

ნანა გულიაშვილი

ხელოვნების ფილოსოფია

(სალექციო კურსი)



გამომცემლობა „უნივერსალი“
თბილისი 2023

ნიგნში თავმოყრილია ავტორის მიერ წაკითხული ლექციები „ხელოვნების ფილოსოფიაში“. ეს ლექციები იკითხება ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ფილოსოფიის მიმართულებაზე. სალექციო თემატიკას ერთვის „ქრესტომათია,“ სადაც მოცემულია ამონარიდები ტექსტებიდან, თემასთან მიმართებაში. ყოველი ლექციის ბოლოს დართულია სასემინარო მასალა, რაც ითვალისწინებს ძირითად და დამატებით საკითხავ ტექსტებს. სალექციო კურსი იკითხება ფილოსოფიის პროგრამის სტუდენტებისათვის, ასევე გათვალისწინებულია არა მარტო ამ საკითხებით დაინტერესებულ სტუდენტთა ფართო წრისათვის, არამედ ზოგადად მკითხველისათვის. სტუდენტებისთვის ნიგნის უპირატესობა იმაში მდგომარეობს, რომ ერთად არის თავმოყრილი როგორც ლექციები, ასევე სასემინარო მასალაც. თუმცა უამრავი დამატებითი ინფორმაციაა მითითებული წასაკითხად, რომელთა შეტანაც ფიზიკურად შეუძლებელი გახდა, იმედია ნიგნი დახმარებას გაუნწევს სტუდენტებს და ხელოვნების საკითხებით დაინტერესებულ მკითხველთა ფართო წრეს.

სამეცნიერო რედაქტორი ფილოსოფიურ მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი – **აკაკი ყულიჯანიშვილი**.
ლიტერატურული რედაქტორი ფილოსოფიის დოქტორანტი
– **არჩილ ხატიაშვილი**.

რეცენზენტები:

ფილოსოფიის დოქტორი – **თეონა ორკოდაშვილი**

ფილოსოფიის დოქტორი – **გოჩა მსხილაძე**

გარეკანის მხატვარი – **მარიამ გეგეჭკორი**

© ნ. გულიაშვილი, 2023

გამომცემლობა „**უნივერსალი**“, 2023

თბილისი, 0186, ა. შოთაბაშვილის №4, ☎: 5(99) 17 22 30; 5(99) 33 52 02

E-mail: universat505@ymail.com, gamomcemlobauniversali@gmail.com

ISBN 978-9941-33-487-0

I თავი.

თემა: რა არის ხელოვნება	
ხელოვნების განსაზღვრების ფილოსოფიურ – ისტორიული	
მცდელობები	9
ხელოვნება როგორც თამაში	12
ხელოვნება და რელიგია	16
შრომის როლი ხელოვნების წარმოშობის ადრეულ პერიოდში	17

II თავი.

თემა: ხელოვნების ადგილი კულტურაში.....	
ხელოვნება და კულტურა	31
ხელოვნება და მეტაფორა	37

III თავი.

თემა: ხელოვნების საგანი	51
რა წარმოადგენს ხელოვნების საგანს.....	51
როგორ წარმოსდგება სინამდვილე ხელოვნებაში	53

IV თავი.

თემა: ხელოვნების სტრუქტურა და არქიტექტონიკა	
ხელოვნების ფორმა. ხელოვნების შინაარსი.	
შესავალი	61
ხელოვნების ფორმა	62
ხელოვნების შინაარსი	68

V თავი.

თემა: ხელოვნების დანიშნულება და მისი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა.	
ხელოვნების ფუნქციების პრობლემა	73
ხელოვნების კომუნიკაციური ფუნქცია	75
ხელოვნების აღმზრდელობითი ფუნქცია	77
ხელოვნების ჰედონისტური ფუნქცია	81
ხელოვნების შემეცნებითი ფუნქცია	82

VI თავი.

თემა: ხელოვანი	
1. ხელოვანის ემპირიული და შემოქმედებითი „მე“	86

VII თავი.

თემა: ხელოვნების მორფოლოგია.....	103
----------------------------------	-----

VIII თავი.

თემა: თამაში და ხელოვნება	
შესავალი.....	111
დრამა, როგორც თამაში.....	116
თამაში და დღესასწაული – პლატონი.....	119

IX თავი.

თემა: ტრაგედია – ფილოსოფიურ – ესთეტიკური ანალიზი	
შესავალი.....	136
ესქილე, სოფოკლე, ევრიპიდე	140
არისტოტელე ტრაგედიის შესახებ.....	155

თემა: კომედია- ფილოსოფიურ- ესთეტიკური ანალიზი	160
ფალიკები. კომოსი. დორიული დრამა.	161

X თავი.

თემა: ხელოვნება შუა საუკუნეებში, ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ანალიზი (ნახატი. გრაფიკა).	
შესავალი	
სახე-ხატის თეორია	169
ფერი ბიზანტიურ ხელოვნებაში.	175
ტრაგედია და კომედია შუა საუკუნეების ხელოვნებაში (ლიბანოსი, მეთოდის პატარელი).....	177
არქიტექტურა და ქანდაკება შუა საუკუნეებში	181
თომა აკვინელი და დანტე ალიგიერი	183
დამწერლობა შუა საუკუნეებში	186
ნახატი. გრაფიკა.....	190

XI თავი.

თემა: ახალი დროის ხელოვნება და ხელოვნების ფილოსოფია რ. დეკარტის ფილოსოფიის გავლენა ახალი დროის ხელოვნების ჩამოყალიბებაში.....	199
რომანტიზმის ფილოსოფია და რომანტიკული ხელოვნება	207
რომანტიზმის ფილოსოფიის სათავეებთან (ფრ. შელინგი).....	218

XII თავი.

თემა: მოდერნიზმი. მოდერნიზმი ხელოვნებაში

შესავალი.....	229
მოდერნიზმი დრამატურგიაში.....	230
დასავლური და აღმოსავლური ხელოვნების ზოგიერთი თავისებურებანი	245
მოდერნიზმი კინემატოგრაფიაში	254

XIII თავი.

თემა: მოდერნიზმი

XX ს. დასავლური მოდერნისტული მწერლობა	257
სიმბოლიზმი პოეზიაში	275
ექსპრესიონიზმი	279

XIV თავი.

თემა: მოდერნისტული სახვითი ხელოვნება.....	283
ექსპრესიონიზმი	285
აბსტრაქციონიზმი	288
სიურეალიზმი	292
იმპრესიონიზმი.....	295
ფოვიზმი	298
კუბიზმი	301

X V თავი.

თემა:

პოსტმოდერნული ხელოვნება	323
ქრესტომათია	333

რატომ ხელოვნების ფილოსოფია? მაშინ როცა ხელოვნების შემსწავლელი კერძო მეცნიერებები არსებობს, ხელოვნების ისტორიის, ხელოვნების თეორიის და მხატვრული კრიტიკის სახით, უფრო მეტიც, ეს კერძო მეცნიერებები ხელოვნების დარგთა სპეციფიკის გათვალისწინებით დივერსიფიცირდება, მაგალითად მუსიკის ისტორია, მუსიკის თეორია, მუსიკის კრიტიკა და ასეა ხელოვნების ყველა დარგთან მიმართებაში.

ერთი შეხედვით სამართლიანად ისმის კითხვა ხელოვნების ფილოსოფიის საჭიროების შესახებ.

საქმე ისაა, რომ ხელოვნების ფილოსოფიას არ აინტერესებს კონკრეტული ხელოვნების ნაწარმოებები. მისი მიზანია გაარკვიოს ხელოვნების, როგორც ასეთის, არსი და ბუნება, აჩვენოს თუ რატომ არის ადამიანური შემოქმედების ისეთი განსხვავებული სფეროები, როგორებიცაა: მუსიკა, ქორეოგრაფია, ლიტერატურა, არქიტექტურა, მხატვრობა, სამსახიობო ხელოვნება და გამოყენებითი ხელოვნება, ხელოვნების ცნების ქვეშ გაერთიანებული. ანტიკური პერიოდიდან მოყოლებული ხელოვნება ფილოსოფოსთა ინტერესის სფეროში ექცევა. მშვენიერებისა და ხელოვნების შესახებ ფილოსოფიურ რეფლექსიას საფუძველი ჩაუყარა პითაგორელების, სოკრატეს, პლატონის, არისტოტელეს მოსაზრებებმა. ასე გრძელდებოდა საუკუნეების მანძილზე, სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქაში და ასე მოვიდა დღევანდელობამდე. ხელოვნება პირობითად შეიძლება დავყოთ კლასიკურ, მოდერნულ და პოსტმოდერნულ ხელოვნებად. ამ დაყოფის მიხედვით კლასიკური ხელოვნება მოიცავს დასაბამიდან მე-19 საუკუნის ჩათვლით პერიოდს, მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან 80-იან წლებამდე ძირითადი ტრენდი ავანგარდული, მოდერნულია, ხოლო 80-იანიდან დღემდე კი სახეზე გვაქვს ე.წ. პოსტმოდერნული ნაკადი ხელოვნებაში.

ასეთი დაყოფის საფუძვლად გერმანელი ფილოსოფოსი და ხელოვნებათმცოდნე ჰანს ზედლმაირი მიიჩნევს აბსოლუტის არსებობას ან არარსებობას.

კლასიკური ხელოვნება დაკავშირებულია აბსოლუტთან, უფრო მეტიც „შემოქმედებითი პროცესი ხელოვანის, გაიგება როგორც გზა „აბსოლუტისკენ“

კლასიკური ხელოვნება ხასიათდება მრავალფუნქციურობით მაშინ როცა მოდერნული კი უარს აცხადებს „აბსოლუტზე“, „იდეალზე“ „შინაარსზე.“ შინაარსი დაუქვემდებარეს ფორმას და რაც მნიშვნელოვანია დაუკარგეს ხელოვნებას ის ფუნქცია რომელიც მას ისტორიულად ჰქონდა ჩამოყალიბებული. დარჩა მხოლოდ მხატვრული, ესთეტიკური მხარე, რაზეც ჰანს ზედლმაირი აღნიშნავს – მივიღეთ ე.წ. „წმინდა ხელოვნება“.

რაც შეეხება პოსტმოდერნულ ხელოვნებას ეპოქის სულის შესატყვისად სადაც სრული რელატივიზმი, სუბიექტივიზმი და პლურალიზმი მეფობს, ზღვარი იშლება ხელოვნებასა და ადამიანური საქმიანობის სხვა სფეროებს შორის და ხელოვნების განსაზღვრება კონვენციურია. მაგ: ხელოვნებად მიიჩნევა ის, რაზედაც ორი ადამიანი შეთანხმდება, რომ ეს ხელოვნებაა.

როგორც ჩანს, ხელოვნება თავისი რთული და მრავალმხრივი ბუნებიდან გამომდინარე ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვაგვარად ავლენს თავს. ხელოვნების ფილოსოფიამ ეს ფაქტი უნდა გაითვალისწინოს, გარდა ამისა მან უნდა შეძლოს განსხვავებების შიგნით მოძებნოს ინვარიანტული ნიშნები, რომელიც იქნება დამახასიათებელი ხელოვნების თვითოეული დარგისა და მისი ისტორიულად გამოვლენილი ფორმებისთვის საფუძველმდებარე. ესთეტიკის ისტორია, ცხადყოფს, რომ განსხვავებული ფილოსოფიური მოსაზრებები არსებობს ხელოვნების ბუნების შესახებ.

ფილოსოფიის ისტორიაში უამრავი პასუხი შეიძლება მოვიძიოთ, რომელიც ხელოვნების როლსა და დანიშნულებაზე მიუთითებს. ზოგი მის ესთეტიკურ ფუნქციას, ზოგი აღმზრდელობით ფუნქციას, შემეცნებითს და კომუნიკაციურ ფუნქციას უსვამდა ხაზს, ზოგიც ხელოვანის თვითგამოხატვად ახასიათებდა, მიბაძვად, თამაშად და ა.შ. თუმცა ხელოვნების წყარო და დასაბამი თავად ხელოვნებაა, რომელიც გულისხმობს ადამიანის სინამდვილისადმი მიმართების სპეციფიკურ ხელოვნებისეულ მიდგომას. რაც თავის მხრივ გულისხმობს სინამდვილის არა პოზიტი-

ვისტურ, არა ლოგიკურ-მეცნიერეულს, არა რწმენაზე დამყარებულ მსოფლ-ხედვას, არამედ სინამდვილის ემოციურ ათვისებას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ხელოვნებაში ადამიანს აინტერესებს არა სინამდვილე თავისთავად, არამედ მისი მნიშვნელობა ადამიანისათვის. აქედან გამომდინარე, ხელოვნების საგანი არის სინამდვილე ადამიანის პრიზმაში გადატეხილი, სადაც ერთდროულად გვაქვს სინამდვილის ასახვა – გარდაქმნა, გრძნობადი შემეცნება, შეფასებაც და კომუნიკაციაც.

ჩვენი მიზანია თემატურად ჩავწვდეთ ძირითად არსს ხელოვნებაში. ფილოსოფიურ კატეგორიებზე დაყრდნობით, თუ როგორ ხდება მხატვრული ხორცშესხმა. მოვახდინოთ ხელოვნების ფილოსოფიის საგნის თემატიზირება, წარმოვაჩინოთ განსხვავებული ფილოსოფიური რეფლექსიები და მათი კრიტიკული შესწავლისა და ათვისების შედეგად გავაფართოვოთ თვალსაწიერი ხელოვნების რთული და მრავალმხრივი ბუნების შესწავლის საქმეში.

1. ხელოვნების განსაზღვრების ფილოსოფიურ-ისტორიული მცდელობები.

ხელოვნების განსაზღვრება რთულია, ამიტომაც არ გვაქვს ცალსახა, ხელოვნების შინაარსის ამომწურავი დეფინიცია. როცა ვამბობთ თუ რა არის ტექნიკა, პოლიტიკა, მეცნიერება და სხვა, მათ შესახებ განსაზღვრებები შეიძლება ზუსტი და ერთმნიშვნელოვანი იყოს. ასეთ განსაზღვრებებს რა თქმა უნდა ადამიანები იზიარებენ, მაგრამ ხელოვნების შემთხვევაში სირთულეები იჩენს თავს.

ის თუ რა არის ხელოვნება, ამ კითხვაზე პირველი ინფორმაცია ხელოვნების რაობის შესახებ შეიძლება მოვიძიოთ თავად ენიდან. ენა კი „ამბობს“ რომ სიტყვა ხელოვნება მომდინარეობს სიტყვიდან ხელი, და რომ ის არ არის ბუნებრივი მოცემულობა, რომ ის ხელოვნური და ხელით ქმნის პროდუქტია. ეს ინფორმაცია რა თქმა უნდა მართებულია, მაგრამ სრულად ვერ ხსნის ხელოვნების ცნების შინაარსს. საქმე ისაა, რომ ადამიანის ხელით შრომის პროდუქტი უამრავია, მათ შორისაა ხელოვნებაც. თუმცა კი მისი ბუნება და ფუნქცია არ დაიყვანება სხვა შრომის პროდუქტთა ბუნებასა და ფუნქციაზე.

ხელოვნების ფილოსოფიის ძირითად საკითხს სწორედაც ხელოვნების ცნების განსაზღვრება წარმოადგენს. ამ სიკითხის გარკვევაში ესთეტიკის მრავალსაუკუნოვანი ისტორია დაგვეხმარება. ესთეტიკის, როგორც ფილოსოფიის განშტოების მიზანი, მოწოდებულია გაერკვეს მშვენიერებისა და ხელოვნების არსში. ასევე არკვევს პრობლემებს: რატომ ხედავს ადამიანი მშვენიერებას და ხელოვნებას? როდის ხედავს, როდის ვერ ხედავს, როგორ არსებობს ხელოვნება, ანუ როგორია მისი ონტოლოგიური სტატუსი. არსებობს ის ადამიანისაგან დამოუკიდებლად თუ ის არსებობს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა რეციპიენტი

ანუ აღმქმელი სუბიექტი ამყარებს მასთან ესთეტიკურ მიმართებას.

ხელოვნების სპეციფიკა სხვადასხვა ეპოქაში და სხვადასხვა მოაზროვნეებთან სხვადასხვანაირად მოიაზრებოდა. ასე მაგალითად: **მითოსუხ საბეჩძნეთში** ხელოვნება გაიგივებული იყო ხელოსნობასთან – ტექნესთან. („ტექნე“).

შემდეგ **ანტიკუხ საბეჩძნეთში** მას განსაზღვრავდნენ, როგორც „მიმეზისს“ – მიბაძვას. **შუა საუკუნეებში** ხელოვნება გაიგივებოდა, როგორც ღვთაებრივი აქტი.

ხენესანსის ეპოქაში ხელოვნებას განსაზღვრავდნენ, როგორც – „სინამდვილის ამსახველ სარკეს.“

ახად გჰოში ჩნდება ხელოვნების, ეპოქის სულის შესატყვისის განსაზღვრებები:

ხელოვნება, როგორც ხელოვანის თვითგამოხატვა, ხელოვნება, როგორც იდეალის ქმნა, ხელოვნება, როგორც ქეშმარიტების წვდომის საშუალება, სახეებით აზროვნება, სინამდვილის შეფასება, კომუნიკაციის საშუალება, ხელოვნება როგორც არქექტიპების გამოვლენა, ხელოვნება როგორც ახლის ქმნა, როგორც თამაში, გართობა, როგორც კომპილაცია და სხვა.

ყველა ეს განსაზღვრება ქეშმარიტებას შეიცავს და ძნელია რომელიმე მათგანი მივიჩნიოთ ხელოვნების სრულყოფილ დეფინიციად, მის ამომწურავ დახასიათებად.

ხელოვნების ბუნების გარკვევის საკითხში დაგვეხმარება პასუხი კითხვაზე, თუ როდის, სად და რატომ წარმოიშვა ხელოვნება.

ხელოვნების შესახებ პირველი შეხედულებები ბერძნულ მითოლოგიაში გვხვდება, სადაც იგი მუზეებით ინსპირირებული, ტექნედ მოიაზრებოდა. მითოლოგია გვიაშობს, რომ ხელოვნების მფარველი ცხრა მუზა (ტყუპები) ზევსის ქალიშვილები არიან, რომლებიც ქალღმერთ მნემოსინესთან შეეძინა.

ეს მუზებია:

კლიო – ისტორიის და ეპოსის მუზა, მას გამოსახავდნენ პაპირუსის გრაგნილით ხელში.

ევტერპე – ლირიკული პოეზიის მუზა, გამოსახულია ორმაგი ფლეიტით ხელში.

მელპომენე – ელეგიისა და ტრაგედიის მუზა, თავზე ვაზის გვირგვინით, ერთ ხელში მწუხარე სახის ნილაბი, მეორეში კი მახვილი ეკავა.

თალია – კომედიის მუზა, გამოსახულია თავზე სუროს გვირგვინით, მარცხენა ხელში კომიკური სახის ნილბით, ხოლო მარჯვენაში მწყემსის კომბლით.

ტერფსიქორე – ცეკვის მუზა, მხიარული ქალღმერთი, ხელში ღირით.

ერატო – სატრფიალო პოეზიის მუზა.

ურანია – ასტრონომიის მუზა, ხელში ცის სფეროთი, ურანია ციურს ნიშნავს. ურანიას აფროდიტესაც ეძახდნენ, როგორც წმინდა, ზეციური სიყვარულის ღმერთქალს. არსებობდა ამქვეყნიური აფროდიტეც, ანუ აფროდიტე პანდემოსი.

პოლიჰიმნია – გუნდური სიმღერების მუზა.

კალიოპე – ეპიკური პოეზიის მუზა, (მუზების წინამძღოლი).

კალიოპე მშვენიერ ხმას ნიშნავს, იგი სიმღერის ქალღმერთი იყო რომელიც შემდეგ ეპიკური პოეზიის მფარველად იქცა. ამიტომაც ხატავდნენ საწერი ჯოხით და ცვილის პატარა დაფით. (რ. სირაძე სახისმეტყველება.თბ.1982წ. გვ.13.)

ამ ბერძნულ მითში ჩვენთვის საინტერესოა ის გარემოება, რომ ჯერ კიდევ მითოსურ ცნობიერებაში თავისებურად მონიშნულია, ხელოვნების დარგთა გამაერთიანებელი საწყისი. ეს ცხრა მუზა წარმოადგენს ტყუპ დებს, რაც გვაძლევს საშუალებას, მოვახდინოთ ინტერპრეტაცია ამ ფაქტის, ისე რომ, მასში ამოვიკითხოთ აზრი, რომ ჯერ კიდევ მითოსური ეპოქის ბერძენისათვის ხელოვნების დარგთა განსხვავების მიუხედავად მათ აქვთ არსებითად საერთო საფუძველი. ისინი „ტყუპისცალები“ არიან.

ხელოვნების წარმოშობის საკითხისათვის

ხელოვნების წარმოშობის პრობლემა ძალიან გვიან, XIX საუკუნეში დადგა. რატომ? ეს იმით აიხსნება, რომ ამ საუკუნეში ხდება კერძო მეცნიერებების აღმავლობა და ეპოქის სულის შესატყვისად კითხვაზე რატომ წარმოიშვა ხელოვნება, საკმარისი არ იყო ფილოსოფოსთა მიერ გამოთქმული ზოგადი მოსაზრებები.

XIX საუკუნის ბოლოს აღმოაჩინეს პალეოლითის ეპოქის კლდეების მოხატულობა, რაც ძალიან მოულოდნელი იყო. იმდე-

ნად მოულოდნელი, რომ მეცნიერებმა ფალსიფიკაციად მიიჩნიეს. მაგრამ მსგავსი ნიმუშები აღმოჩნდა დასავლეთ ევროპაში, აზიაში, აფრიკაში და უნდა ითქვას, რომ მხატვრული კულტურის მთელი ფენა გადაიშალა კაცობრიობის წინაშე და დღემდე გრძელდება უძველესი ხელოვნების ძეგლების თუ ნიმუშების ძიება. მეცნიერების წინაშე აღმოჩნდა უძველესი, პირველყოფილი ფერწერის, სკულპტურის, გამოყენებითი ხელოვნების აურაცხელი მასალა, რომელიც მოითხოვდა მეცნიერულ შესწავლას, ხელოვნების წარმოშობის საუკუნეობრივ საიდუმლოების ამოხსნას. აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ გათხრების შედეგად ნაპოვნი ძეგლები პირველყოფილ მხატვრულ კულტურას ცალმხრივ წარმოადგენენ. (სივრცული ხელოვნების მხრივ), რადგან ხელოვნების მხოლოდ ამ დარგის ძეგლებს შეეძლო გადარჩენოდა დროთა მსვლელობას და ჩვენამდე მოედნია. პირველყოფილ ადამიანთა პოეტურ ხელოვნებაზე, მუსიკაზე, ცეკვებზე, არქეოლოგიური გამოკვლევები თითქმის არაფერს გვუბნება. ამიტომ გამოსავალი ეთნოგრაფიაში აღმოჩნდა, რომელიც მრავალფეროვან და მდიდარ მხატვრულ მასალას შეიცავდა.

საუკუნეების განმავლობაში აგროვებდა ეთნოგრაფია მრავალრიცხოვანი ხალხებისა და ტომების მხატვრული კულტურის აღწერებს არქეოლოგიასა და ეთნოგრაფიასთან ერთად. კიდევ ერთი მეცნიერება დაეხმარა ესთეტიკას ხელოვნების წარმოშობის გამოკვლევაში, ეს არის ენათმეცნიერება.

ხელოვნება ხოგოხც თამაში

ინგლისელმა მეცნიერმა ჰერბერტ სპენსერმა ჩამოაყალიბა ხელოვნების თამაშიდან წარმოშობის თეორია. მან გამოიყენა ცნება, „თამაში“, რომელსაც კანტთან და შილერთან ფილოსოფიურ-გნოსეოლოგიური აზრი ჰქონდა. სპენსერმა თამაში განმარტა როგორც წმინდა ფსიქოლოგიური თუ წმინდა ფიზიოლოგიური მოქმედება, რომელიც ერთნაირად ახასიათებს ცხოველს და ადამიანს. მან თამაში ხელოვნების წარმოშობის წყაროდ მიიჩნია. გამოდის რომ სპენსერის აზრით მხატვრული შემოქმედება წარმოიშვა ადამიანის ბუნებაში ჩანერგილი მოთხოვნილებიდან – თამაშიდან. პირველყოფილ კულტურაში თამაშთან

ხელოვნების კავშირი ისევე უეჭველია, როგორც ბავშვის ქცევაში. ბავშვის ბევრი თამაში შეიძლება განვიხილოთ როგორც იმპროვიზებული მხატვრული მოქმედება. მაგ: გოგონებში „თოჯინებით თამაში“, „ომობანა“ ვაჟებში თავისებური მხატვრული წარმოდგენაა, სადაც ბავშვები თვითონ არიან რეჟისორებიც, სცენარისტებიც და მსახიობებიც. აქედან ზოგი მეცნიერი ამტკიცებს, რომ ხელოვნება თამაშიდან წარმოიშვა, ზოგიც ამტკიცებს, რომ ხელოვნება შრომის შედეგად წარმოიშვა. ხელოვნება იმიტომ „გამოიგონა“ კაცობრიობამ, იმიტომ გამოატარა მთელი ისტორიის მანძილზე, რომ იგი მოწოდებულია ისეთი ინფორმაცია გამოიმუშაოს, სამყაროს ათვისების არცერთ წესს რომ არ შეუძლია, ამიტომ ამ სულიერ შინაარსს საყოველთაოს ხდის. ამიტომ ხელოვნების წარმოშობის კვლევამ უნდა უპასუხოს კითხვას: როდის და რატომ წარმოიშვა საზოგადოებაში ამგვარი ინფორმაციის მოთხოვნილება და საიდან გაუჩნდა ადამიანს ამ მოთხოვნილების დაკმაყოფილების უნარი?

საიდან გაჩნდა ეს უნარი?

როგორ ჩამოყალიბდა ადამიანის ცნობიერების ის განსაკუთრებული სტრუქტურა, რომელსაც ჰეგელი „სახეებით აზროვნებას“ უწოდებდა, და რომელიც მხატვრული შემოქმედებითი საქმიანობის საფუძველია. საეჭვო არაა, რომ სახეებით აზროვნების უნარი ადამიანს ბუნებრივად არა აქვს. იგი ადამიანის მიერ შეგრძნებათა გადამუშავების რთული პროცესია. მაგალითად დადგენილია, რომ ზედა პალეოლითის კლდეზე მხატვრობა და სკულპტურული გამოსახულებანი „ნატურიდან“ კი არ იქმნებოდა, არამედ მეხსიერებით და ამიტომ არ შეიძლებოდა კონკრეტული ობიექტის უბრალო ასლი, მყარ მასალაში იმის უბრალო აღბეჭდვა ყოფილიყო, რასაც ხელოვანი უშუალოდ ხედავდა. ამ ნახატებსა და სკულპტურებში გამოსახულია რომელიმე ცხოველის ან ადამიანის არა ინდივიდუალური, არამედ განზოგადებული ნიშნები. გამოსახულება რომ შეექმნა, პირველყოფილ ხელოვანს მრავალრიცხოვანი შთაბეჭდილების ანალიზი უნდა მოეხდინა, ერთ სახეში უნდა შეეერთებინა ის, რაც სხვადასხვა ცხოველსა და ადამიანში შენიშნა, წარმოსახვაში უნდა აღედგინა ცნობიერების მიერ გადამუშავებული კონკრეტული შთაბეჭდილებანი. ამ

ოპერაციების გარეშე შეუძლებელი იყო ყველაზე მარტივი ნახატიც კი.

არსებობს საინტერესო ეთნოგრაფიული ცნობა, რომელიც არქეოლოგიურ მონაცემებს ასაბუთებს. სუმატრას კუნძულზე დღემდე შემორჩენილია ტომი „კუბუ“. ამ ტომის წარმომადგენლები მონადირულ-შემგროვებლურ ცხოვრებას ეწევიან და საერთოდ ქვის საუკუნის დონეზე იმყოფებიან (მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ჯუნგლებში ქვის არ არსებობის გამო, იარაღს და სხვა საჭურველს ისინი ბამბუკუსაგან კიდევ ამზადებენ) ამასთან ერთად კუბუს ჯერ კიდევ არა აქვს არც სიმღერები, არც ცეკვები არც მორთულობა, არც სახვითი ხელოვნება და არც რელიგიური წარმოდგენები.

პირველყოფილი ადამიანი ჯერ კიდევ შორსაა იმისგან, რომ ცნობიერების შემეცნებითი ორიენტაცია სულიერი მოღვაწეობის დამოუკიდებელ ფორმად იქცეს. ცნობიერების მიერ ჯერ კიდევ დაუნაწევრებელია სუბიექტისა და ობიექტის ერთიანობა, ბუნებისა და საზოგადოების, სამყაროსა და ადამიანის უშუალო ურთიერთობა. (ადამიანი ბუნებისგან ცალკე ვერ წარმოიდგენდა საკუთარ თავს იგი ერთიანობაში მოიაზრებდა). ეს დამოკიდებულება ფილოსოფიის პირველ ეტაპზეც შეიმჩნეოდა, როცა ჯერ კიდევ არ იყო ფილოსოფიური აზროვნება დანმენდილი მითოსური ცნობიერებისგან. რაც თავის მხრივ ანტროფომორფული იყო. ეს ნიშნავს რომ ადამიანი თავის თვისებებს და გრძნობებს მიაწერდა სამყაროში არსებულ საგნებსა და მოვლენებს. ამიტომაც, რომ ჩამოყალიბების პროცესში მყოფი მხატვრულ-სახოვანი აზროვნების სტრუქტურა, ძალიან მკვეთრად უძველეს ზღაპრებსა და მითებში მჟღავნდება.

პირველყოფილი მხატვრული შემეცნება ობიექტური სამყაროსკენ იყო მიპყრობილი, მაგრამ მასში იგი საკუთარ თავს პოულობდა, რადგან მხატვრულად შემეცნებული ობიექტისგან საკუთარი მიმართების ჩამოშორებას ვერ ახერხებდა. მაგ: ზღაპრის პერსონაჟები, ვეშაპი, ლომი, და სხვა. რეალურად არის ასახული ცხოველთა თავისებურებანი, რადგან სწორედ მათკენ იყო მიპყრობილი ხელოვანის თვალი. მაგრამ ამავე დროს ყოველი ცხოველი ადამიანივით იქცევა ამ მითებში. ამიტომაც, რომ

მხატვრულ-სახოვანი შემეცნება მეტაფორულია და არა აბსტრაქტულ-ლოგიკური: იგი ბუნებაში გრძნობის, ფიქრის, ლაპარაკის მოქმედების ადამიანურ უნარს ხედავს, უსულოში ცოცხალს ხედავს, სანადირო ცეკვაში, ადამიანის ცხოველში გარდასახვას. ცხოველის სოციალური ღირებულება მონადირული ნადავლის როლით განისაზღვრებოდა, რომლის მოპოვებაზეც იყო დამოკიდებული ტომის ცხოვრება. ამიტომ ცხოველი ისეთად უნდა გამოსახულიყო, როგორსაც მას მონადირე ხედავდა, გაფაციცებით რომ აკვირდებოდა თავის მსხვერპლს და მისი იერიისა და მოძრაობის იმ თვისებებს გამოყოფდა რომელთა ცოდნაც ნადირობის წარმატებას განსაზღვრავდა. ასევე, ქალთა ქანდაკებებშიც გამოიყოფოდა და თავისუფლად ზვიადდებოდა ისეთი მხარეები, რომლებიც საზოგადოდ მნიშვნელოვანი იყო. მაგრამ მოცემულ შემთხვევაში ღირებულება ჰქონდა არა სახის ოვალს, არა ხელის და ფეხის ფორმას, არამედ მკერდს, მუცელს, თეძოებს, ე.ი. სხეულის იმ ნაწილებს, რომლებიც პირველყოფილის ცნობიერებაში ქალის ნაყოფიერების ფუნქციას და სიცოცხლის შექმნის უნარს განასახიერებდა.

ამრიგად, ფართოდ გავრცელებული მაგრამ გულუბრყვილო წარმოდგენის საწინააღმდეგოდ, პირველყოფილი ხელოვნება არ იყო და არც შეიძლებოდა ყოფილიყო ბუნების, როგორც ობიექტური რეალობის შემეცნება – ამნაირად ბუნებას მხოლოდ მეცნიერება შეიმეცნებს. პირველყოფილი ხელოვნება არ იყო და არც შეიძლებოდა ყოფილიყო წმინდა ესთეტიკური საქმიანობა, ჯერ კიდევ ადამიანური ცნობიერება სინკრეტული იყო და არა დიფერენცირებული თეორიულ, მხატვრულ, რელიგიურ, ეთიკურ და ასე შემდეგ ცნობიერების ნაწილებად. მაინც შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სინკრეტულ-მითოსური ცნობიერება შეიძლება მივიჩნიოთ ადამიანის მიერ სამყაროს მოწესრიგების პირველ მცდელობად.

ხელოვნება და რელიგია

ხელოვნების წარმოშობის კვლევა საშუალებას გვაძლევს განსაკუთრებით ნათლად დავინახოთ, რომ ხელოვნების და რელიგიის ურთიერთობა ძირეულად განსხვავდება მეცნიერებისა და რელიგიის ურთიერთობისაგან. თუ ცნობიერების შემეცნება

და რელიგიური ორიენტაცია ურთიერთ ანტაგონისტურია (ე.ი. ერთმანეთს გამორიცხავენ) და ამიტომ ყოველთვის კონფლიქტში იმყოფებიან, მხატვრულ და რელიგიურ ცნობიერებას შორის მიმართება გაცილებით უფრო რთული და წინააღმდეგობრივია.

ხელოვნება არაა წარმოშობილი რელიგიური ცნობიერებიდან, პირველყოფილი მაგიიდან. ყოველ შემთხვევაში, ქვედა პალეოლითს (კაცობრიობის გვაროვნულამდელი ჯოგური არსებობის ეპოქა) არ დაუტოვებია რელიგიური საქმიანობის არქეოლოგიურად დამოწმებული კვალი, რომელიც შესაძლებლობას მოგვცემდა დაგვესკვნა, რომ რელიგია უფრო ადრე იყო და მისგან წარმოიშვა ხელოვნება. აქ კი უნდა ითქვას, რომ არავითარ რელიგიას არ შეუძლია არსებობა იმ საშუალებათა გარეშე, რომელსაც რელიგიას მხატვრული შემოქმედება აძლევს. სამყაროს რელიგიურ-მისტიკური გააზრებისთვის საჭირო იყო ბუნების მითოლოგიური, მხატვრულსახოვანი ათვისება; მაგიურ თილისმას, შელოცვას, პოეტური ფორმები სიმღერები, ცეკვები, დრამატიზირებული მხატვრული წარმოდგენების ფორმა სჭირდებოდა. ბოლოს „საღმრ-თო სახლის“ ეკლესიის, ტაძრის საჭიროება გაჩნდა. არქიტექტურა იყო რელიგიის შემწე, სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნებანიც მას ეხმარებოდნენ. თუმცა მონოთეიზმის ეპოქაში რელიგია მარტო მხატვრული საშუალებებით როდი „მუშაობდა“, მან თავის სამსახურში თეოლოგია ჩააყენა. თუმცა მანამდე მხატვრული შემოქმედება იყო ერთადერთი ფორმა, რომელშიც რელიგიურ ცნობიერებას შეეძლო განხორციელება. ეს კი იმას ნიშნავდა, რომ რელიგიამ კი არ წარმოშვა ხელოვნება, არამედ, პირიქით, რელიგიური ცნობიერება და რელიგიური წესჩვეულებანი წარმოიშვა ადამიანის მიერ სამყაროს მხატვრულ-სახოვანი ათვისების პროცესში და მის საფუძველზე.

