგორც უნივერსალური რეალობა მართლაც, სფეროსებრი სისავსით გადმოგვცემს მისტიკურ-რელიგიურ თუ ემპირიულ სინამდვილეს და მისი ხედვა, ინტერპრეტაცია შესაძლებელია მხოლოდ ამ სფეროს გარედან ან მისი ზედაპირიდან, უფრო ზუსტად კი ზედაპირის ერთადერთი წერტილიდან. ეს ერთი წერტილი კი ხედვის მხოლოდ ერთ პოზიციას „ახორციელებს“.

მითის მთელი ხიბლი კი სწორედ ის არის, რომ იგი სრულია და სავსე, როგორც თავად არსებობა და, ამდენად, ძალზე ძნელია გავარკვიოთ, რამდენად მართებულია მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ მითი თავისებურად აღწერს არსებობის რაღაც ფორმებს. მითის ინტერპრეტაციის ნებისმიერი მცდელობა მისი ხედვის მხოლოდ ერთ-ერთი შესაძლო რაკურსია. მიუხედავად ზემოთ-

ქმულისა, არსებობს რაღაც უნივერსალური „სტრუქტურა“, რაღაც უნივერსალური „ღერძი“, რომელიც „დასახლებულია“ უნივერსალური სიმბოლოებითა და მეტაფორებით და რომელიც მითის არსების საკუთრივ „სივრცეს“ წარმოადგენს.

მითს საკუთრივი სივრცის გარდა საკუთრივი დროც გააჩნია, თუმცა, ამ საკუთრივი სივრცისა და დროის განხილვა ჩვენი ცნობიერების სტრუქტურისათვის მხოლოდ წარმოსახვით ღერძზე არის შესაძლებელი.

მითი უცნაური, უცნობი ენერგიით დატვირთული სტიქიაა, რომელიც ვერბალურად ფორმდება საკრალურისა და ყოფითის (თუ გნებავთ, მიწიერის) გზაგასაყარზე. თავად გზაგასაყარი კი ადამიანის ისტორიაზე გადის. ამიტომაც ყოველი მითი სიტყვიერების საფარქვეშ არსებულ მისტიკურ-რელიგიურ სიღრმეებზე მოგვითხრობს და ერთდროულად იმ გარეგნულ რეალობაზე, რომლის აღწერაც „სივრცის“ ფორმაქმნადობაშია შესაძლებელი. თავად მისტიკურ-რელიგიური არსებობა კი ფორმას მხოლოდ ადამიანის სულში იძენს, იძენს მისი საკრალური უნარით, თავისთავად არსებული მისტიკურ-რელიგიური „სივრცე“ ნომინაციის პრონციპით „ვერბალურად“ გააფორმოს.

მისტიკურ-რელიგიური „სივრცე“ თავისი სტიქიური დაძაბულობის სისავსით საზღვარს იდებს ადამიანის სულში. რელიგიურ განცდათა განუმუხტავი დაძაბულობა კი სწორედ „აქ“ ჰპოვებს „თავშესაფარსაცა“ და „გამოსავალსაც“. ეს გამოსავალი კი საკმაოდ უცნაური აღმოჩნდება. მისტიკურ-რელიგიურისა და ყოფითის საზღვარზე მყოფი ადამიანი საკუთრივ შემოქმედებით სივრცეს შეიძენს. იმ „სივრცეს“, სადაც სულის უფაქიზესი „ვერბისი“-დან უცნაური, გამოუცნობი მოუხელთებელი წესით დაიბადება „ნომინა“, ანუ სიტყვა, რომელიც ადამიანის მიერ ფორმაშექმნილია და ჟღერს, ხმიანობს და კი არ აღწერს სულის მოძრაობის უფაქიზეს ნიუანსებს, არამედ „ყიჟინას სცემს“ იმით, რომ დაიბადა და მხოლოდ მისია, ადამიანის, მისი საკუთრივი შემოქმედების ყველაზე მონუმენტური და ყველაზე ფაქიზი ნაყოფია, ფორმაა, რომელშიც ჩაეტია და დასადგურდა „ვერბისი“-ი და

ამით შეიძინა ახალი, რაღაც აზრით ყოფითი, პროფანირებული განზომილება. ამით კი საშუალება მისცა ადამიანს ახალ, ჯერ უხილავ, გაუფორმებელ, მაგრამ უკვე მონიშნულ აზრობრივ ველში შეებიჯებინა და „სტრუქტურულად“ ენობრივ „სტატიკაში“ გაეფორმებინა ის, რაც საშუალებას მისცემდა საკუთრივ არსობრივ რაობაში გარკვეულიყო, უფრო ზუსტად კი საკუთრივი არსობრივი რაობის გარკვევის გზას დასდგომოდა.

თავის შრომაში ენის წარმოშობის შესახებ ჰერდერი ხაზს უსვამს ენობრივი ცნების შინაარსის მითოლოგიურ ხასიათს. გერმანული რომანტიზმი და, კერძოდ, შელინგიც ჰერდერის მიერ მითითებულ გზას მიუყვება. შელინგისათვის ენა აბსტრაქტულ და ფორმალურ ურთიერთსაწინააღმდეგო მიმართებაში ინახავს და ინარჩუნებს იმას, რაც მითოლოგიაში ცოცხლად და კონკრეტულად განირჩევა.

„გზა“, რომელზეც ზემოთ ვსაუბრობდით, ადამიანს თავისით უნდა გაეკვალა და გაეკვლია, თავისით გაეჭრა, თავისით შეექმნა და „გაეფორმებინა“. ამ „გზის“ უფალიც თავად უნდა ყოფილიყო. ამიტომაც რომ მითი და მისი ენობრივი განსაზღვრულობა ადამიანის საკუთრივი ცხოვრების „დროის დასაწყისზე“ მიუთითებს და არა მხოლოდ მიუთითებს, არამედ გარკვეული აზრით აღწერს კიდევ ამ გზას.

იმ ერთიან კონცეპტუალურ ფორმას, რომელიც მითსა და ენას ერთდროულად ახასიათებს, კასირერი, პირობითად, „მეტაფორულ აზროვნებას“ უწოდებს. ამ „მეტაფორული აზროვნების“ განსაზღვრულობაში აღმოჩნდება ენობრივი და მითიური საზრისის მქონე უნივერსალური მეტაფორები და სიმბოლოები, რომლებიც გარკვეულწილად „მეტაენის“ ფუნქციას იტვირთავენ ირაციონალური, მისტიკურ-რელიგიური და ემპირიული, ყოფითი სამყაროს ერთდროულად აღსაწერად. ამ აზრით, მითი, როგორც ამბავი, „ტრანსცენდენტალურად აუცილებელი“ „კატეგორიაა“ მითის ენობრივი თვალსაზრისით გადმოცემისას. მითი არ შეიძლება ჩაითვალოს ნაწარმოებად (თუნდაც ხალხური შემოქმედების ნაწარმოებად) ანუ მიზანდასახული შემოქმედების ნაყოფად, მითუ-

მეტეს, ამრობრივი ველისათვის დამახასიათებელ გამონაგონად, ფანტაზიად ან წმინდა ამრის ნაყოფად. ეს უკანასკნელი სწორედ-
დაც ყველაზე ნაკლებად მონაწილეობს მითშემოქმედებაში.

ბუნდტმა შესანიშნავად აჩვენა, რომ მითის არსში დევს რა-
ღაც აფექტური ფესვი, იმდენად რამდენადაც იგი ყოველთვის
გამოხატავს ამა თუ იმ ცხოვრებისეულ თუ საციცოცხლო მისწრა-
ფებებს. როგორც ლოსევი ამბობს, „მითი ეს არის ცხოვლად
განცდილი და ცხოვლად შემოქმედი საგნობრივი რეალობა და
სხეულებრივი, სიცხოველემდე სხეულებრივი ყოფიერება“. მი-
თის ამგვარი გაგების გამო აქტუალური ხდება თანამედროვე
მითშემოქმედება და თანამედროვე ცნობიერების სტრუქტურის
ერთ-ერთი სრულიად აშკარა განსაზღვრულობა – ამროვნება.
ამროვნება ჩვენი ცნობიერების ის პარამეტრია, რომელიც თა-
ნამედროვე დროით დამუხტულ დინამიკაში ყველაზე დიდი
სიცხოველით მუშაობს. (დეკარტისეული „ვამროვნებ, ე. ი. ვა-
რსებობ“ – ფორმულაც მითშემოქმედების ახალ სიცოცხლეს
– ფუნდამენტურ მეცნიერულ ამროვნებას ანიჭებს სიცოცხლესა
და ამროვნების „გზადყოფნის“ დაძაბულობას). ამროვნების გა-
რკვეულმა „პროდუქტმა“ – მეცნიერებამ (განურჩევლად საბუ-
ნებისმეტყველო თუ ჰუმანიტარული) უცნაური ღირებულებითი
საზრისი შეიძინა. ლოგიკური კატეგორიების წყალობით (რომ-
ლებიც, უდაოდ, დრო-სივრცული განსაზღვრულობის მქონენი
არიან) მან გარკვეული „პრიმატის“ ფუნქცია იკისრა ჩვენი ცნო-
ბიერების სტრუქტურაში. ყოფიერების, სიცოცხლის, სხეულებრი-
ვობის ყოველი ელემენტი უნდა დასაბუთდეს სრულიად განსა-
ზღვრული წესით, წესრიგით, გარკვეული მეთოდით, გარკვეული
არგუმენტაციით. ყოველივეს სიცხადე მხოლოდ მეცნიერულად
გაფორმებულ ამრობრივ ველში გააჩნია. დაუსაბუთებლად, არ-
გუმენტის გარეშე მხოლოდ სიცოცხლის ტოლფასი ამროვნების
სიცხადე არსებობს, „კოგიტო ერგო სუმ“, როგორც გარკვეული
რწმენა საკუთარი შემოქმედებითი პოტენციისა.

ამროვნებამ გარკვეული „მეტა-ცნობიერების“ კომპეტენცია
იკისრა, რითაც თითქოს დასცილდა კიდევ ცნობიერებას, ან კი-

დევ ცნობიერების სტრუქტურაში გარკვეული საკუთრივი, თანაც რამდენადმე ჰერმეტიული სივრცე მოიპოვა.

მეცნიერული შემოქმედება ადამიანისთვის ისეთივე დაუოკებელი, ჟინიანი, ცხოველი არსებობა გახდა, როგორც პირველყოფილი მითშემოქმედება. მეცნიერული შემოქმედება, თავისი არსით თუმცა უპირისპირდება მითშემოქმედების პროცესს, მაგრამ მაინც დაუფარავი მიზანდასახულობით გვთავაზობს ახალ კოსმოლოგიურ მოდელებს.

ერთის მხრივ, ამროვნება, ცნობიერების მსგავსად, არ გულისხმობს არავითარ მნიშვნელობას, მეორეს მხრივ, ცნობიერების მთელ სტრუქტურაში ამროვნებისთვის გარკვეული აღმოჩენდება, თითქოსდა „წინასწარი“ მიზანდასახულობა, საგანგებოდ მონიშნული გზა, როგორც ცნობიერების გარკვეული ველი, სადაც იგი სცილდება თავის თავს, სადაც უცხოვდება საკუთარი არსებისგან და ამ გაუცხოებით სრულიად განსაზღვრულ გარკვეულობას მოიპოვებს, გარკვეულობას, რომელსაც ახალი ენა ესაჭიროება, როგორც ახალი ვერბალური სივრცე და საკუთარ ცნობიერებასთან კომუნიკაციის ახალი მცდელობა. მეცნიერული ენა ახალი მითშემოქმედებაა. იგი აბსტრაქციის სივრცე კი არ არის, აბსტრაქციის უნარია, ანუ ახლებური ვერბალიზაციაა. ეს ვერბალიზაცია კი ისევ ნომინაციით უნდა გაფორმდეს. ისევ უნდა მოხდეს „პერფორაცია-დასრულება“ იმ ემოციური, გრძნობადი დაძაბულობისა, რომელიც უკვე თავად იღებს მისტიკურ-რელიგიური განცდის კომპეტენციას. ეს სწორედ რომ გარკვეული რწმენაა, ღირებულებით საზრისს მოკლებული და ამავე დროს უმაღლეს ღირებულებით სისავსეს ზიარებული.

რალა თქმა უნდა, ფსევდოპრობლემურია საკითხი იმის შესახებ, თუ როგორ „ჩაისახება“ პირველი მეცნიერული განსაზღვრულობა კლასიკური მითის წიაღში. „პირველყოფილ“ მეცნიერებაში, მიუხედავად მისი „პირველყოფილობისა“, უკვე არსებობს ცნობიერების გარკვეული ემოციურ მისწრაფებათა ჯაჭვი და, თუ გნებავთ, ჯამი, რომელსაც არ სურს (რამდენადაც არ სურს, იგი სწორედ რომ ემოციურია) იყოს მითოლოგია. „პირველყოფილი“

მეცნიერება ახალ დეტერმინანტებს ადებს საკუთრივი არსებობის სივრცეს და ამით – მითოლოგიის უარყოფაში – თითქოსდა არსებითად ავსებს მითოლოგიას; ამგვარად მკვიდრდება, სიცოცხლის უნარს იძენს და ამავედროულად მითის არსების უარსებითეს ნიშანს გამოხატავს, თუმცა კი თითქოს ძალზე ცოტათი პასუხობს თავად მითის „მოთხოვნებს“.

თუ მითი დასახლებულია რეალური ცხოველმყოფელი განცდებით, „პირველყოფილი“ მეცნიერება თითქოს აუნჯებს გრძნობას და მითის არსის ახალ განსაზღვრულობას გვთავაზობს. სადაც მითი ასახიერებს, უყვარს, სძულს, შურს იძიებს, ემოციათა გარკვეულ აქტებსა და ვითარებებში ახორციელებს თავს, იქ მეცნიერების „ემოციური ველი“ დუმს, უმოქმედოა, თუმცა კი გარკვეული ამრით ემოციური მუხტის მატარებელია, რამდენადაც „გულუბრყვილოა“, მიზან-მიმართულების არმქონე და პრაგმატულ-უტილიტარულ მნიშვნელობას მოკლებული. სწორედ საკუთარ „გულუბრყვილობაში“ ყალიბდება იგი მეცნიერებად და იძენს აბსტრაქტულ, დრო-სივრცულად გაფორმებულ ლოგიკურ, საკუთრივ შემოქმედებით სივრცეს.

როგორც ლოსევი იტყვის, „პირველყოფილ“ მეცნიერებაში მითოლოგიურობა „სუბსტანციური“ კი არაა, „აქციდენტურია“ და ეს მითოლოგიურობა მხოლოდ მოცემულ მომენტში ახასიათებს მის მდგომარეობას და არა ზოგადად მეცნიერებას, როგორც ასეთს“.

განსხვავდება კი თანამედროვე მეცნიერება საკუთარი „პირველყოფილი“ ფორმებისაგან? იძენს კი იგი გარკვეულ პრაგმატულ მიზანდასახულობას, თუ მეცნიერების მიზანდასახულობა მხოლოდ საკუთარი არსებობის განხორციელებას გულისხმობს? პარადოქსია, მაგრამ თავის „გულუბრყვილობას“ დაცილებული და ფორმალურად მითოსურსაფარჩამოცილებული, იგი კვლავ და კვლავ ახალ კოსმოლოგიურ სისტემებს გვთავაზობს. გარკვეული ეპოქის საზღვრებში ეს კოსმოლოგიური სისტემები მთლიანად მოიცავს არა მხოლოდ ამრობრივ, არამედ მთელი ცნობიერების „სივრცეს“, ცნობიერების ენობრივი განსაზღვრულობის ჩათვლით. თითოეულ „ისტორიულ“ ეპოქაში თითოეული კოს-

მოლოგიური სისტემისათვის არა თუ თანამდევია მითოსი, იგი მთლიანად მითოსით „იკვებება“ და ინტუიციურად ახალ მითში ახორციელებს თავს. ასე ცვლის ნიუტონის კოსმოლოგიურ მოდელს აინშტაინისა, ასე იქმნება კვანტური მექანიკა, ველის თეორია თუ კვანტური ბიოქიმია. ასე აღმოცენდება გარკვეული აზრით დეკარტეს „პოზიტივიზმი“ და კანტის ტრანსცენდენტალური ესთეტიკა, ჰეგელის აბსოლუტური გონი თუ ნიცშეს ზეკაცი. ეს არის გარკვეული ფორმაქმნადობის პროცესი, გარკვეული გაფორმება მხოლოდ ინტუიციით მოხელთებული შინაგანი მითიური სივრცისა, რომელიც რაციოს პრინციპით იმკვიდრებს თავს და იძლევა ახლებურ „ტექსტს“, ახლებურ სხეულს, სადაც ვერბისის უმთავრესი კატეგორიები ინტენსივობა და ასოციაციურობა კი არ არის, არამედ დრო-სივრცეში მოცემული ლოგიკური კატეგორიები და ნომინაციის პრინციპიც ახალ სიმბოლურ არსებაში ავლენს თავს. ეს არის აბსტრაქტული სიმბოლოები, ნიშანთა სისტემები, ოპერატორები, ახლებური სამეცნიერო „სლენგი“ თუ „ჟარგონი“. ზოგადად, საკუთარ არსებასთან ახლებური კომუნიკაცია, ახლებური შინაგანი მონოლოგი (თუ დიალოგი), ახლებური გამოტეხვა, თუ გნებავთ, აღსარება.

ყოველი ახალი მეცნიერული ეპოქა ახალი „ისტორიაა“ ახალი მითია, შემოქმედებითი წიაღის ახლებური გაფორმებაა. ეს ტიპური მითშემოქმედება არატიპურია თავისი სივრცის მრავალფეროვნებით. ასე ცვლის ევკლიდურ გეომეტრიას (რომელიც თავისი არსით ძალზე ახლოსაა კანტის ტრანსცენდენტალურ ესთეტიკასთან) ლობანჩევსკის გეომეტრია. ლობანჩევსკის გეომეტრია ამროვნების „ფუფუნებაა“. ეს მოძღვრება მხოლოდ „წარმოსახვითი“ სივრცისათვის არსებობს. ის განსაზღვრულობა, რომელსაც რეალურს ვუწოდებთ და რომელიც თავისი კრისტალური მონახაზით სრულიად ადექვატურია ჩვენი ამროვნების ლოგიკური კატეგორიებისათვის (სამგანზომილებიანი სივრცე და დრო), ლობანჩევსკის გეომეტრიის გარეთ რჩება ან მის მხოლოდ ერთ ასპექტს მოიცავს. იგივე პარალელი შეიძლება გაკეთდეს ნიუტონ-აინშტაინთანაც. ის, რასაც ლობანჩევსკის გეომეტრიაში მითშემოქმე-

დებითი პროცესი შეიძლება ვუწოდოთ, პრაგმატული თვალსაზრისით, არა თუ გაუგებარი, მიუღებელია. აქ მითშემოქმედების მსგავსად მხოლოდ „მისტიკურ-ემოციური ველის“ „რელიგიური“, რწმენითი დაძაბულება ჰქმნის „მოძღვრებას“, ახალ „ზღაპარს“, ახალ ფილოსოფიურ, თუ გნებავთ, ენათმეცნიერულ სისტემას, რომელიც არავითარი მნიშვნელობის მქონე არ არის, გარდა თავისთავადი მნიშვნელობისა. აქ მხოლოდ კეთილი უნდა ინებო და თქვა იმ ემოციური მუხტის შესახებ, რომელიც სულში მომწიფდა, როგორც ახალი მითშემოქმედება. თქვა ახალი ტექსტით. ის სიმბოლიკა და მეტაენა, რომელიც შენს ტექსტს აგებს, ასეთივე ჰაეროვნებით სუნთქავს, როგორითაც სიმბოლური სახეები „ტრადიციულ“, „კლასიკურ“ მითებში. ყოველი კონკრეტული მოძღვრების სამშობლო კი სულში გათამაშებული მითია თავისი ემოციური მუხტითა და რელიგიური განცდით, სულის უფაქიზესი მოძრაობითა და ამ მოძრაობათა სიმბოლური ხატებით, ახალი ვერბალური ხატებით გაფორმებული.

ამდენად, ფსევდოპრობლემატურია ზრუნვა იმაზე, რომ აიხსნას რაიმე მითი. იგი სხვაგვარად მართლაც არ მნიშვნელოვნებს და, ამდენად, მას არავითარი ახსნა არ შეიძლება მოეძებნოს, გარდა საკუთრივი მნიშვნელობისა. ამიტომ იგი სრულიად საკუთარ თავთან იდენტიფიცირებული საიდუმლოა. და ამიტომაც, „ტრადიციული“ და „მეცნიერული“ მითის ახსნას ერთი და იგივე სირთულე ახლავს. როგორც გაუგებარია, რატომ არის აინშტაინის ფარდობითობის თეორიაში სინათლის სიჩქარე ზღვრული, ასევე გაუგებარია, რატომ არის ამირანის მითში დალის თმა ოქროსი. ორივე შემთხვევაში ისინი რაღაც ძალზე მნიშვნელოვანს გვიმხელენ, თუმცა არა ახსნის, არამედ თავისთავადი ღირებულების, თავისთავადი „მნიშვნელობის“ თვალსაზრისით.

ყოველ მეცნიერულ მოძღვრებას მხოლოდ იმდენივე აქვს ემპირიული დასაყრდენი, რამდენადაც „ტრადიციულ“ მითს. ემპირიისათვის ხშირად სრულიად გაუგებარია აბსტრაქციის ის ფორმები, რომლითაც მეცნიერება ოპერირებს. გაუგებარია N-განზომილებიანი სივრცე, გაუგებარია ზღვრული სიჩქარე, გა-

უგებარია დრო, რომელიც „ჩერდება“, გაუგებარია „აბსოლუტური გონი“, ისევე როგორც ემპირიული თუ თეორიული მეცნიერებისათვის გაუგებარია სიყვარული, სიძულვილი, მტრობა, შურისძიება, მადლი, შეწევნა.

და მიუხედავად იმისა, რომ ადამიანთა უმრავლესობისათვის ტრადიციული მითოსური სახეები გაცილებით „გასაგებია“, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ ისინი ამ მითში უფრო „ბუნებრივად“ გრძნობენ თავს, ვიდრე მითში, რომელიც, თითქოსდა, მკვდარი აბსტრაქციაა.