რელიგია, საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმაა, მაგრამ მას აზროვნების თავისებური და დამოუკიდებელი წესი არა აქვს. რელიგიური წარმოდგენები წარმოიქმნებიან არა მის მიერ შექმნილ, არამედ მისთვის ხელშემწყობი აზროვნების წესის ბაზაზე, ისეთი წესის ბაზაზე, რომელიც ბუნებას ღირებულებად განიხილავს და თანაც გააადამიანურებს, განასუფიერებს, აზროვნების

ასეთი წესი სწორედ მხატვრულ-სახოვანი აზროვნება იყო. რასაკვირველია შეცდომა იქნებოდა ხელოვნებასა და რელიგიას შორის ძირეული განსხვავება არ დაგვენახა. ისინი მრავალი არსებითი მხარით განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, მაგრამ უპირველეს ყოვლისა იმით, რომ სახოვანი ცნობიერების ნიადაგზე აღმოცენებული რელიგია, მისტიფიცირებულად განმართავს მხატვრული ფანტაზიის შედეგებს, აიძულებს ცნობიერებას, როგორც ამბობს ფოიერბახი, წარმოსახვის გამონაგონი რეალურ – არსებულად მიიჩნიოს. ამას კი ბუნებრივად მოჰყვებოდა წარმოდგენა, რომ იმ „რეალურ“ არსებას ისე უნდა მოექცე, როგორც ადამიანი – ადამიანს, თხოვნით, პატივისცემით, მონანიებით, იმედით. ზოგი მეცნიერი ამტკიცებს, რომ ხელოვნება, რელიგიაზე უფრო ძველია, ზღაპარი, მითზე ადრინდელია. მონადირის ცეკვა წინ უსწრებს მაგიურ წეს-ჩვეულებას, მაგრამ რელიგიურთან შედარებით მხატვრული აზროვნების პირველადობაზე მხოლოდ გნოსეოლოგიური აზრით შეიძლება ლაპარაკი და არა ქრონოლოგიურად. ამავე დროს უეჭველად ჩანს, რომ რელიგიურ ცნობიერებას შეეძლო ფესვი გაედგა, განვითარებულიყო და განმტკიცებულიყო მხოლოდ იმ სულიერ ნიადაგზე, რომელსაც უქმნიდა მას მხატვრული აზროვნება, პირველყოფილი ადამიანის მიერ სამყაროს მხატვრულ-სახოვანი ათვისება.

შხომის ხოლი ხელოვნების წახმოშობის ადრეულ პეხოიდში

ხელოვნება, ხელოვნებად მაშინ იქცევა, როცა ადამიანისათვის ხელმისაწვდომ საშუალებებში – ქვასა და ბგერაში, სიტყვასა და ტანის მოძრაობაში – განითვლება, გაობიექტურდება.

ხელოვნება კომუნიკაციური სისტემის რგოლია, იგი შუამავალია მხატვრული ღირებულების შემქმნელსა და იმას შორის, ვისთვისაც იგია გამიზნული, ვინც უნდა აღიქვას მასში ჩადებული ინფორმაცია. სწორედ შრომამ „აჩუქა“ პირველყოფილ ხელოვანს საჭრეთელი, რომლითაც ცხოველთა კონტურები ამოკვეთა კლდეებზე. შრომაში გამოუმუშავდა უნარი, საჭრეთლის მოძრაობა თავისი ნება-სურვილისათვის დაემორჩილებინა. სწორედ შრომა იყო ტექნიკური ბაზა არქიტექტურისა და გამოყენებითი

ხელოვნების მხატვრული შემოქმედებისათვის. შრომის საშუალებით შეძლო ადამიანმა ნივთების და ნაგებობებისთვის ესთეტიკურად მნიშვნელოვანი ფორმა მიეცა. „ვიდრე ადამიანის ხელი პირველ კაქს დანად გადააქცევდა, ალბათ, დროის ისეთი გრძელი პერიოდი უნდა გასულიყო, რომელთან შედარებით ჩვენთვის ცნობილი ისტორიული ხანა უმნიშვნელო პერიოდად მოჩანს. მაგრამ გადამწყვეტი ნაბიჯი გადადგმული იქნა, ხელი განთავისუფლდა და ახლა უკვე შეძლო ახალ-ახალი დახელოვნება მიეღო, ხოლო ამ გზით შეძენილი უფრო მეტი მოქნილობა მემკვიდრეობით გადადიოდა და თაობიდან თაობამდე იზრდებოდა. ამრიგად, ხელი არის შრომის არა მარტო ორგანო, არამედ აგრეთვე მისი პროდუქტიც. მხოლოდ შრომის წყალობით, ადამიანის ხელმა სრულქმნილების იმ მაღალ საფეხურს მიაღწია, რომელზედაც მან შეძლო თითქმის ჯადოსნური ძალით შეექმნა რაფაელის ნახატები, პაგანინის მუსიკა.“ მაგრამ არა მარტო ადამიანის ხელია შრომის პროდუქტი, შრომის პროდუქტია მეტყველებაც, რომელიც ადამიანთა კოლექტიური საწარმოო მოქმედებისას ურთიერთობის აუცილებლობამ წარმოშვა და რომელიც შემდეგ, სიტყვის ხელოვნების „პირველელემენტი“ გახდა. ბგერითი მეტყველების დაუფლების ხანგრძლივ ისტორიულ პროცესში გარდაიქმნა, დამუშავდა და სრულყოფილი გახდა ადამიანის ხმა და ხორხის რთული ბგერითი აპარატი; ამის წყალობით მუსიკის ხელოვნებამ ერთ-ერთი პირველი შესანიშნავი ინსტრუმენტი შეიძინა, რომელსაც გარკვეული სიმაღლის ჟღერადობა და სიმღერისათვის საჭირო ინტონაციური და რიტმული კომბინაციების წარმოქმნა შეეძლო. იმავე შრომამ შესძინა მუსიკას სხვა იარაღებიც:

1. **სიმებიანი ინსტრუმენტების წინაპარი ——— სამონადირეო მშვილდი იყო.**
2. **სასულე ინსტრუმენტების პირველსახე ——— მონადირის ბუკი და მწყემსის სალამური.**
3. **ხოლო — დოლი, დაირა, ტამტამი ——— ნადირობის დროს სასიგნალო საშუალებებიდან წარმოიშვა.**

ხელთან და ხმასთან ერთად ადამიანის მთელი სხეული „ინრთობოდა“ და ვითარდებოდა შრომის პროცესში. ადამიანის

სხეულმა ისეთი მოქნილობის ჟესტი შეიძინა, რომ ცეკვის ენით სულიერი განწყობილების გამოხატვა შეძლო. ნადირობის დროს ცხოველის ქურქით შენიღბვამ და ნადირის მოძრაობისა და საქციელის მიბაძვამ, პირველყოფილ ადამიანს აქტორული ნიჭი და მხატვრული გარდასახვის უნარი შესძინა. ასეთია ის დიდი როლი, რომელიც შრომამ შეასრულა ხელოვნების წარმოშობის პროცესში. მხატვრული შემოქმედება არც ღვთაებრივი ჯილდოა და არც ბუნების მადლი. იგი შრომამ გააჩინა. დაახლოებით ასეთი რამ შეიმჩნევა პირველყოფილი ხელოვნების კვლევის დროს. ნადირობის წინ, სანადირო ცეკვას რომ ასრულებდა, პირველყოფილს ნადირის მოჭადოება სურდა სინამდვილეში კი იგი საკუთარ თავს „აჯადოვებდა“, ე.ი. ნადირობისათვის ემზადებოდა და თანაც ყოველმხრივ: ფიზიკურად და სულიერად, პრაქტიკულად და ფსიქოლოგიურად. სხვანაირად რომ ვთქვათ, მაგიური ცეკვა მის მონაწილეთა საზოგადოებრივი აღზრდის საშუალება იყო. იგი საზოგადოების ყოველ წევრს ფიზიკურად, პროფესიულად, მორალურად და ესთეტიკურად ზრდიდა. ბუნებრივია, რომ ცეკვაში, უპირველეს ყოვლისა ადამიანის სხეული ვითარდებოდა. ვითარდებოდა კუნთების ძალა და მოქნილობა, რადგან იმ დროს სპორტი არ არსებობდა, სპორტის ელემენტებიც ცეკვაში შედიოდა, რომელიც თავდაპირველად როგორც დრამატული და სიუჟეტური, ასევე ტანვარჯიშულიც იყო. ეთნოგრაფიული მონაცემები მოწმობენ, რომ დაბალი კულტურის ტომებში ტანვარჯიშულ სანყის ცეკვაში ყველაზე აქტიური როლი აქვს, რომელიც მოცეკვავეებისაგან დიდ ფიზიკურ გამძლეობას და სხეულის ვირტუოზულ ფლობას მოითხოვს. საყურადღებოა, რომ ძველ საბერძნეთში ტანვარჯიშს თავისებურ ხელოვნებად მიიჩნევდნენ, და იმ დროისთვის სპორტული თამაშები და ტანვარჯიში უკვე ცეკვას გამოყოფილი ცალკე ფორმას იღებს.

თუ ყოველივეს განვაზოგადებთ, შეიძლება დავასკვნათ, რომ სამყაროს მხატვრული ათვისება კაცობრიობის სანყის ეტაპზე გადაჯაჭვული იყო ადამიანის რეალურ საჭიროებებთან, ხოლო მოგვიანებით ხდება მისი დამოუკიდებლობის და თვითკმარობის ჩამოყალიბება.

ახლა გასარკვევია, რა ადგილი უკავია ხელოვნებას კულტურის სისტემაში.

სასემინარო მასალა:

ივთლიბ ტენი, ხელოვნების ფილოსოფია თბ. 1973წ.

ხელოვნების წარმოშობის საკითხისათვის.

ძირითადი ლიტერატურა:

აკაკი ყულიჯანიშვილი, ესთეტიკა თავი II. ხელოვნების ფილოსოფია. §.1. ხელოვნების წარმოშობა.

ნიკო ჭავჭავაძე, „ესთეტიკის საკითხები“ თბ. 1973წ. გვ. 5-10. ხელოვნების საგანი

დამატებითი ლიტერატურა.

ჰაიდუგერი, დასაბამი ხელოვნების ქმნილებისა (თარგმანი გიორგი ბარამიძის თბ. 1980წ).

(პირველი ლექციის დამატებითი ნასაკითხი მასალა)

ხელოვნების ნაწარმოების ბუნების შესახებ.

ჩვენი მეთოდის ამოსავალი თვალსაზრისი მდგომარეობს იმ დებულების ჭეშმარიტებად აღიარებაში, რომ ხელოვნების ნაწარმოები არ არის რაიმე განცალკევებული, და მაშასადამე, კვლევა-ძიების საგანს წარმოადგენს ის მთლიანი რამ, რითაც პირობადებულია ნაწარმოები და განიმარტება იგი.

ძნელი არ არის ეს პირველი ნაბიჯი. ყველასათვის ცხადია, რომ ხელოვნების რაიმე ნაწარმოები – სურათი, ტრაგედია, ქანდაკება – შეადგენს რომელიმე მთლიანის ნაწილს, მე მინდა ვთქვა, მხატვრის მიერ შექმნილი მთელი შემოქმედების ნაწილს. ეს ანბანური ჭეშმარიტებაა. ყველამ იცის, რომ ერთი და იგივე მხატვრის სხვადასხვა ნაწარმოები ერთმანეთის მონათესავენი არიან, როგორც ერთი მამის შვილები, ე.ი. მათ აქვთ თვალსაჩინოდ გამოსახული მსგავსება. ისიც მოგეხსენებათ, რომ ყოველ მხატვარს აქვს თავისი სტილი, რომლითაც გამოირჩევა ყველა მისი ნაწარმოები. იგი თუ ფერმწერია, მას თავისებური კოლორიტი აქვს, მდიდარი ან მკრთალი, თავისი გამორჩეული

ტიპები ჰყავს, კეთილშობილნი ან მდაბიონი, თავისი მდგომარეობა, თავისი კომპოზიცია, თავისი ტექნიკური ხერხებიც კი – პირველად ფერის ნასმის, ნანაცხის, საღებავებისა და გამშვენებისა. თუ მწერალია, მას თავისი გმირები ჰყავს – მძვინვარენი ან მშვიდნი, თავისი კვანძი აქვს რთული ან მარტივი, თავისი დაბოლოება – ტრაგიკული ან კომიკური, სტილის თავისებური ეფექტები, თავისი რთული წინადადებანი და თავისი საკუთარი ლექსიკონიც კი. იმდენად ზუსტია ეს დებულება, მცოდნე კაცს რომ წარუდგინოთ ცნობილი ოსტატის ხელმოუწერელი ნაწარმოები, იგი თითქმის შეუცდომლად იცნობს თუ რომელ ხელოვანს ეკუთვნის. და თუ სათანადო გამოცდილება და საკმარისად განვითარებული ალღო აქვს, შეიძლება ისიც ითქვას, მხატვრის ცხოვრების რომელ ეპოქას, მისი განვითარების რომელ პერიოდს ეკუთვნის წარმოდგენილი ნაწარმოები.

აი, ეს გახლავთ ის პირველი მთლიანობა, რომელსაც უნდა მივაკუთვნოთ ხელოვნების ნაწარმოები.

შეორე:

თვითონ მხატვარიც, თუ ავიღებთ მის შემოქმედებას მთლიანად, არ არის განცალკევებული; აქაც არსებობს მთლიანი, უფრო დიდი, ვიდრე თვით მხატვარია, რომლის ნაწილსაც შეადგენს იგი; ეს გახლავთ იმ ქვეყნის და ეპოქის მხატვრული სკოლა, რომელსაც მხატვარი ეკუთვნის. მაგალითად, შექსპირი, რომელიც პირველი შეხედვით თითქოს ციდან ჩამოვარდნილ სასწაულად, სხვა სამყაროდან ჩამოფრენილ მეტეორად გვეჩვენება, არ იყო მარტოდმარტო: მას თან ახლდა თორმეტამდე უაღრესად წარჩინებული დრამატურგი, მათ შორის, ვებსტერი, ფორდი, მესენჯერი, მარლო, ბენ ჯონსონი, ფლეტჩერი და ფრანსის ბომონტი (ესენი გამოჩენილი ინგლისელი დრამატურგები იყვნენ), რომლებიც წერდნენ იმავე ენით და იმავე მიმართულებას მიეკუთვნებოდნენ, რომელსაც შექსპირი მიეკუთვნებოდა. მათ პიესებს აქვთ ისეთივე დამახასიათებელი ნიშნები, როგორიც შექსპირისას; მათ თხზულებაში ჰპოვებთ ისეთსავე თავშეუკავებელ, საზარელ მოქმედ პირებს, პიესის ისეთსავე სისხლისმღვრელ და მოულოდნელ დაბოლოებას, ისეთსავე ანაზღაურელ გაშმაგებულ ვნებათა სტილს, ბუნების პეიზაჟის ისეთსავე ფაქიზ

პოეტურ გრძნობას, ნაზი და ღრმადმოყვარული ქალების ისეთ-სავე ტიპებს. ასევე განცალკევებულ პიროვნებად გვეჩვენება რუბენსი, თითქოს არც წინამორბედი ჰყავს, არც მემკვიდრე; მაგრამ საკმარისია გაემგზავროთ ბელგიაში, დაიაროთ ტაძრები გენტში, ბრიუსელში, ბრიუგეში და ანტვერპენში (ეს ქალაქები ახლანდელ ბელგიაშია, რომელიც უწინ ცნობილი იყო ფლანდრიის სახელმწიფოდ), რომ დაინახოთ მთელი ჯგუფი მხატვრებისა, რომელთა ნიჭი მოგაგონებთ რუბენსის ნიჭს – თუნდაც კრაიერი, რომელიც თავის დროზე რუბენსის მეტოქედ ითვლებოდა, ანდა ადამ ვან ნოორტი, ჰერარდ ზეგერსი, რომბოუტესი, აბრაჰამ იანსენი, ვან როოზი, ვან ტულდენი, იან ვან ოსტი (ესენი იყვნენ ფლამანდიელი მხატვრები დიდი რუბენსის თანამედროვენი) და სხვანი. კიდევ, თქვენთვის ცნობილი იორდანსი, რომელიც გამოხატავდა დღესასწაულებსა და ქეიფებს; ანტონის ვან დეიკი ფლამანდიელი მხატვარი, უდიდესი პორტრეტისტი ცხოვრობდა ინგლისში), რომლებმაც იმავე არსით შეიგნეს ფერწერა, როგორადაც რუბენსმა, და მიუხედავად პიროვნული განსხვავებისა, მყარად შეინარჩუნეს ერთმანეთის მონათესავე იერი. იმათაც, როგორც რუბენსს, უყვარდათ დასახატად ჯან-ღონით აღსავსე, მშვენიერი სხეული, ცხოვრების სიძლიერე და მთრთოლვარე გულისცემა, სისხლით და გრძნობით აღსავსე მოუსვენარი ხორცი, რომელიც უხვად შემოჰხვევია სულიერ არსებას; რეალურად არსებული და ხშირად უხეში ტიპები, თავისუფალი მოძრაობის აღტაცება და ძალდაუტანებლობა, საუცხოოდ გაფერადებული და აჭრელებული ქსოვილი, აბრეშუმის და მენამულის ლივლივი, ამოძრავებული და დახეული მდიდრული ტანისამოსის შემობურვილობა. დღეს ყველა ისინი ჩაიმალნენ მათი დიდი თანამედროვის დიდების სხივებში; მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მაინც ჭეშმარიტად რჩება ის დებულება, რომ რუბენსის ასათვისებლად მასთან ერთად ერთ კონად უნდა შევკრიბოთ მისი დროის ნიჭიერებანი, სადაც მას უფრო მაღალი ღერო აქვს, ვიდრე სხვებს: შევისწავლოთ მხატვრების ის სკოლა, რომლის ყველაზე დიდებული წარმომადგენელიც ის იყო.

აი, მეორე ნაბიჯი.

ერთილა დაგვრჩა, მესამე:

მხატვრების მთელი ეს სკოლა ნაწილია ერთი, უფრო ვრცელი მთლიანისა – იმ საზოგადოებისა, რომელშიც მხატვარი იმყოფება, და რომლის გემოვნებას შეესაბამება პირადად მისი გემოვნებაც, რადგან ერთი და იგივე ზნე-ჩვეულებანი და მსოფლმხედველობა აქვთ, როგორც საზოგადოებას, აგრეთვე მხატვრებსაც: საზოგადოებასა და მხატვარს შორის არ არის აღმართული კედელი. ჩვენ დღეს მხოლოდ მხატვრის ხმა გვესმის საუკუნეთა სიღრმიდან; მაგრამ ამ მქუხარე ხმის ქვეშ, რომლის გრიალი ჩვენამდე მოდის, ვამჩნევთ მრავალთავა ბრბოს გუგუნს და მიყრუებულ ხმებს, ხალხის დიად უსაზღვრო და მრავალბგეროვან ხმას, რომლითაც იგი მხატვართან ერთად ერთ კილოზე მღეროდა. და სწორედ ასეც უნდა ყოფილიყო: ფიდიასი, (ანტიკური ეპოქის უდიდესი ბერძენი მოქანდაკე რომელმაც შექმნა ზევსის ქანდაკება და სხვ. იქტინე, ბერძენი არქიტექტორი პართენონის ამშენებელი) დიდებული მხატვრები, რომელთაც შექმნეს პართენონი და იუპიტერი – ოლიმპიელნი იყვნენ, როგორადაც სხვა ათენელები, თავისუფალი მოქალაქენი და კერპთაყვანისმცემელნი, პალესტრაში (ჭიდაობის სკოლა) აღზრდილნი, ტიტვლად ვარჯიშობას და ჭიდაობას მიჩვეულნი, სახელმწიფო საქმეების მცოდნენი და საზოგადო მოედნებზე ხმის მიმცემნი: მათ იგივე ჩვეულებანი ჰქონდათ, იგივე ინტერესები, იდეები და რწმენა, რაც ხალხს, ერთსა და იმავე ტომს ეკუთვნოდნენ, ისევე აღზრდილნი, იმავე ენით მოლაპარაკენი. ასე რომ, არსებითად ისინი თავიანთ მაყურებლებს ჰგვანდნენ. ეს თანამთხვევა უფრო თვალსაჩინო გახდება, თუ დავაკვირდებით ჩვენთან უფრო ახლომდგომ ხანას. მაგალითად ავიღოთ ესპანეთის ისტორიის დიდებული ეპოქა, რომელიც მეთექვსმეტე საუკუნიდან მეჩვიდმეტის ნახევრამდე გრძელდება. ეპოქა, რომელმაც მოგვცა სახელოვანი მხატვრები ველასკესი, მურილიო, ზურბარანი, ფრანცისკო და ჰერერა, ალონზო კანო, მორალუსი – ესპანური ფერწერის შესანიშნავი ოსტატები და დიდებული მწერლები – ლოპე დე ვეგა, კალდერონი, სერვანტესი, ტირსო დე მოლინა და მრავალი სხვა.

მაშასადამე, ჩვენ იმ დასკვნამდე მივედით, რომ ხელოვნების ნაწარმოების, მხატვრის ან მხატვართა მთელი ჯგუფის შესაცნობად საჭიროა სრული გარკვეულობით წარმოვიდგინოთ იმ ეპოქის მსოფლმხედველობა და ზნე-ჩვეულებანი, რომელსაც ისინი ეკუთვნიან. იქ აღმოვაჩენთ ყველა განმარტებას, იქ ვიპოვით იმ პირვანდელ მიზეზს, რომელიც აგვიხსნის დანარჩენს. ეს ჭეშმარიტება, ბატონებო, დამტკიცებულია გამოცდილებით; და მართლაც ხელოვნების ისტორიის უმთავრეს ეპოქებს რომ გადავავლოთ თვალი, ვნახავთ, ხელოვნება ჩნდება და შემდეგ ქრება აზროვნებისა და ზნე-ჩვეულებათა დარგში იმ განსაზღვრულ მიდრეკილებებთან ერთად, რომელთანაც თვითონ ეს ხელოვნება იყო დაკავშირებული. მაგალითად, ბერძნული ტრაგედია (ესქილე, სოფოკლე, ევრიპიდე) ჩნდება მაშინ, როდესაც ბერძნები იმარჯვებენ სპარსელებზე, პატარ-პატარა რესპუბლიკური ქალაქების გმირულ ხანაში, იმ დიდი ბრძოლის დროს, როდესაც საბერძნეთი მთელ თავის ძალ-ღონეს იკრებს, რომ შეინარჩუნოს დამოუკიდებლობა და თავისი გავლენის ქვეშ მოაქციოს მთელი განათლებული ქვეყნიერება. შემდეგ ამ დამოუკიდებლობისა და ენერგიის გაქრობასთან ერთად, როდესაც დაკნინდა ბერძენთა ხასიათი და მაკედონელების მიერ დამარცხებული საბერძნეთი უცხოელების კუთვნილებად გადაიქცა, ჩვენ ვხედავთ ტრაგედიის გაქრობასაც. ასევე გოთიკური არქიტექტურა ვითარდება ფეოდალური წესწყობილების საბოლოოდ დამყარების დროს ნახევრად აღორძინების ეპოქაში, მეთვრამეტე საუკუნეში, როდესაც ნორმალეების დაყაჩაღებისაგან გათავისუფლებული საზოგადოება იწყებს განვითარების გზით სვლას, და ქრება იმ დროს, როდესაც წერილი, დამოუკიდებელი, მეომარი, ბარონების ბატონობა და მისგან გამომდინარე ზნე-ჩვეულებანი იშლება, მეთხუთმეტე საუკუნის დამლევს, თანამედროვე მონარქიების გაჩენის გამო. ასევე ჰოლანდიური მხატვრობა უდიდეს წარმატებას აღწევს იმ სახელოვან დროს, როდესაც ჰოლანდია შეუპოვარი და მამაცური ბრძოლის გზით საბოლოოდ თავისუფლდება ესპანეთის ბატონობისაგან, ებრძვის

ინგლისს ტოლფასი იარაღით და ევროპის სახელმწიფოთა შორის ყველაზე მდიდარ, ყველაზე თავისუფალ და განვითარებულ სამრეწველო ქვეყნად იქცევა. მეორე მხრივ, ჩვენ ვხედავთ, მეტვრამეტე საუკუნის დასაწყისში როგორ გადაინაცვლებს პირველობა მისგან ინგლისში. მალე ისიც ძირს ეცემა და მეორეხარისხოვან სახელმწიფოდ რჩება. ამის შემდეგ იგი იქცევა კარგად მოწყობილ, მშვიდობიან, უბრალო საბანკო და სავაჭრო სახლად, სადაც ადამიანს შეუძლია საამოდ იცხოვროს პატივმოყვარული ზრახვებისა და მღელვარებისაგან განთავისუფლებული კეთილგონიერი ბურჟუის ცხოვრებით. სწორედ ასევე, ფრანგული ტრაგედია ჩნდება მაშინ, როდესაც სათავადაზნაურო მონარქიასთან ერთად ლუი XIV-ის დროს ბატონობდა სამეფისკარო ცხოვრება, ბრწყინვალე რაუტები, ტურფადკაზმული არისტოკრატიული შინაყმობა, და ქრება მაშინ, როდესაც პრივილეგიების მქონე საზოგადოება და სასახლის დერეფნების ზნე-ჩვეულებანი ეცემა რევოლუციის დარტყმისაგან.

მინდა შედარება მოვიხმო, რომ თქვენთვის უფრო საგრძნობი გახდეს ზნე-ჩვეულებისა და გაბატონებულ შეხედულებათა გავლენა ხელოვნებაზე.

თბილი ქვეყნიდან ჩრდილოეთისაკენ რომ წახვიდეთ, ახალ სარტყელს მიაღწევთ, შენიშნავთ ნიადაგის სულ სხვა კულტურას და სულ სხვა მცენარეებს: ჯერ ალოე და ფორთოხალი; პატარა მანძილს რომ გაივლით ზეთისხილი და ყურძენი გაჩნდება; მერე მუხა და შვრია; – უფრო შორს ფიჭვი, და ბოლოს – ხავსი და ბონვერა. ყველა სარტყელს აქვს ნიადაგის თავისებური კულტურა და მცენარეები; ერთიცა და მეორეც იწყება სარტყელის თავში და თავდება მის ბოლოში; ერთიცა და მეორეც თავის სარტყელთან არის დაკავშირებული და ეს სარტყელი წარმოადგენს მათი არსებობის აუცილებელ პირობას; თავისი არსებობით ან არარსებობით ის განაგებს ამ მცენარეთა გაჩენას, ან დაღუპვას და რა არის ეს სარტყელი, თუ არა ერთგვარი ტემპერატურა, ერთგვარი ოდენობა სითბოსი და ნესტიანობისა; ერთი სიტყვით, გაბატონებული პირობათა რიგი არსებითად ანალოგიური იმისა, რასაც ჩვენ ეს ეს არის ახლა ვუწოდებთ საზოგადოების მსოფლმხედველობა და იმისი ზნეჩვეულებანი? როგორც

არსებობს ერთგვარი ფიზიკური ტემპერატურა, რომელიც თავისი ცვალებადობით იწვევს ამა თუ იმ მცენარის ჯიშის გაჩენას, – სწორედ ასევე არსებობს ერთგვარი მორალური ტემპერატურა, რომელიც თავისი ცვალებადობით იწვევს ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის გაჩენას და როგორც ფიზიკურ ტემპერატურას ვსწავლობთ, რათა შევიგნოთ ამა თუ იმ მცენარის გაჩენა, – იქნება ეს სიმინდი თუ შვრია, ალოე თუ ნაძვი, ისევე უნდა შევისწავლოთ მორალური ტემპერატურა, რომ შევიგნოთ ხელოვნების რაიმე დარგის გაჩენა – კერძოთაყვანისმცემლური ქანდაკებისა თუ რეალისტური ფერწერისა, მისტიკური არქიტექტურისა, თუ კლასიკური ლიტერატურისა, ვნებიანი მუსიკისა, ან იდეალისტური პოეზიისა. ადამიანის სულის შემოქმედებანი, როგორც ცოცხალი ბუნების ნაწარმოებნი, შეიძლება შევიგნოთ მხოლოდ მაშინ, თუ მათ შევისწავლით გარემოცულ არესთან დაკავშირებით.

მიბაძვა

ახლა ვნახოთ, რამდენად სწორია ეს დებულება და შეიძლება თუ არა გამოვიყვანოთ აქედან დასკვნა, რომ ზედმინევნით მიბაძვა შეადგენს ხელოვნების მიზანს?

ეს რომ ასე ყოფილიყო, ბატონებო, მაშინ საუკეთესო ნაწარმოებნი მონური მიბაძვის ნაყოფი იქნებოდნენ. ნამდვილად კი ეს ასე არ არის. ავიღოთ პირველ ყოვლისა, ქანდაკება. ტვიფარი იძლევა ორიგინალის ყველაზე ზუსტსა და სწორ ანაბეჭდს. მაგრამ, მაინც მიუხედავად ამისა, ცხადია, რომ კარგი ტვიფარი ვერ შეედრება კარგ ქანდაკებას. მეორე მხრივ, და უკვე სხვა დარგში – ფოტოგრაფია არის ხელოვნება, რომელიც ხაზებისა და ჩრდილების საშუალებით ყველაზე ზუსტად და შეუმცდარად წარმოსახავს ერთ სიბრტყეზე საგნის მოხაზულობას და ფორმებს. ეჭვი არ არის, ფოტოგრაფიას შეუძლია დახმარება გაუწიოს ფერწერას; ზოგჯერ გამოცდილი, მცოდნე ადამიანის ხელში შესაძლებელი ხდება მისი მხატვრულად გამოყენება, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მას აზრადაც არ მოსდის, რომ ფერწერას გაუტოლდეს. და ბოლოს, ერთი უკანასკნელი მაგალითიც. თუ მართალია, რომ ზედმინევნით მიბაძვა შეადგენს ხელოვნების საბოლოო მიზანს, იცით, რა იქნებოდა მაშინ საუკეთესო ტრაგე-

დია, საუკეთესო კომედია ან საუკეთესო დრამა?! – სტენოგრაფიული ანგარიშები სისხლის სამართლის პროცესების შესახებ, რადგან იქ მართლაც ჩანერილია უკლებლივ ყოველი სიტყვა. ცხადია ისიც, რომ ხანდახან შეიძლება აქ აღმოჩნდეს რაიმე ბუნებრივი ან წრფელი გრძნობით გატაცება, მაგრამ ეს გახლავთ ძვირფასეული ლითონის მარცვალი მთის შორეულ, წიაღისეულ მადანში. მწერალმა შეიძლება ის გამოიყენოს მასალად, მაგრამ თავისთავად კი მას ხელოვნებასთან არაფერი საერთო არა აქვს.

დრამატული პოეზიის საუკეთესო ნაწილი – ბერძნული და ფრანგული კლასიკური პიესები, უმეტესი ნაწილი ესპანური და ინგლისური დრამებისა, შორს უდგანან საზოგადო საუბრის ზედმინევნით გამოყენებას; პირიქით, განგებ შეაქვთ მასში ცვლილება. ყველა ეს პოეტები ლექსად ალაპარაკებენ თავიანთ გმირებს და მათ სათქმელს ზომას და ხშირად რითმას უყენებენ. აზიანებს თუ არა ხელოვნების ნაწარმოებს სინამდვილის ასეთი დამახინჯება? სრულიადაც არა. ამას უდავოდ ამტკიცებს გოეთეს „იფიგენიას“ 27 მაგალითი, რომელიც ჯერ პროზად იყო დაწერილი და შემდეგ კი გაილექსა. იგი პროზადაც მშვენიერია, მაგრამ, გალექსილი, განუზომლად მაღლა დგას. აქ, ცხადია, რომ სწორედ ჩვეულებრივი სასაუბრო ენის შესწავლა, რითმის და ზომის შეტანა, შეუდარებელ ძალას აძლევს გოეთეს თხზულებას, ნათელ განდიდებას, ფართო და ურყევ ტრაგიკულ ჟღერას, რომლის გაგონებისთანავე სული ამაღლდება ჩვეულებრივი ცხოვრების სისაძაგლეზე და ჩვენს თვალწინ აღსდგებიან ძველი გმირები, პირველყოფილი ადამიანების დავინწყებული ტომები, და მათ შორის, დედოფლური ქალწული, ღმერთების ნების განმმართველი, კანონების დამცველი, ადამიანის მწყალობელი, რომელშიც შეერთებულია ადამიანის ბუნების ყოველი სათნოება, რათა სახელი გაუთქვას ჩვენს გვარს და აღამაღლოს ჩვენი სული.

მაშასადამე, რომელიმე საგნის დახატვის დროს, ყველაფერი სრული სიზუსტით როდი უნდა გამოვსახოთ. გვრჩება გამოსარკვევი, რა ფარგლებში უნდა დავტოვოთ მიბაძვა და აი, წინადავე გეუბნებით: იგი არ უნდა აღემატებოდეს ნაწილების თანაფარდობას, რაც ურთიერთ დამოკიდებულებას გვაძლევს, ახლავე გავმართავ ამას.

წარმოიდგინეთ, რომ ცოცხალი მოდელი გიდგათ თვალწინ, ქალი ან კაცი და მის დასახატად ერთი ფანქარი გაქვთ და პატარა ქალაღი – ორი ხელისგულის ოდენა. ცხადია ვერავინ მოგთხოვთ, რომ ნატურალური სიდიდით გამოსახოთ იგი. ამისათვის ქალაღი არ გეყოფათ; მით უფრო ვერავინ მოგთხოვთ, რომ ფერები გადმოგვცეთ, რადგან თქვენს განკარგულებაში მხოლოდ ორი ფერია – თეთრი და შავი. თქვენგან იმას მოითხოვენ, რომ მოდელის თანაფარდობა და, უპირველესად ყოვლისა, პროპორციები გამოსახოთ, ესე იგი, ნაწილების ზომათა თანაფარდობა. თუ თავი განსაზღვრული სიგრძისაა, საჭიროა რომ ტანს რამდენჯერმე მეტი სიგრძე ჰქონდეს, ვიდრე თავს, ხელს – სხვა სიგრძე, ისიც თავის სიგრძესთან შეფარდებული; აგრეთვე ფეხს და ყველა დანარჩენ ნაწილს.

გარდა ამისა, თქვენგან მოითხოვენ, რომ დახატვის ფორმები ან მდგომარეობის თანაფარდობა გამოსახოთ: ესა თუ ის მოლუნვა, ოვალი, კუთხე, კლაკნილი, რომელიც ორიგინალს აქვს, სათანადო ხაზებით უნდა იყოს სურათში გამოსატული, მოკლედ რომ ვთქვათ, ამოცანა მდგომარეობს ნაწილების თანაფარდობის, მის სრულ მთლიანობით გადმოცემაში, სხვა არაფერში; თქვენ ტანის მარტივი გარსი კი არ უნდა გადმოსცეთ, არამედ, ასე ვთქვათ, ტანის ლოგიკური აგებულება.

ამგვარადვე წარმოიდგინეთ, რომ თქვენ წინ მდაბიონი ან დიდკაცი მოქმედებენ ცხოვრების სცენაზე და თქვენ გთხოვენ ამის აღწერას. ამის აღასრულებლად თქვენ გაქვთ თვალი, ყური, მეხსიერება, იქნებ ფანქარიც, რომ საჩქაროდ ჩაიწეროთ ხუთი-ექვსი შენიშვნა; ცოტა რამ გაქვთ, მაგრამ თქვენგან იმას კი არ მოითხოვენ, რომ უკლებლივ გადმოგვცეთ ყოველი სიტყვა, ყოველი ჟესტი, ყოველი მოძრაობა ამ კაცისა, ან იმ თხუთმეტი-ოცი კაცისა, რომლებსაც თქვენ უყურებდით. აქაც, როგორადაც ეს იყო წინათ მოყვანილ მაგალითში, თქვენგან მოითხოვენ აღნიშნოთ პროპორციები, დაკავშირება, თანაფარდობანი; უპირველეს ყოვლისა, – დაიცვათ სრული სიზუსტით თანაბრობა პიროვნების მოქმედებაში, ესე იგი, თქვენს აღწერაში უმეტესი მნიშვნელობა მისცეთ ისეთ საქციელს, რომელშიც გამოსჭვივის მისი პატივმოყვარეობა, მისი სიძუნწე, თუ იგი ძუნწია, მთავარი

ყურადღება მიაქციოთ ძალმომრეობის აქტებს, თუ იგი თავდაუ-
ჭერელია, შემდეგ არ დაარღვიოთ სხვა და სხვა მოქმედებათა
ურთიერთკავშირი, ესე იგი, სწორედ ისე, რომ ერთი რეპლიკა
ინვევდეს მეორეს, რომ ესა თუ ის გადაწყვეტილება გამომდი-
ნარეობდეს წინათ მოცემულ გადაწყვეტილებისაგან, გრძნობა –
გრძნობისაგან, აზრი – წინათ აღძრულ აზრისაგან და გარდა ამი-
სა, რომ ყველაფერი აიხსნებოდეს მოქმედ პირთა არსებულ
მდგომარეობით და იმ ხასიათის თვისებებით, რომლითაც და-
ჯილდოებულია იგი თქვენ მიერ. მოკლედ, რომ ვთქვათ, ლიტე-
რატურაში, ისევე, როგორც ფერწერაში, საჭირო არის აღვწეროთ
არა ცოცხალ არსებათა და ამბების გრძნობებით აღქმული
გარეგნობა, არამედ მათი თანაფარდობის და მათი ურთიერთ-
დამოკიდებულების მთლიანობა, ესე იგი მათი ლოგიკა. ამგვა-
რად, საერთო წესით ყველაფერი ის რაც ცოცხალ არსებაში ჩვენ
გვაინტერესებს, მისი შინაგანი ან გარეგანი ლოგიკა, ანუ
სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მისი აგებულება, შემადგენლობა და
ნაწილების თანაფარდობა და სწორედ ამის გამოჩენას და გად-
მოცემას ვთხოვთ ჩვენ მხატვარს. თქვენ ხედავთ, თუ როგორი
შესწორება შეგვაქვს ჩვენს პირველ განზრახვაში; ჩვენ ის არ
გავაქარწყლეთ, მხოლოდ დავწმინდეთ; ჩვენ აღმოვაჩინეთ ხე-
ლოვნების უფრო ამაღლებული ხასიათი; რომლის წყალობით
ხელოვნება ხდება არა მარტო ადამიანის ხელის ნაშრომად,
არამედ აგრეთვე მისი გონების ქმნილებად.