აბსტრაქცია მკვდარი მხოლოდ მაშინ არის, როცა იგი ჩემს ცხოვრებას, ჩემს სიცოცხლეს, ჩემს სიცხოველეს არ აღწერს, არ გამოხატავს. ამიტომაც ფორმულა მკვდარი იმისთვის, ვისაც იგი არაფერს ეუბნება. რა თქმა უნდა, ფორმულას არც სივრცე აქვს და არც დრო. როგორც ნებისმიერი ცნება, იგი აბსტრაქციის გარკვეული „გვამია“. თავად აბსტრაქცია კი „აზრობრივი ემოციის“ ზღვრულ დაძაბულობაში ფორმდება და ძალზე მრავლისმეტყველია იმისათვის, ვისაც იგი რაიმეს ეუბნება, ანუ ეუბნება საკუთარი სულის მოძრაობის შესახებ. ამ აზრით, ისეთივე არაფრისმთქმელია სიტყვა „სიყვარული“ იმისათვის, ვისთვისაც მას სულიერი საზრისი არ გააჩნია. იგი „მკვდარი“ აბსტრაქციაა, ყოველგვარ სიცხადეს მოკლებული. ამ „ცნებაში“, ამ აბსტრაქციამ თავისი საკუთარი დრო-სივრცე უნდა შეიძინოს და ახმიანდეს არა როგორც სტატიკური განსაზღვრულობა, ანუ სიტყვა, ცნება „სიყვარული“, არამედ მოძრავი, დინამიკური, საკუთრივი დროისა და სივრცის მფლობელი შინაგანი სიტყვა, რომელიც აღიწერება გარეგანი სიტყვით, სიმბოლოთი, რომელიც სულის მოძრაობის სურნელს გადმოსცემს და, ამდენად, კომუნიკაბელურია, სავსეა შინაგანი დრამატიზმით, შინაგანი განსაზღვრულობით. წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი ტყუილია, უსაზრისო ტყუილი, რომელსაც არ გააჩნია მოძრაობის ველი; ტყუილია, როგორც გვამი სიცოცხლისათვის, გვამი, რომელიც, რაღა თქმა უნდა, ახსნას მოითხოვს, ახსნას მოითხოვს საიდუმლოებით მოცული ის ნაგრისფერი უფერულობა, რომელიც რაღაც ყველაზე არსებითმა,

ყველაზე მთავარმა, ყველაზე ცხოველმა და ფერადოვანმა – სიცოცხლემ მიატოვა.

ამდენად, ყოველი ენობრივი განსაზღვრულობა უნდა მეტყველებდეს, მას უნდა გააჩნდეს შინაგანი დრამატიზმი, უნდა წარმოადგენდეს ტექსტს, როგორც კომუნიკაციის მცდელობას, რომელმაც უნდა გააცოცხლოს, გააფერადოს და გააფორმოს მეორე სულის ისტორია, რომელიც საკუთარ სივრცეში დაიწყებს მოძრაობას და იმოდრავებს, როგორც მეტყველი, საკუთარი საზრის მქონე სიტყვა. სიტყვა, რომელიც სტატიკაა და დინამიკის უსასრულო პერსპექტივას მოიცავს მოძრაობაში. ასე ყალიბდება „მეცნიერული“ კოსმოლოგიები“ მოძღვრებად. მოძღვრება უკვე გაკვალული სივრცეა, სხვათა უწინარეს გზის სირთულის დაძლევის შემოქმედებითი ნებაა.

ის ენობრივი სივრცე, რომელმედაც ახლა გვექონდა საუბარი, რომელშიც მითი „ამხელს“ საკუთარ არსებას, საკუთარ არსში მოიცავს ორ სხვადასხვა დონეს – ენასა და მეტყველებას. სოსიური მიიჩნევს, რომ ენობრივ საზრისსაც ორი სხვადასხვა დონე ახასიათებს – ენა და მეტყველება, რომელთაგან პირველი დროში შექცევადია, მეორე – შეუქცევადი. ენა შესაძლოა განვიხილოთ ორი სხვადასხვა ასპექტით – სტრუქტურული და სტატიკური. თუ ენა შექცევადია დროში, ამდენად მისი სტრუქტურული განსაზღვრულობაც სტატიკურობის დინამიკაა, მეტყველებას ეს თვისება არ ახასიათებს. იგი შექცევადია დროში. ამიტომაც ნებისმიერი მეტყველება მითია. წინადადებაა. (წინა-დადება-ა!). მეტყველებაში წინა-დადება სწორედ რომ „წინა-დადებაა“, დროითი პარამეტრის არმქონე მისტიკური „წინსწრება“, შინაგან მეტყველებასთან დინამიური შეხვედრაა, შე-მთხვევ-აა, შენსა და შენს შორის, ამიტომაც წინადადება აუცილებლობით მოიცავს საკუთარ თავში სინტაქსს, როგორც ჩემივე საკუთარი ფორმაქმნადი, შემოქმედი ძალების „გამოხატულებას“, მათ ხედვას შინაგან სინათლეში.

ტექსი ძირითადად მეტყველებაა, საკუთარ პირველარსებასთან, საკუთარ წიაღთან განხორციელებული შეხვედრაა,

„შინაგანი სიტყვის“ შეხვედრაა გარეგან სიტყვაში, შინაგანი მეტყველების „შე-მთხვევა“, ჭვარცმაა საკუთარ სახეზე, საკუთარ „გამო-ხატულებაზე“. ამდენად, ტექსტი ყოველთვის საკუთარი სხეულია, რომელზედაც და რომლითაც მითი იწერება.

ლევინ-სტროსი მიიჩნევს, რომ გარდა ამ ორი ასპექტისა, რომლითაც შესაძლოა დახასიათდეს მითის ენობრივი გარკვეულობის დრო, მითის „დროით სისტემაში“ გამოიყოფა კიდევ ერთი ასპექტი. მითი ყოველთვის წარსულის „ისტორიას“ გვიყვება. ეს უნდა იყოს ის მესამე დროითი „სისტემა“, რომელიც საკუთარ თავში მოიცავს სოსიურისეულ ორივე დროით სისტემას. „კლასიკური“ მითი ყოველთვის მიუთითებს „დროის საწყისზე“. ყოველ შემთხვევაში, ტრადიციული მითისათვის ძალზე ნიშანდობლივია ერთი დროითი ასპექტი – ეს არის „ერთხელ“, „ოდესღაც“, „უძველეს დროში“, „დიდი ხნის წინათ“, „ძველთაძველად“, რაც თითქმის იგივეა, რაც „სამყაროს შექმნამდე“. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც მითის განსაზღვრულობაშიც იკვეთება ერთი ძალზე საინტერესო რამ. ეს „ერთხელ“, „უძველეს წარსულში“, „ოდესღაც“, „ძველთაძველად“ ექცევა ერთსა და იმავე „უდროო“, „ზედროით“ თუ „დროით“ კონტექსტში, ანუ „იყო და არა იყო რა“ „ფორმულაში“ და ეს ფორმულა მითში გადმოცემული აქტების ეფემერულობას, წარმავლობას კი არ გულისხმობს, არამედ რაღაც სრულიად სხვა დროით განსაზღვრულობას ანუ საკუთრივ, იმანენტურ დროს, რომელიც სრულიად განსხვავებულია დროის ტრადიციული გაგებისაგან. ეფემერულობის ის ელფერი, რომელიც ქართული მითის დასაწყის ფრაზას ახლავს, სრულიად ბუნებრივ კონტექსტში ექცევა ზოგადად წარსულთან და ამიტომაც არ არის აუცილებელი ამ ფრაზის წმინდად ქართულ საზრისეულ სიღრმეებზე ვისაუბროთ სხვა ხალხთა მითებიდან განსხვავებით. თუმცა კი ქართული ვარიანტი შესაძლოა უფრო ცხოვლად „აღწერდეს“ სულის იმ მოძრაობას ამ ფრაზის მიღმა რომ იგულისხმება.

თანამედროვე მითოსში დროის ამგვარი გაგება ძალზე ახლოს დგას „სამეცნიერო მითში“ განხორციელებულ ჰაიზენბერგის განუსაზღვრელობის პრინციპთან, თუმცა ეს ცალკე საუბრის თემაა, და ამჟერად მას არ შევხებით.

„იყო და არა იყო რა“ ასპექტი კაუზალობასა და ტელეოლო-გიზმის კატეგორიებით განსაზღვრული ამროვნების ლოგიკური კატეგორიებისათვის მხოლოდ წარმოსახვითი, ანუ ემპირიულ მოცემულობაში არარსებული დროა, რომელიც იმდენად არის, რამდენადაც მართლა არის და იმდენად არ არის, რამდენადაც ემპირიულ სინამდვილეში იგი თავს არ ავლენს, ან მხოლოდ ამგვარად ავლენს. იგი უკვე „მოხდა“ და „ახლა“ მასთან შეხვედრა „წინა-დადებ-ით“ უნდა მოხდეს.

თუ „იყო და არა იყო რა“, ერთის მხრივ, გარკვეულ კონსტატაციას იძლევა წარსულში „რალაც ამგვარად“ „ყოფნისა“, მეორეს მხრივ, იგი კავშირს ამყარებს და, ამავედროულად, განარჩევს მითსა და ენას შორის სულიერ კავშირს. როგორც კასირერი იტყვის, ის, რითაც ენისა და მითის კონცეპტუალური ფორმა ერთმანეთთან სულიერ კავშირს მოიპოვებს, მეტაფორაა, რომელიც ერთდროულად ახასიათებს როგორც მითის ფორმალურ, ასევე მის ენობრივ განსაზღვრულობას (კასირერი ამ კონცეპტუალურ ფორმას მეტაფორულ ამროვნებას უწოდებს).

აი, ასეთი მეტაფორაა „იყო და არა იყო რა“, რომლისათვისაც არა თუ ურთიერთკორელაციურია მოცემულობები – „იყო“ და „არა იყო“, არამედ იგი, რალაც ამრით, მიუთითებს მითის ენობრივი სივრცის „განსაზღვრულობის“ ემპირიულად „არარსებულ“ დასაბამზე, „სა-უკუნ-ო“ დასაბამზე, რომლის აქტად მოცემა ვერბალიზაციითა და ნომინაციითაა შესაძლებელი და შესაძლებელია სწორედ რომ მხოლოდ ამგვარად. აქ „იწყება“ სიცოცხლე, იწყება „იყო და არა იყო რა“-ში და იწყება როგორც ვერბალური აქტი. მისი ნომინაციური აქტუალიზაცია მხოლოდ „აწმყოში“, მხოლოდ მითის პირველყოფილი არსების წინა-დადებით გაფორმებაშია შესაძლებელი: ამიტომაც მითი ყოველთვის თხრობაა, ყოველთვის ძველთაძველი ამბების „წინა-დადებები“, ყოველთვის მარად ძველი და მარად ახალი, აქტუალური ტექსტია, რომელიც სწორედ იქ ცოცხლდება“, სადაც უნდა გაცოცხლდეს, ანუ ადამიანის ემპირიული მყოფობის მიღმა და „იმ დროს“ ცოცხლდება, როცა უნდა გაცოცხლდეს, ანუ ადამიანის ქრონოლოგიური არსებობის მიღმა.

„განა საით მივდივართ? მუდამ შინისაკენ“ (ნოვალისი). „შინ“ კი ჩემი არსების წიაღია, სადაც გაუთავებელი „ფერხულია“ – მითოსური სახეების სახელდებისა, ენობრივ სტიქიაში გაცოცხლებისა და მისგან გაუცხოვებულისათვის – ადამიანისათვის – მისი ხელახლა მოპოვებისა, როგორც სამზრისმინიჭებული მსოფლმხედველობრივი თუ ემოციური შინაარსის ბგერითი გაფორმებისა. აი, ასეთია წინადადება – „იყო და არა იყო რა, ღვთის უკეთესი რა იქნებოდა“. იგი სწორედ რომ შინისკენ მიგვიძღვება, სადაც მართლაც გვეგულება საკუთარი პირველსახე თუ წიაღი, როგორც ბიბლიური მითის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ტევადი მეტაფორა. „ადამიანი სახედ და მსგავსად ღვთისა არსებული“, ანუ ადამიანი – შემოქმედი, ადამიანი – მითშემოქმედი, ადამიანი ზე-ბუნებრივი, მსგავსად ღვთისა, შემოქმედების სტიქიაში არსებული, რომლისთვისაც მითშემოქმედება ზე-ბუნებრივი, მისი არსების ზნეობრივი წინამძღვარია. მას მხოლოდ ამგვარად შეუძლია არსებობა, ამგვარად შეუძლია იყოს ცოცხალი და თქვას: – „იყო და არა იყო რა, ღვთის უკეთესი რა იქნებოდა“.

წარსული კი მართლა – „იყო და არა იყო რა“ არის, რამდენადაც ემპირიულ სივრცეში მისი მოხელთება შეუძლებელია. მისი „გაცოცხლება“ მხოლოდ მითის ვერბალიზაციით არის შესაძლებელი. ბგერაა ის ერთადერთი „ემპირიული“ „მასალა“, რომელიც ადამიანის სულის ისტორიისათვის ყოველთვის ცხადი და აქტუალური მოცემულობაა, რომელსაც თავად აფორმებს, სტრუქტურასა და სამზრისს ანიჭებს, რომლითაც ამეტყველებს არა მხოლოდ სიტყვა – როგორც ადამიანის აქტუალური ყოფიერება, არამედ სიტყვა, რომელიც „პირველთაგან იყო და იყო ღვთის თანა“ (იოანე 1,1), სიტყვა, როგორც „ნათელი კაცთა“, როგორც სინათლე, რომლითაც შინაგანი სიტყვა – ლოგოსი იწყებს არსებობას, როგორც მეტყველება, როგორც რალაცნაირი ხდომილება.

რამდენადაც ეს სინათლე, ეს შინაგანი სიტყვა მითშემოქმედების „კეთილი ნებაა“, ამდენად, მითის მთელი ვითარება (როგორც კლასიკური, ისე თანამედროვე) რწმენის უტყუარობით, ყოფიერების სიცხადით ხასიათდება. თანამედროვე მეცნიერება, მიუხედავად თავისი ემპირიული ხასიათისა, უპირველეს ყო-

ვლისა, სამყაროში მყოფობის რწმენაა და მისი ემპირიული შინაარსიც მისითაა განსაზღვრული. მითის „მაგიური“ ქმედითუნარიანობაც ამდენად ეჭვგარეშეა. თანამედროვე მეცნიერული მითი, განსხვავებით ტრადიციულისაგან, პიროვნულობის ნიშნის მქონეა, ამიტომ მისი ენა უფრო ჰერმეტულია, მაგრამ მხოლოდ იმ აზრით, რა აზრითაც ერთი ეთნოსის, ერის თუ ხალხის ენაა ჰერმეტული. თანამედროვე მეცნიერულ მითში ეს ჰერმეტულობა სხვა პარამეტრებით აღიწერება და იმდენივე „ლიობას“ იტოვებს თავისთავში, რამდენსაც – ე.წ. ტრადიციული მითი.

მეცნიერულ მითს, ისევე როგორც ტრადიციულს, უნარი შესწევს შექმნას ყოფიერების ისეთი ველი, რომლისთვისაც წარმოდგენათა სისტემა მოიცავს ყოფნის მთელ ტოტალობას და საფუძვლად ედება მყოფობის ყველა ფორმას. თანამედროვე მითის შემთხვევაში კატეგორია, რომელიც აქამდე მხოლოდ თეორიული მნიშვნელობის მატარებელი იყო, პრაქტიკულ კატეგორიად, ანუ პრაქტიკული ქცევის შინაგანი დინამიზმის განმსაზღვრელ ვექტორად და მის შესაძლო მოძრაობის განზომილებად მოგვევლინება. ამიტომაც, ისევე როგორც ტრადიციულ მითს, თავისი „ჯადოსნური“ მეტაფორებითა და სიმბოლოებით დასახლებულს, თანამედროვე მითსაც თავისი „ჯადოსნური“, „მაგიური“ ყოფიერება აქვს. იგი ქმედითია პრაქტიკული და პრაგმატული თვალსაზრისით. იგი სამყაროს, რომელშიც მყოფობს და რომლის ორ ტრანსცენდენტურ განზომილებაშიც (დროისა და სივრცეში) განახორციელებს თავს, „დროსა“ და „სივრცეს“ „პარავს“. ფარდობითობის თეორიაში იგი ახერხებს დროის დინების „დაჩქარებას“, „შენელებას“, „დროის შეჩერებას“, სხეულის მასის ზრდას და ა.შ. კიბერნეტიკაში დროითი პარამეტრის უგულვებელყოფით შესაძლებელია შემოსაზღვრავ მანძილზე ინფორმაციის გადაცემა. იგი სივრცეს „იპარავს“ და კონკრეტული, მისთვის საჭირო ინფორმაციით ავსებს სივრცეს და დროითი და სივრცითი კატეგორიების „რელატიურობის“ სფეროში „თამაშობს“. თანამედროვე მითში სწორედ მის ქმედით, პრაგმატულ „მაგიურ“ განსაზღვრულობაში ცოცხლდება ქმედების უნარის მთელი ტოტალობა.

ამდენად, როდესაც ვსაუბრობთ კლასიკურ და თანამედროვე მითზე, როგორც ცნობიერების გარკვეულ უნივერსალურ ვითარებაზე, განსხვავება მათ შორის შესაძლოა განხილულ იქნას არა რელიგიურ ასპექტში ან ქმედებათა „ჯადოსნურ“, კონკრეტული მითისათვის დამახასიათებელ ფორმაში, არა მითის არსობრივ ყოფიერებაში, არამედ იმ ენაში, რომლითაც ესა თუ ის მითი მეტყველებს; მეტყველების ქსოვილში, მის ატრიბუტიკაში, მის სინტაქსში, იმ ტექსტში, რომელიც მითის, როგორც ცნობიერების უნივერსალური ვითარების „სხეულმა“ მოიპოვა, რომელიც ამბობს იმას, რაც არის და არ შეუძლია არ თქვას, არ შეუძლია არ თქვას იმ ენაზე, რომელშიც ამეტყველდა მისი სხეული. ეს მეტყველება კი თავის მხრივ ქმნის ერთადერთ სამეტყველო ქსოვილს, რომელიც მოიცავს ამგვარად ყოფნის მთელ ტოტალობას.

„ადამიანი, – ამბობს ჰაიდეგერი – თავის არსს მხოლოდ იმდენად ეკუთვნის, რამდენადაც მას ყოფიერების მოთხოვნა (ძახილი) ესმის. მხოლოდ ამ მოთხოვნის წყალობითაა, რომ მას აქვს, მან იპოვა ის, რაშიც მისი არსი მდგომარეობს“. ადამიანი ენისა და განცდის მიჯნაზე ცხოვრობს და ქმნის. ადამიანის ამგვარ ურთიერთობაში მთლიანად ყოფიერებასთან და მის ცალკეულ მოვლენებთან იმალება მისი სამყაროსადმი ესთეტური მიმართების საიდუმლო. საკუთარი მითის განცდა მისი არსების მუდმივი ყოფიერებაა, იმდენად შინაგანი და თავისი, რომ იგი ყოველდღიურ არსებობაში თვითრეფლექსიის გარეშე აღარ გაიზრება. იგი ადამიანის ნებელობაში ზის, როგორც სრული რწმენა. რწმენა იმისა, რომ – არსებობს, იმიტომ რომ უყვარს, სძულს, ან იმიტომ რომ აზროვნებს. ეს რწმენა ადამიანის, როგორც გვარეობითი არსების განმსაზღვრელი კონსტიტუციური პრინციპია. იგი ერთგვარი დინამიკური ძალაა, დაკავშირებული ადამიანის თვითგანსაზღვრის მთელ გზასთან, ადამიანის მიყურადებაც სამყაროსა და საკუთარ თავთან ამ რწმენით არის ნიშანდებული, „დალდასმული“. მისი ინტიმი სამყაროსა და საკუთარი შემოქმედებისადმი განცდის უტყუარობის რწმენის მქონეა. ადამიანი თავისი ნებელობით, რწმენით და განცდის თავისუფლებით აღმო-

ჩნდება „ხატი და მსგავსი ღვთისა“, რომელსაც შემოქმედება ხელეწიფება. თვითგანსაზღვრის მთელ პროცესში ადამიანის ნება იდენტურად კი არ უდრის ღვთის ნებას, არამედ იგი თავისი რწმენით თავისუფალია საკუთარ ქმნადობისუნარიანობაში.

ამ ნებელობით ადამიანი უახლოვდება ღოგოსის იოანეს გამოცხადებისეულ მნიშვნელობას, როგორც არსებულის „ანი“-სა და „ჰოე“-სი. იგი თავადაც სრული რწმენით ქმნის „ანი“-დან „ჰოე“-მდე და ეს მისი ინტიმია თავად „ანი“-სა და „ჰოე“-ს ფენომენთანაც.

არის და არა არის რა

*სანთელი გუამისა არის თვალი,
უკუეთუ თვალი ჩემი განმარტებულ იყოს,
ყოველი გუამი შენი ნათელ იყოს*

(მათე, 6.22)

შესავლის მაგიერ – პრო-მეთე ანუ ვიდრე მითამდე

პრომეთეს მითი ფოტოგრაფიამ რეალურ ქრონოტოპში გადაიტანა. სინათლის, ცეცხლის მოხელთება ფრანგმა დაგერმა ევროპაში „მზის ჩასვენების“ ჟამს (შპენგლერი) მოახერხა და კულტურაც აიწეწა – დასრულდა ძველი რიტუალი. დედამიწაზე ცეცხლის (სინათლის) მოპოვების მისტერია გადათამაშდა და დაიწყო ახალი მითოლოგიური ერა – „რიტუალი რიტუალისათვის“, სადაც უმთავრესი დეტერმინანტა არის „თამაში თამაშისათვის“ და სადაც ნიშანთა ერთმანეთთან უსაზრისო ჩანაცვლება ადამიანური არსებობის სრულ „ემანსიპაციამ“ მიუთითებს. ამ ემანსიპაციისკენ მიმართულ გზას თავისი სილალითა და სიმსუბუქით (და არა ზერელობით) ახალი მითოლოგიის უმთავრესი ნიშანი – ფოტოგრაფია ხსნის, ხსნის „აკაშა ქრონიკის“ სხეულებრივი შემოქმედი და ვიზუალური ბიოგრაფიის ალქიმიკოსი, ახალი მითოლოგიის რიტუალის „მაესტრო“.