ხელოვნების არსი

ხელოვნების ნაწარმოების თავისებურება მდგომარეობს
იმაში, რომ პირველ პლანზე გამოიყვანოს, რაც შეიძლება თვალ-
საჩინო გახადოს საგნის ძირითადი ან მთავარი ხასიათი მაინც;
ამის მისაღწევად მხატვარი აშორებს ისეთ ნიშნებს, რომლებიც
უმთავრესს ფარავენ, ირჩევს იმისთანებს, რომლებშიც იგი
მჟღავნდება, ასწორებს – რომლებშიც შეცვლილად მოჩანს იგი და
გადაამუშავებს ისეთებს, რომლებშიც გაუქმებულად ეჩვენება იგი.

იპოლიტ ტენი (1828–1893წ.წ.)

თემა: ხელოვნების ადგილი კულტურაში

ხელოვნება და კულტურა.

კულტურა ურთულესი და მრავალმხრივი ფენომენია. ის შეიძლება განვსაზღვროთ შემდეგნაირად. კულტურა არის ის, რაც არ არის ბუნება. ის ადამიანური საქმიანობის, შრომის პროდუქტია, რომელშიც რეალიზებულია მისი შემქმნელის ღირებულებები.

კულტურის სტრუქტურა ასეთია:

მატერიალური კულტურა.

სოციალური კულტურა.

სულიერი კულტურა.

მატერიალური კულტურის არტეფაქტებში გვაქვს **მაგეხიადუხის მაქსიმუმი** და გონითის (**სუღიეხის**) მინიმუმი, მაშინ როცა სულიერ კულტურაში პირიქითაა: სახეზე გვაქვს **გონითის მაქსიმუმი** და **მაგეხიადუხის მინიმუმი**.

ხელოვნება სულიერი კულტურის ერთი ფორმაა, მითოსთან, მეცნიერებასთან, რელიგიასთან, ზნეობასთან, ფილოსოფიასთან ერთად. როგორც ვთქვით კულტურა ზოგადად ადამიანის საქმიანობის შედეგია. ადამიანის საქმიანობა შეიძლება დავაჯგუფოთ ოთხ ძირითად სახედ, ესენია:

1. პრაქტიკულ – გარდაქმნითი საქმიანობა.
2. შემეცნებითი.
3. შეფასებითი (ღირებულებითი).
4. კომუნიკაციური საქმიანობა.

თუ გავიხსენებთ ხელოვნების ზემოთჩამოთვლილ განსაზღვრებებს, ვნახავთ, რომ თოთოეული ეს განსაზღვრება შეესაბამება ადამიანის საქმიანობის ძირითად სახეებს. ხელოვნების ბუნება კი იმაში მდგომარეობს, რომ ის ერთდროულად არის შემეცნებაც, გარდაქმნაც, სინამდვილის შეფასებაც და კომუნიკაციის საშუალებაც. სწორედ ასეთი ბუნების გამო მას აქვს სრულიად განსაკუთრებული როლი და ადგილი კულტურის მთლიან სტრუქტურაში.

1. გახდაქმნითი (პრაქტიკული) საქმიანობა, სუბიექტის (ადამიანის) მიერ სინამდვილის შეცვლაში მდგომარეობს, ეს საქმიანობა შრომასა და პრაქტიკაში ვლინდება.

2. შემეცნებითი საქმიანობა სუბიექტის მიერ რეალური სამყაროს ობიექტური თვისებების, კავშირებისა და მიმართებების შესახებ. ინფორმაციის მოპოვებაში მდგომარეობს, შემეცნების უმაღლესი ფორმა არის მეცნიერება.

3. ღიხებულებითი - ოხიენგაციული საქმიანობა, სუბიექტის მიერ გარკვეული ღირებულებითი სისტემის გამომუშავებაში მდგომარეობს, ყველაზე თანმიმდევრულად საქმიანობის ეს სახე იდეოლოგიაში ხორციელდება, რომელიც პოლიტიკურ, სამართლებრივ, მორალურ, რელიგიურ და ესთეტიკურ ღირებულებათა სისტემებს აგებს და აფუძნებს.

4. კომუნიკაციური (უხითიუხობითი) საქმიანობა, როდესაც სუბიექტი თავის აქტივობას სხვა ადამიანებისკენ მიმართავს, რომლის ძირითადი ფუნქციაა გაგების მიღწევა, კომუნიკაციის სუბიექტებს შორის. ამრიგად ადამიანის საქმიანობის ზოგადი სტრუქტურა ასეთია:

ხელოვნებაში ადამიანის საქმიანობა ოთხივე ფორმით წარმოდგება მეტ-ნაკლებად. შეიძლება ზოგი წინა პლანზე იყოს წამოწეული ზოგი უკან. ეს დამოკიდებულია ხელოვნების თითოეული სახის განსაკუთრებულობაზე, მხატვრული შემოქმედების გვარისა და ჟანრის თავისებურებაზე, ხელოვანის ინდივიდუალურ ნიჭზე, მაგრამ ყველა შემთხვევაში ხელოვნებაში ერთიან მთელშია შერწყმული. ოთხივე საქმიანობის ორგანული კავშირი ამდენად, ადამიანის საქმიანობათა საერთო სისტემაში ხელოვნების ადგილი შეიძლება შემდეგნაირად გამოვსახოთ:

პრაქტ. გარდაქმნ. საქმ.

ღირებულებითი

ხელოვანი

შემეცნებითი.

კომუნიკაციური.

აზროვნების ისტორიაში კულტურის შესახებ თეორიული წარმოდგენა მოგვიანებით ფუძნდება ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მანამდე არ იქმნებოდა კულტურა. ეს მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ ადამიანმა კულტურაზე რეფლექსია მხოლოდ ახალ დროში მოახდინა. ამასაც აქვს თავისი არსებითი მიზეზი, ანტიკურობიდან მოყოლებული, რენესანსის ჩათვლითაც კი ადამიანი არ განიხილებოდა დამოუკიდებელ, ავტონომიურ არსებად. თავს არ განიცდიდა სუბიექტად და მიიჩნეოდა, რომ ის წარმოადგენს მედიუმს ზებუნებრივ ძალებსა და სამყაროს შორის. მოკლედ რომ ვთქვათ, ამ მსოფლმხედველობების ფარგლებში ადამიანი თვითონ კი არ ქმნიდა, არამედ დამოკიდებული იყო გარეშე ძალების ინტერვენციაზე. ხოლო, XVIII საუკუნეში გერმანულმა კლასიკურმა ფილოსოფიურ-ესთეტიკურმა აზროვნებამ განიხილა ხელოვნება კულტურის სისტემაში, როგორც მისი ერთერთი აუცილებელი ქვესისტემა სხვა ქვესისტემასთან კანონზომიერ ურთიერთკავშირში. **მაგ. ჰეგელთან – ფილოსოფიასთან და ხელოვნებასთან.**

მანამდე, ზემოთ ჩამოთვლილი მიზეზების გამო საკითხი „ხელოვნება კულტურის სისტემაში“ მეცნიერული კვლევის მიღმა რჩებოდა. ჩვენ გამოვდივართ იქიდან, რომ კულტურა ადამიანური შემოქმედებითი შრომის პროდუქტია, ამით იგი განსხვავებულია ბუნებისაგან, რის შექმნაშიც ადამიანს წვლილი არ მიუძღვის. კულტურა თავის მოცულობას იმის მიხედვით იცვლის, თუ ვინ გამოდის სუბიექტის როლში – ცალკეული ინდივიდი თუ სოციალური ჯგუფი. ამიტომ „კულტურის“ ცნების შინაარსში ოთხი მასშტაბის ფენა განირჩევა.

1. ინდივიდუალური პიროვნების კულტურა.
2. ჯგუფური კულტურა – ეროვნული, ხალხური, კლასობრივი, პროფესიული, ოჯახური.
3. საზოგადოების გარკვეული ტიპის კულტურა, რომელიც ლოკალიზებულია დროსა და სივრცეში, (ანტიკური, აღორძინების კულტურა).
4. კაცობრიობის კულტურა.

ხელოვნებაში, როგორც ნაჩვენები იყო, ადამიანის საქმიანობის ყველა ძირითადი სახე შეირწყმება და წარმოიქმნება

რადაც სინთეზური ორგანული, სისტემური, მთელი. ამის გამო მხატვრული საქმიანობა ერთდროულად არის სინამდვილის შემეცნებაც, მისი ღირებულებითი გააზრებაც, იდეალური (ნაწილობრივ მატერიალურიც) გარდაქმნა და ბოლოს, სუბიექტთა შორის ურთიერთობის ფორმაც. აქედან კი გამომდინარეობს, რომ ხელოვნება მთლიანად აღებული კულტურის თავისებური მოდელი ხდება, რადგან მასში კულტურის ძირითადი მხარეებია ფიქსირებული (ხელოვნება თავისებური „სარკეა“, რომელშიც კულტურაა აღბეჭდილი). ნ.გ. ხელოვნების სარკეში, ბუნებრივია, აისახება კულტურის თითოეული ტიპის თავისებურება.

ძველი ბერძნების ხელოვნებამ – სკულპტურამ, თეატრმა, არქიტექტურამ, პოეზიამ – განახორციელა ყველაზე რელიეფურად კულტურის ამ ტიპისათვის დამახასიათებელი მატერიალურისა და სულიერის დაუნანევრებლობა. ანტიკური ხელოვნება სხეულებრივ ადამიანს წარმოსახავდა და ასევე მის სულიერ მოძრაობასაც აღწერდა, მაგრამ მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც მათი პლასტიკური გამოხატვა შეიძლებოდა – ასეთია ჰომეროსის პოემების და სოფოკლეს დრამების გამომსახველობითი სისტემა.

შუა საუკუნეების ხელოვნებამ – ყოფიერების მატერიალური მხარის გამოსახვა შეწირა სულიერი საზრისის გამოხატვას, საყდრის არქიტექტურაში, სადაც ანტიკურობამ სხეულისა და განსულიერების გასაოცარ ჰარმონიულობას მიაღწია. გოთიკამ ქვის იმ ზომამდე დემატერიალიზაცია მოახერხა, რომ იგი სიმძიმეს მოკლებულ და ცისკენ აფრიალებულ არშია – ქსოვილად აღიქმება.

აღორძინების ხელოვნება ანტიკური ხელოვნებით იმიტომ მოიხიბლა, რომ მიწიერსა და ზეციურს, მატერიალურსა და სულიერს შორის წინააღმდეგობის მოხსნის ნათესაური კავშირი იგრძნო. ამასთან ერთად აღორძინებას ანტიკურობის პირნძინდად გადმოღება არ შეეძლო, მის უკან შუა საუკუნეების მხატვრული გამოცდილება იდგა.

შუა საუკუნეების იდეოლოგიის მიხედვით ღიმილი (მიწიერი) მიუღებელი იყო. ნეტარი ავგუსტინე აღნიშნავდა, რომ ბუნების მშვენიერებით ტკობაც დანაშაულის ტოლფასი იყო.

უმბერტო ეკოს რომანი „ვარდის სახელი“ კარგი მაგალითია შუა საუკუნეების იდეოლოგიისა. მთელი ნაწარმოები ერთი კითხვის გარშემო იყო.

ქრისტე იცინოდა? დაიკარგა არისტოტელეს პოეტიკის ის ნაწილი რომელშიც კომედია, ირონია იყო აღწერილი. სწორედ ასეთ იდეოლოგიას დაუპირისპირდა ალორძინება.

ლეონარდო და ვინჩმა ჯოკონდას ღიმილით უარი უთხრა შუა საუკუნეებს. და ადამიანური (მიწიერი) ღიმილი გამოსახა. „ღმერთი ღიმილშიც არის“. ასე დაუპირისპირდა შუა საუკუნეებს. ეს მეორე შემთხვევა იყო ხელოვნების ისტორიაში, როცა ნახატზე ღიმილია გამოსახული.

პირველი და ერთადერთი ქანდაკება ლაოკოონია, სადაც ქანდაკებაში ადამიანს პირი აქვს გაღებული. ეს ხელოვნებაში მიუღებელი იყო, რადგან ქანდაკებაში განსაკუთრებით სახის (პროპორცია და კონსტრუქცია ირღვევა, როცა სიცილი ან პირის გაღებაა გამოსახული).

ხოლო ჯოკონდას ღიმილით, ხაზგასმით აღნიშნა ლეონარდომ რენესანსის დადგომა, ამიტომ ჯოკონდას ორაზროვან მიწიერ ღიმილს ღვთაებრიობა მიანიჭა. ესთეტიკურ ღირებულებას რაც შეეხება, კარგად ჩანს შემობრუნება ბუნების მიმართ და სიყვარული ბუნებისა,

ამ დიალექტიკაში კი ახალი მხატვრული სისტემა ჩამოყალიბდა – სადაც ბუნების, ადამიანის სხეულისა და მოქმედების მატერიალურობა რეაბილიტირებული იყო, მაგრამ ყოველთვის რჩებოდა სულიერად გაკეთილშობილებული – არა მხოლოდ მაშინ, როცა შიშველი მოდელის გამოსახვა ღმერთისა თუ ღმერთქალის სახეს წარმოადგენდა, არამედ მაშინაც, როცა ნოველისტები თანამედროვეთა ფატერაკებს აღწერდნენ.

XVII – XX საუკუნეებში ხელოვნების განვითარებამ გადაჭრით უარყო შუა საუკუნეების შემოქმედების სტრუქტურა. სულ უფრო მეტ ყურადღებას უთმობდა ყოფიერების სხეულებრივ მხარეს (ნაწილობრივ ამით აიხსნება ნატურმორტის ჟანრის წარმოშობა ფერწერაში). ასეთია გზა ნატურალიზმიდან, კუბიზმიდან და კონსტრუქტივიზმიდან გეომეტრიული აბსტრაქციონიზმისკენ, „ახალი ნივთიზმისკენ“, „ახალი რომანისკენ“ და „ფოტორეალიზ-

მისაკენ". მეორე ასპექტი, რომელშიც ასევე ნათლად მჟღავნდება ხელოვნების უნარი – მთლიანად აღებული კულტურის სარკე, სახოვანი მოდელი იყო, – არის მის მიერ კულტურის ყოველი ისტორიული ტიპისათვის დამახასიათებელი საზოგადოების შემეცნებით და ღირებულებით მისწრაფებათა თანაფარდობის ასახვა.

**შუა საუკუნეების ხელოვნების წახმმათველი პიჩინციპი ღიხებულებით – იდეოლოგიუხია. ხედიგიუხ ზნეობიივი იყო და აჩა შემეცნებით – ხეადისტუხი. ხელოვანი ასასახავ მასადას ღვთაებ-
ხივ სამყაიხოში ეძიებდა და აჩა მიწიუხ ქვეყანაში.**

აღორძინების ხელოვნებამ ცხოვრებისეული რეალობის მხატვრული ასახვის უშუალო საგნად მიწიერი ადამიანი, მისი გარემომცველი ნივთიერი სამყარო, ხილული და განცდილი ბუნება დაადგინა. ზოგიერთი ისტორიკოსი ხელოვნების ამ მეთოდს რეალისტურს უწოდებს, ზოგი ერიდება რადგან (რეალიზმის როგორც მეთოდის ჩამოყალიბება უფრო გვიან ხდება). ეს იმიტომ, რომ აღორძინების ხანის ხელოვნებამ არ იცის სიშართლე მშვენიერების გარეშე, ჭეშმარიტება სიკეთის გარეშე, მეტიც, იგი არ უარყოფს სამყაროზე რელიგიურ-მისტიკურ წარმოდგენას. ის კი არა და, სწორედ ამის საშუალებით ცდილობს ადამიანის ცხოვრების ყოფითი რეალობის ესთეტიკურ აღზევებას: ასე წარმოუდგებოდათ საყვარელი ქალი მხატვრებს მადონასა და ვენერას სახით, ხოლო ყოფითი სცენები როგორც საიდუმლო სერობა ან მარიამ მაგდალინელის ვნებანი, მაგრამ როგორც კი ბურჟუაზიულმა ხელოვნებამ თავისი რაციონალისტურ-სციენტისტური-(ანუ მეცნიერული) ორიენტაციით გაიმარჯვა და ყოველგვარი ღირებულებით – იდეოლოგიური ხასიათის შეზღუდვები უარყო, მხატვრული შემოქმედების სახით რეალისტური მეთოდი დამკვიდრდა და XIX ს-ში, ცხოვრების ყოველგვარ – კლასიციტურ, რომანტიკულ, რენესანსულ თუ ანტიკურ იდეალიზაციას დაუპირისპირდა, გავიდა კიდეც ცოტა ხანი და რეალიზმმა დაიწყო იმ ნატურალისტურ – იმპრესიონისტულ მხატვრულ სისტემად გადაქცევა, რომელმაც მეთოდის იდეალურ მოდელად უადრესად ობიექტური, ზუსტი, სარწმუნო და იდეოლოგიზირებული ცოდნის – მეთოდი მიიჩნია, ხოლო როცა დიდმა რეალისტმა

გ. ფლობერმა თავის შემოქმედებით პრინციპად ცხოვრებისეული რეალობის მკაცრად ობიექტური, შემეცნება აღიარა, მან უკიდურესი გარკვეულობით ჩამოაყალიბა არა მხოლოდ საკუთარი ესთეტიკური კრედო, არამედ ამ დროის ბურჟუაზიული კულტურის საერთო პრინციპებიც. ის, რომ ხელოვნება კულტურის მთლიან მოდელს წარმოადგენს არავითარ შემთხვევაში არ გამომდინარეობს, თითქოს იგი ადამიანის საქმიანობის სხვა ფორმებზე მაგ: მეცნიერებაზე, ტექნიკაზე და ა.შ. მაღლა დგას, რომელთაგან თითოეულ კულტურას ერთი მხრივ წარმოადგენს. მთლიანობაში ხელოვნება მეცნიერებასთან, რელიგიასთან და სხვ. ერთად განაპირობებს ამა თუ იმ ეპოქის კულტურას.

მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვნებას, რომელიც ახდენს ესთეტიკურ ღირებულებათა რეალიზაციას, მას ამავე დროს შეუძლია სხვა ღირებულებების ვლენაც. ამდენად, ხელოვნებას სწორედ ამ თვისების გამო მიიჩნევენ ან რელიგიის, ან მეცნიერების პოლიტიკური და ეთიკური იდეების მსახურად. ის რითაც ხელოვნება კულტურის სხვა ფორმებისგან განსხვავდება, ეს მისი მეტაფორული ენაა. თუ რელიგია წარმოდგენებით ოპერირებს, მეცნიერება ცნებებით, ხელოვნების ენის სპეციფიკა მის მეტაფორულობაშია.

ხელოვნება და მეტაფორა

ხელოვნების ბუნების გასაგებად, ხშირად მიმართავენ ისეთ **სემიოტიკურ კონცეპტს** (ცნებას) როგორიცაა მეტაფორა.

ხშირად ხელოვნებას მიიჩნევენ თავად ერთ დიდ მეტაფორად. მეტაფორის კვლევას დიდი ხნის ისტორია აქვს, მაგრამ მისი ინტენსიური შესწავლა დაიწყო უკანასკნელი ორი ათეული წლის წინ.

მეტაფორას სწავლობენ: ფილოსოფოსები, ფსიქოლოგები, ლიტერატურათმცოდნეები, ენათმეცნიერები.

მეტაფორის გამოყენების სფერო ძალიან ფართოა, ის გვხვდება ადამიანთა კომუნიკაციის თითქმის ყოველ სახეში, და ამბობენ რომ მეტაფორები გამოიყენება ყრუ-მუნჯთა საუბრებშიც კი.

რა განაპირობებს მეტაფორის გამოყენების ასეთ უნივერსალურობას?

არის კი ისეთი სფეროები ადამიანთა ურთიერთობებში სადაც მეტაფორის გამოყენება შეუძლებელი ან აკრძალულია. ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა მეტაფორის არსის გაგებასთან დაგვაახლოვებს.

მეტაფორის გამოყენება აკრძალულია კომუნიკაციის ისეთ სფეროებში როგორებიცაა: **ჩეცქები, სამედიცინო დასკვნები, სამხედრო ბრძანებები, კანონ-შემოქმედებითი საქმიანობა.** ანუ ის სფეროები, სადაც აზრის ცალსახა გამოხატულებაა აუცილებელი. ასეთ სფეროებში ორაზროვნება შეიძლება აღმოჩნდეს ფატალური შედეგების მომტანი.

მაშასამე პირველი ნაბიჯი, მეტაფორის გაგების გზაზე გადავდგით. რაც იმას ნიშნავს, რომ მეტაფორას არ აქვს ცალსახა გამოხატულება. ანუ არ შეიძლება იყოს ერთმნიშვნელოვანი.

ახლა ვნახოთ, თუ როგორ გამოიყენებდა მეცნიერული აზროვნება მეტაფორას. (ან უფრო კარგად რომ ვთქვათ) რა დამოკიდებულება ჰქონდა მეცნიერებას მეტაფორისადმი. რაციონალურად მოაზროვნენი უარყოფდნენ მეცნიერულ აზროვნებაში მეტაფორის გამოყენებას, მისი მრავალმნიშვნელობის გამო მაგ. ჰობსი ამბობდა:

მეტაფორა განსხვავებით ცნებისაგან აბუნდოვანებს და ახთულებს შემეცნებას,

ამდენად ის მეტაფორის შემოტანას რაციონალურ აზროვნებაში, არა მხოლოდ შეცდომად, დანაშაულადაც კი მიიჩნევს. განსხვავებულ პოზიციაზე დგას ე.წ. რომანტიკულად განწყობილი ფილოსოფოსები, მაგ: ნიცშე და მისი მიმდევრები, რომელთაც მიაჩნიათ, რომ ყოფიერების ისეთი სფეროები როგორიცაა: სიცოცხლე, ხელოვნება, შემოქმედება, თავისუფლება. არ ეურჩება ლოგიკურ განხილვას და ქეშმარიტების წვდომის გზა ამ შემთხვევაში, მხოლოდ მეტაფორული აზროვნება შეიძლება იყოს. ამის საუკეთესო დემონსტრირებაა ნიცშეს ძირითადი ნაშრომი „ასე იტყოდა ზარატუსტრა,“ რომელიც ტრადიციულ-ფილოსოფიური ტრექტატებისაგან განსხვავებით მხატვრული ენის – მეტაფორის მატარებელია.

რაც შეეხება ხელოვნებას.

როგორც თავში ვთქვით მის ბუნებას ხშირად აიგივებენ მეტაფორის ბუნებასთან, უფრო მეტიც, ხშირად ამბობენ, რომ ხელოვნება წარმოდგენელია მეტაფორის და სხვა სემიოტიკური ნიშნების გარეშე. ერთი რამ უნდა დავაზუსტოთ: როცა მეტაფორაზე ვსაუბრობთ, არ ვსაუბრობთ მისი მხოლოდ ლიტერატურათმცოდნეობითი მნიშვნელობით. მის შინაარსში მოიაზრება საკუთრივ მეტაფორა, ლიტერატურული მნიშვნელობით, შედარება, ეპითეტი, ჰიპერბოლა....

ესპანელი ფილოსოფოსი ხოსე ორტეგა ი გასეტი ამბობს ერთ საინტერესო მეტაფორას:

„ჩოგოჩი დაბნეულ ქიხუჩეს ჩაჩჩება ხოდმე ადამიანის სხეულში სამედიცინო იაჩალი, ასევე ჩაჩჩა შემოქმედს (დმეჩოს) ადამიანის სულში მეტაფოჩაო.“

ეს საინტერესო ფრაზა მოითხოვს თემატურ განვრცობას. რაც თავის მხრივ გაგვცემს პასუხს კითხვაზე როდიდან ჩარჩა ეს ინსტრუმენტი ადამიანის სულში? ანუ სად წარმოიშვა და რატომ წარმოიშვა მეტაფორული აზროვნება და რატომ არის დღემდე ადამიანთა ურთიერთგაგების შეუცვლელი ინსტრუმენტი. მეტაფორის წარმოშობა უნდა ვეძიოთ მითოსურ ცნობიერებაში. მითოსური ცნობიერება ხასიათდება მთლიანობით, სინკრეტულობით. რაც იმას ნიშნავს, რომ ჯერ არ არის გამოყოფილი ცნობიერებაში თეორიული, პოლიტიკური, რელიგიური სფეროები, რაც თავის მხრივ იმას ნიშნავს, რომ მითოსური ადამიანის მიმართება სინამდვილისადმი, მისი ცნობიერება მთლიანი და დაუნაწევრებელია. მითოსური ცნობიერების უმთავრესი მახასიათებელია გრძნობადი უეჭველობა, ანუ საგნის ნამდვილობა. გრძნობაში (შეგრძნებებში) მოცემულობით განისაზღვრებოდა: მაგ: შეგრძნებებში მოგვეცემა, რომ (მზე ამოდის და ჩადის) მაგრამ რეალურად მზე არც ამოდის და არც ჩადის, არამედ დედამიწა ბრუნავს მზის გარშემო. ეს მეცნიერებმა გვიან დაადგინეს.

გრძნობადი უეჭველობა თავის მხრივ ემყარებოდა სინამდვილის ანთროპომორფულ ხედვას. (ანთროპოს – ადამიანი, მორფოს – დანაწევრებას) როგორც თვითონ ჰქონდა დანაწევ-

რებული. ადამიანი თავის თავს სამყაროსგან არ გამოყოფდა, არ განიცდიდა თავის თავის უპირატესობას სამყაროსთან. (წარმოიდგენდა როგორც ერთ მთლიანს). ამდენად მას საკუთარი თვისებები გადაჰქონდა საგნებსა და მოვლენებზე. თვითონ უხაროდა და თავის სიხარულს მიაწერდა (მზე – იცინის. თვითონ გრძნობდა გულის ძგერას, და ქვასაც გული ჰქონდა. თვითონ იყო დამნუხრებული და ამინდი მოჟამული იყო, ჰყავდა და-ძმა, მშობლები, ამიტომ (მზე დედაა ჩემი, მთვარე მამაა ჩემი ვარსკვლავები და-ძმებია ჩემი).

მტრობდა, – მტრობა მიეწერებოდა გარე სამყაროს.

უყვარდა, – სიყვარული მიეწერებოდა სამყაროს. მაშასადამე მეტაფორა ყოფილა თავისი წარმოშობის დროიდან დღემდე ემოციურად ნაცნობი საშუალებით, უცნობის გაგების ინსტრუმენტი. მაგ:

„შორს მოსჩანს ქისტის სოფელი არწივის ბუდესავითა,
საამო არის საცქერლად დიაცის უბესავითა“.

ასეთი შემოკლებული აზრი და ახსნა აქვს მეტაფორას, რომელიც ემოციურად გაგვავებინებს. მეცნიერებისაგან განსხვავებით, რომელსაც მოუწევდა ახსნა, რომ ზღვის დონიდან რაღაც სიმაღლეზე არის გაშენებული სოფელი თავისი არქიტექტურის აღწერით, და ა. შ. ეს იქნებოდა საკმაოდ ვრცელი დასაბუთებული ახსნა. მეტაფორას შემთხვევაში კი გვაქვს ემოცია. მას შემდეგ რაც კი მთლიანი მითოსური ცნობიერება დანაწევრდა თეორიულ, პოლიტიკურ, ეთიკურ, ესთეტიკურ, რელიგიურ სფეროებად, თითქოსდა მეტაფორული აზროვნების ადგილი აღარ უნდა დარჩენილიყო. მაგრამ (ესთეტიკა – ხელოვნება) აღმოჩნდა ის სფერო რომელმაც მეტაფორა ხელოვნების ენის მთავარ იარაღად აქცია. მხოლოდ ერთი განსხვავებით მითოსური ცნობიერებისაგან.

მითოსური ცნობიერების ადამიანს ეჭვი არ შექონდა თავისა და სამყაროს ერთიანობაში და მას მართლაც მიაჩნდა, რომ საგნები და მოვლენები ადამიანური თვისებების მატარებელია. ანუ მითოსში ნიშანი და აღსანიშნი ერთმანეთს ემთხვეოდა, მაშინ როცა ხელოვნებამ მეტაფორული ენა თავის მხატვრული ქსოვილის ძირითად ელემენტად აქცია, მხოლოდ ერთი

პირობით, ნიშანი არ ემთხვევა აღსანიშნს. რაც იმას ნიშნავს, რომ ხელოვანს განსხვავებით მითოსური ადამიანისაგან არ მიაჩნია, რომ მისი თვისებები და სამყაროს, საგნების თვისებები, იდენტურია, რომ არსებობს განსხვავება ადამიანსა და სამყაროს მოვლენებს შორის, თუმცა დისტანცირებულად მეტაფორის გამოყენებით ხაზს უსვამს მისი ბუნების პირობითობას. კიდევ უფრო უკეთ, რომ გავიგოთ, მეტაფორის ბუნება შევადაროთ ერთმანეთს **მეტაფორა და სიმბოლო**.

სიმბოლო არის ისეთი ნიშანი რომელიც აღსანიშნს უშუალოდ არ წარმოგვიდგენს.

მაგ: მტრედი არის მშვიდობის სიმბოლო, ის, რომ მტრედი უშუალოდ არ არის მშვიდობა. ეს საჭიროებს გარკვეულ კონვენციას (შეთანხმებას).

რადგანაც სიმბოლო კონვენციულია, ეს ნიშნავს იმას, რომ მისი შინაარსი რაციონალურია. ადამიანები, ან კულტურა შეთანხმდა. ასევე რომ მაგ. ჯვარი არის ჯვარცმის სიმბოლო.

მაშინ, როცა მეტაფორა სრულებით არ საჭიროებს შეთანხმებას. ის როგორც ვთქვით ემოციებზეა მიმართული და გაგების ველში შემოჰყავს უკვე განცდილი, ემოციურად ნაცნობი საშუალებებით – უცხო, ანუ ის, რისი გაგებაც გვინდა.

კიდევ ერთი კითხვა შეიძლება დავსვათ.

რატომ მოხდა ისე, რომ მხოლოდ ხელოვნებამ გამოიყენა, როგორც გასეტი იტყოდა (ადამიანის სულში ჩარჩენილი ეს ინსტრუმენტი) – მეტაფორა. და როგორ შეიძლება ახლა მეტაფორის საშუალებით ავხსნათ ხელოვნების ბუნება.

როგორც ვთქვით, მითოსური ცნობიერებისათვის დამახასიათებელი სინკრეტულობა, რაც განპირობებული იყო მეტაფორული აზროვნებით, შენარჩუნებულ იქნა გარკვეული მეტამორფოზებით ხელოვნებაში.

ხელოვნება, მსგავსად მითოსური ცნობიერებისა, სინამდვილეს განიხილავს მთლიანობაში. არა როგორც მის რომელიმე ასპექტს, არამედ მის როგორც მრავალფეროვნებაში (საგანს მთლიანობაში).

მაგ: მეცნიერება არად დაგვიდევს კონკრეტული საგნის ფორმას, ფერს და ა.შ. ის მხოლოდ ზოგად პრინციპებს შეისწავ-

ლის. მისგან განსხვავებით ხელოვნება, ერთდროულად არის ერთეულში ზოგადის შემეცნება, შეფასება.

არ არსებობს, რომ ხელოვანი იმ სინამდვილეს, რომელსაც აღწერს, არ განიხილავდეს როგორც სისტემურ მთელს.

რადგან ხელოვნება როგორც ვთქვით ერთდროულად წარმოადგენს:

პრაქტიკულ გარდაქმნას, შეფასებას, შემეცნებას და კომუნიკაციას

ამ ფუნქციების ინტეგრირება ხელოვნებაში მეტაფორის მეშვეობით ხდება.

სასემინარო მასალა:

ხელოვნების ადგილი კულტურის სისტემაში.

ძირითადი ლიტერატურა:

აკაკი ყულიჯანიშვილი ესთეტიკა „კულტურა და ხელოვნება“ გვ. 185.

დამატებითი ლიტერატურა: ხოსე ორტეგა ი გასეტი ხელოვნების დეჰუმანიზაცია თბ. 1982 წ. „ტაბუ“ და მეტაფორა. სუპრარეალიზმი და ინფრარეალიზმი. 180 გრადუსით შემობრუნება. გვ. 65 –78.

ზურაბ კაკაბაძე „კულტურის ზოგიერთი საკითხი“ ხელოვნება ფილოსოფია ცხოვრება. თბ.1979წ. გვ.170-226.

(დამატებით წასაკითხი მასალა)

ლიტერატურის თეორია

ქრესტომათია I ნაწ. გვ.331–342.

თბილისი 2009წ.

არისტოტელე – რიტორიკა

მეტაფორა

„მეტაფორა“ უფრო მეტად უნდა გამოვიყენოთ პროზაში, რადგან აქ ნაკლებ არის დამხმარე საშუალებები, ვიდრე პოეტურ მეტყველებაში. სიცხადე, სიამოვნება და სიახლე მეტაფორაში ძლიერ არის მოცემული. სიტყვაში უნდა გამოყენებულ იქნეს

მიზანშეწონილი ეპითეტები და მეტაფორები, რაც შეიძლება მივიღოთ შედარების გზით. თუ შედარება შეუსაბამობას ავლენს, მაშინ წინააღმდეგობა სიტყვასა და საგანს შორის კიდევ უფრო შესამჩნევი ხდება. საჭიროა იმის განხილვა, რომ თუ ალისფერი წამოსასხამი უხდება ახალგაზრდას, მაშინ რაღა შეჰფერის მოხუცს. მათ ხომ ერთნაირი ტანისამოსი არ უხდებათ. ამიტომ, როცა გინდა ვინმე შეამკო, უნდა შეადარო იმავე გვარში საუკეთესოს, მაგრამ როცა გინდა აძაგო, მაშინ უარესს უნდა შეადარო. მე ვგულისხმობ იმას, რომ წინააღმდეგობა არსებობს თითოეული გვარის შიგნით; მაგალითად, მათხოვარზე თქვა, რომ ის გვთხოვს, ხოლო ვინც გვთხოვს, იმაზე თქვა, რომ მათხოვრობს იმის გამო, რომ ორივე სიტყვა რაღაც თხოვნას გამოხატავს. <...>

<...> სახელთა შერქმევისას უსახელო საგნები უნდა შევადაროთ არა დაშორებულ, არამედ მონათესავე და ამავე გვარის საგნებს, რომ ნათქვამში ცხადი იყოს მსგავსება <...>

(1405b)

მეტაფორები უნდა შევადგინოთ ისეთი სიტყვებისაგან, რომლებიც მშვენიერნი არიან ან ჟღერადობით, ან მნიშვნელობით, ან თვალისათვის, ან სხვა რომელიმე გრძნობისათვის. მაგალითად: განსხვავებულია გამოთქმები: უკეთესია „ვარდისფერი განთიადი“, ვიდრე „ალისფერი განთიადი“, უარესია გამოთქმა: „წითელი განთიადი“.

ეპითეტები შეიძლება შევადგინოთ მდაბალი ან მახინჯი გამოთქმებისაგანაც. მაგალითად, ისეთი უხეირო და სამარცხვინო გამოთქმებისგან, როგორიცაა „დედის მკვლელი“, ანდა იმგვარი უკეთესი გამოთქმისაგან, როგორიცაა „მამისათვის შურისმაძიებელი“. სიმონიდემ, როდესაც ჯორცხენებზე გამარჯვებულმა მას მცირე გასამრჯელო შეაძლია, არ მოინდომა ოდის შეთხზვა. მან თქვა, რომ მისთვის ძნელია ნახევარვირებზე ოდის შეთხზვა. მაგრამ როდესაც საკმარისი თანხა შესთავაზეს, დანერა ლექსი:

„სალამი თქვენდა მარდფეხა რაშთა ქალიშვილებო!“ თუმცა ცოტა ხნის წინ ისინი სახედართა შვილები იყვნენ. <...>

ხოსე ორტეგა ი გასეტი (1883 – 1955)

ხელოვნების დეჰუმანიაცია

„ტაბუ“ და მეტაფორა

„მეტაფორა, ალბათ, ყველაზე მდიდარია ადამიანის განკარგულებაში არსებულ ვირტუალურ შესაძლებლობათა შორის. მისი ქმედითობა ჯადოქრობას უახლოვდება და შესაქმის დროინდელ იარაღს მოგვაგონებს, რომელიც ღმერთს თავის ერთ-ერთი ქმნილების შინაგანში ჩარჩა, როგორც დაბნეული ქირურგი ტოვებს ხოლმე თავის ინსტრუმენტს პაციენტის სხეულში.

ყველა დანარჩენი შესაძლებლობა რეალობის, ანუ იმის შიგნით გვამყოფებს, რაც უკე არის. ჩვენ სხვა არა შეგვიძლია რა, გარდა იმისა, რომ ერთიმეორეს მივუმატოთ ან გამოვაკლოთ ისინი. მხოლოდ მეტაფორა გვიადვილებს ამ დახშული წრიდან გამოსვლას და წარმოსახული რიყებითა თუ ფეერიული კუნძულებით ერთმანეთისაგან ჰყოფს რეალობის სხვადასხვა სფეროს.

ჭეშმარიტად განსაცვიფრებელია ადამიანში ერთი საგნის მეორით შეცვლის ეს აზრობრივი მოთხოვნილება, რაც იმდენდ საგნის დაუფლებას კი არ ისახავს მიზნად, რამდენადაც მის მიჩქმალვას. მეტაფორა სხვა საგნით ნიღბავს და მოხერხებულად მალავს საგანს. მას საერთოდ არ ექნებოდა აზრი, უკან რომ არ ედგეს ინსტინქტი, რომელიც აქეზებს ადამიანს, გაურბოდეს ყოველივე რეალურს.

როცა ამას წინათ ერთმა ფსიქოლოგმა მოინდომა იმის გარკვევა, თუ საიდან იღებს დასაბამს მეტაფორა, თავისდა გასაოცრად აღმოაჩინა, რომ თურმე ნაწილობრივ ტაბუს არსშია ფესვებგადგმული. იყო დრო, როცა შიში ადამიანის შთაგონების წყარო და მისი მოქმედების მთავარი სტიმული გახლდათ. იმხანად ადამიანი გაურბოდა გარკვეულ რეალობებთან კონტაქტს, თუმცა ეს გარდაუვალი იყო. ამა თუ იმ ადგილას ყველაზე მეტად გავრცელებული ცხოველი, რომლითაც ადამიანი ირჩენდა თავს, საკრალურ სტატუსს იძენდა. აქედან დასაბამს იღებდა წარმოდგენა, რომლის თანახმადაც არ შეიძლებოდა ხელით შეხებოდა მას. საკითხავია, რა გზას ირჩევდა ამ შემთხვევაში ინდიელი ლილუოტი შიმშილის მოსაკლავად? ჩაცუცქდებოდა და

ხელებს მუხლებქვეშ ამოიდებდა. ამრიგად, ჭამა ნებადართული იყო, რადგანაც მუხლებქვეშ ამოდებული ხელები... მეტაფორულად... იგივე ფეხებია. აი, სხეულებრივი პოზის ერთგვარი ტროპი, პირველადი მეტაფორა, სიტყვიერი ხატების წინამორბედი, რომელსაც საფუძვლად უდევს იმისკენ სწრაფვა, რომ ფაქტიურ რეალობას გაეცეს.

და რაკი სიტყვა პირველყოფილი ადამიანისათვის იგივეა, რაც საგანი, მხოლოდ სახელდებული, ამიტომ აუცილებელია თავი აარიდონ იმ საგნის დასახელებას, რომელსაც ტაბუ ადევს. აი, რატომაა, რომ ამ საგანს სხვა საგნის სახელს არქმევენ და, ამრიგად, პირველს შენიღბული და ირიბი ფორმით იხსენიებენ. ასე მაგალითად, ჰოლინეზიელს, რომელსაც ეკრძალება სახელით მოიხსენიოს რაღაც ისეთი, რაც მეფეს ეკუთვნის, ან ეხება, თავისი მბრძანებლის ჩირადნებით გაჩახჩახებული ქოხ-სასახლის დანახვისას, მხოლოდ ამის თქმის უფლება აქვს: სინათლე ბრწყინავს ღრუბლებში, მეტაფორული გადახვევის ნიმუშთან გვაქვს საქმე.

მეტაფორული საშუალებები, რომლებიც თავიანთი ბუნებით ტაბუისტურნი არიან, შეიძლება სულ სხვადასხვა მიზნით იქნენ გამოყენებულნი. ერთი ამ საშუალებათაგანი, რომელსაც უწინ ხშირად მიმართავდა პოეზია, რეალური საგნის გასაკეთილშობილებლად იხმარებოდა. მხატვრულ სახეს დეკორაციული მიზნით იყენებდნენ, რათა ოქროთი მოევარაყებინათ ნებისმიერი საგანი. საინტერესო იქნებოდა გამოგვეკვლია შემდეგი ფენომენი: ახალ პოეტურ შემოქმედებაში, სადაც მეტაფორა მისი სუბსტანციაა, და არა ორნამენტი, შეინიშნება უცნაური სიჭარბე გამაბაიბურებელი სახეებისა, რომლებიც, იმის ნაცვლად, რომ ამაღლებდნენ და აკეთილშობილებდნენ მწირ რეალობას, პირიქით, ამდაბლებენ და აბუჩად იგდებენ მას. ამას წინათ ერთი ახალგაზრდა პოეტის ლექსში წავიკითხე, რომ ელვა დურგლის ასლია, და რომ გაზაფხულმა ცოცხლად აქცია ხეები, რათა ნაგვით სავსე ზეცა დაგავოს. ლირიკული იარაღი ბუნებრივი საგნების წინააღმდეგ იწყებს შემობრუნებას, რათა მოწყვლას და შემუსროს ისინი.

სუპრარეალიზმი და ინფრარეალიზმი

მეტაფორა, შესაძლოა, დეჰუმანიზაციის ყველაზე რადიკალური საშუალებაც იყოს, მაგრამ ის ერთადერთი როდია. ვინ მოსთვლის, რამდენი ასეთი საშუალება არსებობს, და ისინი თავიანთი ეფექტით განსხვავდებიან.

ერთი ამნაირი ელემენტარული საშუალება ჩვეულებრივი პერსპექტივის მარტივ შეცვლაში მდგომარეობს. ადამიანური თვალსაზრისით, საგნებისათვის ნიშნულია გარკვეული წესრიგი და იერარქია. ზოგიერთი საგანი უფრო მნიშვნელოვანი გვგონია, ზოგიერთი – ნაკლებ მნიშვნელოვანი, ზოგი კი – ყოვლად უბადრუკი. დეჰუმანიზაციის მძაფრი სურვილის დასაკმაყოფილებლად სულაც არაა აუცილებელი საგანთა საწყისი ფორმის დამახინჯება. საკმარისია შევაბრუნოთ ჰიერარქიული წესრიგი და იმნაირი ხელოვნება შევქმნათ, სადაც წინა პლანზე გადმოინაცვლებენ უწვრილმანესი ყოფითი დეტალები, რომლებსაც მონუმენტურობა მიენიჭებათ.

ესაა კვანძი, რომელიც ერთმანეთთან აერთებს ახალი ხელოვნების გარეგნულად ესოდენ განსხვავებულ მიმართულებებს. რეალობისაგან გაქცევისა და გასხლტომის იმავე პრინციპს მეტაფორის სუპრარეალიზმთან ერთად ისიც აკმაყოფილებს, რასაც შეიძლება ინფრარეალიზმი ეწოდოს. პოეტური ამაღლება შეიძლება ბუნებრივი პერსპექტივის დონეზე დაბლა დაწევით იქნეს შეცვლილი. რეალიზმის დაძლევა ყველაზე უკეთ იმით შეიძლება, რომ უკიდურესობამდე მივიყვანოთ იგი, მაგალითად, ავიღოთ ლუპა და იქიდან გავხედოთ ცხოვრებას მიკროსკოპულ პლანში, როგორც იქცეოდნენ პრუსტი, რამონ დე ლა სერნა, ჯოისი. რამონს შეუძლია მთელი წიგნი მიუძღვნას ქალის მკერდს (ვილაცამ მას უწოდა ახალი კოლუმბი, ერთი ნახევარ სფეროდან მეორისაკენ რომ მიცურავს), ცირკს, განთიადს, ან რასტროსა თუ პუერტა დელ სოლს. ახლებური მიდგომა მხოლოდ ისაა, რომ ეგზისტენციალისტური დრამის პერსონაჟად აქციო ჩვენი ცნობიერების პერიფერიული სფეროები. ამ თვალსაზრისით, ჟიროდუ, მორანი, სხვანი და სხვანი ერთი და იმავე ლირიკული ხერხების სხვადასხვა ვარიაციებს იყენებენ.

სწორედ ამიტომ, ორივე მათგანი პრუსტის გულმხურვალე თაყვანის მცემელი იყო, და ამავე მიზეზით აიხსნება ისიც, რომ ახალ თაობას ესოდენ დიდ სიამოვნებას ანიჭებს პრუსტის კითხვა, თუმცა ეს მწერალი სულ სხვა ეპოქას ეკუთვნის. შეიძლება ყველაზე მთავარი, რაც მისი წიგნების მრავალხმიანობას აღქმის ახალ ტიპთან აახლოებს, პერსპექტივის შეცვლა, ხედვის წერტილის გადანაცვლება, წერტილისა, საიდანაც ვაკვირდებით ფსიქოლოგიურ გამოსახულებათა ძველ მონუმენტურ ფორმებს, რომლებიც შეადგენდნენ რომანის შინაარსს, – ისევე, როგორც არაადამიანურად გამახვილებული ყურადღება გრძნობების, სოციალური ურთიერთობებისა და ხასიათების მიმართ.

180 გრადუსით შემობრუნება

მეტაფორა, მისი გასუბსტანციურების კვალდაკვალ, პოეტური ქმნილების გმირად იქცევა. არსებითად, ეს ნიშნავს, რომ ესთეტიკური გრძნობა ძირეულად შეიცვალა: ის 180 გრადუსით შემოტრიალდა. უნინ მეტაფორა ფარავდარეალობას, როგორც მაქმანი თუ მოსასხამი. ახლა, პირიქით, მეტაფორა ცდილობს განთავისუფლდეს თავისი არაპოეტური, ანუ რეალური საბურველისაგან: საქმე ეხება მეტაფორის რეალიზებას, ანუ *res poetica* დ მის ქცევას: მაგრამ ესთეტიკური პროცესის ეს ინვერსია მარტოდენ მეტაფორასაა დაკავშირებული; ის თავს იჩენს ყველა მიმართულებასა და ყველა გამომსახველობით საშუალებაში, ასე რომ, შეიძლება ვამტკიცოთ: როგორც ტენდენცია, ის ახლა მთელი თანადროული ხელოვნების გენერალურ ხაზად გვევლინება.

ჩვენი ცნობიერების კავშირი საგნებთან იმაში მდგომარეობს, რომ ვიაზრებთ ამ უკანასკნელთ და გარკვეულ წარმოდგენას ვიქმნით მათზე. ზუსტად რომ ვთქვათ, ჩვენ რეალობას კი არ ვფლობთ, არამედ მხოლოდ იდეებს ამ რეალობის შესახებ, რომელთა ჩამოყალიბებაც ასე თუ ისე შევძელით. ჩვენი იდეები თითქოს სათვალთვალ პუნქტია, საიდანაც ვაკვირდებით მთელ სამყაროს. გოეთემ მოსწრებულად შენიშნა, ყოველი ახალი ცნება თითქოს ჩვენ მიერ შეძენილი ახალი ორგანოაო. ჩვენ საგნის იდეის მეშვეობით ვხედავთ ამ საგანს, თუმცა აზრობრივი

ქმედითობის ბუნებრივ პროცესში ვერც ვამჩნევთ ამას, ზუსტად ისევე, როგორც ხედვის პროცესში თვალი ვერ ხედავს თავის თავს. სხვა სიტყვებით, აზროვნება იმისკენ სწრაფვას ნიშნავს, რომ იდეების მეშვეობით მოიცვა რეალობა; აზრის სტიქიური მოძრაობა ცნებიდან გარე სამყაროსკენაა მიმართული. მაგრამ იდეასა და საგანს შორის ყოველთვის გადაულახავი უფსკრული ძევს, რეალობა ყოველთვის გაცილებით უფრო ჭარბია ცნებასთან შედარებით, რომელიც ცდილობს თავისი ვიწრო ჩარჩოთი შემოზღუდოს იგი. საგანი ყოველთვის მეტია ცნებაზე და სულაც არ ჰგავს მას. ეს უკანასკნელი მხოლოდ უბადრუკი სქემაა, ხარაჩო, რომლის მეშვეობითაც რეალურობის მიწვდომას ვცდილობთ. და მაინც, ჩვენთვის ბუნებით ნიშნეულია გვწამდეს, რომ რეალობა სწორედ ისაა, რასაც ჩვენ მასზე ვფიქრობთ. ამიტომაც რეალურ საგანსა და მის შესაბამის ცნებას ერთმანეთში ვურევთ და მიაბიტურად გვგონია, რომ ცნება იგივე საგანია. მოკლედ რეალიზმის ჩვენს ცხოვრებისეულ ინსტინქტს რეალობის იდეალიზაციისაკენ მივყავართ. ესაა თანდაყოლილი მიდრეკილება ადამიანურობისაკენ.

და აი, თუ ჩვენ, ნაცვლად იმისა, რომ ამ მიმართულებით ვიაროთ, ზურგს შევაქცევთ სავარაუდო რეალობას, იმად მივიჩნევთ იდეებს, რანიც სინამდვილეში არიან, ესე იგი, უბრალო სუბიექტურ სქემებად, და თავიანთ ნამდვილ რაობას – მოუქნელობას და სიმყიფეს, მაგრამ, ამასთანავე, წმინდა და გამჭვირვალე კონტურებსაც შევუნარჩუნებთ მათ, მოკლედ, თუ მიზნად დავისახავთ გულდასმით მოვახდინოთ იდეების სუბსტანტიზირება, და საგნებად დავსახოთ ისინი, ამით ჩვენ განვახორციელებთ მათ დეჰუმანიზაციას და საგანთა მიმართ იგივეობისაგან გავათავისუფლებთ, რადგანაც იდეები, არსებითად, ირეალურნი არიან. რეალურ საგნებად მათი მიჩნევა მათსავე იდეალიზირებას, გამდიდრებასა და მიაბიტურ ფალსიფიცირებას ნიშნავს. აქ ჩვენ ცნობიერებიდან სამყაროსაკენ კი არ მივდივართ, უმალ, პირიქით; ჩვენ ვცდილობთ სიცოცხლე შთავბეროთ სქემებს, გავაობიექტუროთ ეს შინაგანი და სუბიექტური კონსტრუქციები.

ტრადიციონალისტი მხატვარი, პორტრეტის ხატვისას, იმის პრეტენზიას აცხადებს, რომ ტილოზე გადასატანი სახის რეალო-

ბაშია დანთქმული, მაშინ როდესაც სინამდვილეში აღბეჭდავს მხოლოდ ცალკეული ნაკვთების სქემატურ ერთობლიობას, ნაკვთებისა, რომლებსაც მისი ცნობიერება თვითნებურად ირჩევს იმ უსასრულობიდან, რადაც გვევლინება რეალური ადამიანი. კი მაგრამ, მხატვარს რომ ეცადა, ადამიანის დახატვის ნაცვლად, დაეხატა თავისი წარმოდგენა ამ ადამიანზე, თავისი იდეა, თავისი სქემა მაშინ სურათი თვით სიმართლე იქნებოდა, და მხატვარი თავიდან აიცილებდა გარდაუვალ მარცხს. სურათი, რომელიც უარს იტყოდა რეალობასთან შეჯიბრზე, იმად იქცეოდა, რაც არის სინამდვილეში, ესე იგი, ირეალობად.

ექსპრესიონალიზმი, კუბიზმი და ა.შ. სხვადასხვა მასშტაბურობით ცდილობდნენ გადაელეჭათ ეს ამოცანა და ამრიგად ქმნიდნენ ხელოვნებაში რადიკალურ მიმართულებას. საგნების გამოხატულებიდან იდეების გამოხატვაზე გადავიდნენ. მხატვარი დააბრმავა გარე სამყარომ და მან შიგნით ჩაიბრუნა გუგა, სუბიექტური ლანდშაფტის საჭვრეტად. თავისი მასალის სიმყიფისა და სიფხვიერის, დაუმუშავებლობისა და გაურანდავობის მიუხედავად, პირანდელოს პიესა – ექვსი პერსონაჟი ავტორის ძიებაში, შესაძლოა, ერთადერთი წარმოდგენა იყო ამ უკანასკნელ ხანს, რომელიც ჩააფიქრა დრამატურგიის ესთეტიკის ყოველი თაყვანისმცემელი. ეს პიესა ბრწყინვალე მაგალითია ესთეტიკური გრძნობის იმ ინვერსიისა, რის აღწერასაც აქ ვცდილობ. ტრადიციული თეატრი გვთავაზობს, პიროვნებებს ვხედავდეთ მის პერსონაჟებში, ხოლო მათ გრძნობებს ადამიანური დრამის გამოხატულებად აღვიქვამდეთ. პირანდელო კი, პირიქით, ახერხებს დაგვიანტერესოს საკუთრივ თავისი პერსონაჟებით, როგორც იდეებითა თუ წმინდა სქემებით. შეიძლება ისიც კი ვამტკიცოთ, რომ ესაა იდეების პირველი დრამა, ამ სიტყვის ზუსტი გაგებით. პიესები, რომლებსაც უნინ ეს სახელი ერქვათ, იდეების კი არა, ფსევდო-პიროვნებების დრამებად გვევლინებოდნენ. ექვს პერსონაჟში ყოფითი დრამა, მოქმედ პირებს შორის რომ თამაშდება, მხოლოდ საბაბია, ამიტომაც აღიქმება არადამაჯერებლად. სამაგიეროდ ჩვენს წინაშეა საკუთრივ იდეების ქმშარიტი დრამა, დრამა სუბიექტური აჩრდილებისა, ავტორის ცნობიერებაში რომ ცოცხლობენ. აქ უკიდურესად

ნათელია დეჰუმანიზაციის მცდელობა, და მისი განხორციელების შესაძლებლობა ეჭვშეუვალადაა დამტკიცებული. ამასთანავე, აშკარა ხდება, რომ პუბლიკას ძალიან უჭირს თავისი მზერა მიუსადაგოს ამ შეცვლილ პერსპექტივას. პუბლიკა ცდილობს მიაკვლიოს ადამიანურ დრამას, რომელსაც მხატვრული ნაწარმოები გამუდმებით აუფასურებს, უკანა პლანზე სწევს, ირონიული თვალთახედვით აბაიბურებს, და რომლის ადგილზეც, ესე იგი, პირველ პლანზე, თვით თეატრალურ ფიქციას აყენებს. საზოგადოება აღშფოთებულია, ჰგონია რომ ატყუებენ, მას არ შეუძლია დატკბეს ხელოვნების ამ მომხიბლავი თვალთმაქცობით, რომელიც მით უფრო საოცარია, რაც უფრო ნათლად ვლინდება მისი თვალთმაქცური ქსოვილი.

გამომცემლობა „ლომისი“ 1992წ.

რა წარმოადგენს ხელოვნების საგანს.

ხელოვნების რაობას, რომ ჩავწვდეთ ამისათვის აუცილებელია გავარკვიოთ ხელოვნების საგნის პრობლემა. ამ კითხვის დასმის დროს უნდა მივმართოთ ანალოგიის ლოგიკას, ხელოვნების საგნის ბუნების დასადგენად. საქმე გაცილებით მარტივია როცა მაგალითად გვინდა დავადგინოთ ეთიკის საგანი. აქ ცალსახა პასუხი გვექნება: ზნეობის საგანია ადამიანთა ურთიერთობები. ამ პასუხით ის ჩანს, რომ ზნეობის სფერო შემოსაზღვრულია ადამიანური სამყაროთი და ის სხვა სფეროებზე არ ვრცელდება. თუ ჩვენ, ხელოვნების ისტორიას გადავხედავთ, ან მას ზედაპირულად მაინც ვიცნობთ, ვნახავთ რომ ხელოვნება თავის საგნად იხდის მთელ სინამდვილეს, უფრო მეტიც, ხელოვნების საგანი შეიძლება იყოს წარმოსახული ობიექტი. მაშასადამე შეიძლება ითქვას, არ არსებობს სინამდვილეში ისეთი სფერო, რომელიც არ შეიძლებოდეს, რომ ხელოვნების საგნად იქცეს, სხვაგვარად რომ ვთქვათ სინამდვილეში ხელოვნებისათვის აკრძალული ზონები არ არსებობს... ამგვარად, ხელოვნების საგანი მთელი სინამდვილეა, მაგრამ არსებობს ადამიანური საქმიანობის კიდეც ერთი სფერო რომლის საგანიც ასევე მთელი სინამდვილეა – ეს მეცნიერებაა. სწორედ მათი საგნის იდენტურობის გამო მრავალ მოაზროვნეს გაუვლია პარალელი ხელოვნებასა და მეცნიერებას შორის. მაგ: ჰეგელს ხელოვნება მიაჩნდა შემეცნების დაბალ საფეხურად, ხოლო შელინგს პირიქით, ჰაიდეგერს კი ჭეშმარიტების ნვდომის ორ განსხვავებულ თუმცა თანაბარძალოვან ფორმად. მართალია მეცნიერებას და ხელოვნებას ერთი და იგივე საგანი აქვთ, მაგრამ მათ შორის განსხვავებას ის ქმნის, რომ ისინი ამ საგნისადმი განსხვავებულ მიდგომებს წარმოადგენდნენ. ეს ასე რომ არ იყოს სახეზე გვექნებოდა ფუჭი პარალელიზმი და ერთ-ერთი მათგანი აუცილებლად ზედმეტი აღმოჩნდებოდა, ამიტომაც ჰეგელი ამტკიცებდა

რომ ხელოვნება აუცილებლობით მოკვდება. საქმე ისაა, რომ მეცნიერებას ყოფიერება აინტერესებს მის ობიექტურობაში, მეცნიერი ცდილობს საგანი წარმოადგინოს ისეთი, როგორიც ის არის თავისთავად, ობიექტურად, ადამიანისგან დამოუკიდებლად. ამიტომაცაა მეცნიერული კვლევის შედეგები მშრალი აბსტრაქციები და ამიტომ ჭირს მისადმი ემოციური დამოკიდებულება, კონკრეტულად სიყვარული. ნიუტონის მიღწევებით შეიძლება აღფრთოვანდე, მაგრამ შეუძლებელია მისი სიყვარული, მაშინ, როცა სერვანტესის შემოქმედება აღფრთოვანებასაც იწვევს და სიყვარულსაც. ხელოვნება მეცნიერებისგან განსხვავებით არ ცდილობს საგანი ისე წარმოადგინოს, როგორიც ის არის თავისთავად. ხელოვნებას სინამდვილე აინტერესებს ადამიანისათვის მნიშვნელობის თვალსაზრისით, ამიტომ ხელოვნებას და მეცნიერებას თუმცა ერთი საგანი აქვთ, მაგრამ განსხვავება საგნის სტრუქტურაშია: თუ მეცნიერების საგანი ერთშრიანია ანუ ობიექტურია, ხელოვნების საგანი სუბიექტურ-ობიექტურია. მაგ: როცა მეცნიერი ხაზავს რაიმე დეტალს, ის ცდილობს და ვალდებულია საგნის სრული ასლი წარმოადგინოს, მაშინ, როცა მხატვარი პორტრეტს ქმნის, ის ფოტოგრაფიულ ასლს კი არ ხატავს, არამედ ხატავს მას ისეთს, როგორსაც თავად ხედავს.

როცა ვამბობთ, რომ ხელოვნების საგანი ადამიანის პრიზმაში გადატეხილი სამყაროა, მაშინ გვახსენდება ფილოსოფიის საგნის განსაზღვრებაც.

ფილოსოფია სწავლობს ადამიანისა და სამყაროს ურთიერთ-მიმართებას.

ეს კი გვაძლევს საშუალებას (ეს მსგავსება), რომ ხელოვნებას და ფილოსოფიას საგანიც მსგავსი აქვთ და სტრუქტურაც. ეს მსგავსება კი იძლევა საშუალებას მათი ბუნებრივი ინტეგრირების, რომელიც კარგად ჩანს ეგრედწოდებულ რომანტიკულად განწყობილ ფილოსოფოსებთან. მაგ. ნიცშე, მეორეს მხრივ ფილოსოფიურად განწყობილ ხელოვანებთან მაგ. პრუსტი.

მიუხედავად საგნის სტრუქტურის იგივეობისა, ხელოვნებას და ფილოსოფიას შორის განსხვავება მდგომარეობს ოპერირების წესში. ხელოვნება თავისი მიზნის მისაღწევად გამოიყენებს

სახეებით აზროვნებას, ხოლო ფილოსოფია ცნებით ენას. სწორედ ამ ინსტრუმენტების გამოყენება განასხვავებს ხელოვნების და ფილოსოფიის შემეცნების წესს.

როგორ წარმოსდგება სინამდვილე ხელოვნებაში.

ხელოვნებას ხშირად განსაზღვრავდნენ, როგორც სინამდვილის ასახვას. ზედაპირული დაკვირვებიდანაც ჩანს, რომ საგნები და მოვლენები, რომლებიც ხელოვნების ნაწარმოებში გვხვდებიან, არ არიან ზუსტად სინამდვილიდან გადმოღებულნი, არამედ მთლიანად ან ნაწილობრივ მაინც ავტორის ფანტაზიის ნაყოფს განეკუთვნებიან. უფრო მეტიც, ზოგჯერ ისე ხდება, რომ ავტორის ფანტაზიის ეს ნაყოფი ფანტასტიკური ხასიათისაა, ანუ ისეთი საგანი თუ მოვლენაა, როგორიც არ შეიძლება სინამდვილეში არსებობდეს. მაშასადამე, ის ქმნაა ახლის, მანამდე არ არსებულის, ის ხელოვანის ფანტაზიის პროდუქტია და ასე თუ ისე დაცილებულია სინამდვილეს. მაგ. ჩვენი ცოდნა სინამდვილის შესახებ არ არის თვით სინამდვილე, არამედ ის ჩვენი წარმოდგენაა სინამდვილეზე, მითუმეტეს ხელოვნება არასოდეს არ არის მართო ის, რაც არის სინამდვილე, არამედ ზედმეტი რამ, რაც სინამდვილეში არ არის. რადგან ხელოვნება ზედმეტია, ვიდრე სინამდვილე, ამიტომ ადვილი მისახვედრია, რატომ ცდილობს ხელოვნება ესთეტიკის საშუალებით დაგვანახოს ის, რაც სინამდვილეში არ არის. რადგან ხელოვნება მეტია, ვიდრე სინამდვილე. აქედან გამომდინარე შეიძლება ვილაპარაკოთ ხელოვნების იმ დარგებზე სადაც დომინანტურია ასახვა და მეორეს მხრივ ხელოვნების იმ დარგებზე სადაც დომინანტურია თვითგამოხატვა. ეს იმას ნიშნავს, რომ ხელოვნების ქმნილება უნდა შეიცავდეს ასახვისა და გამოხატვის ელემენტებს. ამის საილუსტრაციოდ შეგვიძლია მოვიყვანოთ ნატურალისტური ესთეტიკის მიხედვით შექმნილი ნაწარმოებები, სადაც ადვილი აქვს არა მართო ასახვას არამედ, ხელოვანის თვითგამოხატვას, „თხზვას“. ხოლო ხელოვნების ნაწარმოები, რომელიც ჩვენს წინაშე წარმოსდგება როგორც ფანტასტიკური ჟანრის „არა-

ნამდვილი სინამდვილე,“ თუ დავუკვირდებით, აღმოვაჩენთ რომ, ის, მთლად არ არის დაცილებული სინამდვილეს.

ამრიგად, ხელოვნების არსი არ წარმოადგენს დაპირისპირებულ ჰიპოსტასთა წინააღმდეგობას, ასეთი დაპირისპირება თვით ხელოვნების „შიგნით არ არსებობს“, დაპირისპირება არსებობს თვალსაზრისებს შორის, იმ კონცეფციათა შორის, რომლებიც ცდილობენ გაიგონ ხელოვნების ბუნება. რადგან ხელოვნება ერთსა და იმავე დროს ასახვაცაა და გამოხატვაც, ამიტომ შესაძლებელი ხდება განსხვავებულ კონცეფციათა მორიგებაც.

კითხვას; ხელოვნება არსებული სინამდვილის მიბაძვაა თუ „ქმნა“, გამოხატვაა, შეიძლება ასეთი პასუხი გაცეს:

აბსოლუტური აზრით – არცერთი მათგანი არაა ქეშმარიტი, ხოლო შეფარდებითი აზრით – ორივე ქეშმარიტია. უფრო ზუსტად, ქეშმარიტება მათი სინთეზია, სადაც თვითოეული მათგანი კი არ გამოირიცხავს, არამედ გულისხმობს მეორეს.

ხელოვნება სინამდვილისადმი მიბაძვაა და ახალი სინამდვილის ქმნაც: ხოლო რამდენადაც იგი ერთიცაა და მეორეც, ამდენად აბსოლუტური აზრით, არც ერთია და არც მეორე. ხელოვნება რაღაც აზრით მიბაძვაა, და რაღაც აზრით ახალი სინამდვილის ქმნა. ბუნდოვანება თავიდან რომ ავიცილოთ გავერკვეთ – რა მხრივია იგი მიბაძვა და რა აზრით ქმნა?

ამის გასარკვევად ისევ ხელოვნების საგანი დავახასიათოთ.

ხელოვნების საგანი სინამდვილეა, მხოლოდ არა მის „თავისთავადობაში“, არამედ ადამიანთან მიმართებაში გადამტყდარი სინამდვილეა. აქ, კი უპირველესად უნდა დაზუსტდეს ის, თუ რას წარმოადგენს სინამდვილე, რომელიც მხედველობაში აქვს ხელოვნებას. საქმე ისაა, რომ მეცნიერებასაც თავის საგნად აქვს სინამდვილე და ისიც იძლევა სინამდვილის „სურათს“, ოღონდ ეს სხვა სინამდვილეა, ვიდრე ის, რომლისკენაც მიმართულია ხელოვნება. რაში გამოიხატება ეს სხვაობა? მეცნიერება სინამდვილეში არსებულ საგნებსა და მოვლენებს განიხილავს ადამიანის „გამოკლებით“. ამგვარად გაგებული საგნები არ ხასიათდებიან შეფასებითი მსჯელობით. ისინი არც კარგია, არც ცუდი, არც სასიამოვნო და არც უსიამოვნო, ისინი უბრალოდ

სიდიდის, მასის, ქიმიური, ფიზიკური და ა. შ. მატარებლები არიან. ამგვარი დახასიათებით აღჭურვილი საგნები და მოვლენები შეადგენენ სამყაროს, როგორც „მეცნიერულ სამყაროს“. ასეთ სამყაროში ადამიანის გრძნობები უგულვებელყოფილია. მისგან განსხვავებით, სინამდვილე, რომელთანაც საქმე აქვს ხელოვნებას, ადამიანური ან ადამიანური „ცხოვრების სამყაროა.“ უდავოა, რომ ხელოვნება სინამდვილის როგორც ადამიანის ცხოვრების და შესატყვისი სამყაროს სურათია, მაგრამ რა ხასიათის სურათია ის? ფოტოგრაფიული, რომელიც თავისი პრეტენზიით სინამდვილის ზუსტი მიბაძვაა? (არა). ხელოვნების ნაწარმოები ფოტოგრაფიული სურათისაგან განსხვავებით ზუსტად არასოდეს არ იმეორებს ნამდვილი საგნის ფორმას. ამ აზრით ხელოვნების ნაწარმოები, როგორც სურათი არა მხოლოდ მიბაძვაა, არამედ ამავე დროს ახალი სინამდვილის ქმნა და თხზვაა. მაშინ ჩნდება კითხვა თუ ძვ. ბერძნები ამბობდნენ; ხელოვნება „მიბაძვაა.“ რა აზრით არის ხელოვნება სინამდვილის მიბაძვა? ამ კითხვაზე პასუხი კი ამგვარია: სინამდვილის გრძნობადი ფორმა ცუდად ავლენს მის შინაარსს. ხელოვნება სინამდვილის გარეგნულ ფორმას რომ გარდაქმნის, სწორედ ამით აძლიერებს ფორმის მხრივ „შინაარსის“ გამომსახველობას. ხელოვნება სინამდვილის გარეგნული ფორმის გარდაქმნის გზით უკეთ გამოხატავს, უკეთ ბაძავს მის შინაარსს. ხელოვნების ნაწარმოები გარდაქმნის სინამდვილის გარეგნულ გამომეტყველებას და ემიჯნება სინამდვილეს, მაგრამ სწორედ ამით ზედმინევნიტ ბაძავს და უახლოვდება მის ქეშმარიტ „შინაარსს“, მის არსებას. ხელოვნების ნაწარმოები ქმნაა მხოლოდ იმ აზრით, რომ გარდაქმნილი ახალი სახით წარმოდგინდეს სინამდვილის ფორმებს, მის გარეგნულ „სახეს“, ხოლო სინამდვილის არსებასთან მიმართებაში იგი არ არის გარდაქმნა და ქმნა, არამედ არის სწორედ „გამოსახვა“, უბრალოდ მიბაძვის და გამეორების აზრით, ხელოვნების არსის ასეთი გაგება, რა თქმა უნდა რაციონალურ მარცვალს შეიცავს, მაგრამ მთლად ქეშმარიტი არ არის. აქ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ხელოვნების არსის გაგებაში მის ასახვით ბუნებას რომ უპირატესობას ანიჭებდნენ, ეს ასახვის და გარდაქმნის იმგვარი გაგებიდან გამომდინა-

რეობს, რომელიც თავის საფუძვლად და წინამძღვრად სინამდვილის არაისტორიულ, მეტაფიზიკურ, კონცეფციას გულისხმობს. ასეთი კონცეფცია სამყაროს პლატონისტური ხედვიდან მომდინარეობს, რაც შემდგომ ქრისტიანული მსოფლმხედველობის მიერაც იქნა გაზიარებული. სხვათა შორის, როცა დასავლურ კულტურას ბერძნულ-იუდეური კულტურის მემკვიდრედ სახავენ, უწინარესად, სამყაროს ასეთი „სიმყარე“, მარადიული წესრიგის გაგება უდევს საფუძვლად და სინამდვილის არსებას გარკვეული სახით ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი, მარად უცვლელი იდეალი შეადგენს. იდეალი, რომელსაც თუმცა კი ფაქტიურად სცილდება ხოლმე, მაგრამ უნდა მისდევდეს და ახორციელებდეს ადამიანი.

ხელოვნება ამ მარადიულ იდეალს გამოსახავს, თუმცა ზოგჯერ არაპირდაპირი გზით – აკრიტიკებს არსებულ სინამდვილეს, ამხელს მის არაადამიანურ ბუნებას, როგორც იდეალის საპირისპიროს, როგორც იმას, რაც არ უნდა იყოს და ამგვარად მიანიშნებს იმაზე, რაც უნდა იყოს. მოცემული თვალსაზრისის მიხედვით, ხელოვნება სინამდვილის არსების გამოსახვაა. როგორც ვიცით, ადამიანური ცხოვრების არსებას იდეალთა ცვლა და განხორციელება შეადგენს და რომ სინამდვილე როგორც ადამიანთა ცხოვრება, არსებითად ქმნა, გარდაქმნა და ისტორიაა, რაც იმას მოასწავებს, რომ ხელოვნება სინამდვილის არსებისადმი უბრალო მიბაძვა კი არ არის, არამედ ამავე დროს მისი ქმნა და გარდაქმნაა.