ბიოგრაფია დაბადებამდე – კონცეპტის მეტაფიზიკა

(გურამ წიბახაშვილს დავესესხე მისი პირველი ფოტოგამოფენის სათაური)

ის, რაც არსებობს „ექსტატურად“, ფოტოს შეუძლია დაუდევრად და ზერელედ გაამრავლოს უსასრულოდ, მთავარია, დაესწროს ობიექტივი (თვალი) ექსისტენტურ აქტს. გოეთე გვეტყოდა – „თვალი არსებობს სინათლით (სინათლის პირობით), სინათლეზე, სინათლისათვის“. მითოსური ვერბალური ნარატივი დროში უსასრულოდ გახმოვანებით მხოლოდ ნაწილობრივ კარგავს კავშირს ყოფიერების ტოტალურ სისრულესთან. ხმა, როგორც სამყაროს როგორიღაც ხმოვან-თანხმოვნური ჭრა, კვეთა, ზედროულის, არსობრივის, ყოფიერის, ექსტატურის დარად მონაწილეობს ყოფიერში, მყისიერის ცოცხალ დრამატურგიაში და ხმოვან-თანხმოვნური ქორეოგრაფიით აფორმებს სამყაროს მყისიერ სურათებს, ცვლის სამყაროს, „თავის ნებაზე“ აცეკვებს, ასრტუქტურირებს, დინამიკას სძენს და მისი სასიცოცხლო არსებობის სრული ბატონ-პატრონია. ეს ბგერას შეუძლია. ის არის სულის სასაზღვრო ვითარებაში გამოცემული ხმა, ყოფიერის სულიერი დრამატიზმის პარალელურ, მისსავე ვიბრაციულ არსებობას რომ ესთეტიზმის დრამატურგიასა და დრამატიზმში ამყოფებს და მხოლოდ სასიცოცხლო არსებობის პირობით „ჟღერს“. ეს ხმა საზრისულ სიტყვად ქცეული იქამდეა ცოცხალი, სანამ ჩაიწერება, სანამ მისი ჩაწერის ტექნიკა მოკლავს მას საიმისოდ, რომ „სხვამ“ გააცოცხლოს, გააჟღეროს და გარდაცვლილი სულივით გამოძახოს საკუთარი ხმით ჯადოსნური ამბავი, მითად ქცეული, ხმით დაბადებული, ცოცხალი, ვიზუალურ ჩანაწერში მკვდარი და ასოებში ჩაქვავებული, „ცოცხალ-მკდარი“ და სასიცოცხლო ენერგიაჩაბუდებული. თავად ეს არის მითი, ამბავი იმისა, რა არის „სიკვდილითა სიკვდილისა დამთრგუნველი“....

აი ეს, სრულიად ვირტუალურ სახეშეძენილი ფანტომი – სიტყვა და ამ სიტყვების ქორეოგრაფიით აგებული წინა-დადება სა-

ხვით რომ ცვლის მყისიერად ყოველივეს, ახალ დაბადებას, რაც იგივეა, – ახალ სიკვდილს მოელის – ფოტოს, უფრო მკვდარს, ვიდრე სიტყვაა და უფრო ნამდვილს, ვიდრე სახვაა. ის ახალი ფანტომია, რომელიც სიტყვასავით უხილავად კი არ ასრტუქტურიერებს დროსა და სივრცეს, სწორედ პირიქით სინათლით, სინათლეზე, სინათლისათვის კლავს ყოველივეს, რომ სივრცე გამჭვირვალე გახადოს, „თვალის პირობით“ აქციოს ყოველივე სტატიკად, სიმშრალედ, ხილულად, ხისტად, სახიერად. გამოაჩინოს და გააქროს. გამოჩენილი კი გააქვავოს სამუდამოდ და არა სამარადუდამოდ.

ერთხელ, ჩემმა 3 წლის შვილიშვილმა უცნაური თრთოლვით რომ გააცილა მშობლები მისი დედის მამიდის დაკრძალვაზე, სარკის წინ დამდგარმა და საკუთარ ორეულზე მზერაგაყინულმა სარკის ანარეკლიდან გამომხედა და გაუგონარი სიმკაცრით მკითხა, – „ბები, თუ ვინდებით, რატომღა ვქრებით“. პირველად სწორედ მან მიმანიშნა „გამოჩენა-გაქრობის“, როგორც დროში საკუთარი ორეულის თვალთ მოხელთვის იდუმალ მითზე, მყისიერების, წუთისოფელობის, დროში სარკული ანაბეჭდის გაჩენაზე....ოქროს სხივებით განათებულ ვერცხლით დაფერილ მინაში ჩვენს „გაჩენა-გამოჩენაზე“.

ჰოდა, რა უნდა უნდოდეს ფოტოს, რას წერს, რომელი მითის ტრაგიკულ ყოფიერებაში შევყავართ...სინათლის ოქროთი როდის ჩაიწერა ვერცხლზე სარკული ყოფიერების მეორე ანაბეჭდი, მორიგი სიკვდილი. რა ძალა ამრავლებს უსასრულოდ ერთ ექსისტენტს, თან სიკვდილით ამრავლებს...ვიზუალურ ფანტომთა უსასრულო სიმრავლე და უსასრულოდ გამრავლების უნარი ცოცხალ ექსისტენტს მეორადი სიტყვით ქმნის – „და იქმნა ნათელი და ნახა, რომ ნათელი იგი არს კეთილ“, გა-კეთ-ებულ, შექმნილ....

ფოტო არსებობს მითის პირობით, მითში, მითისათვის

ჯერ კიდევ ეგვიპტურ ალექსანდრიაში, რომელიც 642 წელს არაბებმა დაიპყრეს, ალქიმიკა ყვაოდა.. თუმცა ევროპაში ალქიმიკა მხოლოდ XII ასწლეულში იქცა დიდი ინტერესის სფეროდ. დასავლელი ალქიმიკოსები იზიარებდნენ არისტოტელეს შეხედულებებს, რომ მატერიალური სამყარო შედგება პირველადი მატერიისაგან, რომელიც განსხეულდება სხვადასხვა ფორმაში.

პირველადი მატერიის ფორმები იყო სტიქიები – მიწა, წყალი, ჰაერი, და ცეცხლი, რომელთაგანაც ყველას ორი რამ ახასიათებს მშრალი-სველი და ცხელი-ცივი. ამის გამო, ჰაერის (ცივი და სველი) ცეცხლად (ცხელი და მშრალი) გადაქცევა შეიძლებოდა მისი უბრალო გამოშრობით, პირველადი მატერიის მდგომარეობა და მისი ხარისხი განაპირობებდა ობიექტის ფორმას. ასე იყო შესაძლებელი მატერიის ერთი ფორმის სხვა ფორმად გადაქცევა – სტიქიათა ვითარებების ურთიერთმომართების ცვალებადობებით. ეს მიიღწეოდა მრავალჯერადი გახურებით, დაწვით, აორთქლებითა და გამოხდით.

აღმოსავლეთში ალქიმიკა იყო დაკავშირებული დაოსიზმთან და სიცოცხლის ელექსირის ძიებასთან. აღმოსავლეთში აღიარებდნენ ხუთი სტიქიის არსებობას: წყალის, ცეცხლის, ხის, მეტალისა და მიწის-და ორ პრინციპს-ინი (ქალური საწყისი, პასიური, წყლის სიმბოლო) და იანი (მამაკაცური საწყისი, აქტიური, ცეცხლის სიმბოლო)

ალქიმიკოსები აღწევდნენ წარმატებებს შენადნობის მიღებაში, ხოლო გამოხდის მეთოდმა დაუდო საფუძველი სპირტისა და სუნამოს წარმოებას.

მითი ალქიმიზმზე – ალქიმია, ქიმია, ოქროსა და ვერცხლის ამბები

1666 წელს ჰოლანდიის ქალაქ ჰააგაში პრინც ვილჰელმ ორანელის ექიმთან უცნობი გამოცხადდა და აჩვენა მას ნივთიერება, რომელსაც, მისი სიტყვებით, ტყვიის ოქროდ ქცევა შეეძლო. ჰელვეციუსმა შეუმჩნევლად აიღო რამდენიმე ნამცეცი ნივთიერებისა და დაიწყო ცდების ჩატარება. არაფერიც არ გამოდიოდა. სტუმარი მალევე დაბრუნდა და ჰელვეციუსმა სთხოვა, ცოტა მეტი რაოდენობით მიეცა მისთვის ეს ნივთიერება. სტუმარმა თხოვნა შეუსრულა, თუმცა მერე უკან აღარ მობრუნებულა აღარასოდეს. დოქტორმა ცდა გაიმეორა და ოქრო მიიღო.

ალქიმია ცდილობდა ფილოსოფიური ქვის ან სიცოცხლის ელექსირის მოპოვებას. ცდილობდა მოეპოვებინა ნივთიერება, რომელიც ტყვიას ოქროდ აქცევდა და უკვდავებას მოაპოვებინებდათ.

ემინოდათ რა, რომ ეს აღმოჩენები უღირსი ადამიანების ხელში მოხვდებოდა და გამოყენებული იქნებოდა უკეთური საქმისათვის, ალქიმიკოსები საკუთარ საიდუმლოებებს მალავდნენ და ჩანაწერებისათვის იყენებდნენ საიდუმლო სიმბოლოებს.

სიცოცხლის ელექსირისა და უკვდავების ძიებაში რელიგია და „მეცნიერება“ გაიყო – მისტიკოსები და ალქიმიკოსები ურთიერთდაპირისპირების ფონზე ქმნიდნენ საკუთარი ძალაუფლების კვლს.

ალბათ ისტორიის ბედისწერის ირონიით მოხდა, რომ მისტიკოსთა და ალქიმიკოსთა დაპირისპირებას ტყვიიდან ოქროს მიღება კი არა, სინათლით ვერცხლზე გამოსახულების მიღება მოჰყვა.

ალქიმიამ, როგორც არა მჭვრეტელობაზე, არამედ ქმედებაზე, მაგიაზე მიმართულმა საქმიანობამ ფოტოს დაბადებისთანავე საზრისი დაკარგა.

მისტიკოსებმა ძალაუფლება მეცნიერებასა და მეცნიერებს დაუთმეს.

ფოტო კი არც მეცნიერებაა და არც რელიგია.

ფოტოგრაფიის დაბადებამ თითქოსდა მშვიდ, პროგნოზირებად ყოფაში შფოთი შეიტანა.

დაბადება

დაბადების თარიღი თუ დრო, რომელიც გაქრა – 1839 წლის 19 აგვისტო – სამყაროს ფერისცვალება... (სხვა ვერსიით 25 დეკემბერი – შობა)“

„და განწვალა ღმერთმან შორის ნათლისა და შორის ბნელისა.“ (დაბადება, ლექსი 4)

ფოტოს დაბადების მისტერია უცნაურად იმეორებს კლასიკური მითოსის კოსმოლოგიური ნარატივის ამბავს. ეს ამბავი კი ასეთია – ორი არსობრივი ძალა – წყვდიადი და სინათლე საკუთარ ზღვრულ დაძაბულობაში, „ქორწინების საიდუმლოს“ წიაღში შობს ხილულ სამყაროს, სამყაროს რომელიც „წითს“.

შავი, თეთრი და წითელი ყოფიერების არსობრივი პირველსაწყისებია. არსებობასა და არსებობისათვის მათ დისპოზიცია არ გააჩნიათ.

თეთრი და შავი ის ორი უმთავრესი არსობრივი ძალაა, რომლებიც ხშირ შემთხვევაში არა თუ სიმბოლოს წარმოადგენს გარკვეული სუბსტანციური არსისა, არამედ თავად არიან ყოფიერების „პროტო-ეპოქალური“ საწყისები.

აღბათ, ჩემთვის მიუწვდომელი იქნებოდა დაბადების ამ გამოგნებელ დრამატიზმთან სიახლოვე, რომ არა ფოტოს დაბადების ჩემთვის ყველაზე უმძაფრესი ბავშვობის შთაბეჭდილებები.

შალიკო ბიძია ჩვენი ნათესავი და მეზობელი იყო. პროფესიით ისტორიკოსი, გატაცებით ფოტოგრაფი. ორსართულიანი სახლის მეორე სართულის ხის აივანზე ხის კიბეებით ავდიოდით. შუშაბანდიდან პატარა ოთახში შედიოდა კარი. ოთახის დიდ ფანჯარას შავი ფარდით დააბნელებდა თუ არა შალიკო ბიძია, მე და ჩემი ძმა, ხშირად გურამიც (წიბახაშვილი) იდუმალებით მოცული ამბის მონაწილეები ვხდებოდით. უნებლიედ მდუმარება ისადგურებდა ირგვლივ. სადღაც მზის წნულთან რაღაც მეჭიმებოდა. მაგიდას ფოტოპროექტორის შუქი ანათებდა. მარჯვენა მხარეს წითელი შუქი ენთო წითელი მინით დაფარულ ბრტყელმედაპირიან ნახევარცილინდრულ სანათურაში. მარცხენა მხარეს ორი ჯამი იდგა. ერთში – გამამჟღავნებელს – „პრაიავიწელს“ ამზადებდა, მეორეში „ფიქსატორს“. სარეცხის თოკი იყო გაჭიმული ოთახის ერთ კუთხეში. ზედ სარეცხის „შპილკაზე“ გამჟღავნებული ფირი ეკიდა. შავ სამკლავურებს იკეთებდა. შავ, გვირაბივით შეკერილ, აქეთ-იქით რეზინებით შეკრულ ქსოვილში ჯერ ფოტოაპარატს ჩადებდა, მერე შავ-სამკლავურიანი ხელებით ფოტოაპარატიდან ფირს ამოიღებდა და პატარა შავ, ცილინდრულ ჭურჭელში გრაგნილად დახვეულ ფირს ჩადებდა. დაახურავდა სახელურიან სახურავს, პირველ სითხეს ჩაასხამდა. ჩვენ რიტმულად ვიწყებდით თვლას, სანამ თავად სახელურით ჭურჭლის თავს ატრიალებდა. მერე სითხეს გამოცვლიდა, ისევ თვლას ვიწყებდით, მიუხედავად იმისა, რომ კედლის საათი ხმამაღლა წიკწიკებდა. შალიკო ბიძია კედლის საათით საზღვრავდა დროს, ჩვენ მაინც ვითვლიდით. მიაბრუნებდა წითელ შუქს საათისკენ და იტყოდა, საკმარისია. შემდეგ ჭურჭელში სითხეს გამოცვლიდა და იგივეს ვიმეორებდით. ჭურჭლიდან ამოღებულ და ამავე ჭურჭელმომხმულ ფირს სარეცხის „შპილკით“ ვკიდებდით გასაშრობად და ისევ ვითვლიდით. ამჯერად უკვე მოუთმენლად და სულსწრაფად, რომ ფირი ჩქარა გამშრალიყო. ყველაზე იდუმალ და ამაღელვებელი ამბავი მერე იწყებოდა – „ნეგატივიდან“ ფოტოს ბეჭდვა, თეთრი ფოტო-

ქალაქი პროექტორის დაფაზე, ხმამაღლა დათვლილი წამები, წითელი ფილტრით სინათლის „შეჩერება“ . მე ორკაპა პინცეტი მეკავა ხელში, მალხაზსაც – ჩემს ძმას. წითელი შუქი პირველ ავზს ეცემოდა. ისევ ვითვლიდით და წარმოუდგენელი მღელვარებით ვადევნებდით თვალს როგორ იბადებოდა ფოტო. როგორ არსა-იდან ამოყვინთავდა და ჩნდებოდა უცხო სინამდვილე. როგორ ჭირდებოდა მასაც „ფიქსაცია“ და მერე როგორ ეკიდნენ ფოტო-ები სარეცხის თოკზე „შპილკებით“ გასაშრობად, ოღონდ უკვე პროექტორი გამორთული იყო, წითელი სინათლე ჩამქრალი, შავი ფარდა აწეული. ჩვენ სინათლეში ვიდექით და ფოტოებს ვათვალიერებდით. გამშრალ ფოტოებს რაღაც საუთოვებელ ხელსაწყოში ვდებდით და შემდეგ სხვა ხელსაწყოთი გვერდებს ლამაზად ვატრიდით.

უამრავი ფოტოები მაქვს შემორჩენილი ჩემი ბავშვობის. უამრავი უჩემო ამბავი ვიცი, რომელიც სიბნელის, სინათლის და წითლის სივრცეში შავთეთრად დაიბადა, საიდანღაც ამოყვინთა და გამოგვეცხადა. „ანგარიში ჩაგვაბარა იმის შესახებ, თუ როგორია სამყარო ჩვენი არყოფნის დროს“ (ბოდრიარი). უამრავი ჩამქრალი ადამიანის ფოტო ვიცი, რომელიც „მეხება მე, როგორც ჩამქრალი ვარსკვლავის დაგვიანებული სხივები“ (როლან ბარტი)

მერე იწყება ფერადი ფოტოგრაფია

– წითელი თავის ძალმოსილებას აჩვენებს, ფოტოს შექმნილი „პარალელური“ სამყარო „წითს“

თუ ზედმეტად პათეტიკური არ ვიქნებით, იმასაც ვიტყვით, რომ კულტურის ვითარებაში ყოფნა ალბათ, ერთადერთი ინტიმია, რომელიც საკუთარი თავის „უცნობ-ნაცნობობის“ რელიგიურ სიცხადეში გამყოფებს მუდამ. ამიტომ არის კულტურის აღწერისა და, მითუმეტეს, მისი მეცნიერული ათვისების ყოველი ცდა ესოდენ წარუმატებელი, მშრალი და უმწეო. ამას ყოველი წესიერი მეცნიერი „მექესვე გრძნობით“ გრძნობს და როცა რაიმეს ამბობს, იცის, რომ სიმულაციებისა და სიმულაკრების მრავალფეროვანი ნიღბების აღწერას ცდილობს მხოლოდ. ჩვენც ამ უიღბლო გზას დავადგებით და ამ „სულისკვეთებით“ შევეცდებით შევეთამაშოთ იმ სახეებად აღქმულ ნიღბებს, რომელნიც მეცნიერულ ცნებათა სიხისტეში ახერხებენ თავის გამხელას (ლ. ი. „ქართული იდენტობები“).

ის სიცოცხლე, რაც კულტურას ახასიათებს, სრულ საფუძველს იძლევა, ვთქვათ, რომ მას, როგორც ნებისმიერ ცოცხალ ორგანიზმს, ახასიათებს ზნე, ხასიათი, გარკვეული ხარისხის მდგრადობა გარემო სივრცის მიმართ, ინტენცია სხვა კულტურაზე თუ კულტურებზე, რაღაც შინაგანი ალღო და ალბათ, გარკვეული იმუნიტეტიც. ერთი სიტყვით, იგი ცოცხალი ორგანიზმია და ამ სინათლეების მიღმა იფარავს იმ საიდუმლოს, რაც ზოგადად სიცოცხლეს ახასიათებს. საიდუმლო, რომელიც მასშია, ზიარების საიდუმლოსავით თვალსაჩინოა და დაფარული, სახიერია, ხორციელდება და რამდენადაც ხორციელდება, მხოლოდ ამდენად ხდება სახიერი. მისი სახიერება უთვალავ სახეთა კალეიდოსკოპურ ფერადოვნებაში გვეძლევა და ვცდილობთ როგორმე მოვიხელოთ, იმ „სახით“ „ჩავიჭიროთ“, რომელიც ფოტოპორტრეტივით შეგვაძლებინებს მისი ნამდვილობა ვირწმუნოთ, მით უფრო ვირწმუნოთ მასთან იდენტობა და ვთქვათ – „ეს მე ვარ“. ფოტოს ნამდვილობასავით არცერთი კულტურა არასდროს არ არის საკუთარი თავის იდენტური, არასოდეს არ უდრის იმას, რის სიმულაკრსაც მხოლოდ ტოვებს და აღბეჭდავს და საკუთარივე ხელით ქმნის თავისივე პარალელურ ყოფიერებას.

რა არის ის საიდუმლო, რომელსაც ადამიანის სიცოცხლესავით ფლობს კულტურა; სად მოვიძიოთ ის იდენტობა, რომელიც 40 წლის ადამიანს თავის 3 წლის ასაკის ფოტოპორტრეტის ხილვისას ათქმევინებს „ეს მე ვარ“ და არა – „ეს მე ვიყავი 3 წლის ასაკში“. კულტურის ნებისმიერი ანაბეჭდის ნებისმიერი აღწერა ასეთ ფოტოს გავს, ცოცხალი სხეულის ასეთ სიმულაქრულ ანაბეჭდს, ერთ, გაქვავებულ (თუნდაც გაღიმებულ) სახეს რომ იძლევა. ეს ის ფოტოპორტრეტია, რომელზედაც აღბეჭდილი სახე, ერთდროულად არის და არ არის ის 40 წლის ადამიანი, და უფრო მეტიც, არც ის ფოტოა ის, ვინც იგი სამი წლის ასაკში იყო. ანაბეჭდი მისი ბავშვობის სიმულაქრული, ქვადქცეული ნილაბია, რომელსაც კარგა ხანია კავშირი დაუკარგავს იმ არსებასთან, რომელშიც მან მოახერხა და თავისი არსება წაიკითხა, აღწერა თუ, უფრო მეტიც, იპოვა, აღმოაჩინა (ლ. ი. „ქართული იდენტობები“).

სინათლე და ფერი, როგორც სამყაროს მარად დინამიური საწყისები, ახდენენ სამყაროს დრო-სივრცულ კონსტრუირებას და წარმოადგენენ ისეთ მაინტეგრირებად საწყისებს, რომელნიც საზოგადოებრივი ფუნქციობის პროცესში სინთეზური წესით ახორციელებენ პოლიფუნქციურ დატვირთვას სძენენ საკუთარ არსებას.

თუ სინათლე აფორმებს სამყაროს სივრცულ ფერადოვან მოცემულობად და იგი მას „აქ და ახლა“ განხორციელებულ აქტად იძლევა. თითქოს „აქ და ახლა“ კი აწმყოში სამყაროს სივრცული ფერადოვანი მოცემულობაა. თითქოს სამყაროს შესაქმნელად თამაშდება საოცარი მისტერია სინათელსა და სიბნელეს შორის, ფოტოგრაფია ახალ რეალობას ქმნის, რეალობას აწმყოსა და, საერთოდაც, დროის გარეშე.

თუ ამ კონტექსტში გავიხსენებთ სიბნელეს, უკუნს, და სა-უკუნო-ს, როგორც გაუფორმებელ მარადიულობას, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სინათლე მარადისობის (ზედროითობის) აქტუალიზებას ახდენს ფერის საშუალებით. ფერი სინათლის მარადიული ტიდილია სა-უკუნ-ო, ბნელ, მარადიულ არსებობასთან.