ხელოვნება როგორც სინამდვილის სურათი, არსებული და მოქმედი იდეალის, არსებული და „მყარი“ სინამდვილის საზღვრებში კი არ რჩება, არამედ სცილდება და გადალახავს მას. ახალი იდეალის, ანუ ახალი, უპირატესი სინამდვილის შესაძლებლობის მიმართულებით. მხოლოდ ასე წვდება ხელოვნება სინამდვილეს, როგორც ცვალებად ფენომენს, როგორც ისტორიას. ადამიანის ან უფრო სწორად კაცობრიობის ცხოვრება ძველი იდეალისა და შესატყვისი მიმართულებების, გეზის უარყოფა – გადალახვაა, უარყოფა არა მთლიანად, არამედ, ჰეგელს რომ დავესესხოთ, „მოხსნა–შენახვის თვალსაზრისით,“ უარყოფილი ან, უფრო სწორად, „მოხსნილი“ და „შენახული“. ძველის წიაღში

ახლის დასახვა განხორციელების მუდმივი პროცესია. სწორედ ამ აზრით ითქმის, რომ კაცობრიობის ცხოვრება ისტორიაა, ხოლო თუ ეს ასეა, ხელოვნების მიერ სინამდვილის არსების გამოსახვა, უპირველეს ყოვლისა, სინამდვილის ისტორიულობის გამოსახვაში გამოიხატება. აქ ისიც უნდა ვთქვათ, რომ ისტორია არა ადამიანებისგან დამოუკიდებლად მიმდინარე, მექანიკური პროცესი, არამედ უწინარესად ადამიანთა მოქმედება და შემოქმედებაა. ისტორიას ადამიანები ქმნიან, რაც იმას ნიშნავს, რომ ადამიანთა მოქმედება და შემოქმედება ახალი იდეალის ასახვა, ძველის კრიტიკული უარყოფა და გადალახვაა. როგორც ვიცით, ხელოვანი ჩვეულებრივ ადამიანთან შედარებით იმით გამოირჩევა, რომ მას აქვს განსაკუთრებულად გამახვილებული ინტუიცია და სიახლის, ანუ სინამდვილის მოსალოდნელი განვითარების „ხილვის“ უნარი და ამიტომ ცხოვრების ახალი იდეალის დასახვისა და ძველის უარყოფის და კრიტიკული მხილების მხრივ უკან კი არ მისდევს სხვებს, არამედ წინ მიუძღვის. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ვთქვათ, რომ ხელოვნების ნაწარმოები ცხოვრების ახალი იდეალის დასახვისა და ძველის კრიტიკული გადალახვის, ანუ ისტორიის ქმნის თავდაპირველი აქტია და არა უკვე შესრულებულის უბრალო გამეორება.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ შეიძლება ვთქვათ, რომ ხელოვნება არაა სინამდვილის არსებისადმი მხოლოდ „მიბაძვა“. იგი ამავე დროს მისი დასახვა ანუ ქმნაა. იგი მიბაძვაა იმდენად, რამდენადაც ახალ იდეალს არსებულისაგან მოწყვეტით კი არ სახავს, არამედ მის ნიადაგზე და მისი მიხედვით. ხოლო ხელოვნება ახალი სინამდვილის ქმნაა იმდენად, რამდენადაც ახალ იდეალს დასახული სახით კი არ ჰპოვებს და იმეორებს, არამედ თვითონ სახავს. მოკლედ, ხელოვნება სინამდვილესთან მიმართებაში არის მისი ასახვაც და გარდაქმნაც ერთდროულად. წარმოუდგენელია ხელოვნება ამ ორი ჰიპოტაზის გარეშე.

მარტინ ჰაიდეგერი „ჰოლდერლინი და პოეზია“

ძირითადი საკითხავი ლიტერატურა: აკაკი ყულიჯანიშვილი
ესთეტიკა თბ. 2006 წ. გვ. 212.

დამატებითი ლიტერატურა: ნიკო ჭავჭავაძე **ესთეტიკის
საკითხები თბ. 2007 წ. „მხატვრული სახის ბუნებისთვის“
გვ. 26 – 50.**

**ნიკო ჭავჭავაძე ესთეტიკის საკითხები „ხელოვნების საგანი“
გვ.105**

არისტოტელე (ძვ. წ. აღ. 384–322)

(დამატებითი ნასაკითხი მასალა)

პოეტიკა

თხზულების საგანი (I)

I

ჩვენ ვლაპარაკობთ როგორც პოეზიაზე საერთოდ, ისე მის ცალკეულ სახეებზედაც; ვიტყვით, რა მნიშვნელობა აქვს თითოეულ მათგანს და როგორ უნდა ითხზებოდეს ფაბულა პოეტური ქმნილების სრულყოფის მიზნით; ვიტყვით აგრეთვე რამდენი და რანაირი ნაწილებისაგან შედგება პოეტური ნაწარმოები და ბევრ სხვა რამესაც, რაც უშუალოდ უკავშირდება ამავე საკითხს. ხოლო ჩვენს სიტყვას, რა თქმა უნდა, ყველაზე არსებითით დავიწყებთ.

პოეზია როგორც ბაძვა

ეპოპეა და ტრაგედია, ისევე როგორც კომედია, დითირამბული პოეზია და ავლეთიკისა თუ კითარისტის უმეტესი ნაწილი, – ყოველივე ეს, კაცმა რომ თქვას, სხვა არა არის რა, თუ არა მიბაძვა.

ბაძვის საშუალებები

ერთმანეთისაგან ისინი სამი რამით განსხვავდებიან: ან იმით, რითაც ბაძვენ, ან იმით, რასაც ბაძვენ, ანდა იმით, როგორც ბაძვენ და როგორც ზოგი ხელოვანი თავისი ხელოვნების, ჩვევისა თუ ბუნებრივი ნიჭის წყალობით ბევრ რასმე ბაძავს, როცა ფერებითა და ფორმებით ქმნის მისაბაძ საგანთა ხატებს. ზუსტად ასევე ხორციელდება მიბაძვა ხელოვნების ყველა ზემოხსენებულ დარგშიც. ყოველი მათგანი რიტმით, სიტყვით და ჰარმონიით ბაძავს, ან სამივეთი ერთად, ან თითოეულით ცალ-ცალკე. ასე მაგალითად, მარტოოდენ ჰარმონიას და რიტმს იყენებენ ავლეთიკა, კითარისტიკა და მუსიკალური ხელოვნების ზოგიერთი სხვა დარგი. ვთქვათ, სალამურზე დაკვრის ხელოვნება. მხოლოდ რიტმით, ჰარმონიის გარეშე, ბაძვენ მოცეკვავენი, რომელნიც გამომსახველობითი რიტმული მოძრაობებით წარმოსახავენ ხასიათებს, განცდებს, ქმედებებს, სიტყვიერი შემოქმედება კი იყენებს პროზაულსა თუ სალექსო საზომით გამართულ პოეტურ სიტყვას; ამასთან ის ხან რამდენიმე სალექსო საზომის მონაცვლეობას ახდენს, ხან კი მხოლოდ ერთ საზომს ხმარობს. <...> არის ხელოვნების ზოგიერთი სხვა დარგი, რომელიც იყენებს ყველა ზემოხსენებულ საშუალებას: რიტმს, მელოდიას, მეტრს. ასეთია, მაგალითად, დითირამბული პოეზია და ნომების პოეზია, ტრაგედია და კომედია, ხოლო ისინი ერთმანეთისაგან იმით განსხვავდებიან, რომ ზოგიერთი მათგანი იყენებს უკლებლივ ყველა საშუალებას. ზოგიერთი კი მხოლოდ ნაწილობრივ. აი, რა განსხვავებას ვგულისხმობ მე ხელოვნების სხვადასხვა დარგთა შორის, იმის მიხედვით, თუ რა საშუალებებს მიმართავენ ისინი მიბაძვისას.

ბაძვის საგანი (II)

რაკილა ყველა მიმბაძველი მოქმედ პირთ ბაძავს, რომელნიც, აუცილებლად ან კეთილნი არიან, ან უკეთურნი (ყოველი ხასიათისთვის მეტ-ნაკლებად ნიშნეულია მარტოოდენ ეს ორი თვისება, რადგან ადამიანები ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან ხასიათის სიქველით თუ ბიწიერებით.) – ამიტომ მიბაძვის შედეგად ისინი წარმოგვიდგებიან ან როგორც ჩვენზე უკეთესნი, ან უარესნი, ან ისეთნი, როგორიც ჩვენ ვართ. <...>

ბაძვის ხერხები (III)

არსებობს მესამე განსხვავებაც მიბაძვის ამ სახეთა შორის, სახელდობრ, ხერხი, რომლითაც ბაძავს თითოეული მათგანი და, მართლაც, ხომ შეიძლება მიბაძო ერთსა და იმავე საგანს ერთი და იმავე საშუალებით, მაგრამ სხვადასხვა ხერხით: ასე მაგალითად, ამა თუ იმ ამბის გადმოცემისას ან შენი პიროვნების მიჩქმალვით, თითქოს სხვისი პირით მოგვითხრო მასზე, როგორც იქცევა ჰომეროსი, ან – პირადად, შენივე პირით და, ამრიგად, სხვა ვინმედ არ იქცე, ანდა წარმოგვიდგინო შენი გმირები როგორც მოქმედნი და ქმედითნი.

აი, ამ სამი ნიშნით განსხვავდება მიბაძვის ყველა სახე ერთმანეთისაგან. კერძოდ, როგორც დასაწყისში აღვნიშნეთ, მიბაძვის საშუალებით, საგნით და ხერხით. < ... >

ამრიგად, ჩვენ გავარკვიეთ, რამდენი და რა სახის განსხვავებანი არსებობს მიმბაძველობითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგთა შორის.

ლიტერატურის თეორია

ქრესტომათია I ნაწ.

თბილისი 2009წ.

ხელოვნების ფორმა. ხელოვნების შინაარსი.

შესავალი

მხატვრული ნაწარმოები რთული და წინააღმდეგობრივი შემოქმედებითი პროცესის შედეგია. აღქმის დროს ის ყველა მხარის თუ ფენის განუყოფელ ერთიანობას წარმოადგენს, ამიტომ თეორიული ანალიზი რომ მოვახდინოთ, უნდა დავშალოთ და დავანაწევროთ მოცემული მთლიანობა, სხვანაირად მისი შინაგანი აგებულების საიდუმლო მიუწვდომელი დარჩება.

ხელოვნების ნაწარმოების ასეთი ანალიზის დროს ყველაზე უნინ მის შინაარსობრივ და ფორმალურ მხარეებს აღმოვაჩენთ. როგორია ხელოვნების ნაწარმოების ფორმა და შინაარსი. შემოქმედებითი პროცესის შედეგად მიღწეულ ფორმას და შინაარსს შორის ღრმა ურთიერთობაა. მათ შორის რაიმე სადემარკაციო ხაზის გავლება ძნელია. უფრო მეტიც, ვიტყვით, რომ ხელოვნების ნაწარმოებში ყველაფერი **ფორმაა** (რადგან მის ნივთიერ შემადგენლობაში სხვა არაფერია გარდა სიტყვებისა, ფერებისა, ბგერებისა, მოძრაობებისა და ამავე დროს, ყველაფერი არის შინაარსი, რადგან ფორმის ყოველ ელემენტში, მის ყოველ ნიუანსში გარკვეული პოეტური შინაარსი, გარკვეული მნიშვნელობაა გამოხატული). ამიტომ, შინაარსისა და ფორმის გარჩევა შეუძლებელია მხოლოდ ისე, როგორც მნიშვნელობასა და ნიშანს არჩევენ – როგორც ნაწარმოებში მოცემული სულიერი შინაარსი, სულიერი საზრისის სულიერი ინფორმაცია, და როგორც ამ მნიშვნელობის, საზრისის, ინფორმაციის მატერიალური განხორციელება სიტყვაში, ბგერაში, ფერში, ნახატში, მოძრაობაში. მაგალითად, შევადაროთ ერთმანეთს მარმარილოს ლოდი, როგორც ბუნებრივი ნივთი, მისგან გამოკვეთილ ქანდაკებას. ცხადია ქანდაკებაში შენარჩუნებულია მარმარილოს ყველა ფიზიკური თვისება, მაგრამ ისიც ნათელია, რომ ქანდაკება რაღაცით მეტია და სწორედ ამ მეტით არის ის ქანდაკება

კულტურული მოვლენა. მარმარილოს ლოდი მკვდარი სხეულია, ქანდაკებაში კი სიცოცხლეა რალაცნაირად ჩასახლებული. ლოდს მხოლოდ ფიზიკური, მატერიალური შინაარსი აქვს, ქანდაკებაში, სულიერი, იდეალური, შინაარსიც იგულისხმება. იგი გარკვეული მნიშვნელობის, საზრისის მატარებელია. მაშასადამე, როცა ბუნებრივი მოვლენა კულტურის ფენომენად იქცევა, მას ახალი ნიშან-თვისებები ახალი განზომილება და ახალი კანონზომიერება ემატება, იგი უკვე აღარ არის მხოლოდ რეალური მოვლენა. ის საზრისს, მნიშვნელობას, იდეალურ შინაარსს იძენს და ამდენად რეალურ-იდეალური ხდება. იგი ფაქტი კი არ არის, არამედ მეტია, სხვაა – კულტურის ფენომენია. ბუნების საკვირველებიდან ლოდი ხელოვნების საკვირველებად იქცა. ხელოვანმა სული შთაბერა ქვას, აქცია იგი პოეტური იდეის მატარებლად და ქვას სულიერი შინაარსი მიანიჭა. ქვის მატერიალური გარსი ამ შინაარსის განხორციელების საშუალებად, გამომხატველ ფორმად იქცა.

ასე ხდება ყოველთვის, რა მასალაშიც არ უნდა გაანივთოს ხელოვანმა საკუთარი გრძნობა და აზრი.

ნაწარმოების შინაარსი, მისი ფორმის საზრისია, ნიშანთა სისტემის მნიშვნელობაა, სულიერი ინფორმაციაა, რომლითაც აღვსებულია ნაწარმოების სახოვანი ქსოვილი. ამას გარდა ხელოვნების ნაწარმოების ფორმაც და შინაარსიც რთული წარმონაქმნებია, რომელთაც საკუთარი შინაგანი სტრუქტურა აქვთ.

ხელოვნების ფორმა.

ხელოვნების ნაწარმოების ფორმა რთული და მრავალფეროვანია ისეთივე წინააღმდეგობრივი წარმონაქმნია, როგორც შინაარსი.

წმინდა ესთეტიკური ღირებულებით კანტი განიხილავს ორნამენტს „არაბესკი“, რომელიც მისი აზრით, ყოველგვარი შინაარსისაგან თავისუფალი, „ფორმის თვითმიზნური თამაში“ იყო. ამ თეორიის საფუძველზე XIX საუკუნეში ეს ერთ-ერთი უდიდესი მუსიკისმცოდნე ჰანსლიკი ამტკიცებდა, თითქოს მუსიკა თავისებური „ბგერითი ორნამენტია.“ რომელშიც არავითარი შინაარსი არ უნდა ვეძიოთ, რადგან მისი ჭეშმარიტი „შინაარსი

მოდრავი ბგერითი ფორმებია.“ ცოტა გვიან XX საუკუნეში ეს თეორია ფერწერის, სკულპტურის და პოეზიის სფეროებზეც გაავრცელეს, ხოლო კუბისტები, ფუტურისტები, აბსტრაქციონისტები ცდილობდნენ ხელოვნების აღნიშნული სახეები ორნამენტისათვის დაემსგავსებინათ. აქ უნდა აღვნიშნოთ, რომ კანტის შეცდომა ის იყო, რომ მან ორნამენტი დამოუკიდებელ ხელოვნებად მიიჩნია. მაშინ, როცა მხატვრულ პრაქტიკაში, ორნამენტს არასდროს ჰქონია დამოუკიდებელი არსებობა. ორნამენტი სხვა არაფერია გარდა არქიტექტურული ნაგებობის ან ხელოვნების ნიმუშების ზედაპირის დეკორატიული ორგანიზაცია, ამიტომ მისი შინაარსი იმ ნივთით განისაზღვრება, რომელსაც იგი ამკობს და რომლის საზრისის გამოვლენას უწყობს ხელს. ორნამენტს ასეთი უნარი იმიტომ აქვს, რომ მისი საკუთარი საშუალებანი, მისი „ენა“ – ნახატის მოტივი, ფერთა შეხამება, კომპოზიციური პრინციპები – რიტმი, – გარკვეულ სულიერ შინაარსს, განწყობილებას გამოხატავს. მხატვარ-ორნამენტისტი სწორედ იმდენად არის ჭეშმარიტი ხელოვანი, რამდენადაც ემოციურად მეტყველ ფორმას ქმნის და არა გარკვეული წესებით კონსტრუირებულ ქარგას. ამიტომ მუსიკოსების, მხატვრების სურვილი, რომ ორნამენტს დაამსგავსონ თავიანთი ნაწარმოებები, აბსოლუტურად „განწმინდონ“ ყოველგვარი შინაარსისაგან შეცდომა იქნება. ასეთი სინმინდის მიღწევა ორნამენტშიც შეუძლებელია და მითუმეტეს მუსიკაში, პოეზიაში, ფერწერაში სადაც შინაარსისგან გათავისუფლება მხატვრულ-სახოვანი სტრუქტურის გაქრობას მოასწავებს. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა აბსტრაქციონიზმის ბევრი წარმომადგენელი და თეორეტიკოსი. მაგ. კანდინსკი. ამერიკელი „აბსტრაქციული ექსპრესიონისტები“ ცდილობენ დაამტკიცონ რომ მათი „შემოქმედება“ ფერთა ლაქების, გეომეტრიულ ფიგურათა უშინაარსო თამაში კი არ არის, არამედ „ხელოვანის შინაგანი სამყაროს“, მისი სულის იდუმალი სიღრმის „გამოხატვაა“ აქედანაა თვით სახელწოდებაც „აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი“, რომელიც „აბსტრაქტული საშუალებებით გამოხატვას“ ნიშნავს. ზოგჯერ თვითონ ფორმალისტები გაურბიან ფორმალიზმს, რადგან გრძნობენ შინაარსისგან ფორმის აბსოლუტური დაცლის შედეგს.

ამიტომ, ფორმის ხასიათი შინაარსის ხასიათით არის განსაზღვრული, მასზეა დამოკიდებული და მისითაა განპირობებული. რასაკვირველია ფორმა ფლობს ერთგვარ დამოკიდებულებას და შინაარსთან მისი მიმართება ბევრად არის დამოკიდებული მისსავე აქტიურობაზე, მაგრამ ეს არ ცვლის არსს, რადგან შინაარსის გაფორმებას წარმოადგენს. ფორმა, შინაარსის მიმართ მეორადია, პრიორიტეტი ყოველთვის შინაარსს ეკუთვნის. ფორმისადმი შინაარსის დამორჩილება ხელოვნების დაცემა იქნება. სახის დაშლაა და ასეთ ანომალიას ყველა მხატვრულ მიმართულებაში შეიძლება ჰქონდეს ადგილი.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ცნება „*ფორმადიზმი*“ ხშირად არასწორად იხმარება.

„ფორმალისტურს“ ხშირად უწოდებენ ექსპრესიონისტების, სიმბოლისტების, სიურიალისტების ნაწარმოებებს, იმიტომ, რომ ამ ნაწარმოებებში საგნები დეფორმირებულია. სინამდვილისაგან მკვეთრად განსხვავებული ფორმით არიან გამოსახულნი, სინამდვილეში კი აღნიშნული მიმართულებანი შინაარსის უპირობო უპირატესობის აღიარებას ემყარებიან და თუ მათთან ყოველგვარ დეფორმაციას და დამახინჯებას ფართო გასაქანი აქვს, მხოლოდ იმიტომ, რომ სხვანაირად შეუძლებელია მათ მიერ გამოხატული სულიერი შინაარსის – ავადმყოფურობის, მისტიკურობის, პესიმისტურობის ამ ქვეყნად ადამიანთა ბედნიერების შესაძლებლობის ურწმუნობას განასახიერებს იმიტომ, რომ ფორმალისტისათვის მხოლოდ ფორმაა ღირებული და შინაარსს არავითარი მნიშვნელობა არ აქვს, იგი ადვილად ჩაებდაუჭება ყოველგვარ მეთოდს, გააფორმალურებს და სულსა და გულს ამოაცლის მას. ამრიგად, მხატვრული ფორმის ფუნქციები შინაარსისადმი მისი მომსახურების როლის მიხედვით ორმაგია:

1). ერთის მხრივ ნაწარმოების ფორმამ მისი შინაარსი უნდა განახორციელოს, გააობიექტუროს.

2). მეორეს მხრივ კი მხატვრული ინფორმაციის გადაცემის როლი უნდა შეასრულოს.

სხვანაირად რომ ვთქვათ, ფორმამ რეალური ყოფიერება უნდა მისცეს იმას, რასაც ხელოვანის მიერ სამყაროს პოეტური

აღქმა შეიცავს და ადამიანებს გადასცეს ის, რაც ხელოვანს სურს გაუზიაროს მათ. აი რატომ არის მხატვრული ფორმა შინაარსის გამატერიალურება – ხომ მხოლოდ მატერიალურ განხორციელებას შეუძლია მისცეს ჩანაფიქრს გარეგანი ობიექტურ-რეალური ყოფიერება, რომ მხოლოდ მას შეუძლია საშუალება მისცეს ხელოვანს – სხვა ადამიანებს გადასცეს თავისი აზრები და გრძნობები. ხოლო აქედან ფორმის ორმხრივი დამოკიდებულებიდან მომდინარეობს მისი შინაგანი აგებულება. ლაპარაკია იმაზე, რომ ნაწარმოების ფორმა, მისი მთლიანობის მიუხედავად, ორფენოვანია და ამ ფენების ყველაზე ზუსტი განსაზღვრა ჰეგელის ტერმინების გამოყენებით შეიძლება.

– „შინაგანი ფორმა“ და „გარეგანი ფორმა“.

ყოველი მხატვრული ნაწარმოების ფორმა რთულია, ის მრავალი ფორმისეული წესრიგის კომპონენტებისაგან შედგება. ესენია:

სიმეტრია — ა — სიმეტრია

რიტმი — ა — რი(ტ)მია

პროპორცია — დის — პროპორცია

ჰარმონია — დის — ჰარმონია

ზომა — უ — ზომობა.

კოლორიტი, პლასტიკა, მელოდია და ა.შ. ფორმის ელემენტებს განეკუთვნებიან. მხატვრული ფორმის ამ ელემენტთა ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ისინი თავისებურად არიან დაკავშირებულნი შინაარსთან და მასალასთან. მაგ: რატომ არის შესაძლებელი ლექსის თარგმნა ერთი ენიდან მეორეზე? მისი შინაარსი ხომ პოეტური ელემენტების ყველა ფორმით არის დანნული, ხოლო თარგმანში კარდინალურად იცვლება ლექსის ბგერითი იერი, მისი მუსიკალური ორგანიზაცია, ზოგჯერ რიტმის ხასიათიც და მაინც მიუხედავად იმისა, რომ ყველაზე სრულყოფილი თარგმანიც კი არაა პოეტური დედნის ადეკვატური, მას შეუძლია ორიგინალიდან გადმოგვცეს მხატვრული თვალსაზრისით არსებითი. ეს იმით აიხსნება, რომ პოეზიაში ფორმის ზოგი ელემენტი უფრო მჭიდროდ და უშუალოდ არის დაკავშირებული შინაარსთან, – ხოლო

დანარჩენი მასალასთან, ამიტომ ბგერით-სიტყვიერი მასალის შეცვლა მათ სხვადასხვა ხარისხით ეხებათ.

ასეთივე მდგომარეობაა მუსიკალური ფორმის აგებულებაშიც, მის ისეთ ელემენტებში, როგორიცაა მელოდია და რიტმი, შინაარსი უფრო უშუალოდ და სრულად იშლება, ვიდრე ჰარმონიასა და ორკესტრირებაში, რომლებიც თავის მხრივ, მელოდიასა და რიტმზე უფრო ინტიმურად არიან დაკავშირებულნი ბგერითი მასალის ტემბრთან. ამიტომ მუსიკალური თემის ვარიაციული დამუშავების დროს, როგორიც და რა შემადგენლობისაც არ უნდა იყოს საორკესტრო გუნდი, შინაარსი უცვლელი რჩება, ე.ი. ინარჩუნებს ძირითად პოეტურ თვისებას, რადგან შენარჩუნებულია ინტონაციურ-რიტმული ხაზი.

ამრიგად, ხელოვნების სულიერი შინაარსის მასალის ფორმასთან შეუღლება, განსხვავებულია სხვადასხვა ფენაში თუ დონეზე: „ზედა“ ფენებში მასალის გავლენა უფრო გარკვეული და ძლიერია, ვიდრე შინაარსის: „ქვედა“, ღრმა ფენებში. ფორმა გაცილებით ნაკლებად არის დამოკიდებული მასალის ხასიათზე და უფრო უშუალოდ იგი შინაარსს უკავშირდება.

ფორმის ელემენტები, რომლებიც „ქვედა“ ფენებში იმყოფებიან, ხელოვნების შინაგან ფორმას წარმოქმნიან, ხოლო „ზედა“ ფენის ელემენტები – გარეგან ფორმას.

პირველს ეკუთვნის სიუჟეტი და ხასიათები, რომელთა ურთიერთკავშირი მხატვრული შინაარსის სახოვანი სტრუქტურაა, მისი განივთების სახოვანი წესია.

მეორეს მიეკუთვნება ხელოვნების ყველა გამომსახველ-გამომხატველი საშუალებანი, რომელთა ჩამოთვლაც ძნელია, რადგან ხელოვნების ყველა სახეში ისინი თავისებური და მრავალფეროვანია.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ ცნებები „სიუჟეტი“, „ხასიათი“, რომლებიც ჩვეულებრივ ლიტერატურის, კინოს, თეატრის, ფერწერაც კი ნაწარმოების აღწერის დროს იხმარება, აქ ფართო ზოგად-ესთეტიკური აზრით არის გამოყენებული, რადგან სხვა ხელოვნებებშიც შინაგანი ფორმა იგივე ელემენტებისაგან წარმოიქმნება, ოღონდ იქ მათ სხვა სახელი ექვიათ მაგ. რასაც

ლიტერატურაში „ხასიათს“ ან „გმირის სახეს“ უწოდებენ მუსიკაში ანალოგიური ელემენტი „მელოდია“, ხოლო ორნამენტში – „მოტივია“.

რაც შეეხება „სიუჟეტს“, იგი ხელოვნების ყველა სახისათვის არის აუცილებელი, რადგან სიუჟეტი სხვა არაფერია, თუ არა მოქმედება, განვითარება, ხასიათთა და მელოდიათა ურთიერთკავშირი. „სიუჟეტი“ სახეთა შინაგანი აზრობრივი დაკავშირება და ურთიერთობაა, ხოლო „კომპოზიცია“, სახეთა მატერიალური ურთიერთკავშირია დროსა და სივრცეში, ამიტომ კომპოზიცია და რიტმი – შინაგანი და გარეგანი ფორმის თავისებურ დამაკავშირებელ რგოლს და ერთის მეორეში გადასვლის საფეხურს წარმოადგენს. შინაგანი და გარეგანი ფორმის განსხვავება საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ –

პირველი) – რეალური სინამდვილის, ცხოვრების მხატვრულ-სახოვანი მოდელირების პროცესში იქმნება (ხასიათი – ადამიანის მოდელია).

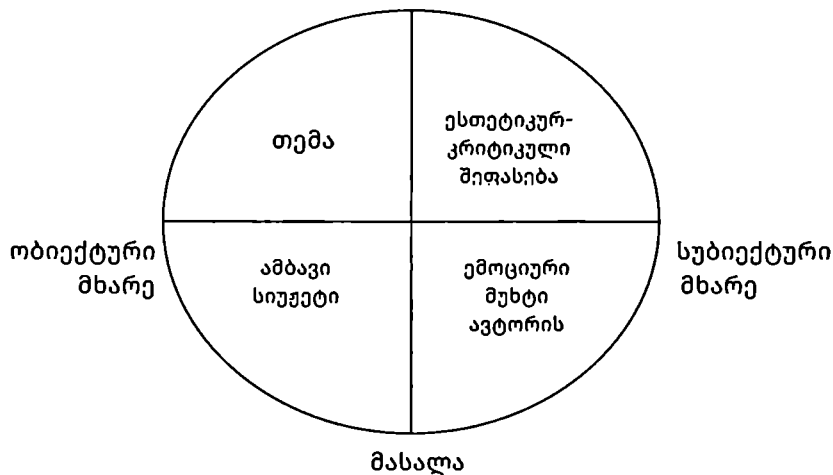
მეორე) – მატერიალური კონსტრუირების დროს, რომელიც ამავე დროს შინაარსობრივი ინფორმაციის სახოვან ნიშანთა სისტემის აგებაცაა.

ასეთია მხატვრული ფორმის რთული აგებულება, ხელოვნების ნაწარმოების აღქმა შებრუნებული გზით მიდის; ჯერ გარეგან ფორმას აღვიქვამთ, რადგან უშუალოდ მხოლოდ მისი დანახვა და მოსმენა შეიძლება, შემდეგ ვაღწევთ რა თანდათანობით ნაწარმოების სიღრმეში, შინაგანი ფორმის მნიშვნელობას ვეზიარებით. მხატვრული შინაარსის მთელი სიმდიდრის ათვისება სუბიექტის განცდით და გაგებით ხორციელდება.

ხელოვნების შინაარსი.

მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი.

იდეა



განვიხილოთ ნაწარმოების შინაარსი თემატურად.

ნაწარმოების შინაარსის თემატური განხილვის დროს, უნდა აღვნიშნოთ დასაწყისშივე „თემის“ და „სიუჟეტის“ კატეგორიათა პრინციპული განსხვავება.

სიუჟეტი კონკრეტული ვითარებაა, რომელიც რომანში, ფილმში, პიესაში ან სურათშია გამოსახული. სიუჟეტი ნაწარმოების გმირების კონკრეტული მოქმედება და ურთიერთმოქმედებაა.

მხატვრული ნაწარმოების თემაზე საუბრისას, მხედველობაში უნდა მივიღოთ ცხოვრებისეული პრობლემა (ისტორიული, პოლიტიკური, რელიგიური), რომელიც ნაწარმოებშია გაშუქებული და რომელზეც გარკვეული პასუხია გაცემული მაგ. „საიდუმლო სერობა“, „სვლადი დიდებითა.“ – აქ სიუჟეტებია, რომლებიც არაერთხელ გამოუსახავთ, მაგრამ ისინი მხატვრებს იმიტომ კი არ იზიდავენ, რომ თავისთავად არიან საინტერესონი, არამედ მხოლოდ იმიტომ, რომ ამ სიუჟეტებით დიდი თემებია

გახსნილი, ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი სიმძაფრითა და თვალსაჩინოებით;

პირველში (საიდუმლო სერობა) ნდობისა და ღალატის თემა მეორეში (სვლაი დიდებითა) რელიგიის ნამდვილ არსებასა და ყალბ გარეგნობას შორის წინააღმდეგობის თემა.

აქედან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ „თემის“ ცნება რაღაც საერთოსა და ზოგადმნიშვნელოვანს განსაზღვრავს, ხოლო „სიუჟეტი“ – რაღაც ერთეულს და კონკრეტულს. **სიუჟეტი** გარეგანი მოქმედებაა, რომელსაც უშუალოდ აღვიქვამთ სურათის ცქერისას, წიგნის კითხვისას, სცენიდან თუ ეკრანიდან.

თემა ამ მოქმედების შინაგანი საზრისია, რომელსაც უნდა მივხედეთ, რომლის დანახვა და მოსმენა შეუძლებელია.

ბოლოს, სიუჟეტი ფიზიკური, მატერიალური პროცესია ხელოვნების საშუალებებით წარმოდგენილი, ხოლო თემა – საზოგადოებრივი ცხოვრების პროცესში წამოჭრილი სულიერი პრობლემა, ადამიანთა ურთიერთობის სულიერი კოლიზიაა (ზნეობრივი, ფილოსოფიური). რა დიდი მნიშვნელობაც არ უნდა ჰქონდეს თემას მხატვრული ნაწარმოების შინაარსისათვის, იგი თავისთავად აღებული მაინც ვერ ამოწურავს შინაარსის ვერც იდეურ და ვერც მხატვრულ ღირებულებას, რადგან ერთი და იგივე თემა სხვადასხვანაირად შეიძლება იყოს გაშუქებული. თუ შევადარებთ „დონ ჟუანის“ თემას მოლიერთან, ბაირონთან და პუშკინთან, დავრწმუნდებით, რომ თემა შინაარსის მხოლოდ ერთი მხარეა, მისი მეორე მხარე ხელოვნების მიერ თემის გააზრება-განმარტება, მათი კონკრეტული იდეურ-პოლიტიკური გაშუქებაა.

ნაწარმოების თემა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ მხოლოდ კითხვაა, ხელოვანის მიერ დასმული, ცხოვრების პრობლემით დაინტერესება. ზოგჯერ გვეჩვენება, თითქოს ხელოვანი მხოლოდ საკითხის დასმით კმაყოფილდება და არ იძლევა მასზე არავითარ პასუხს, მკითხველს ანდობს მის პოვნას, თითქოს გვეუბნება **„მე თქვენ ცხოვრებას გაჩვენებთ, ღა თქვენ თვითონ გააჩკიეთ და განსაზღვრეთ ღა აჩის კაჩგი და ღა ცუდი. ღა აჩის დადებითი და ღა უაჩყოფითი.“** თუმცა გონების დიდი გამჭრიახობა

არ არის საჭირო ჰემინგუეის ან ფოლკნერის ასეთი „ჩაურევლობის“ მოჩვენებითობა რომ დავინახოთ.

ნანარმოების შინაარსი განუყოფელი და მთლიანია, ცხოვრებისეული თემა და პოეტური იდეა ურთიერთგამსჭვალულია შინაარსში, ერთი მეორის გვერდით კი არ არსებობს, არამედ ერთად არიან შედუღებულნი და განუყოფელია ისინი. მათ (გამანივთებელ მატერიალურ ფორმასთან) და მაინც თემა და იდეა შინაარსის (მთელის) სხვადასხვა მხარეა. მათი კავშირი იგივეობა არაა – ამიტომ ნანარმოებში მათი ურთიერთობა მნიშვნელოვანია და საგანგებო განხილვას მოითხოვს. უპ. იდეური ჩანაფიქრი განსაზღვრავს ხელოვანის ამა თუ იმ თემის არჩევის პრინციპს. თემის არჩევა არასოდეს არ შეიძლება იყოს შემთხვევითი და ყოველ ხელოვანს გარკვეული თემები იზიდავს. ხელოვანი, ისეთ თემას ირჩევს რომლის გადანყვეტაც შეუძლია, რომელზეც გარკვეული სათქმელი აქვს. ნანარმოების თემას ხელოვანი ცხოვრებიდან იღებს, თვითონ გადაამუშავებს და პრობლემის თავისებურ გადანყვეტას, თავის პოზიციას გვთავაზობს. ამ აზრით, თემისა და იდეის თანაფარდობა სუბიექტურისა და ობიექტურის დიალექტიკის თავისებური გამოვლენაა მხატვრულ ნანარმოებში. ხელოვნებაში ამიტომ არის შესაძლებელი „მარადიული თემების“ არსებობა: როგორმა გენიალურმა ხელოვანმაც არ უნდა დაამუშავოს, ისინი ყოველთვის რჩებიან კაცობრიობის მხატვრულ არსენალში ახალი დამუშავების და განმარტების ობიექტებად.

დედობრივი სიყვარულის თემა ფერწერის მთელ ისტორიას გასდევს, ლეონარდო დავინჩის და რაფაელის რენესანსული მადონებიდან დაწყებული თანამედროვე „მადონებამდე“.

რომეო და ჯულიეტას თემა ყოველთვის თავისებურია, სხვადასხვა ავტორთან განსხვავებულად წარმოჩინდებოდა და კვლავაც არსებობს მისი პოეტური დამუშავების უსაზღვრო შესაძლებლობანი. მეცნიერებისაგან განსხვავებით ხელოვნებაში არ არსებობს თემა რომლის ამოწურვაც შეიძლებოდა. ადამიანის შიშველი სხეულის, ცის, ზღვის ან მაგიდაზე მდებარე ვაშლის გამოსახვას შეიძლება უსასრულოდ წყვეტდეს

ხელოვნება, ამ მიმართულებით მიღწეული მხატვრული შედეგების გენიალობის მიუხედავად.

მაგ. დოსტოევსკი „ეშმაკნი“-ს დაწერის პერიოდში იგი რუსეთის მონინავე ძალებთან მწვავე წინააღმდეგობაში იყო, ამიტომ რეალური ბრძოლა და იდეალების წარმოდგენა არ შეიძლება არ ასახულიყო რომანის იდეურ კონცეფციაში. ასევე ხდებოდა ტოლსტოის „აღდგომაში“. ფელინის ფილმებში, დოსტოევსკის „იდიოტში“. პოეტური ღირებულება ვერ ფარავს ამ ნაწარმოებებში თემის იდეური განხორციელების ღრმა წინააღმდეგობების (სოციალურ-პოლიტიკურისა და რელიგიურ-ეთიკურ) ასპექტებს.

ამრიგად, მხატვრული შინაარსი რთული სულიერი წარმონაქმნია და მისი გამოკვლევა კონკრეტულ მხატვრულ ნაწარმოებში ადვილი საქმე როდია. ამიტომ გასაკვირი არაა, რომ ვისაც უყვარს და ესმის ხელოვნება, მას აბრაზებს ხელოვნების ნაწარმოების შინაარსის გამარტივებული დახასიათება როგორც თემის ან „მთავარი აზრის“ (იდეის), – რაც ჯერ კიდევ გვხვდება ხელოვნებათმცოდნეობისა და ლიტერატურათმცოდნეობის შრომებში. რომანის, პიესის, ფილმის, სურათის, სიმფონიის ანალიზის ოსტატობა ისაა, რომ შეგვეძლოს გამოვამუღავნოთ მხატვრული შინაარსის მთელი სიმდიდრე და რთული წინააღმდეგობრიობა, რათა ვაჩვენოთ, როგორ გამომდინარეობს მისგან ფორმის სიმდიდრე და წინააღმდეგობრივი აგებულება, ვინაიდან მხატვრული შინაარსის დიალექტიკა განსაზღვრავს მის განმახორციელებელ მხატვრული ფორმის დიალექტიკურ სტრუქტურას.

საკითხში უკეთ გასარკვევად შევეცადოთ ვაჩვენოთ თუ როგორ ხდება ფორმისა და შინაარსის სინთეზი ხელოვნების ქმნილებაში, ამისთვის დავუბრუნდეთ ზემოთ გამოყენებულ სქემას.

როგორც ზემოთ ვაჩვენეთ, მხატვრულ ნაწარმოებს ორი მხარე აქვს: ობიექტური და სუბიექტური. რას ნიშნავს ეს. ობიექტურ მხარეში მოიაზრება სინამდვილის ის მოვლენები, რომელმაც გამოიწვია ავტორის ინსპირაცია, ხოლო სუბიექტურში, ავტორის დამოკიდებულება ამ მოვლენებისადმი.

ამბავი, ანუ სიუჟეტი ეს უპირველესია, რაც შეიძლება ნაწარმოების შინაარსში შეგვხვდეს, მოხდა რაღაც ამბავი. ხშირად სიუჟეტს ფორმის ელემენტად მიიჩნევენ და არც თუ უსამართლოდ. ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამბავი სიუჟეტად მხოლოდ ხელოვანის ჩარევის შემდეგ იქმნება, ამდენად იგი იძენს ფორმის თვისებასაც. სიუჟეტი თემისგან განსხვავებით, სუბიექტურ-ობიექტურია. მის საპირისპიროდ არის.

ემოციური მუხტი – ავტორისა, რომელიც განიცადა და სურვილი გაუჩნდა გადმოსცეს და მკითხველს უამბოს ამ ამბის შესახებ, იგი ავტორს, ანუ სუბიექტურ მხარეს განეკუთვნება. იგი ავტორის ემოციური დამოკიდებულებაა ნამოჭრილი საკითხისადმი. რეციპიენტს ხელოვნების ნაწარმოების გაცდისას გადაედება ავტორის ემოცია, თემისადმი, პერსონაჟებისადმი.

თემა, – ნაწარმოების სიღრმეში რომ შევიდეთ დაგვხვდება თემა რომელიც ასევე ობიექტურ მხარეს ეკუთვნის მის საპირისპიროდ კი **ესთეტიკუხი კიტიკული შეფასება ავტოჩისა**, რომელიც ავტორისეულია ანუ სუბიექტურია და ნაწარმოების სუბიექტურ მხარეს ეკუთვნის. ავტორი არჩევს თემას მაგრამ თვითონ შინაარსიდან გამომდინარე. ყველაზე სიღრმისეული არის **იდეა**, რომელიც ორივეს მოიცავს როგორც სუბიექტურს ისე ობიექტურ მხარეს. ის ყველაზე მნიშვნელოვანია ნაწარმოებში.

მკითხველმა, რეციპიენტმა ნაწარმოების ესთეტიკური გაცდის და შეფასების დროს სხვა გზა უნდა გაიაროს, ჯერ მასალას ეზიაროს, შემდეგ ამბავს, სიუჟეტს, ემოციურ მუხტს, ავტორის ესთეტიკურ კრიტიკულ შეფასებას, თემას და წვდეს იდეას. ასევე ყურადღება ექცევა შემოქმედებით პროცესში **მასადას**.

სასემინარო მასალა:

ხელოვნების ფორმა და შინაარსი.

ძირითადი ლიტერატურა:

ნიკო ჭავჭავაძე ესთეტიკის საკითხები. „მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი და ფორმა“. გვ. 26 –50.

დამატებითი ლიტერატურა:

ზურაბ კაკაბაძე „ხელოვნება და მისი აუდიტორია“ ხელოვნება ფილოსოფია ცხოვრება. თბ. 1979წ. გვ.62-101.

თემა: ხელოვნების დანიშნულება და მისი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა.

(ხელოვნების ფუნქციები).

მსოფლიო ესთეტიკური აზრის ისტორიის შესწავლა გვიჩვენებს, რომ ხელოვნების შესახებ უძველესი თეორიებიც კი შეიცავდა ადამიანის ცხოვრებაში ხელოვნების მნიშვნელობის შესახებ მსჯელობებს. ის გარემოება, რომ ხელოვნება კაცობრიობის ისტორიის ყველა ეტაპზე ადამიანური ცხოვრების განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს, ეს ფაქტი გვაფიქრებს იმაზე, თუ რით არის განპირობებული ხელოვნების უწყვეტი არსებობა ისტორიის პროცესში. რა აუცილებლობამ განაპირობა ხელოვნების ადამიანურ ყოფიერებასთან ასე მჭიდროდ დაკავშირება და როგორია მისი საზოგადოებრივი დანიშნულება. ხელოვნების ბუნებიდან გამომდინარე, განსხვავებით ცნობიერების სხვა ფორმებისაგან, მისი დანიშნულება პოლიფუნქციურია. რის შესახებ რეფლექსიები ანტიკურ პერიოდშივე უკვე გამოკვეთილია. მაგალითად: პლატონს ხელოვნება მხოლოდ აღზრდის საშუალებად მიაჩნდა, ხელოვანს რომ სამყაროს შესახებ რაიმე ცოდნის მოპოვება და მოცემა შეუძლია, ამას იგი გადაჭრით უარყოფდა, ხოლო ხელოვნებისგან სიამოვნების მინიჭების უნარი მანკიერ თვისებად მიაჩნდა.

არისტოტელე პირიქით, ხელოვნების ჰედონისტურ, შემეცნებით-განმანათლებლურ და ზნეობრივ-კათარზისულ ფუნქციასთან მაღალ ღირებულებებს აღიარებდა და ამით მხატვრული საქმიანობის პოლიფუნქციურ ხასიათს ასაბუთებდა. ასეთი განსხვავებული დამოკიდებულება შემდგომ პერიოდშიც არსებობდა. შუა საუკუნეებში ხელოვნებას ქრისტიანულმა რელიგიამ ღმერთთან ადამიანის ზიარების ერთადერთი „ჭეშმარიტი“ როლი დაუწესა. ახალ დროში კი ხელოვნება გართობასთან ასოცირდებოდა. XIX საუკუნის დასაწყისიდან თანაარსებობდა ორი

ურთიერთგამომრიცხავი თეორია ხელოვნების მონოფუნქციურობისა და პოლიფუნქციურობის შესახებ. დიდი ხნის განმავლობაში იყო გაბატონებული აზრი ხელოვნების მონოფუნქციურობის შესახებ. ადამიანის საქმიანობის ყოველ პროდუქტს ხომ ერთი ძირითადი დანიშნულება აქვს საზოგადოების ცხოვრებაში: მეცნიერება სინამდვილეს იმეცნებს, ტექნიკა ბუნებას გარდაქმნის, პედაგოგიკა ადამიანის აღზრდას ახორციელებს და ა.შ. ბუნებრივია გვეგონოს რომ ხელოვნებასაც ერთი გარკვეული ფუნქცია აქვს, რომელიც საზოგადოებაში მის ადგილს განსაზღვრავს და საჭიროა ამ ფუნქციის აღმოჩენა და ფორმულირება. ამასთანავე სულ უფრო ნათელი ხდებოდა, რომ ყოველი შემოთავაზებული განსაზღვრება მეტ-ნაკლებად წარმატებით ხსნიდა მხატვრულ მოვლენათა რომელიმე ჯგუფს და არა ხელოვნებას მთლიანად. მაგალითად ხელოვნების გნოსეოლოგიური განსაზღვრება მის ძირითად ფუნქციად კარგად ეგუებოდა XIX საუკუნის ლიტერატურის თავისებურებებს, მაგრამ ვერ ხსნიდა შუა საუკუნეების ფერწერას. ასევე თეატრისათვის მორგებული ხელოვნების ფუნქციის ახსნა აბსოლუტურად არ ეხებოდა არქიტექტურისა და ორნამენტიკის თავისებურებას.

ამიტომ სულ უფრო და უფრო ვრცელდებოდა აზრი რომ შეუძლებელი იყო ხელოვნების საზოგადოებრივი ფუნქცია ერთი რომელიმე ამოცანის გადანაცვებით ამოიწეროს და საჭირო გახდა ფილოსოფიაში ხელოვნების პოლიფუნქციურობა განხილულიყო. იმ უამრავი ფუნქციებიდან რომელიც თავდაპირველ ეტაპზე გაჩნდა როგორც აზრი, საბოლოოდ ხელოვნების ოთხი ფუნქცია იყო გამოყოფილი – კომუნიკაციური, აღმზრდელობითი, შემეცნებითი და ჰედონისტური. როგორც ზემოთ ვთქვით, ხელოვნებაში გაერთიანებულია საქმიანობის ოთხი ძირითადი სახე – გარდაქმნითი, კომუნიკაციური, შემეცნებითი და ღირებულებით-ორიენტაციული, რომელთაგან თვითოეულს ხელოვნების გარკვეული ფუნქცია უნდა შეესაბამებოდეს. რასაკვირველია ხელოვნების ფუნქციები შესატყვისი იქნება მის ბუნებასთან. როგორც ვთქვით ხელოვნების ბუნების ერთ-ერთი არსებითი მხარე მისი კომუნიკაციურობაა.

ხელოვნების კომუნიკაციური ფუნქცია.

კომუნიკაცია ნიშნავს ურთიერთობას, ერთიდან მეორეს რაიმე ინფორმაცია რომ გადაეცემა. კომუნიკაციისას არსებობს ინფორმაცია, ამ ინფორმაციის გამგზავნი და ინფორმაციის მიმღები. (რეციპიენტი)

ხელოვანი — (არის გამგზავნი).

ხელოვნება— (ინფორმაცია)

ხელოვნების მომხმარებელი—(მიმღები).

როცა ვსაუბრობთ ხელოვნების კომუნიკაციურ ფუნქციაზე, ეს არის ხელოვნების პირველი და კარგად გამოვლენილი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა. ასევე არის მოსაზრება, რომ იგი ამ დანიშნულებით შეიქმნა. ბუნებრივად იბადება კითხვა;

სხვა რა არსებობს ამ ქვეყნად, რომელიც ამ ფუნქციას ასრულებს, — ესაა ენა, მეტყველება, რომელიც გადასცემს ინფორმაციას. ხელოვნებას ბუნებრივი ენის ანალოგიით შეიძლება ვუწოდოთ ენა, ე.ი. თუ ენის პოზიციაზე დავდგებით, ხელოვნებაც თავისებური ენა აღმოჩნდება, თუმცა ხელოვნება უფრო მეტია, ვიდრე ენა. ეს არ გამორიცხავს, რომ ის განვიხილოთ, როგორც თავისებური ენა.

ენა კომუნიკაციის უნივერსალური საშუალებაა, შეიძლება ვთქვათ, რომ თუ არსებობს ენა როგორც კომუნიკაციის საშუალება, მაშინ ხელოვნება რაღა საჭიროა. მაშინ ის აღარ უნდა არსებობდეს, მაგრამ ასევე ვიტყვით, რომ თუ ხელოვნება არსებობს, კაცობრიობას ხელი უნდა აედო სამეტყველო ენაზე. დავსვათ კითხვა – რა შეიძლება იქნას გადაცემული ერთი ადამიანიდან მეორეზე.

აზროვნება – აზროვნების გადაცემა შეიძლება, აქ კომუნიკაცია ხორციელდება.

ნებელობა – არ გადაიცემა.

ემოცია — გადაეცემა.

თუ კომუნიკაციის საშუალებაა ენაც და ხელოვნებაც, როგორი წარმატებით გადასცემენ აზროვნებით და ემოციურ განცდებს?

ენა — აზრებს გადასცემს უშუალოდ, წმინდა სახით.

ემოციები — გადაცემა — გაშუალებულია.

ხელოვნება აზრებს გადასცემს არა უშუალოდ, არამედ მხატვრული სახეების საშუალებით. ამის გამო ერთი და იგივე ნაწარმოები სხვა და სხვა ადამიანს სხვადასხვანაირად ესმის, ხელოვნების ნაწარმოები სხვადასხვანაირად იმიფრება, ენა ზუსტად გადასცემს პირდაპირ, უშუალოდ, ის ემოციები ჩვენ გადმოგვცემა, რაც ავტორს ჰქონდა, ხელოვნება ემოციური მუხტის გარეშე არ არსებობს, ემოციების გადაცემით ხელოვნება იქცევა უნივერსალურ საშუალებად და ესაა მთავარი და ამით განსხვავდება ის ბუნებრივი ენისაგან. ბუნებრივი ენა შეზღუდულია ადამიანთა გარკვეული ჯგუფ/ეთნოსით, კომუნიკაცია ხორციელდება მხოლოდ ამ ენაზე მოლაპარაკეთა შორის, ამიტომაც, სიტყვის ხელოვნებას, რომელიც ეყრდნობა ეთნოსის ენას, თარგმნა ჭირდება. ცეკვის, სურათის, მუსიკის ხელოვნებას კი არა. თარგმნა ყოველთვის მიახლოებით გამოდის, გენიალური ნაწარმოები რომ ითარგმნოს, ის იგივე დარჩება, ნათარგმნი კი სხვა ნაწარმოებად იქცევა.

ა) ხელოვნების კომუნიკაციური ფუნქცია სხვა ყველა მისი ფუნქციის განხორციელების პირობას წარმოადგენს. იგი ბუნებრივი ენის კომუნიკაციურ შესაძლებლობათა შეზღუდულობის გადალახვაა. ენას ინფორმაციის გავრცელება მხოლოდ საზოგადოების იმ ნაწილში შეუძლია, რომელსაც იგი ესმის. სხვისთვის იგივე ინფორმაცია თარგმნის საშუალებით არის ხელმისაწვდომი. ხელოვნება კი ეროვნული თავისებურებების მიუხედავად მთელი კაცობრიობისათვის გასაგები ენაა (გარდა ლიტერატურისა, რადგან მისი მასალა ეროვნული — ენაა).

ბ) თუ ენა მასზე მინდობილ ინფორმაციას გადასცემს ადამიანებს, ხელოვნება გარკვეულ სულიერ შინაარსს გადასდებს მათ, ხელოვნება მნახარებას კი არ იუწყება, არამედ გვამნუხრებს.

გ) მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის ადეკვატური მოყოლა შეუძლებელია იმიტომ, რომ მხატვრული შინაარსი ისეთ თვისებებს ფლობს, რომელთა გადმოცემა ნიშანთა სხვა სისტემას არ შეუძლია. ხელოვნება ისეთ სულიერ დონეზე

აახლოებს და აერთიანებს ადამიანებს, რომლებიც მიუღწევადია ენობრივი და სხვა კოდური კომუნიკაციების დროს, აქ კავშირის ყველა სხვა არხი არა ქმედითუნარიანია. ხელოვნების კომუნიკაციური ფუნქცია განმანათლებლურ და აღმზრდელობით ფუნქციად გადაიქცევა.

ხელოვნების აღმზრდელობითი ფუნქცია

ჩის გამო და ჩაში გამოიხატება, ხომ ხელოვნებამ იგვიჩთოს აღმზრდელობითი ფუნქცია?

ეს ფუნქცია ხომ პედაგოგოკის კომპეტენციაა. დიდაქტიკა განიმარტება როგორც ჭკუის სწავლება, დარიგება, ქადაგება რომელიც ხელს უწყობს ადამიანში ადამიანის აღზრდას, ბავშვის სოციალიზაციას, მოქალაქედ ქცევას. პლატონი, რომელიც კრიტიკულად იყო განწყობილი ხელოვნების მიმართ, მოითხოვდა მის აკრძალვას, დასაშვებად მიიჩნევდა ხელოვნების გამოყენებას აღზრდის საკითხში. მოზრდილი ადამიანისთვის პლატონის აზრით, ხელოვნება საჭირო აღარ არის, მაგრამ ბავშვის აღზრდისათვის ხელოვნება გამოსადეგია, მას შეუძლია ადამიანზე კეთილი გავლენაც მოახდინოს და ცუდიც. ადამიანი ხელოვნებამ შეიძლება გახადოს ინდიფერენტული და ასევე აღაგზნოს ბრძოლისათვის. ასე რომ, ხელოვნებას აქვს ადამიანზე ზემოქმედების ძალა, ამიტომ ხელოვნებას ჭირდება კონტროლი, ცენზორი, სახელმწიფო.

ახისგოგვე კი, ხაზს უსვამს ადამიანის აღზრდის პროცესში ხელოვნების მნიშვნელობას. მისი აზრით, ხელოვნების აღზრდის ფუნქცია ერთ-ერთი მნიშვნელოვანია ხელოვნების სხვა ფუნქციებთან ერთად. ხელოვნება აყალიბებს ადამიანს, აქცევს ისეთ არსებად, რომელიც პასუხისმგებელი იქნება თავის ქცევაზე.

ამის გამო ხელოვნებაში გაჩნდა ისეთი დარგიც, რომელიც სპეციალურად აღზრდისათვის არის მონოდებული – დიდაქტიკური – დარგი. მაგ: „სწავლა მოსწავლეთა“ ისმინე სწავლის მძებნელო... მისი დანიშნულებაა ჭკუა დაგვარიგოს, გვასწავლოს. განსაკუთრებით სპარსულ პოეზიაშია დიდაქტიზმი წინ წამოწეული. ძველ საბერძნეთში გაჩნდა იგავ-არაკების

ჟანრი, მას უფრო მეტად აღმზრდელობითი დანიშნულება აქვს, ვიდრე ესთეტიკური. დიდაქტიკური ხელოვნების არსებობის ფაქტმა დაადასტურა ის გარემოება, რომ ხელოვნებას ძალუძს მნიშვნელოვანი როლი ითამაშოს აღზრდის პროცესში, რაც მკაფიოდ გამოვლინდა ფრანგულ და გერმანულ განმანათლებლობაში. ისმის კითხვა; აღზრდის სხვა რომელ საშუალებებთან „კონკურენციაში“ გააჩნია ხელოვნებას უპირატესობა? ამ შეჯიბრებისას აღმოჩნდა, რომ აღმზრდელობითი ეფექტის თვალსაზრისით ხელოვნება ვერ აჯობებს ისეთ მოვლენას, როგორიცაა შრომა. იგი აღზრდის ყველაზე ძლიერი ფაქტორია. შრომა მიმართულია ადამიანის სასიცოცხლო მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების პროცესთან, მაგრამ ადამიანი როგორც მთლიანი, ტოტალური არსება, მეტია ვიდრე მისი სასიცოცხლო მოთხოვნილებები. მისი სულიერი სამყაროს განვითარების პროცესში ამ ტიპის შრომა უძლურია, ფიზიკური შრომა ამას ყოველთვის ვერ ახერხებს, ხელოვნებას კი ეს შეუძლია. თანაც ირკვევა, რომ ხელოვნების აღმზრდელობითი ეფექტი უფრო დიდია როცა ხელოვნების დანიშნულება არ არის პირდაპირ გამიზნული აღზრდისათვის. დიდაქტიკური ხელოვნება არ არის ისე ეფექტური, როგორც ხელოვნების ის ნიმუშები, რომლებიც ერთი შეხედვით არ არიან მოწოდებული დიდაქტიკისთვის. მაგ, „ვეფხისტყაოსანი“ არ არის დიდაქტიკური, მაგრამ ქართველი კაცი მასზე იზრდებოდა, აქედან გამომდინარე მის აღმზრდელობით ფუნქციაში ეჭვის შეტანა შეუძლებელია. რასაკვირველია, ამ თვალსაზრისით, ხელოვნება უპირობო ზეგავლენას არ ახდენს ადამიანზე, აღზრდის საშუალებად ის მაშინ იქცევა, როცა ადამიანი ხელოვნებასთან არის მუდმივ კონტაქტში, როცა ესმის ხელოვნების ენა და მიაჩნია რომ ხელოვნებას, როგორც სინამდვილის სპეციფიკურ ხედვას, შეუძლია ადამიანის ყოფიერების საიდუმლო შრეების აღმოჩენა.

თუკი ხელოვნებას ამგვარი ზეგავლენის მოხდენა შეუძლია ადამიანის ცნობიერებაზე, ისმის კითხვა:

ეს ზეგავლენა მხოლოდ პოზიტიურია, თუ ნეგატიურიც შეიძლება იყოს? გააჩნია ხელოვნებას, მისი შემოქმედის და რეციპიენტის მენტალობას.

მაგ: ოსკარ უაილდი თავის რომანში „დორიან გრეის პორტრეტი“. რომანის მთავარი გმირი – დორიან გრეი, მარადიული სილამაზის სიმბოლოა, ისეთივე უჭკნობი, როგორც ხელოვნების ნაწარმოები. დროის მსვლელობა დორიანის პორტრეტზე აღბეჭდავს კვალს, ხოლო თვით დორიანი უცვლელი და მარად ჭაბუკი რჩება. ავტორმა პარადოქსი დაუშვა, როცა მარადიულად აქცია ცოცხალი ადამიანი, ხოლო მისი პორტრეტი კი ცვალებად და წარმავალ მოვლენად, როგორც ცხოვრებაა, ამიტომ ცხოვრების ნაკვალები პორტრეტს ცვლის, დორიანს კი არა. საკუთარი სილამაზის მოტრფიალე დორიან გრეი ამორალური და შესაზიზღი ხდება, ბოროტმოქმედების ჭაობში იძირება და იღუპება. ძალიან ძნელია ამ ნაწარმოებისგან ყოველთვის მოელოდე სიამოვნებას, მხოლოდ მათთვისაა დაშვებული ვინც უკვე აღზრდილია, თავისი კრედო აქვს ჩამოყალიბებული. როცა ხელოვანი გასწავლის, რომ ცხოვრებაში რაც შეიძლება მეტი სიამოვნება უნდა მიიღოს, საეჭვოა ამ ხელოვნების დადებითი აღმზრდელობითი ზემოქმედება. ამიტომ არ არის შემთხვევითი, რომ საზოგადოების გარკვეული ნაწილისთვის მიუღებელია.

ხელოვნების აღმზრდელობითი ფუნქციის გამოსაკვეთად, შევადაროთ ხელოვნება მეცნიერებას. ადამიანზე ხელოვნებისა და მეცნიერების ზემოქმედების შედარება საშუალებას გვაძლევს, ღირებულებითი მიმართების ჩამოყალიბების მექანიზმი გავიგოთ, რომელიც სპეციფიკურია ხელოვნების აღმზრდელობითი ზემოქმედებისათვის. საქმე ისაა, რომ მეცნიერულ თხზულებაში თავმოყრილია მეცნიერის შემეცნებითი საქმიანობის შედეგები და შესაბამისად, მისი შემსწავლელის აზროვნებაზეა მიმართული. მხატვრული ნაწარმოები კი ერთდროულად მოქმედებს ჩვენს აზრსა და გრძნობაზე, იგი ჩვენგან გაგებისა და განცდის ერთდროულ მოქმედებას მოითხოვს და ამით რეალურ ცხოვრებას ჰგავს. რეალურ ცხოვრებაში ჩვენ მხოლოდ გონებით კი არა, მთელი

ჩვენი სულიერი აპარატით, ყველა მისი მექანიზმის ცოცხალი ერთიანობით აღვიქვამთ. ხელოვნების აღმზრდელობითი ფუნქცია სწორედ იმას ემყარება, რომ ადამიანს აიძულებს განიცადოს იგი, განცდა ხომ მოცემული ვითარების მოვლენის, მოქმედების პირად ცხოვრებასთან ზიარებაა.

ამრიგად, როცა ხელოვნებაზე, როგორც ადამიანების აღზრდის მძლავრ საშუალებაზე ვლაპარაკობთ, მხედველობაში უნდა გვქონდეს რომ ეს არ ეხება რომელიმე მორალურ ან პოლიტიკურ მოწოდებას, არამედ ხელოვნება საშუალებას აძლევს ადამიანს გამოცადოს და იგრძნოს ის რაც არ გამოუცდია და განუცდია რეალურ ცხოვრებაში.

„ხელოვნებაში ცხოვრების“ გამოცდილება კიდევ ერთი მიმართულებით ეხმარება რეალური ცხოვრების გამოცდილებას. პიროვნების რეალური ბიოგრაფია ხომ დიდად არის დამოკიდებული წმინდა შემთხვევით ვითარებათა გადახლართვასთან. ხელოვნება კი შემთხვევითობის ამ თვითნებურ კაპრიზებს ძლევს და ყველას ისეთ გამოცდილებას სთავაზობს, რომელიც წინასწარ მოფიქრებული და მიზანდასახულად დაგეგმილია ხელოვანის მიერ. მაგ: ფილმში „ველოსიპედის გამტაცებლები“ რეჟ. დე სიკა, გვაიძულებს საათნახევრის განმავლობაში ვიცხოვროთ იტალიელი უმუშევრის გაჭირვებული ცხოვრებით, მასთან ერთად ვიქცეთ ქურდად და მტკივნეულად განვიცადოთ მისი პირადი და სოციალურ-ტრაგიკული კოლიზიის გადანყვეტის ილუზიურობა.

ასევე მაგ: ჩეხოვის „პალატა N6“ -ის წაკითხვის შემდეგ შთაბეჭდილება იქმნება, რომ თვითონ წამკითხველიც ამ პალატაშია ჩაკეტილი. მკითხველს საშუალება ეძლევა წარმოსახული ვითარებიდან გარკვეული დასკვნები გააკეთოს. ჩეხოვმა კარგად იცოდა მხატვრული შემოქმედების ზოგადი კანონი. ამიტომ, რომ საზოგადოება ყოველთვის აქტიურად არის დაინტერესებული ხელოვნებით. ხელოვნების დახმარებით კაცობრიობის ისტორიის მანძილზე, ყოველთვის ხდებოდა და ხდება პროგრესული თუ რეგრესული სულისკვეთებით აღეზარდა ადამიანი.

ხელოვნების პედონისტური ფუნქცია

სიტყვა „პედონის“ ბერძნულია და ნიშნავს სიამოვნებას, ტკბობას, ხელოვნებას ჰქონია ტკბობითი ფუნქცია.

ადამიანებს რომ გვატკბობს, ამაში ყოფილა ხელოვნების ერთ-ერთი დანიშნულება. თუმცა გამოითქვა აზრი, ხელოვნება ხელოვნებისათვის, წმინდა ხელოვნება. ისინი ხელოვნების მთავარ დანიშნულებად მიიჩნევდნენ პედონისტურ ფუნქციას, ის ჩვენ გვატკბობს და მეტი დანიშნულება არ აქვს, მაგ:

„მუზეუმში წავედი – კომუნიკაციისთვის არ წავსულვარ, არც ცოდნისათვის, არც აღზრდისათვის, წავედი სიამოვნებისათვის, რომ დავტკბე.“

ხელოვნება მართლაც ატკბობს ადამიანს და ამით არის ის მომხობლავი, ამით გვიზიდავს მოტივაციურად ამ თვალსაზრისით ხელოვნების გამართლება შეიძლება. ჩვენი ქცევის მოტივი ის მოსალოდნელი სიამოვნებაა, რომელსაც ხელოვნება გვანიჭებს. სიამოვნებაში საფრთხესაც ხედავდნენ ძვ. ბერძნები; ადამიანი, რომელიც მხოლოდ სიამოვნებისთვის ცხოვრობს, საბოლოო ჯამში ადამიანობას კარგავს, გადაგვარდება. ხელოვნება ადამიანში სიამოვნებას იწვევს. მაგრამ ეს სიამოვნება უდიდესი ღირებულების მქონეა, ისმის კითხვა რატომ? რითი განსხვავდება ის სიამოვნების სხვა ფორმებისგან?

ადამიანი სხვადასხვაგვარ მიმართებაშია სინამდვილესთან. მიმართებათა სახეებია: ფიზიკური, ვიტალური, პრაგმატულ-უტილიტარული, პრაქტიკულ-შრომითი, რელიგიური, ინტელექტუალური, ეთიკური და ესთეტიკური. ყველა ამ მიმართებებს, თუ ის პოზიტიურად განხორციელდა, თან ახლავს სიამოვნება დადებითი ემოციებით. რით განსხვავდება ესთეტიკური სიამოვნება, სიამოვნების სხვა ფორმებისგან.

სხვა მიმართებების შემთხვევაში, სიამოვნება არის არა არსებითი, ადამიანს აქვს რაიმე ინტერესი და ამ ინტერესის დაკმაყოფილება იწვევს გარკვეულ ემოციებს, რაც იმას ნიშნავს, რომ ემოციები თანმხლებია და არა არსებითი. ესთეტიკური მიმართების შემთხვევაში კი სახეზე გვაქვს ემოციათა

გაორმაგება. ჩვენ გვინდა განვიცადოთ მშვენიერებით მიღებული ემოცია და ამ ემოციის მიღების მიზანი ემოციური კმაყოფილებაა. ამდენად, ესთეტიკური ტკბობის შემთხვევაში, ემოციები არსებითია და არა თანმხლები. ი. კანტის პერიფრაზი რომ მოვახდინოთ, ესთეტიკური ტკბობა არის დაუინტერესებელი, უანგარო, მხოლოდ ემოციური ტკბობისთვის გამიზნული სურვილი, რომლის რეზულტატიც ემოციებია.

ამდენად, როცა ხელოვნების პედონისტურ ფუნქციაზე ვსაუბრობთ, უნდა გვახსოვდეს, რომ ხელოვნებით გამოწვეული სიამოვნება სპეციფიკური გონითი შინაარსის ემოციაა და განსხვავდება ფიზიოლოგიური, ან პრაგმატულ-უტილიტარული მიმართებების დროს წარმოქმნილი სიამოვნებისაგან.

ხელოვნების შემეცნებითი ფუნქცია

ხელოვნება გაცილებით ადრე გაჩნდა ვიდრე ცნობიერების ისეთი ფორმა, როგორიც მეცნიერებაა.

ვიდრე მეცნიერება გაჩნდებოდა, ადამიანები სამყაროს შესახებ ფლობდნენ გარკვეულ წარმოდგენებს. ეს წარმოდგენები ემყარებოდა ან მათ პირად გამოცდილებას, ან მითოსურ, რელიგიურ და მხატვრულ შეხედულებებს.

სინამდვილის მხატვრული ათვისებაც ცოდნის გარკვეულ საფეხურს წარმოადგენდა კულტურის ისტორიაში. მანამდე, ვიდრე ევროპული ცნობიერება ცოდნის ერთადერთ სარწმუნო დარგად გამოაცხადებდა მეცნიერებას, ხელოვნებას მიეწერებოდა ცოდნის წარმოქმნის, შენახვისა და გადაცემის ფუნქცია. ჯერ კიდევ პლატონი ამბობდა, რომ ხელოვნება სიბრძნეს – ცოდნას კი არ ამკვიდრებს, არამედ სიცრუის გავრცელებას უწყობს ხელს. ის არასწორ წარმოდგენას გვაძლევს იმ სინამდვილეზე, რომელსაც ბაძავს, გვაშორებს სინამდვილეს. გრძნობადი სამყარო არ არის „ნამდვილი“ ის იდეათა სამყაროს აჩრდილს წარმოადგენს. ხელოვნება კი ამ გრძნობადი სინამდვილის აჩრდილია, ე.ი. ის აჩრდილის აჩრდილია, მიბაძვის მიბაძვა. პლატონი ხელოვნებას როგორც შემეცნების დაბალ საფეხურს ისე განიხილავს, თავად თვითონ

ახალგაზრდობაში ლექსებს და მიმებს წერდა, ხოლო შემდგომ, როგორც თვითონ თვლიდა, დაბალი საფეხურიდან მაღალ საფეხურზე ავიდა. თუ გავიხსენებთ პლატონის „სახელმწიფოს“ იდეალურ მოდელს და იმას, რომ მასში ხელოვანებს ადგილი და ფუნქცია არ აქვთ, გასაგები გახდება პლატონის დამოკიდებულება ზოგადად ხელოვნების და მისი შემეცნებითი ფუნქციის შესახებ.

არისტოტელე სრულიად განსხვავებულ აზრს აყალიბებს, მისი აზრით, ხელოვნებაში არის ცოდნა და ეს ცოდნა უახლოვდება ფილოსოფიურ ცოდნას. ხელოვნება უფრო ფილოსოფიური და მნიშვნელოვანია, ვიდრე ისტორია. საქმე ის არის, რომ ისტორიას ცალკეულ მოვლენებთან აქვს საქმე, მოგვითხრობს ცალკეული ფაქტების შესახებ. ამას აღგვიწერს კონკრეტულად, მოვლენების დანახვა მის არსში, მრავალფეროვნებაში, ისტორიისთვის შეუძლებელია, მაშინ როცა ეს ხელოვნებას ხელენიფება და მისი შემეცნების წესიდან გამომდინარე შეუძლია ერთჯერად, კონკრეტულ ფაქტში წარმოაჩინოს ზოგადი.

არისტოტელე თავის „პოეტიკაში“ განიხილავს ხელოვნებას, კერძოდ კი ხელოვნების დარგებს: ტრაგედიას და კომედიას. იგი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ხელოვნებას დიდი შემეცნებითი ღირებულება გააჩნია, და რომ ის ადამიანისათვის აუცილებელია. ხელოვნება თავისი ემოციური ფონით ადამიანის გრძნობებზე ზეგავლენას ახდენს და „კათარზისს“ – განწმენდას იწვევს. არისტოტელესთან არ გვხვდება სიტყვა „ტიპი“, მაგრამ მისი დახასიათება მხატვრული პერსონაჟებისა, ესაა ტიპების დახასიათება და მასთან დგას ტიპიურის პრობლემა. არისტოტელეს მიხედვით, იმიტომ, რომ ადამიანები რაღაცაში გვანან ერთმანეთს, უფრო მეტად რომელიც გამოავლენს ამა თუ იმ მოვლენას, თვისებათა ის ერთობლიობა დაინახება რომელიც ზოგად ადამიანურს წვდება და ხელოვანებაში ეს ისე ეფექტურად ხორციელდება, სარწმუნო ხდება მხატვრული სიმართლის ძალით ის, რაც რეალურ ცხოვრებაში დაუჯერებლად შეიძლება გვეჩვენებოდეს.

შუა საუკუნეებში ხელოვნების შემეცნებითი ფუნქცია დაკავშირებული და ჩაყენებული იყო რელიგიურ-თეოლოგიური მსახურების როლში. შუა საუკუნეების ხელოვნება ფაქტობრივად რელიგიური იდეების და მსოფლმხედველობის ილუსტრაციად გვევლინება. მისი არსებითი შემეცნებითი ფუნქციაც ამ იდეების და მსოფლმხედველობის პოპულარიზაციას წარმოადგენდა.