„განსაცვიფრებელი იმაშია, – წერს ჰაიდეგერი, – რომ ყველაფერი, რაც არის, გადმოფერთხილია მისი ყოფილი (უკვე

არსებული) არსიდან. რა არის განსაცვიფრებელი? იგი თავის შესახებ გვემცნობს იმ იდუმალი წესის არსებობით, რომლითაც ყოველივე არსებული სახეზეა. კერძოდ კი, იმით, რომ, მიუხედავად ყველა მანძილის დაძლევისა, იმის სიახლოვე, რაც არის და სახეზეა, ჩვენ არ მოგვეცემა“

მოვლენა, სხეული, რომელიც მე ვიცი, რომლის მომსწრე და დამსწრე მე გავხდი, ჩემი იმანენტური კუთვნილება ხდება, იგი ჩემი ბიოგრაფიის ნაწილია, მიუხედავად ამისა, რომ იგი ჩემთვის თითქოს სარკულ შეულწევადობაში სახლობს, სულდგმულობს, ცოცხლობს. იგი არსებობს იმდენად, რამდენადაც იგი ჩემია, მე მას ვხედავ, ვგრძნობ, მესმის. ეს კი თავისთავად გულისხმობს, რომ ადამიანი უსასრულო არჩევანის წინაშე დგას და მისი შესაძლებლობები არ შემოისაზღვრება მხოლოდ უსასრულო სწრაფვით. ეს სწრაფვა თავის საფუძველში ადამიანის შემოქმედებით პოზიციას უნდა გულისხმობდეს, რაც კულტურაში რეალიზდება.

ბიბლიოგრაფია

1. აბულაძე მირხან – ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ისტორიიდან XX საუკუნის ქართულ მწერლობაში, თბილისი, 1971, 148 გვ.
2. ალიმონაკი ლერი – კვირის წირვები, თბილისი, 1984, 246 გვ.
3. არისტოტელე – მეტაფიზიკა, თბილისი, 1964, 345 გვ.
4. ბალანჩივაძე ამირან – სინათლე და სინათლის აღქმა გოეთეს მსოფლმხედველობასთან მიმართებაში, ციხკარი, 1990, N10.
5. ბალანჩივაძე რევაზ – ადამიანი, თავისუფლება, პასუხიმგებლობა, თბილისი, 1976, 156 გვ.
6. ბარბაქაძე რ. – „ვეფხისტყაოსანი“ და შუა საუკუნეების ლიტერატურული ტრადიციები ფერითი სისტემის გააზრების თვალსაზრისით, მაცნე, 1978, N3, ენისა და ლიტერატურის სერია.
7. ბარბაქაძე რ. – ფერი მხატვრული აზროვნების ელემენტი, მაცნე, 1972, N2, ენისა და ლიტერატურის სერია.
8. ბულაძე გია – რამდენიმე მოსაზრება გოეთეს „ფერთა თეორიის“ მხატვრობაში პრაქტიკული გამოყენებისათვის, ციხკარი, 1988, N8.
9. ბულაძე გია – დროშა და მისი ფერი, ლიტერატურული საქართველო, 1989, 22. IX.
10. გაგულაშვილი ილია – ქართული მაგიური პოეზია, თბილისი, 1986, 260 გვ.
11. გაფრინდაშვილი ვალერიან – ლექსები, თბილისი, 1954.
12. გოეთე – ფაუსტი, თბილისი, 1987, 213 გვ.
13. გრანელი ტერენტი – რჩეული, თბილისი, 1979, 454 გვ.
14. დეკარტე – მეტაფიზიკური განაზრებანი, 1955.
15. დოიაშვილი თეიმურაზ – „გავშლი ძვირფასი ლექსების კონებს“, ლიტერატურული საქართველო, 1982, N12, N13, N14.
16. თევზაძე გურამ – მარტინ ჰაიდეგერის კრიტიკა, XX საუკუნის ბურჟუაზიული ფილოსოფია, თბილისი, 1970, 531-553 გვ.
17. კაკაბაძე დავით – ხელოვნება და სივრცე, თბილისი, 1983, 150 გვ.
18. კაკაბაძე ზურაბ – ხელოვნება, ფილოსოფია, ცხოვრება, თბილისი, 1979, 389 გვ.
19. კაკაბაძე ზურაბ – ადამიანი როგორც ფილოსოფიური პრობლემა, თბილისი, 1983, 350 გვ.

20. კანტი ემანუელ – წმინდა გონების კრიტიკა, თბილისი, 1979, 487 გვ.
21. კასირერი ერნესტ – რა არის ადამიანი, თბილისი, 1983, 350 გვ.
22. კატარავა კარლო – რობერტ რაუშენბერგი, საუნჯე, 1989 N1.
23. კვარაცხელია გ. – ფერისა და სინათლის აღმნიშვნელი სიტყვები ვაჟა-ფშაველას ლექსიკაში, თანამედროვე და ზოგადი მათემატიკური ენათმეცნიერების საკითხები, IV, თბილისი, 1974.
24. კიკაჩიშვილი თ. – ფერი გამსახურდიას პოეზიაში, საბჭოთა ხელოვნება, 1970, N10.
25. კუკავა თამარ – ესთეტიკა, თბილისი, 1985, 399 გვ.
26. მარგველაშვილი პარმენ – დავით კაკაბაძის არქივიდან, თბილისი, 1988, 204 გვ.
27. მინდაძე ნ. ქართული ხალხური მედიცინა, თბილისი, 1981, 151 გვ.
28. მირიანაშვილი ნ. – ფერთა აღმნიშვნელი ლექსიკა ქართულსა და რუსულ ენებში, თბილისი, 1986, 120 გვ.
29. მცხეთური ხელნაწერები ზ. სარჯველაძის რედაქციით, ნაწ. I, თბილისი, 1981, 583 გვ.
30. ნათაძე ნოდარ – „ვეფხისტყაოსნის“ ფილოსოფიური მოტივები, თბილისი, 1985, 105 გვ.
31. ნოზაძე ვიქტორ – „ვეფხისტყაოსნის“ ფერთმეტყველება, ბუენოს აირესი, 1954.
32. ნუცუბიძე შალვა – შრომები, ტ.3, მონისტური ესთეტიკის საფუძვლები, თბილისი, 1974, 500 გვ.
33. ოქროშიძე თ. – ფერთა სიმბოლიკა ქართულ ჯადოსნურ ზღაპრებში, ცისკარი, 1973, N1.
34. პატარიძე რამაზ – მხატვრული მზე „ვეფხისტყაოსნისა“, მნათობი, 1982, N8, N9.
35. პარკაძე ვ., ჩიმაკაძე გ. – ისააკ ნიუტონი, თბილისი, 1990, 100 გვ.
36. პერიუშო ანდრო – პოლ გოგენი, , თბილისი, 1987, 420 გვ.
37. რამიშვილი ნ. – ფერი რედაქციის პოეზიაში, თსუ შრომები, 180, 1976, აღმოსავლეთმცოდნეობა.
38. სირაძე რევამ – ქართული ესთეტიკის სპეციფიკაციისათვის, ცისკარი, 1988, N8, N9.
39. სირაძე რევამ – ქართული პარადიგმული სახისმეტყველებისათვის, საბჭოთა ხელოვნება, 1990, N1, 10-21 გვ.

40. სტურუა ლია – „ფერის მხატვრული ფუნქცია გ. ტაბიძის შემოქმედებაში“ (საკანდიდატო დისერტაცია, ავტორი, თბილისი, 1974).
41. ტაბიძე ტიციან – ცისფერი ყანწებით, ჟ. ცისფერი ყანწები, 1916, N1, N2.
42. ქართული ოთხთავის ბოლო ორი რედაქცია, თბილისი, 1979, 643 გვ.
43. ქართული ხალხური პოეზია, I-XII ტ. თბილისი, 1972.
44. შალიკაძე ვ. – მეტყველება და მუსიკა, თბილისი, 1959, 163 გვ.
45. ცინცაძე გ. – პიროვნება, დრო, განწყობა, თბილისი, 1981, 240 გვ.
46. ცინცაძე გ. – გადამერი ჰ., თანამედროვე ბურჟუაზიული ფილოსოფია, თბილისი, 1988, 171-193 გვ.
47. ხალხური სიბრძნე, I-V ტომი, თბილისი, 1963.
48. ხალხური პოეზია ვ. კოტეტიშვილის რედაქციით, თბილისი, 1961, 472 გვ.
49. ჭავჭავაძე ნიკო – ესთეტიკის საკითხები, თბილისი, 1958, 228 გვ.
50. ჭავჭავაძე ნიკო – ესთეტიკური საგნის ბუნებისათვის, თბილისი, 1965, 190 გვ.
51. ჭავჭავაძე ნიკო – ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბილისი, 1938, 282 გვ.
52. ჯანაშვილი მოსე – საინგილო, თბილისი, 1913.
53. ჰაიზენბერგი ვესპერ – გოეთესა და ნიუტონის მოძღვრება ფერის შესახებ და თანამედროვე ფიზიკა, ცისკარი, 1987, N12.
54. ჰესე ჰერმან – მოხილვა დილის ქვეყნისა, თბილისი, 1985, 148 გვ.
55. ჰეგელი – ესთეტიკა, ტ.1, თბილისი, 1973, 499 გვ.
56. Агостон Н. – Теория цвета, М., 1982, 178 стр.
57. Аверинцев С.С. – в кн. О современной буржуазной эстетике „Аналитическая психология“ К.Г.Юнга и закономерность творческой фантазии. М., 1972, стр. 110-155 стр.
58. Автандилов Г.Г. – Кратка школа цветов, М., 1962.
59. Алимпиева Р.В. – Семантическая структура слова: „белый“, Вопросы семантики, Межвузовский сборник, вып. 2, ЛГУ, 1976.
60. Арсланов В.Г. – Миф о смерти искусства, М., 1983, 326 стр.
61. Алексеев С.С. – О цвете и красках, М., 1962, 53 стр.
62. Алексеев С.С. – Элементарный курс цветоведения, М-Л, 1939, 128 стр.
63. Алексеев С.С. – О колорите, М., 1974, 175 стр.
64. Акшенази Г.И. – Цвет природе и технике, М., 1974, 88 стр.
65. Белый Андрей – Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы, Знание-сила, 1985, №3.