ახალ დროშიც კი, ხელოვნების შემეცნებითი ფუნქცია ფილოსოფიური რეფლექსიის საგანი იყო. კანტის მოძღვრებაში ხელოვნების შემეცნებითი ფუნქცია მინიმალიზირებულია. ჰეგელი კი პირიქით, აღიარებს, რომ ხელოვნება ცოდნის მატარებელია, ის არის სახეებით შემეცნება, ასაბუთებს იმ აზრს, რომ ხელოვნებას აქვს ჰეგელისათვის შემეცნებითი ღირებულება, მაგრამ ჰეგელი ხაზს უსვამს იმას, რომ ეს არ არის ყველაზე საუკეთესო შემეცნება. ხელოვნებაში შემეცნება არის მიახლოებითი, ბუნდოვანი, არაზუსტი. იმ დროს როცა უკვე არსებობს უფრო ზუსტი შემეცნება, ფილოსოფია-მეცნიერება, ცნებითი აზროვნება, მისი აზრით ხელოვნება, როგორც შემეცნება წარსულის კუთვნილებაა.

მეცნიერება გვაძლევს იმ კანონზომიერების ცოდნას ზოგადად, რომელიც დამახასიათებელია შესასწავლი ობიექტისათვის. ის გულგრილია ამ ობიექტთა კლასში შემავალი თვითოეული ეგზემპლარისადმი. ხელოვნება კი თავის საგნად იხდის მთელ ეგზემპლარს მის მრავალმხრივობასა და მრავალფეროვნებაში. ამით გადმოგვცემს ზოგადს. მაგ. წყალი, როგორც შემეცნების ობიექტი, ქიმიკოსისთვის წარმოადგენს H₂O -ს (ქიმია), მას არ აინტერესებს წყლის კონკრეტული გამოხატულება და მდგომარეობა, მასთან დაკავშირებული ასოციაციები. ხოლო ხელოვნებაში წყალს არა მხოლოდ კონკრეტული გამოხატულება აქვს, არამედ სიმბოლურ-მეტაფორული. მოკლედ ხელოვნებაში საუბარია წყლის მნიშვნელობაზე ადამიანისათვის. „მორბის არაგვი არაგვიანი...“ ამიტომ

ბალზაკის, დოსტოევსკის, ტოლსტოის და სხვათა რომანებიდან უფრო მეტი შეიძლება გავიგოთ იმ ეპოქის შესახებ ვიდრე ისტორიული ქრონიკებიდან..

ხელოვნებაში მოცემული ცოდნა არის სინამდვილის ესთეტიკურ-შემეცნებითი და შეფასებითი ცოდნა. მას აინტერესებს სინამდვილე არა ისეთი, როგორიც არის თავისთავად, არამედ ადამიანის სულის პრიზმაში გადატეხილი ისეთი, როგორც ადამიანს სურს რომ იყოს. ე.ი. ხელოვნება ესთეტიკურად იმეცნებს და აფასებს სინამდვილეს და ამის მსგავს ცოდნას ვერც ერთი მეცნიერება ვერ მოგვცემს, ეს მხოლოდ ხელოვნებას ძალუძს. ამ შემთხვევაში ხელოვნების, როგორც ცოდნის მატარებლის არსებობა, აუცილებლობა განსაზღვრულია იმით, რომ ის გვაძლევს სინამდვილის ესთეტიკურ შემეცნებით ცოდნას, ცოდნას ამ სინამდვილის ესთეტიკურ ღირებულებებზე. მეცნიერს შეუძლია აბსოლუტურად ობიექტური იყოს, ხელოვანი კი კრიტიკულად აანალიზებს სინამდვილეს, თავის კრიტიკულ შეფასებას აქსოვს ნაწარმოებში და ჩვენც ვეთანხმებით, როცა ნაწარმოები მოგვწონს.

ხელოვნებაში მოცემული ცოდნა სხვანაირი ჭეშმარიტების მქონეა, ვიდრე მეცნიერების. მეცნიერების თვალსაზრისით ზოგჯერ აბსურდია ხელოვნებაში გამოთქმული აზრები, მაგ: „ნისლი ფიქრია მთებისა, მათი კაცობის გვირგვინი.“ – მეცნიერული თვალსაზრისით ეს გამოთქმა აზრს მოკლებულია. ხელოვნებისათვის კი ის შეგვიძლია მივიჩნიოთ მხატვრული სიმართლის გამოვლენის უმაღლეს ფორმად.

სასემინარო მასალა:

ხელოვნების ფუნქციები

ლიტერატურა. ლევ. ტოლსტოი „რა არის ხელოვნება“. გვ.3 – 40მდე.

ზურაბ კაკაბაძე „ფიქრები ერთი ძნელი ფილმის საბაბით“ ხელოვნება ფილოსოფია ცხოვრება. თბ. 1979წ. გვ.101-114.

თემა: ხელოვანის ეპიკრიული და შემოქმედებითი „მე“.

ფილოსოფიური აზროვნების ისტორიაში, მხატვრული შემოქმედება სხვადასხვა მსოფლმხედველობრივ ეპოქებში განსხვავებულად მოიაზრებოდა. ანტიკურობიდან მოყოლებული, შუა საუკუნეების ჩათვლით, ხელოვანის პიროვნულ თვისებებს ნაკლები ყურადღება ექცეოდა, რადგანაც ადამიანი არ გაიგებოდა, როგორც ავტონომიური არსება და შემოქმედების პროცესი, მიიჩნეოდა, რომ არის გარედან ინსპირირებული. (ანტიკურობაში მუზებით, შუა საუკუნეებში კი ღვთაებრივი ძალით). ამ მსოფლმხედველობის ფარგლებში, ხელოვანი გაიგებოდა როგორც ჩამწერი – სკრიპტორი. ის წარმოადგენდა მედიუმს ღვთაებრივ ძალებსა და ქმნილებას შორის. მხოლოდ ახალი დროის ფილოსოფიამ გააცნობიერა, რომ ადამიანი არის ავტონომიური, დამოუკიდებელი, თავისუფალი სუბიექტი, რომელიც არის თავის თავისა და ყოფიერების დამდგენი. ამ მსოფლმხედველობის ფარგლებში ადამიანი გაიგებოდა როგორც ავტორი და შემოქმედებითი აქტი ხორციელდება მხოლოდ ადამიანის შინაგან უნარებზე და შესაძლებლობებზე დაყრდნობით. წინამდებარე სალექციო კურსის ეს მონაკვეთი ამ პოზიციას ეყრდნობა.

ხელოვანის პიროვნების პრობლემა ითვალისწინებს, რომ დავახასიათოთ ხელოვანი მისი სპეციფიკური და არასპეციფიკური თვისებების დიალექტიკურ კავშირში. ე.ი. უნდა განვიხილოთ იმ თვისების კავშირში, რომლებიც საერთოდ პიროვნებისათვის არის დამახასიათებელი და რომლებიც ხელოვანის პიროვნებას განასხვავებენ პიროვნებათა სხვა ტიპებისაგან. დავიწყოთ სწორედ განმასხვავებელი თვისებების გამოვლენით. საქმე ისაა, რომ მხატვრული შემოქმედება განპირობებულია შემოქმედი სუბიექტის მენტალობის და ესთეტიკური გემოვნების მიხედვით. როცა ჩვენ ხელოვანის პიროვნების „თვითგამოხატვაზე“ ვლაპარაკობთ, მხედველობაში გვაქვს არა მისი რეალური ყოფითი პიროვნება, რომელიც პრაქტიკულ ცხოვრებაში ვლინდება, არამედ მისი მეორე, იდეალური პიროვნება, რომელსაც

იგი ნაწილობრივ ცნობიერად და ნაწილობრივ არაცნობიერად აკონსტრუირებს თავის ქმნილებაში. რასაკვირველია, ემპირიულად მოცემულ პოეტის პიროვნებას ე.ი. ყოველდღიურ საზრუნავში, ადამიანებს შორის – და მის პოეტურ ნატურას შორის უფსკრული არაა. პირიქით ეს ორი ჰიპოსტასი ორგანულად განაპირობებენ ერთმანეთს. მაგრამ ამავე დროს იგივეობრივნიც არ არიან. ხელოვანის „პოეტის“ პიროვნება, ის რაც შემოქმედებაში ვლინდება, თითქოს მალდება ყოველდღიური კონკრეტული პიროვნებისაგან, თითქოს შორდება ყოველდღიურ ფუსფუსსა და ზრუნვას, იწმინდება ყოველგვარი წვრილმანებისგან და წარმოჩინდება როგორც იდეალური პიროვნება, როგორც ადამიანი საუკეთესო თვისებების მატარებელი. მაგ: გოეთეს პიროვნებაში გამუდმებით ებრძოდა ერთმანეთს გენიალური პოეტი, რომელსაც ზიზღს ჰგვრიდა უბადრუკი სოციალური გარემო და ფრანკფურტის პატრიციის შთამომავალი. იგი ხან შეუდარებლად დიდი იყო, ხანაც წვრილმანი, სამყაროს დამცინავი და ხანაც ფრთხილი. გოეთე რომანტიკოსი მწერალი იყო და ხშირად საკუთარ ინდივიდუალურ მეს განაზოგადებდა და თავის გრძნობებს განზოგადებული სახით გადმოგვცემდა. როცა ის თავის გრძნობებს აბოზოქრებულ ოკეანის ტალღებს ადარებდა. აქ მისი სიყვარული იგრძნობოდა, რომელიც თავს დაატყდა იენელი წიგნებით მოვაჭრე მინა ჰერცლიბის სახით.

ხელოვანის შემოქმედება მით უფრო მნიშვნელოვანია, რაც უფრო მასშტაბურია მისი პოეტური პიროვნება, რაც უფრო სრულიად შეუძლია განთავისუფლდეს, ყოფითი არსებობისაგან, რომლებიც მას ცხოვრებაში აქვს, მაგრამ არ შემოაქვს შემოქმედებაში. ამიტომაც დეტალური ბიოგრაფიული ანალიზი საშუალებას გვაძლევს აღვადგინოთ პოეტის მხოლოდ „ემპირიული პიროვნება“, მაგრამ ვერ აღვადგენთ იმ პოეტურ პიროვნებას, რომელიც შემოქმედებაში ცხოვრობს და განწმენდილია რეალური ყოფის ბევრი თვისებისაგან. ამ ფონზე ნათელი ხდება „ლირიკული გმირის“ უაღრესად საინტერესო პრობლემა. ლირიკული გმირი, ყოველთვის არის პოეზიაში, ეს გმირი თვით პოეტის სახეა, მისი პოეტური „მე“-ს განხორციელებაა და არა მისი ყოფითი, ცხოვრებისეული დოკუმენტური ანაბეჭდი (სახე).

ამიტომ ხელოვანის პიროვნების არსებობის ამ ორ ფორმას შორის განსხვავება დიდიც შეიძლება იყოს და მცირეც. კონფლიქტური, დაპირისპირებულიც და დაახლოვებულიც.

ამ განსხვავების ზომას ქმნის ის სოციალური პირობები რომელშიც ცხოვრობს თავად ხელოვანი და ამავე დროს ქმნის კიდევ. მისი ყოფითი „მე“-ც და ლირიკული პოეტური „თვითგაორებაც“ საზოგადოებრივი გარემოს მიერ ცხოვრების წესით არის განსზღვრული.

ხელოვანი, როგორი ორიგინალური და დიადიც არ უნდა იყოს იგი, ვერ გახდება „ზეადამიანი“ ვერ გაექცევა საზოგადოებას, მის კანონებს. ხელოვნებაში გენიალობა, საზოგადოებისაგან კი არ წყვეტს ხელოვანს, არამედ პირიქით, სოციალური ყოფის წიაღში ძირავს მას. რაც უფრო დიდია პოეტი, მით უფრო მეტად ეკუთვნის იგი საზოგადოებას, ხალხს, სადაც იგი დაიბადა. მით უფრო მჭიდროდ არის დაკავშირებული, მისი ნიჭის განვითარება და ხასიათიც კი საზოგადოების ისტორიულ განვითარებასთან. თავის ქმნილებაში ხელოვანი გამოხატავს, თავის განცდებსა და ფიქრებს, მთელ თავის პიროვნულ, სულიერ ცხოვრებას. ამ აზრით შემოქმედება ყოველთვის „თვითგამოხატვაა“. ეს კი იმიტომ ხდება, რომ საზოგადოება არა მარტო ხელოვანის ირგვლივაა, არამედ თვით მასშიცაა იმიტომ, რომ მისი პიროვნება საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ერთობლიობაცაა. ამიტომ ხელოვანი აცნობიერებს ამას და პიროვნულისა და სანუკვარის გამოხატვით აუცილებლად საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანსაც გამოხატავს. ამიტომ, მხატვრული შემოქმედება, რომელიც პიროვნების თვითგამოხატვაა, საზოგადოების თვითგამოხატვად იქცევა, რაც საშუალებას იძლევა საზოგადოებამ დიდ ხელოვანში მისი მოძღვარი, მისი მომღერალი დაინახოს. გენიალობა პიროვნებას საზოგადოებისაგან კი არ თიშავს, არამედ პირიქით, ადამიანთა წარმომადგენლად აქცევს. მიუხედავად ამ თვისების არსებობაში, პიროვნების თვითგაორებაში მაინც შენარჩუნებულია საერთოდ ადამიანის პიროვნებისათვის დამახასიათებელი სტრუქტურა. როგორც არ უნდა იცვლებოდეს, იგი ხელოვანთან მისი ძირითადი პარამეტრები იგივე რჩება. როგორია ეს პარამეტრები?

ხელოვანის პიროვნებაში გამოვყოფთ 5 ძირითად პოტენციალს

1. გნოსეოლოგიური, შემეცნებითი პოტენციალი.

2. აქსიოლოგიური პოტენციალი

3. შემოქმედებითი პოტენციალი

4. კომუნიკაციური პოტენციალი

5. მხატვრული პოტენციალი

თუ ხელოვანის პიროვნებას ამ ფონზე განვიხილავთ, მაშინ შეგვიძლია ხუთივე პოტენციალის სპეციფიკური როლი განვსაზღვროთ.

1. შემეცნებითი პოტენციალი.

ხელოვნება იმეცნებს ცხოვრებას და იძლევა ცხოვრების მოდელს. იგი მისი შემქმნელისაგან (ხელოვანისაგან) მოითხოვს იმის ცოდნას რაზეც წერენ, რასაც გამოსახავენ და წარმოგვიდგენენ. ხელოვანმა ისე უნდა იცოდეს ცხოვრება, როგორც მისი ნამოქმედარი. აუცილებელია ხელოვანი ცხოვრების რეალობას წვდებოდეს, რომელიც უშუალოდ მონაწილეობს მის შემოქმედებაში, გარკვეულ ზემოქმედებას ახდენს ნაწარმოების ხასიათზე მის იდეურ-ესთეტიკურ ღირებულებაზე. რაც უფრო ღრმად იცის ხელოვანმა სინამდვილე, უფრო წარმატებით ქმნის თავის ქმნილებას. უღიმღამო იქნებოდა ის ნაწარმოები როცა საფუძვლად იმის ნამდვილი ცოდნა არ უდევს რაზეც ავტორი გვიამბობს. მაგრამ რომელიც ცხოვრების, ადამიანის, საზოგადოების უშუალო ცოდნიდან ამოიზარდა. ხელოვანის მიერ ცხოვრების ცოდნა მხოლოდ მაშინ შეიძლება იქცეს რეალურ მოქმედებად, როცა იგი წყაროებიდან კი არ არის ამოკითხული, არამედ როცა ცხოვრების პროცესში პირდაპირ და უშუალო მონაწილეობას ემყარება. ამიტომ, აქ დიდი მნიშვნელობა აქვს ცხოვრების საკუთარ გამოცდილებას და არა ერუდიციას. ცხოვრების რეალურ გამოცდილებაში მიღებული ცოდნა დაკავშირებულია მეორე მხარესთან, შეფასებასთან.

2. აქსიოლოგიური პოტენციალი

მხატვრულ შემოქმედებაში მისი როლი უზარმაზარია, რადგან ადამიანური საქმიანობის ყოველ სფეროში პიროვნების ღირებულებითი ორიენტაცია არის მეგზური და გზამკვლევი.

ყოველ ხელოვანს ცხოვრების პროცესში გარკვეული მსოფლმხედველობა ჩამოუყალიბდება. მსოფლმხედველობა სიცოცხლეში ხელოვანს შეიძლება შეეცვალოს, ან უცვლელი დარჩეს. ხელოვანის შემოქმედება მსოფლმხედველობის ზეგავლენას განიცდის, მისი ტალანტი და ოსტატობა მისი გავლენით მოქმედებს და ვითარდება. ხელოვანის მსოფლჭვრეტა, ღირებულებითი ორიენტაციის სისტემა ნაწარმოების შინაარსი ზოგჯერ არსებითად განსხვავდება და ენინააღმდეგება კიდევ ხელოვანის იდეურ პოზიციას.

მაგ:

2). პაპი ინოკენტი X – ის ცნობილ პორტრეტში ველასკესს არ სურდა ისეთი მხატვრული სახე შეექმნა, რომელიც კათოლიციზმის არსებას გამოამჟღავნებდა, მაგრამ პორტრეტი სწორედ ასეთი აღმოჩნდა. როცა ინოკენტი X – მ თავისი პორტრეტი ნახა, შეშინებულმა სახეზე ხელები აიფარა და წამოიძახა „ეს მეტისმეტი სიმართლეა“.

ხელოვანის მსოფლჭვრეტა (ღირებულებათა ორიენტაცია) იგრძნობა არა მარტო ავტორისეულ მსჯელობებში, არამედ ნაწარმოების პერსონაჟთა ქცევაში, საუბრებში, ბედში ხელოვანის მათთან დამოკიდებულებაში და...

3. შემოქმედებითი პოტენციალი

ხელოვანის საქმიანობა დამოკიდებულია ასევე მისი პიროვნების შემოქმედებით პოტენციალზე. ხელოვანთან ეს პირველად მხატვრულ შემოქმედებაში ვლინდება, მაგრამ არა მარტო აქ, ხშირ შემთხვევაში ხელოვანი პრაქტიკული საქმიანობის რომელიმე სფეროში მონაწილეობს. მაგალითად: ლეონარდო და ვინჩი ტექნიკაშიც მოღვაწეობდა.

გოეთე – პოლიტიკაში.

ჩეხოვი – მედიცინაში.

შემოქმედებითი პოტენციალის მრავალმხრივობა განსაკუთრებით ნიშანდობლივია. ერთის მხრივ ხელოვნების მოღვაწეთა მუშაობაში ჟურნალებში, უმაღლეს სასწავლებლებში მონაწილეობით გამოიხატება, ხოლო მეორეს მხრივ მხატვრული და შრომის რომელიმე სხვა ფორმის გარკვეულ შეთავსებაში ჩანს.

ზოგჯერ პროფესიული მხატვრული პრაქტიკა შეერთებულია ისეთ შრომასთან, როგორიცაა მებაღეობა, დურგლობა და სხვ.

4. კომუნიკაციური პოტენციალი

ხელოვანის ეს პოტენციალი უშუალოდ ზემოქმედებს მის საქმიანობაზე. ეს გამოხატავს სხვა ადამიანებთან ურთიერთობის მოთხოვნილებას და ამ ურთიერთობაში მონაწილეობას. ეს კი ნიშნავს, რომ თავისი გრძნობა და აზრები გადასცეს თანამედროვეებს, რაც დამოკიდებულია ხელოვანზე, თუ რამდენად იგი „ღია“ და რამდენად იგი კარჩაკეტილია, კაცობრიობას უპატივცემულოდ და ქედმაღლურად უყურებს.

5. მხატვრული პოტენციალი

ეს პოტენციალი ყველაზე მეტად განვითარებულია ხელოვანში, ვიდრე ჩვეულებრივ ადამიანში. მაგრამ ამავე დროს ყოველი ხელოვანის მხატვრული პოტენციალის კონკრეტული შინაარსი თავისებურია. იგი ხელოვანის ისტორიულ-მხატვრული ერუდიციით, ესთეტიკური მიდრეკილებებით არის განსაზღვრული. საკმარისია ხელოვნების შესახებ ხელოვანთა მსჯელობებს გავეცნოთ, რომლებიც მათ დღიურებში, წერილებში, არის გადმოცემული, დავრწმუნდებით, თუ რა დიდ გავლენას ახდენს ყოველივე ეს ხელოვანის შემოქმედებაზე. ხელოვანის მხატვრული პოტენციალის კონკრეტული შინაარსი, რათა იპოვონ გზა, რომელიც მის ქმნილებასთან მიგვიყვანს. ასეთია ხელოვანის, როგორც პიროვნების სულიერი სამყაროს ძირითადი მხარეები, რომლებიც გარკვეულად ზემოქმედებენ მის შემოქმედებაზე. ამასთან მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ხელოვანის სულიერი ცხოვრების ხუთივე პოტენციალი ორ – ცნობიერ და არაცნობიერ – დონეზე ხორციელდება.

ცნობიერი და არაცნობიერი

არაცნობიერი ალღოა, ანუ ინტუიცია, რომელიც მონაწილეობს არა მარტო მხატვრულ შემოქმედებაში, არამედ ადამიანური საქმიანობის ყველა ფორმაში. ინტუიცია მით უფრო გამახვილებული და ძლიერია, რაც უფრო მეტია ცოდნა და გამოცდილება. მხატვრულ შემოქმედებაში არაცნობიერი (ინტუიცია) არ აუქმებს ცნობიერს. ცნობიერი უფრო განმსაზღვრელია.

არაცნობიერი, ანუ ინტუიცია, მნიშვნელოვანია მხატვრულ შემოქმედებაში ვიდრე მაგ: მეცნიერებაში.

მეცნიერება გამოხატავს აზრის მუშაობის შედეგებს, სადაც ბატონობს ინტელექტის ლოგიკური ძალა.

ხელოვნებაში კი ხელოვანის აზრები გადაჯაჭვულია გრძნობებთან, ემოციებთან, განცდებთან. მთელ ამ შინაარსთან რომელიც გონების, ინტელექტის გარეთ რჩება. არაა გასაკვირი, რომ სამყაროს მხატვრული ათვისების პროცესში, არაცნობიერი, ინტუიციური, ისეთ გასაქანს ფლობდეს, რომ შეუძლებელია მას მეცნიერულ საქმიანობაში ჰქონდეს ადგილი. ამიტომაც ვამბობთ; მხატვრული შემოქმედება ცნობიერისა და არაცნობიერის ერთიანობაა.

არაცნობიერია როცა ადამიანი სიზმარს ხედავს. ამ დროს მუშაობს არაცნობიერი და ცნობიერი უმოქმედოა (ძინავს).

ვამბობთ ხოლმე – „პოეტებად იბადებიან“.

პოეტად, ფერმწერად, ვერ გახდება ადამიანი, სურვილის და მეცადინეობის საშუალებით. ასეთად უნდა დაიბადოს. არისტოტელე ამბობდა, რომ კაცმა შეიძლება ისწავლოს „მეტრის შეთხზვა“, მაგრამ შეუძლებელია ისწავლო „მეტაფორის შეთხზვა“ მან ადამიანები ორ ნაწილად დაყო: მოაზროვნეებად და ხელოვანებად. რასაც საფუძვლად ცნობიერების განვითარება დაუდო. აქ, ასევე გადამწყვეტია **ტადანტი**, რის გამოც იგი გამოირჩევა სხვა ადამიანებისგან.

ტადანტი – ხელოვანის თანდაყოლილი ნიჭია. ეს ისეთი ნიჭია, სადაც ხელოვანის, როგორც პიროვნების მიერ მიღებული ინფორმაცია, მხატვრულ ინფორმაციად იქცევა. რა თქმა უნდა მრავალი სიტუაციის დროს ხელოვანი ჩვეულებრივი ადამიანია, არამხატვრული წესით აზროვნებს, წერს დღიურებს. ურთიერთობა აქვს სხვა ადამიანებთან. სხვა შემთხვევაში ხელოვანის ენას მხოლოდ ხელოვანები გაიგებდნენ. მხატვრულ ტალანტში მონაწილეობს ორივე; ცნობიერიც და არაცნობიერიც. ამიტომაც, რომ შემოქმედებისას ხელოვანის ფიქრი წარმოსახვაც არის და განცდაც, ფიქრიც და ა.შ. ემოციებიც. ტალანტის შემეცნებით მისწრაფებას ანხორციელებს შემოქმედებითი საქმიანობა, **ოსტატობა**. ოსტატობა ასხამს ხორცს ტალანტს, მაგ. ვირტუოზული

ოსტატობის ნიმუშია **პიკასო**, რომელსაც შეუძლია ნათლად გამოხატოს თავისი გრძნობები, ფიქრები იმ საშუალებით როგორიცაა **კუბისტუხი, ექსპრესიონისტული**, სადაც მხატვრული ენა სილალით და სინატიფითაა განხორციელებული.

გამატებით საკითხავი მასალა:

„გოეთეს საუბრები ეკერმანთან“

1823 წლის 10 ივნისს, 31 წლის პოეტი იოჰან პეტერ ეკერმანი პირველად ესტუმრა ვაიმარელ ბრძენს, 74 წლის იოჰან ვოლფგანგ გოეთეს. ეკერმანი საკმაოდ ნიჭიერი, ჭკვიანი, დაკვირვებული და სულით სპეტაკი ადამიანი იყო (1792-1854). გოეთემ მაშინვე შენიშნა მისი ღირსებები და ვაიმარში მცირე ხნით დარჩენა სთხოვა, მერე კი უფრო დაიახლოვა და აღსასრულის დღემდე უცვლელ პირად მდივნად გაიხადა. პირადი მდივნები უნინაც ჰყოლია (სორე, იონი), მაგრამ ეკერმანის როლი სრულიად განსაკუთრებულია. ეკერმანმა მთელი გერმანული პუნქტუალობით ჩაწერა გოეთეს საუბრები მისი ცხოვრების უკანასკნელ წლებში (1823-1832).

1832 წელს გოეთე მიიცვალა და მას „მეფეთა აკლდამაში“ მიუჩინეს ბინა შილერის გვერდით. ეკერმანის „საუბრები“ კი დარჩა და მისი პოპულარობა გოეთეს თხზულებათა ტომებისას არ ჩამოუვარდება, მისი მნიშვნელობა ფასდაუდებელია გერმანული და მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში.

სოკრატეს უთქვამს: „ყოველ ადამიანში მზეა, ოღონდ მიეცით საშუალება, რომ ანათოსო“. გოეთეს არსებაში მართლაც მზე იყო და ამ საუბრებშიც მან თავისებურად გამოასხივა. აქ ის წერია, რაც თხზულებებში უთქმელი დარჩა.

საუბრები

ვაიმახი, სამშაბათი, 1823 წ. 10 ივნისი.

ამ რამდენიმე დღის წინ ჩამოვედი აქ, დღეს პირველად ვიყავი გოეთესთან, უაღრესად გულთბილად მიმიღო. მისმა პიროვნებამ კი ჩემზე ისეთი შთაბეჭდილება მოახდინა, რომ ამ დღეს ჩემს ცხოვრებაში უბედნიერესად ვთვლი.

მიღება გუშინ წერილობით ვითხოვე და მიპასუხა, რომ დღეს, სამშაბათს, თორმეტ საათზე შემიძლია მივიდე. დანიშნულ დროს მივედი კიდეც მის სახლთან, სადაც მოსამსახურე მელოდა, რათა შინ შევეყვანე.

შევედით, სახლმა უაღრესად სასიამოვნო შთაბეჭდილება დატოვა. კი არ ციმციმებდა, ყველაფერი უბრალო და კეთილშობილური იყო. უკვე კიბეებზე მდგარი ანტიკური ქანდაკებების ასლები მეთყველებდნენ გოეთეს სიყვარულზე და განსაკუთრებულ მიდრეკილებაზე ხელოვნებისა და ანტიკური სიძველეებისადმი.

ცოტა მივიხედ-მოვიხედე და მერე, ჩემს ლაპარაკის მოყვარულ გამცილებელს, ზედა სართულზე ავყევი. გამიღო კარი ოთახისა, რომლის ზღურბლზეც ადამიანს უნდა გადაებიჯებინა სიტყვაზე „სალვე“, მეგობრულად რომ უსურვებდა ყველას კეთილად მობრძანებას ამ სახლში. ეს ოთახი რომ გავიარეთ, იქ მეორე კარი გამიღო და შევედით უფრო ფართო ოთახში, სადაც მცირე ხნით დაცდა მთხოვა, ვიდრე თავის ბატონს ჩემს მოსვლას მოახსენებდა. გრილი, გამაჯანსაღებელი ჰაერი იყო. იატაკზე გაშლილი ნოხი, წითელი ფერის კანაპე და სკამები ოთახს მშვენიერ, მხიარულ იერს აძლევდა. გვერდით როიალი იყო მიდგმული, კედლებზე კი ეკიდა სხვადასხვა შინაარსისა და სიდიდის სურათები.

ღია კარიდან მოშორებით ჩანდა კიდეც ერთი ოთახი, ასევე შემკული უამრავი სურათით, იქით გავიდა მსახურიც რომ ჩემი მოსვლა მოეხსენებინა.

დიდხანს ლოდინი არ მომიხდა. გამოვიდა გოეთე. ცისფერი სერთუკი და ფეხსაცმელი ეცვა. რა დიდებული სახე იყო, რა დარბაისლური იერი ჰქონდა! განმაცვიფრა, მაგრამ ყოველი სიმორცხვე და დაბნეულობა მყისვე გაფანტა უგულითადესი სიტყვებით. ზოფაზე ჩამოვჯექით, მისი ხილვითა და სიახლოვით ბედნიერსა და გაოგნებულს თითქმის კრიჭა შემეკრა.

მაშინვე ჩემს ხელნაწერზე ჩამოაგდო სიტყვა.

- ახლა სწორედ თქვენგან მოვდივარ აქ, - მითხრა. - მთელი დილა თქვენს ხელნაწერს ვკითხულობდი. მას ჩემი წარდგენა არ ესაჩიროება, თვითონვე მეთყველებს თავის თავზე, - შემდეგ

შეაქო თხრობის სინათლე და აზრთა მსვლელობა. თქვა, რომ თანმიმდევრული თხრობა კარგ საძირკველზეა დამყარებული და გონივრულადაა გააზრებული. ბოლოს დასძინა: – მინდა მალე დაისტამბოს. დღესვე მივწერ კოსტას – გამომცემელს და სწრაფი ფოსტით გავაგზავნი პაკეტს. სიტყვითა და მხერით მადლობა გადავუხადე...

დიდხანს ვიჯექით მშვიდი და მეგობრული განწყობილებით. მე ვეხებოდი მის მუხლებს, მის მხილველს მავიწყდებოდა სათქმელი და ცქერით ვერა ვძღებოდი. ძლიერსა და შავგვრემან სახეზე ნაოჭები დაუყვებოდა, ყოველი ნაოჭი ბევრისმეტყველი იყო. ყველაფერში კეთილშობილური სიმშვიდე, სიმტკიცე და სიდიადე აღბეჭდილიყო! დინჯად და მკაფიოდ მეტყველებდა. ვითარ ხანდაზმული მონარქი წარმოგვიდგენია, ტკბილმოუბარი. კაცი იფიქრებდა, თავის საკუთარ თავში სუფევსო და ყველანაირ ადამიანურ ქებაზე თუ ძაგებაზე ამაღლებულაო. მის სიახლოვეს მე აუწერელ სიამეს ვგრძნობდი, გულდამშვიდებული, მსგავსად იმ ადამიანისა, რომელიც დიდი ჯაფისა და ხანგრძლივი მოლოდინის შემდეგ თავის სანუკვარ მიზანს აღწევს ხოლმე. მერე ჩემს წერილს მიუბრუნდა და თქვა: მართალი ხარ – ვინც ერთ საქმეში ნათლად ერკვევა, ის მრავალ სხვა საქმეშიც გამოდგებაო... შემდეგ მშვიდად და ალერსიანად გაიღიმა. ჩამოთვალა, კიდევ რა შემეძლო ამ დღეებში ვაიმარში მენახა, თანაც დამპირდა, მდივანს – ბატონ კროიტერს მინდა ვთხოვო, გეახლოსო. მაგრამ უწინარეს ყოვლისა, თეატრის ნახვა მსურსო. როგორც კი თავისუფალ დროს ვნახავ, შეგატყობინებო. გულითადი მეგობრებივით დავშორდით, უზომოდ ბედნიერი ვიყავი, მის ყოველ სიტყვაში კეთილგანწყობა გამოსჭვიოდა. ვგრძნობდი, რომ უაღრესად კეთილი თვალით შემომხედა.

შაბათი, 13 ნოემბერი, 1823

სალამოს თეატრში ვიყავი, პირველად ვნახე „ვალენშტაინი“. გოეთეს ზედმეტი არაფერი უთქვამს. შთაბეჭდილება დიდი იყო და სანახაობამ სულის სიდრემდე შემძრა. მსახიობებმა, რომელთა უმეტესობა იმ დროისა იყო, როცა მათზე თვით გოეთე და შილერი ახდენდნენ ზეგავლენას, ჩემს თვალწინ გააცოცხლეს

მთელი ანსამბლი მნიშვნელოვანი პიროვნებებისა, რომელთაც მე, პიესის კითხვისას საკმარისად ვერ ჩავნვდი და ინდივიდუალური სახეები ვერ წარმოვიდგინე, პიესამ კი ჩემი წარმოსახვა გამოაფხიზლა და განსაკუთრებული შთაბეჭდილება დატოვა, რასაც მთელი ღამე თავი ვერ დავაღწიე.

ხუთშაბათი, 2 იანვარი, 1824

სუფრა გოეთესთან, გაცხოველებული საუბარია. ვაიმარის საზოგადოების ერთ-ერთი მშვენება ახსენეს, რაზედაც ერთმა მონაწილემ ჭაბუკმა განაცხადა, რომ მზადაა შეიყვაროს ის მანდილოსანი, თუმცა გონებით არც ისე ბრწყინავსო.

აჰ! – შესძახა გოეთემ – ეგ რა თქვით, თითქოს სიყვარულს გონებასთან რაიმე საერთო ჰქონდეს! ჩვენ ახალგაზრდა ქალში გვიყვარს სულ სხვა რამეები, არა თუ გონება. ჩვენ გვიყვარს ქალის სილამაზე, სინორჩე, მიმზიდველობა, სანდომიანობა, ხასიათი, მისი შეცდომები, ჭირვეულობანი და ღმერთმა უწყის კიდევ რა მიუწვდომელი რამ, ოღონდ არა მისი გონება. ეს გონიერება ჩვენს ყურადღებას იქცევს, პატივსა ვცემთ, თუ მართლა ბრწყინავს, და ქალიშვილი ამით ჩვენს თვალში უფრო ფასდაუდებელი ხდება. გონებას შეუძლია შეგვბოჭოს კიდევ, თუ მართლა გვიყვარს, მაგრამ გონება არაა ისეთი რამ, რასაც შეუძლია აგვიტაცოს და ვნება აღგვიძრას.

გოეთეს აზრი ძლიერ მართებული და დამაჯერებელი ეჩვენათ, ყველას სურდა საგნის ხილვა ამ კუთხით.

სუფრა რომ აიშალა და სტუმრები ნავიდ-წამოვიდნენ, მე და გოეთე კიდევ კარგა ხანს დავრჩით და ბევრ რამეზე ვისაუბრეთ.

ვილაპარაკეთ ინგლისურ ლიტერატურაზე, შექსპირის სი-დიადეზე და კიდევ იმაზე, რა არახელსაყრელ მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ ინგლისელი დრამატული მწერლები, რომელნიც ამ პოეტური ბუმბერაზის შემდეგ მოვიდნენ. – ნიჭიერი დრამატურ-გი, – განაგრძო გოეთემ, – თუ ის საკმაოდ მნიშვნელოვანი იყო, შექსპირს გვერდს ვერ აუვლიდა, ვერც მის შესწავლას მოარი-დებდა თავს. ხოლო თუ შეისწავლიდა, შეიგნებდა, რომ შექსპირ-მა ადამიანის ბუნება ყველა მიმართულებით და ყველა სიღრ-მისეული ძალმოსილობით ამოწურა, ასე რომ, მისთვის, ახალ-

მოსულისთვის აღარაფერი რჩებოდა. ან რანაირად უნდა აეღო ხელში კალამი წესიერ ადამიანს, რომელსაც მადლიერებით რომ ქვეყნად უკვე არსებობდა მიუწვდომელი და მიუბაძავი სრულყოფილება!