66. Библия, книги священного писания ветхого и нивого завета, Берлин, 1922, 208 стр.
67. Бондкрцев А.С. — Школа цветов, М-Л., АН СССР, 1954.
68. Боров Ю. — Эстетика, М., 1975, 395 стр.
69. Брили Т. — Свет, воздействие на произведения искусства, М., 1983, 303 стр.
70. Бургардт Я. — Культура Италии в эпоху Возрождения, е.1, с Петербург, 1904, 404 стр.
71. Быховский Б.Э. — Кьеркегор, М., Мысль, 1972, 235 стр.
72. Вавилов С.И. — Исаак Ньютон, М., АН СССР, 1961.
73. Вавилов С.И. — „Лекции по оптике“, Ньютона, в кн. Ньютона „Лекции по оптике“, М., Изд. АН СССР, 1946 (стр. 260-275) 293 стр.
74. Виндельбанд В. — История новой философии, т. 1, СПб, 1908, 475 стр.
75. Волков Н.Н. — Цвет и живописи, М., 1965, 215 стр.
76. Волков Н.Н. — Восприятие предмета и рисунке, М., Изд. СПНРСФСР, 1960, 507 стр.
77. Вулдриге — Цветовое и световое восприятие, Хрестоматия по психологии, М., 1971, 214 стрю
78. Гадамер Х.Г. — Истина и метод, М., 1988, 700 стр.
79. Галаев Б.М. — Свеномузика: становление и сущность нового искусства, Казань, 1976, 272 стр.
80. Гете И.В. — Избранные сочинения по ествествознанию, М., Изд. АН СССР, 1957, 553 стр.
81. Гете И.Б. — Об искусстве, Л-М, 1971, 214 стр.
82. Грегори Р.Л. — Разумный глаз, Хрестиматия по психологии, М., 1971, 214 стр.
83. Гумбольт Р.Л. — Язык и философия культуры, М., 1985, 450 стр.
84. Гуревич — Цвет и его измерение, М-Л, 1950, 268 стр
85. Дагмар Автхауз, Эрна Дум — Цвет, форма, количество, М., 1984, 62 стр.
86. Декарт Р. — Сочинения в двух томах, М., 1989.
87. Дерибере М. — Цвет и деятельности человека, М., 1989.
88. Джинджихашвили Н. — Искусство и прогресс, Тбилиси, 1977, 400 стр.
89. Доброхотов А.Л. — Данте, М., 1990, 208 стр.
90. Ефимов А.Л. — Цвет в архитектуре и градостроительстве, М., „Знание“, 1981, 63 стр.
91. Зарубежная литература XX века, М., 1983.
92. Зернов В.А. — Цветоведение, М., 1972.

93. Знсь — Искусство и Эстетика, М., 1967, 440 стр.
94. Зрительные ощущения и восприятия, М-Д, 1935, 272 стр.
95. Историко-философский ежегодник, М., 1989, 390 стр.
96. История зарубежного искусства, Редю Кузьмин и Мальцева, 1983, 352 стр.
97. Каган М. — Морфология Искусства, Л, 1972, 440 стр.
98. Канаев И.Н. — Очерки из истории проблемы физиологии цветового зрания от античности до ме-20 века, Л., „Наука“, 1971, 160 стр.
99. Кант — Сочинения, М., 1963–1966.
100. Кассирер Э. — Опыт о человеке, введение в философию, человеческой культуры в кн. Проблема человека в западной философии, М., 1988, стр. 3–30.
101. Какабадзе З.М. — Человек как философская проблема, Тбилиси, 1970, 136 стр.
102. Какабадзе З.М. — Проблема „экзистенциального кризиса“ и трансцендентальная феноменология Эдмунда Гуссерля, Тб., 1966, 158 стр.
103. Кезкли А.Р. — Нейрофизиологические механизмы цветового зрения, Тб, 1983, 184 стр.
104. Ковакльчук М.В. — Проблема целостности человека в немецкой философии. Методологические проблемы психологии личности, М., 1981, стр. 82–117.
105. Константинова Е. — Эталон цвета, Известия, 1978, 20.VI.
106. Комина А.В. — Модели цветообозначений в современном английском языке, Калинин, 1977.
107. Кравков — Цветовое зрение, М, АН СССР, 1951.
108. Краков — О зависимости остроты зрения от слухового раздражения, КПФ, т. 5, 1930.
109. Краснова Л.В. — Символика черного и белого цветов в поэтике А.Блока. Филологические науки, 1976, №4.
110. Кроче Б. — Леонардо как философ, М., 1914.
111. Культура в сфере философии, сб. статей, Тб., 1979, 320 стр.
112. Лазарев П.П. — О взаимном влиянии органов зрения и слуха. Изв. АН, 1918.
113. Литературные манифесты западноевропейских романтиков, М., 1980, 639 стр.
114. Ломоносов М.В. — Слово о происхождении светов, новую теорию и цветах представляющее июля 1 дня, 1856 года, говорение, СПб, 1947.
115. Лосев А.Ф. — История античной философии, М., 1989, 201 стр.
116. Лосев А.Ф. — Эстетика Возрождения, М., 1982, 624 стр.
117. Лосев А.Ф. — Символ. Философская энциклопедия, т. 5, М, 1970.

118. Посев А.Ф. — Эстетическая терминология ранней греческой литературы, ХЗМГПИ им. Ленина, т.
119. Мамардашвили Н.К. — Идея преимущественности и философская традиция, Историко-философский ежегодник, стр. 285-293, М., 1989, 370 стр.
120. Мамардашвили Н.К. — Как я понимаю философию, М., 1990, 336 стр.
121. Миллер-Будницкая Р.З. — Символика цвета синэстетизм в поэзии на основе лирика А.Блока, Изв. Крымского института, т. 3, 1980.
122. Миннарт — Свет и цвет в природе, М., 1986.
123. Мищенко П.И. — Шкала цветов, М., 1916.
124. Модернизм — под ред. В.В.Ванелова и Ю.Д.Каппинского, М., 1969, 243 стр.
125. Недошивин Г. — Теоритические проблемы современного изобразительного искусства, М., 1972, 345 стр.
126. Ньютон И. — Лекции по оптике, Изд. АН СССР, 293 стр.
127. О современной буржуазной эстетике, М., 1972, 368 стр.
128. Памятники эстетической мысли, 1-5 том, М., 1970.
129. Педхели Ц. и Сондерс Дж. — Восприятие света и цвета, М., 1978.
130. Пиралишвили О.Д. — Проблема „нон-финито“ в искусстве, Тб., 1982, 248 стр.
131. Пономарева Е.С. — Цвет в интерьер, Минск, 1984, 167 стр.
132. Проблемы художественного творчества, М., 1975, 367 стр.
133. Рабкин Е.Б., Соколова Е.Г., Фрид Ю.З., Ковальский Н.Н. — Руководство по рациональному цветовому оформлению, М., 1964.
134. Рабкин Е.Б., Соколова Е.Г. — Цвет вокруг вас, М., 1964.
135. Рабкин Е.Б. — Атлас цветов, М., 1956.
136. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве, Л., 1974, 298 стр.
137. Рудин Н.Г. — Руководство по цветоведению, М., 1956.
138. Самина Н.Г. — Знак и символ в обучении, М., 1988, 288 стр.
139. Самойлов В.Ф., Храмов Б.П. — Основы цветного телевидения, м., 1982, 160 стр.
140. Сартр К.П. — Первичное отношение к другому любовь, язык, мазохизм, — Проблема в западной философии, М., 1988, 207-228.
141. Свасьян К.А. — Иоганн Вольфганг Гете, М., 1989, 191 стр.
142. Свасьян К.А. — Философское мировоззрение Гете, АН Арм. ССР, Ереван, 1983.
143. Свасьян К.А. — Проблема феноменологии в воззрениях Гете и Канта. Вопросы философии, 1980, №11.

144. Соколов Е.Н., Измайлов И.А. — Цветовое зрение, Изд. МГУ, 1980, 170 стр.
145. Степанов Н.Н. — Цвет в интерьере, Киев, 95 стр.
146. Тевзадзе Г.В. — Кант и Фихте в „Фаусте“ Гете. Кантовский сборник, вып. 7. Калининград, 1982, 79-80 стр.
147. Ткемаладзе А.А. — Вопросы эстетического познания, Тб., 1982, 178 стр.
148. Топуридзе Е.И. — Философская концепция Луджи Пиранделло, Тб., 1971, 133 стр.
149. Фихте И.Т. — Назначение человека СПб, 1918.
150. Фихте И.Т. — Сопроводительное письмо к Гете в кн. Свасян „Философское мировоззрение Гете“, Ер., 1983.
151. Фишер К. — Фауст Гете, М., 1885, 214 стр.
152. Фриллинг Г., Ауер К. — Человек, цвет — пространство, М., 1983.
153. Хайдеггер М. — Вещь, Историко-философский еженедельник, М., 1989, стр. 269-284, 370 стр.
154. (2) Хайдеггер М. — Письмо о гуманизме, Проблема человека в Западной философии. М., 1988, стр.
155. Хогарт Б. — Анализ красоты, Л., 1987, 254 стр.
156. Хрестоматия по зарубежной литературе XIX в. Часть 1, М., 1955, 783 стр.
157. Цибашвили Г.И. — Цветовая лексика устойчивых словосочетаниях, ж. Русский язык в грузинской школе, 1972, №3.
158. Чавчавадзе Н.З. — культура и ценности, Тб., 1984, 172 стр.
159. Чечик А.М. — Зрителю о цветовом телевидении, М., 1981, 78 стр.
160. Чиковани Н.Н. — Цветообозначающая лексика в древнегрузинском, АЖД, Тб., 1981.
161. Шаранов В.В. — Свет и цвет, М., 1961.
162. Шеллинг — Сочинения трансцендентального идеализма, Л., 1939.
164. Шемякин Ф.Н. — К вопросу об отношении слова и наглядного образа, Мышление и речь, Изд. АПН РСФСР, 1960.
165. Шерцль В.И. — Названия цветов и символическое значение их, ФЗ, Воронеж, 1884.
166. Шлейермахер Ф. — Речи о религии, Монологи, М., 1911, 390 стр.
167. Эккертман И.А. — Разговоры о Гете, М., 1981, 688 стр.
168. Эстетика Ренессанса 1-2 том, М., 1981, 638 и 495 стр.
169. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, с. Петербург, т. 23, 1894, 484 стр.

170. Юрьев Ф.И. — Музыка света, Киев, 1971, 91 стр.
171. Яковле И.А. — Влияние звука на величину поля зрения в кн. Зрительные ощущения и восприятия, М., 1935, 271 стр.
172. Aberil E. Color and the Anthropocentric problem, J. of Philosophy, New York, 1985, Vol. 82, №6, p. 281-304.
173. Clark A. — Qualia and the psychophysical explanation of color perception Synthese, Dordrecht, 1985, Vol. 65, №3, p. 377-405.
174. Clark A. — Spectrum inversion and the color solid. Southern J. of philosophy — Memphis, 1985, Vol. 23, №4, p. 431-444.
175. Goethe's Color Theore, Arranged and edited by Rupprecht Matthaei, Van Nostrand Reinhold company, New York, Cincinnati, Toronto, London, Melbourne, 1971, p. 275.
176. Hardin C.L. A new look at color, Amer. Philos. Quart. Oxford, 1984, Vol. 21, p. 125-133.
177. Hardin C.L. The resemblance of colors, Philosop. Studies, Dordrecht, 1985, Vol. 48, №1, p. 35-47.
178. Hardin C.L. Are „Scientific“ objects Coloured? Mind, Oxford, 1984, Vol. 93, №372, p. 491-500.
179. Hardin C.L. Colors, Normal observers and standard conditions, J. of Philosophy, Lancaster, 1983, Vol. 80, №12, p. 806-813.
180. Harrison B. Identity, Predication and color, Amer. Philos. Quart, Oxford, 1986.
181. Jakobson E., Granville W., Forss G., Color Harmony Watral, Container Corporation of America, Chicago, 1948.
182. Nathan N. Simple Colours. Philosophy, Cambridge, New-York, 1986, vol. 61, №237, p. 345-353.
183. Natural Colours System (NCS) Color Atlas, Svenskt Färgcentrum, Stockholm.
184. Westphal J. White, Mind, Oxford, 1986, Vol. 95, №379, p. 311-328.
185. Westphal J. Color. Some philosophical problems from Wittgenstein, Oxford, Blackwell, 1987, 118 p.
186. Westphal J. The complexity of Quality Philosophy, Cambridge, New-York, 1984, Vol. 59, №230, p. 457-471.