ჩემს ძვირფას გერმანიაში ამ ხუთი ათეული წლის წინ, მე, ცხადია უფრო ხელსაყრელი მდგომარეობა მეონდა. მე ძალიან მოკლე ხანში გავერკვით შექმნილ ვითარებაში, რაც განსაკუთრებულ მოკრძალებას არ ითხოვდა და შებრკოლების ლოდი არ მიშლიდა. გერმანული ლიტერატურაც და მისი შესწავლაც უკან მალე მოვიტოვე და შევუდექი საქმეს. ეს იყო ცხოვრება და შემოქმედება. ასე თანდათანობით მივიწვედი წინ ჩემს ბუნებრივ განვითარებაში და აუჩქარებლად ვამზადებდი თავს ნაწარმოებებისათვის, რომლებიც დროდადრო გამოდიოდა. ჩემი წარმოდგენა კი ლიტერატურული ნაწარმოების ღირსებაზე ჩემი ცხოვრებისა თუ შემოქმედებითი განვითარების ყოველ ცალკე საფეხურზე ბევრად არ აღემატებოდა იმას, რისი შექმნაც მე ამა თუ იმ საფეხურზე შემეძლო. მაგრამ მე რომ ინგლისელად ვმობილიყავი და ბავშვობიდანვე, როცა ცნობიერება იღვიძებს, სრულყოფილი ნაწარმოებების მთელი ის ნიაღვარი მომძალებოდა, დავიბნეოდი და აღარ მეცოდინებოდა, რა მეღონა. ასე მსუბუქად, გაბედულად წინ ვერ წავინევდი. პირიქით, აქეთ-იქით მომიხდებოდა ცქერა და თავის მტვრევა იმაზე, თუ რა გამოსავალი მეპოვნა.

მე საუბარი ისევ შექსპირზე ჩამოვაგდე:

შექსპირი რომ ინგლისური სინამდვილიდან მოგვეწყვიტა და განგვეხილა, როგორც მხოლოდ გერმანული მოვლენა, ისღა დაგვრჩებოდა, რომ ამ ბუმბერაზის სიდიადე რაღაც სასწაულად ჩაგვეთვალა. მაგრამ თუ ისევ თავის მშობლიურ ინგლისში დავსვამთ, თავისი საუკუნის ატმოსფეროში, სადაც ცხოვრობდა, შევისწავლით მის წინამორბედებსა და მემკვიდრეებს, უკვე იწყებს სუნთქვას ის ძალა, რომელიც მომდინარეობს ბენ ჯონსონიდან, მესინჯერიდან, მარლოდან, ბომონტიდან და ფლეთჩერიდან; მაშინ შექსპირი თუმცა ისევ ისეთ ბუმბერაზად რჩება, მაგრამ მისი სულის ზოგიერთი დიადი მხარე თვალწინ ნათლად წარმოგვიდგება. რადგან მისი ნამოქმედარიდან ბევრი რამ უკვე

დაჰქროდა მისი დროის ნაყოფიერ ატმოსფეროში. სავსებით მართალი ხართ, – მიჰასუხა გოეთემ. – შექსპირის საქმე ისეა, როგორც შვეიცარიის მთებისა. გადაიტანეთ მონბლანი ლუნებურგის უნაპირო ველზე, და თქვენ სიტყვებს ვერ იპოვით მისი სიდიადის გამოსახატავად. მაგრამ ინახულეთ თავის ბუმბერაზთა სამეფოში, მიუახლოვდით თავისი დიდი მეზობლების გვერდით აღმართულს, სადაცაა იუნგფრაუ, ფინსტერაარჰორნი, აიგერი, ვეტერჰორნი, გოტჰარდი და მონტე როზა, – მონბლანი აქაც ბუმბერაზად რჩება, მაგრამ ასეთ აღტაცებას კი აღარ იწვევს. – ხოლო თუ ვინმეს არ სჯერა, – განაგრძო გოეთემ, – რომ შექსპირის სიდიადეში მისი დიდი ეპოქის ძალისმიერი წილიც ურევია, ერთხელ თავს დაეკითხოს, შესაძლებელია თუ არა, რომ ეგზომ განსაცვიფრებელი მოვლენა დღევანდელ ინგლისში, 1824 წელს, კრიტიკანული და ვითომ მამხილებელი ჟურნალების უხამს დროში გამოჩენილიყო.

ისეთი უშფოთველი, სუფთა, თითქმის სომნამბულისტური შემოქმედება, – რაც ერთადერთია, დიადის შექმნას რომ სტიმულს აძლევდეს, დღეისათვის უკვე შეუძლებელია. ყველა ნიჭიერი მწერალი დღეს საზოგადოებრივ ლანგრებზე დამდგარი გვევლინება. ორმოცდაათამდე კრიტიკული ფურცელი გამოდის ყოველდღე სხვადასხვა ადგილას და თავიანთი გამოხდომებით აქებებენ საზოგადოების მითქმა-მოთქმას. ასეთ ვითარებაში შეუძლებელია რაიმე ჯანსაღი ნერგი ამოვიდეს და გაიხაროს. ვინც დღევანდელ დღეს ასეთი მჩხრეკელობიდან შორს არ დადგება და თავისი შემოქმედებას ვერ შეძლებს, დაღუპულია. რაღა თქმა უნდა, ეს უგემოვნო, ავი, ცუდი, ნეგატიური და ძირითადად უარყოფითი ესთეტიზებული და კრიტიკული საგაზეთო სტატიების საშუალებით მასებში რაღაც სანახევრო კულტურა გადის, ხოლო გამოჩენილი შემოქმედისათვის ეს არის ბოროტი ნისლი, დამღუპველი მუსრის შხამი, რაც მისი შემოქმედებითი ძალის ხეს ახმობს, დაწყებული მშვენიერი მწვანე ფოთლებიდან, უღრმესი და უხილავი ბოჭკოების ჩათვლით.

საერთოდაც, რა საცოდავი, უმწეო და უბადრუკი გახდა ჩვენი ცხოვრება უკანასკნელი რაღაც ორასი თუ სამასი წლის განმავლობაში! საიდან მოვიდეს ახლა ორიგინალური და

შეუსუდრავი ბუნების ადამიანი! ვისლა აქვს ძალა, რომ გულმართალი იყოს და თავი ისე გვიჩვენოს, როგორიც ის არის! ამას ასახავს პოეტი, რომელმაც ყოველივე ეს თავის თავში უნდა იპოვოს. მაშინ, როდესაც გარედან ყველა ზურგს აქცევს და გასაჭირში ტოვებს.

სიტყვა „ვერთერზე“ გადავიდა.

ეს ქმნილება, – თქვა გოეთემ, – საკუთარი გულის სისხლით გამოვკვებე. მასში იმდენი რამეა ჩემი ჩადებული, სული და გულია ჩემი საკუთარი, იმდენი გრძნობა-გონება, რომ ათიოდე ასეთი პატარა ტომისაგან შედგენილი რომანი გამოვიდოდა. ამის მიუხედავად, მისი გამოსვლიდან მხოლოდ ერთხელ მაქვს ნაკითხული, როგორც უკვე მითქვამს, და მეორედ ამას ვერიდები. ეს წიგნი ხმაურიანი ასაფეთქებელი რაკეტებითაა დამუხტული! დავხედავ და ცუდად ვხდები, მეშინია ისევ იმ პათოლოგიურ მდგომარეობაში არ ჩავვარდე, საიდანაც ის შეიქმნა.

მე გავიხსენე მისი საუბარი ნაპოლეონთან, რასაც პოეტის გამოუქვეყნებელი ნაწერებიდან ვიცნობდი და რაზედაც ხშირად მითხოვია უფრო დანვრილებითი სახით გადამუშავება.

ნაპოლეონმა, – ვუთხარი, თქვა მაგალითად „ვერთერში“ ერთ ადგილზე, რომელიც მისი აზრით ყველა დანარჩენთან შედარებით დაბალ დონეზე დგას. ძალიან მინდა გავიგო, რომელ ადგილს გულისხმობდა.

აბა თვითონ გამოიცანით, – იდუმალი ღიმილით მითხრა გოეთემ.

ვფიქრობ, ეს ის ადგილია, სადაც ლოტე ვერთერს დამბაჩებს უგზავნის, ისე რომ სიტყვაც არ უთქვამს ალბერტისათვის, არ გაუზიარებია მისთვის თავისი ეჭვი და შიში. თქვენ, ცხადია, ყველაფერი გააკეთეთ იმისათვის, რომ მისი დუმილი გაგემართლებინათ, მაგრამ ის მაინც ვერაა საკმაოდ დასაბუთებული სიკვდილის საფრთხის წინაშე, რაც მის მეგობარს ემუქრება.

შენიშვნა საკმაოდ მახვილგონივრულია, – მიპასუხა გოეთემ. თუმცა ნაპოლეონს ეს ადგილი ჰქონდა მხედველობაში თუ სხვა, ამაზე დუმილს ვამჯობინებ, არც გავამხელ, მაგრამ მისი მოსაზრებაც, რომ თქვენსავით მართებულია, ეს ცხადია.

მე მორიდებით შევნიშნე, დროის სულისკვეთებასაც ხომ არ გამოხატავს ის დიდი წარმატება, რაც „ვერთერს“ გამოსვლის-თანავე ხვდა წილად მეთქი.

მე პირადად არ ვიზიარებ ამ საყოველთაოდ გავრცელებულ აზრს, – დავძინე თვითონვე, – „ვერთერმა“ ეპოქა შექმნა იმიტომ, რომ ის გამოვიდა და არა იმიტომ, რომ გარკვეულ დროს გამოვიდა. ნებისმიერ დროში მოიპოვება იმდენი გამოუთქმელი ტანჯვა, იმდენი ოჯახური უკმაყოფილება და ცხოვრებით მოყირჩებულობა, რომ ცალკეული ადამიანები ყოველთვის ეჯახებიან გარემოს; იმდენი კონფლიქტი იჩენს თავს ადამიანის ბუნებისა მოქალაქეობრივ კანონ-წესებთან, რომ „ვერთერი“ ეპოქას შექმნიდა, თუნდაც დღეს პირველად გამოჩენილიყო.

თქვენ მართლაც სწორს ამბობთ, – მიჰასუხა გოეთემ. ეს წიგნი დღესაც საგრძნობ ზეგავლენას ახდენს გარკვეული ასაკის ახალგაზრდებზე, როგორც მაშინ ახდენდა. ამავე დროს მე არ მესაჭიროებოდა ჩემი ახალგაზრდული ვნებათაღელვის გადმოღება საზოგადოების განწყობილებებიდან თუ ზოგიერთი ინგლისელი მწერლისაგან. ეს გახლავთ უმეტესად ინდივიდუალური, მახლობელი ურთიერთობანი, რომლებიც უშუალოდ მე მეხეობოდა, მალიზიანებდა და შემოქმედებისაკენ მიიბძვებდა, იმავე ნყოფილებაში მაგდებდა, იმავე სულიერ ტკივილებს მაყენებდა, საიდანაც „ვერთერი“ გამოვიდა. მეც ხომ ვცხოვრობდი, მიყვარდა და ბევრი ვენამე კიდეც. აი, ყველაფერი.

„ვერთერის“ ყბადალებული ეპოქა, თუ კაცი ახლოდან დააკვირდება, თავის არსებობას უნდა უმადლოდეს არა მსოფლიო კულტურის მსვლელობას, არამედ იმ ცალკეულ ადამიანთა ცხოვრების სურათს, რომლებიც თავიანთი თავისუფლების-მოყვარე სულისკვეთებით იძულებული არიან შეეგუონ მოძველებულ სამყაროს შემზღუდველ ფორმებს. შებრკოლებული ბედნიერება, შეზღუდული მოქმედება, დაუკმაყოფილებელი სურვილები არიან არა რომელიმე გამორჩეული დროის, არამედ ცალკეულ ადამიანთა საღმობა, სენი, და ცუდი საქმე იქნებოდა, რომ ყოველი ადამიანის ცხოვრებაში არ დამდგარიყო ისეთი დრო, როდესაც კაცი იფიქრებდა, რომ „ვერთერი“ სწორედ მისთვის დაწერილა.

...მე ვკითხე, თანამედროვე ფილოსოფოსთაგან რომელს აძლევდა უპირატესობას.

კანტი უეჭველად უდიდესია, – მიპასუხა. – ეს ის კაცია, რომლის მოძღვრებაც დღემდე შეუწელებელ ზეგავლენას ახდენს ჩვენზე და გერმანული კულტურის წიაღში ღრმად შეიჭრა. აგერ, მან თქვენზეც მოახდინა ზეგავლენა, თუმცა არ ნაგვიკითხავთ. ახლა ის აღარ გესაჭიროებათ, რადგან რაც იმას თქვენთვის უნდა მოეცა, ის უკვე გაქვთ. თუ მომავალში რაიმეს ნაკითხვა ისურვოთ, მე გირჩევთ „განსჯის უნარის კრიტიკას“, რომელშიაც ის ბრწყინვალედ არჩევს რიტორიკას, საშუალოდ პოეზიას და უსუსურად – სახვით ხელოვნებას.

ჰქონია თქვენს ბრწყინვალეობას კანტთან პირადი ურთიერთობა? – ვკითხე მე. არა, – მიპასუხა გოეთემ. – კანტი არასოდეს არ მცნობდა, თუმცა ჩემი ბუნებით მეც თითქმის იმავე გზით მივდიოდით. ჩემი „მცენარეთა მეტამორფოზები“ რომ დავწერე, ჯერ კანტზე არაფერი ვიცოდი, და ის სწორედ კანტის მოძღვრების სულისკვეთებითაა დაწერილი. სუბიექტისა და ობიექტის განსხვავება, და შემდეგ მოსაზრება, რომ ყოველი საგანი თავისთავად არსებობს, რომ საცობის ხე იმისათვის კი არ იზრდება, ჩვენი ბოთლებისათვის საცობი გვქონდეს, – ასეთი მოსაზრებები ჰქონდა კანტსაც, და მე მიხაროდა რომ ამ საკითხებში ჩვენ ერთნაირი აზრისა აღმოვჩნდით. მოგვიანებით მე დავწერე თხზულება ცდაზე, რომელიც არსებითად წარმოადგენდა სუბიექტისა და ობიექტის კრიტიკას, აგრეთვე მათს შუალობით ურთიერთობას.

ფრ. შილერი დაჟინებით მოითხოვდა, რომ შემენყვიტა კანტის ფილოსოფიის შესწავლა. ჩვეულებრივ იმას მეუბნებოდა, ეს არაფერს მოგცემსო, თვითონ კი გულმოდგინედ სწავლობდა. მე მაინც განვაგრძობდი მეცადინეობას და არც თუ უშედეგოდ.

ამ საუბარში ვიყავით გართული და ბაღში აქეთ-იქით მიმოვდიოდით. ამასობაში ღრუბლები დამძიმდნენ, გაწვიმდა, ჩვენც შინ დავბრუნდით და ერთხანს საუბარს განვაგრძობდით.

გოეთეს საუბრები ეკერმანთან
(თარგმანი აკაკი გელოვანის)

1988 წ. ბათუმი.

თემა: ხელოვნების მორფოლოგია

მორფოს --- ფორმა

ლოგოს – სწავლება

ხელოვნების მორფოლოგიური ანალიზი, რომელიც პლატონთან და არისტოტელესთან იწყება, ფილოსოფიაში მხოლოდ ხელოვნების ზოგიერთი სახის მხატვრული ღირებულების ანალიზით შემოიფარგლებოდა.

ერთმანეთს ადარებდნენ მაგ. ფერწერას და სკულპტურას, ან ფერწერას, პოეზიასა და მუსიკას. (მაგ. ლეონარდო და ვინჩის ნიგნი „ფერწერის შესახებ“. ლესინგის ცნობილი „ლაოკოონი“, რომელიც სპეციალურად მიეძღვნა სახვით ხელოვნებასა და პოეზიას შორის განსხვავების გარკვევას).

XIX საუკუნის დასაწყისში ჰეგელმა ხელოვნების ხუთი ძირითადი სახის (არქიტექტურა, სკულპტურა, ფერწერა, მუსიკა და პოეზია) ურთიერთობის ისტორიული და თეორიული გამოკვლევა აქცია თავისი გრანდიოზული ესთეტიკური თეორიის სტრუქტურულ საფუძვლად.

ჰეგელმა ასევე გამოიკვლია პოეტური ხელოვნება და მისი გვარებად დაყოფის კანონზომიერება. -- **ეპიკური, დიხიკური და დრამატული**. ამდენად მან ხელოვნების მორფოლოგიის კვლევა აქცია ესთეტიკის ერთ-ერთ უმთავრეს პრინციპად. მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვნების ყველა სახეს თავისი სპეციფიკა გააჩნია, რის შესახებაც ქვემოთ უფრო დანვრილებით ვისაუბრებთ, აუცილებელია გავერკვეთ იმ საკითხში, თუ რა აქვთ საერთო, ერთი შეხედვით სრულიად განსხვავებულ შემოქმედებით პროდუქტებს და რა გვაძლევს იმის უფლებას რომ დიამეტრულად განსხვავებული ფენომენები მოვაქციოთ ერთი საერთო სახელის, ხელოვნების ქვეშ. მაგალითად მუსიკა და არქიტექტურა, ფერწერა და ქორეოგრაფია. სკულპტურა, გამოყენებითი ხელოვნება და ა.შ.

ზედაპირული დაკვირვების შემთხვევაში პირველი აზრი, რაც გაჩნდება ამ კითხვაზე პასუხის მოსაძიებლად არის ის, რომ

ყველა ეს დარგი ადამიანის მიერაა შექმნილი, მისი ხელითაა ანუ ხელოვნურია. თუმცა ადამიანი უამრავ რამეს ქმნის, რომელიც არ შედის ხელოვნების ჯგუფში. ასეთია მაგ. ადამიანის მიერ ნაწარმოები კვების, სამშენებლო პროდუქტები ჩაცმის და უამრავი სხვა რამ (ხინკალი, ყველი)... ადამიანის მიერ შექმნილი არა ხელოვნებისმიერი, მისი პრაგმატული მიზნებიდან, საჭიროებებიდან და სარგებლიდან გამომდინარეობს.

ისმის კითხვა: რისთვის ხელოვნება? (ამის შესახებ დაწვრილებით ზემოთ ვისაუბრეთ). ამ კითხვაზე ფილოსოფიის ისტორიაში უამრავი პასუხი შეიძლება მოვიძიოთ, რომელიც ხელოვნების როლსა და დანიშნულებაზე მიუთითებს, ზოგი მის ჰედონისტურ ფუნქციას, ზოგიც აღმზრდელობით ფუნქციას, შემეცნებითს და კომუნიკაციურ ფუნქციას უსვამდა ხაზს, ზოგიც ხელოვანის თვითგამოხატვად ახასიათებდა, თამაშად და ა. შ. თუმცა ხელოვნების წყარო და დასაბამი თავად ხელოვნებაა, რომელიც გულისხმობს ადამიანის სინამდვილისადმი მიმართების სპეციფიკურ ხელოვნებისეულ მიდგომას. რაც თავის მხრივ გულისხმობს სინამდვილის არა პოზიტივისტურ, არა ლოგიკურ-მეცნიერულს, არა რწმენაზე დამყარებულ მსოფლხედვას, არამედ სინამდვილის ემოციურ ათვისებას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ხელოვნებაში ადამიანს აინტერესებს არა სინამდვილე თავისთავად, არამედ მისი მნიშვნელობა ადამიანისათვის. აქედან გამომდინარე, ხელოვნების საგანი არის სინამდვილე ადამიანის პრიზმაში გადატეხილი. სადაც ერთდროულად გვაქვს სინამდვილის გრძნობადი შემეცნება, შეფასებაც და კომუნიკაცია.

სწორედ ეს არის საერთო ხელოვნების ყველა სახისათვის. ისინი იმდენად არიან ხელოვნებანი, რამდენადაც ამ ნიშნების მატარებელნი არიან. საქმე ისაა, რომ ამ ოთხი ელემენტის მთლიანობიდან ერთ-ერთის უგულვებელყოფაც აუქმებს ადამიანის ქმნილებას როგორც ხელოვნებას. კიდევ ერთი რამ უნდა დავაზუსტოთ, ხელოვნების ამ ოთხი ელემენტის სტრუქტურა დინამიურია, რაც ნიშნავს, რომ შემეცნება, შეფასება, გარდაქმნა და კომუნიკაცია ხელოვნების გვარებში, ჟანრებში და სახეებში სხვადასხვა დოზითაა გადანაწილებული. რაც თავის მხრივ, საფუძვლად უდევს გამომსახველ და არაგამომსახველ ნიშანთა

ტიპებს ხელოვნებაში. მაგალითად სიტყვიერ ხელოვნებაში – ლიტერატურაში შემეცნებითი ელემენტი სჭარბობს შეფასებით-ემოციურ ელემენტს. მუსიკაში – პირიქით, ემოციური და გარდაქმნითი ელემენტი არის უმთავრესი და ა.შ. არ იქნება ურიგო ამ დებულებების შეუხე განვიხილოთ ხელოვნების სახეები:

დიგეჩაგუხა, მუსიკა, მხატვრობა, ქოხეოგაფია, სკუდპუხა, აჩქიტეჭუხა, გამოყენებითი ხელოვნება, სამსახიობო ხელოვნება (თეატრი, კინო).

ყოველგვარი მორფოლოგიური ანალიზი და მათ შორის ხელოვნების მორფოლოგიური ანალიზი, ემყარება ფორმის არსებობის წესს. თუ როგორ არსებობს ფორმა, ამის შესახებ განსხვავებული თვალსაზრისებია ესთეტიკის ისტორიაში.

მას შემდეგ, რაც ჰეგელმა თავისი ლექციების ციკლს „ცალკეულ ხელოვნებათა სისტემა“ უწოდა, ტერმინი „სისტემა“ საყოველთაო ტერმინად იქცა XIX–XX საუკუნეში. თუმცა ხელოვნების მორფოლოგიურ კვლევას დასავლურ აზროვნებაში სხვადასხვა მიმართულება ჰქონდა. ზოგიერთი მკვლევარი ხელოვნებას, მისი ფორმის არსებობის წესის მიხედვით ყოფდა „ოპტიკურ“ და „აკუსტიკურ“ ხელოვნებად. ამით ჰეგელისეულ მიდგომას გაემიჯნენ და მიმართეს ფეხნერისეულ, დანერგილ, ფსიქოლოგიურ მეთოდს (მაგ. ლაზარუსი, კიულპე). ისინი ფიქრობდნენ რომ ხელოვნებათა კლასიფიკაცია ხელოვნების ნაწარმოებთა აღქმის წესების განსხვავებას უნდა ემყარებოდეს. ამიტომ მათთვის მისაღები იყო ოპტიკურ და აკუსტიკურ ხელოვნებებად დაყოფა. XVIII საუკუნის დასასრულს გერმანელმა მეცნიერებმა პრობლემის გადასაწყვეტად სხვა გზა აირჩიეს. ისინი თვლიდნენ, რომ ხელოვნებათა სისტემის საფუძველი თვითონ ხელოვნების სტრუქტურაში, ასევე მონოფუნქციური გზით ვეძიოთ, რომ სახეთა ურთიერთობა ხელოვნების ორი ფაქტორის შევჯერებით – მოცემული ხელოვნების მატერიალური ბუნების თავისებურებით და მისი სულიერი შინაარსის თავისებურებით – არის რეგულირებული. (ფორმისა და შინაარსის მიხედვით). ვიდრე კონკრეტულ კლასიფიკაციაზე გადავალთ, უნდა აღვნიშნოთ მონოფუნქციური და ბიფუნქციური („გამოყენებითი“) ხელოვნებანი.

რას ნიშნავს მონოფუნქციური და ბიფუნქციური? ამ კითხვაზე პასუხის დროს პირველი მიხვედრა ისაა, რომ მხატვრული ფუნქციის შეერთება ხდება უტილიტარულ ფუნქციასთან, რაც მხოლოდ არქიტექტურის, გამოყენებით და სამრეწველო ხელოვნებებისთვის არაა დამახასიათებელი. მაგალითად: „იავნანა“ ორ ფუნქციას ფლობს – ცხოვრებისეულ პრაქტიკულს და მხატვრულს. ასევე ტანვარჯიში ან ცეკვა ყინულზე, მხატვრულთან ერთად სპორტულ – ადამიანის ფიზიკური განვითარების – ამოცანასაც წყვეტს. ლიტერატურის მრავალი ჟანრი ბიფუნქციური ბუნებისაა, – მაგ: მხატვრული პუბლიცისტიკა, მხატვრული ნარკვევი, სარეკლამო ლექსი... ნაწარმოების მხატვრულ დანიშნულებას აერთიანებს ინფორმაციულ, ე.ი. უტილიტარულ ფუნქციასთან. ფერწერაში, გრაფიკასა და სკულპტურაშიც არის ჟანრები, რომლებიც ანალოგიურად ორმაგ ფუნქციას ფლობენ. ასეთია, მაგ: სათამაშო, რომელიც ერთდროულად პრაქტიკულ-პედაგოგიურსა და ესთეტიკურ ფუნქციებს ასრულებს. ასეთია ხშირად მეცნიერულ-პოპულარული ხასიათის წიგნების, ან ეთნოგრაფიული, ზოოლოგიური, ისტორიული მუზეუმების ექსპოზიციების გრაფიკული და ფერწერული ილუსტრაციები. ასეთია სარეკლამო პლაკატი და სამრეწველო გრაფიკის ბევრი დარგი, – შემთხვევითი არაა, რომ გრაფიკას ხშირად გამოყენებითი ხელოვნების სახედ მიიჩნევენ, რადგან სახვითი ხელოვნების ეს ჟანრი, მართლაც ხდება გამოყენებითი, ე.ი. ერთდროულად პრაქტიკული და მხატვრული ღირებულების მქონე. ამდენად აღმოჩნდა, რომ ესთეტიკური ფუნქციის უტილიტარულთან დაკავშირება ხდება მხატვრული შემოქმედების ყველა სფეროში. ეს ბუნებრივადაც უნდა მივიჩნიოთ მხატვრული შემოქმედების ყოველმხრივი გამოყენებისადმი ადამიანთა მისწრაფება. მხატვრული საწყისის დანერგვა პრაქტიკული საქმიანობის ყველა სფეროში. ხელოვნების სამყარო გადაუღახავი ზღუდეებით როდია გამოყოფილი კულტურის არამხატვრული სფეროებისაგან. სწორედ ამის უშუალო გამოვლენაა გამოყენებითი, ბიფუნქციური, უტილიტარულ-მხატვრული ხელოვნების სახეებისა და ჟანრების არსებობა, რომლებიც ერთდროულად მხატვრულ შემოქმედებასაც მიეკუთვნებიან და მატერიალურ წარმოებას, სპორტს, პედაგოგიკას.

ამ შემთხვევაში ხდება არახელოვნების ხელოვნებაში და ხელოვნების არახელოვნებაში დიალექტიკური გადასვლა: არქიტექტურაში ტექნიკური კონსტრუირება მხატვრულ შემოქმედებაში გადადის, მხატვრულ ტანვარჯიშში სპორტი ხელოვნებისაკენ მიილტვის და ა.შ. მხატვრული და უტილიტარული ფუნქცია შეგვიძლია გავაერთიანოთ არქიტექტურასა და ასევე სამრეწველო ხელოვნებაში. ლიტერატურის მრავალი ჟანრიც კი ბიფუნქციური ბუნებისაა, – მაგალითად: მხატვრული პუბლიცისტიკა, მხატვრული ნარკვევი მხატვრულ დანიშნულებას აერთიანებს ინფორმაციულ და აგიტაციურ დანიშნულებასთან, ე.ი. უტილიტარულ ფუნქციასთან. ორატორული ხელოვნება, რომელიც ანტიკურ პერიოდშიც კი პოპულარობით სარგებლობდა, თავისებური გამოყენებითი ხელოვნებაა, იგი მხატვრული კითხვის ხელოვნებისგან ბიფუნქციურობით განსხვავდება (დიდაქტიკური და სააგიტაციო) და მიზანდასახულობით ხასიათდება.

პრაქტიკული ცხოვრების გამოცდილება ადამიანს გარკვეულ ემოციურ რეაქციას გამოუმუშავებს ნათელისა და ბნელის, მსუბუქისა და მძიმეს, წვრილმანისა და უზარმაზარის, ნელი და სწრაფი რიტმის შესახებ, მოკლედ რომ ვთქვათ, მატერიალური სამყაროს მოცულობით-სივრცობრივ, ფერით და ტონალურ მიმართებათა შესახებ. მაგალითად მუშები, რომელთაც ერთნაირი სიმძიმის თეთრი და შავი ყუთები გადაჰქონდათ, ამტკიცებდნენ: შავი უფრო მძიმეაო. ეს სწორედ იმით აიხსნება, რომ ცხოვრებისეულმა გამოცდილებამ ჩვენს ქვეცნობიერებაში ასოციაციის ასეთი ჯაჭვი გააჩინა: „შავი – ბნელი – სულის შემხუთავი – გაუმჭვირვალე – მასიური – მძიმე“, „თეთრი – ნათელი – მსუბუქი – გამჭვირვალე – თხელი“. ასეთმა ასოციაციებმა აიძულა ადამიანის ცნობიერება სამოთხე ცაში წარმოედგინა, ჯოჯოხეთი კი ქვესკნელში. დღესაც კი სინათლის ტერმინებით გამოვთქვამთ მეტაფორებს: „შავ-ბნელი აზრები“, „ბნელი ძალები“, „გულნათელი“, „ცაში დავფრინავ“ და ა.შ.

ყველაზე უფრო სრულყოფილი ისე, რომ ხელოვნების ყველა სახეს მიეყენება და ყველას თავთავის ადგილს მიუჩენს, გამოდგება ხელოვნების სახეთა შემდეგი კლასიფიკაცია. სივრცის ხელოვნებანი, რაც იმას ნიშნავს, რომ ამ ხელოვნებათა

ფორმა მხოლოდ სივრცეში არსებობს, ასეთებია: მხატვრობა სკულპტურა, არქიტექტურა, გამოყენებითი ხელოვნება. დროის ხელოვნებანი: ლიტერატურა, მუსიკა. დრო-სივრცის ხელოვნებანი: ქორეოგრაფია, კინო, თეატრი. ამგვარი დაყოფა წარმოაჩენს კიდევ ერთ საინტერესო ფაქტორს, რომ ადამიანის მხატვრულმა გენიამ ხელოვნების დასახელებულ თვითოეულ გვარში სრულად აითვისა გამომსახველი და არაგამომსახველი ნიშანთა სისტემებით ფორმის ყველა შესაძლებლობა. მივაქციოთ ყურადღება, სივრცით ხელოვნებაში მხატვრობისა და სკულპტურის ნიშანთა სისტემა გამომსახველობითია, არქიტექტურა და გამოყენებითი ხელოვნება არაგამომსახველია ან სხვაგვარად გამომხატველია. დროის ხელოვნებაში ლიტერატურა გამომსახველი, ხოლო მუსიკა არაგამომსახველია, ანუ გამომხატველია. დრო-სივრცის ხელოვნებაშიც ასევე სამსახიობო ხელოვნებანი, თეატრი, კინო – გამომსახველია, ხოლო ქორეოგრაფია არა, ანუ გამომხატველია.

თითოეულ ხელოვნებას თავისი სპეციფიკა აქვს, ყოველი მათგანი თავის წინაშე სვამს ამოცანას და მათ გადასაწყვეტად თავის სპეციფიკურ ხერხებს ფლობს. მიუხედავად ამისა, ხელოვნების ყველა დარგს გააჩნია საერთო ნიშნები, რაც ამთლიანებს მათ და ერთ ჯგუფში აქცევს.

საერთო ნიშნის მიხედვით ხელოვნების დახვედრის დაყოფას ხელოვნების კლასიფიკაცია ეწოდება.

კლასიფიკაცია საშუალებას გვაძლევს უფრო ახლოს გავეცნოთ და ღრმად ჩავწვდეთ ამა თუ იმ ხელოვნების არსს. მოვიყვანოთ კლასიფიკაციის რამოდენიმე მაგალითი: კლასიფიკაციის ყველაზე გავრცელებული სახეა, ხელოვნების დაყოფა **სივრცით** და **დროით** ხელოვნებად.

კლასიფიკაციის ასეთი ფორმა, როგორც ზემოთ ვთქვით, ემყარება ქმნილების ფორმის არსებობის წესს. ხოლო მისი აღქმისა ესთეტიკური განცდის შემთხვევაში, ემატება კიდევ ერთი განზომილება.

სივრცით ხელოვნებას განეკუთვნება:

არქიტექტურა, სკულპტურა, ფერწერა – მათი გამომსახველობითი ფორმები სივრცეში იშლება.

დროითი ხელოვნებებია

ლიტერატურა, პროზა, პოეზია (დრამა, ტრაგედია, კომედია – გამომსახველია).

მუსიკა – გამომხატველია. ის ემოციებს გამოხატავს.

ფილ – სივსცითი ხელოვნება

სამსახიობო ხელოვნება – სახვითი ენის მატარებელია (თეატრი და კინო), ანუ გამომსახველობითია.

ცეკვა, ქორეოგრაფია – გამომხატველობითი ხელოვნებაა.

შეიძლება იყოს ელემენტები გამომსახველობითი, მაგრამ ეს უმნიშვნელოა. მაგ: ხორუმის ცეკვა, სადაც საბრძოლო ნიშნებია გამოსახული, მაგრამ ის მაინც გამომხატველი ხელოვნებაა.

დრო – სივრცით – ხელოვნებას განეკუთვნება:

ქორეოგრაფია, სამსახიობო ხელოვნება.

თუ ჩვენ დროს მივიჩნევთ მეოთხე განზომილებად, მაშინ შეიძლება ხელოვნება დავაჯგუფოთ შემდეგი განზომილებების მიხედვით; ხელოვნება ერთ განზომილებაში არ არსებობს; „ფერწერა“ არსებობს ორ განზომილებაში „სკულპტურა და არქიტექტურა“ არსებობს სამ განზომილებაში.

„მუსიკა, და პოეზია“ ოთხ განზომილებაში.

1) ფერწერა ორ განზომილებაშია. ის წარმოდგენილია სიბრტყეზე, რომელსაც აქვს სიგრძე და სიგანე, ხოლო შიგნით აღქმის დროს აისახება დამატებითი სივრცე (ეს მისი შესამე განზომილებაა) ისე როგორც 3D ფილმებში.

2) არქიტექტურას 3 განზომილებით ვახასიათებთ. მეოთხე განზომილებად შეიძლება დროის განზომილება ვივარაუდოთ, რაც ნიშნავს იმას, (თუ რა დროს მოვანდომებთ მის აღსაქმელად შემოვუვლით გარშემო და ა.შ.). რომ არქიტექტურა არ ფლობს სახვით ენას, ის ეპოქის სულის, ზოგადი განწყობის გამოხატულებაა, ვიდრე რაიმეს ასახვა ან მიბაძვა. (ასეთი იყო ანტიკური არქიტექტურა, იმ ეპოქის შესაბამისად გამოხატული. გოთიკური შუა საუკუნეების შესაბამისად...). არც ერთი კლასიკური არქიტექტურული ძეგლი არ წარმოადგენს რაიმეს მიბაძვას. ის არის ამ ძეგლის შემქმნელის, ემოციის და კულტურის სულის გამოხატვა.

3) პოეზიას, მუსიკას თითქმის არ აქვს განზომილება, მაგრამ ის არის წარმოდგენილი ფურცელზე (სადაც სიგრძე-სიგანე და დასაწყისი და დასასრული აქვს).

ამავე დროს თითოეული ხელოვნება ცდილობს გადალახოს მისთვის განკუთვნილი განზომილების შკალა და გადავიდეს მომდევნო ჯგუფში. ე.ი. ფერწერა და გრაფიკა თავის სახეს ქმნიან სიბრტყეზე, ორ განზომილებაში, მაგრამ ცდილობენ ჩანაფიქრი განათავსონ სივრცეში ე.ი. სამ განზომილებაში. ასევე არქიტექტურა არის სამ განზომილებიანი ხელოვნება, მაგრამ ცდილობს გადავიდეს მეოთხე განზომილებაში, იმდენად, რომ სრულიად ბუნებრივად არქიტექტურის სივრცითი და მოცულობითი აღქმა ჩვენ შეგვიძლია მხოლოდ მოძრაობით, გადაადგილებით დროში. ასეთი თავისებური ტენდენცია არქიტექტურის დეფინიციაში მრავალი ესთეტიკურად მოაზროვნე პიროვნების აზრებში აისახა. მაგ. ფრ. შლეგელი არქიტექტურას „გაქვავებულ მუსიკას“ ადარებს; ლაიბნიცი არქიტექტურას და მუსიკას თვლიდა „რიცხვებით ოპერირებად ხელოვნებად“.

ისტორიულად ჩამოყალიბდა ორი განსხვავებული ნიშანთა სისტემა, ანუ ენა და ამ ნიშანთა სისტემას, ბუნებრივი ენის ანალოგიით ეწოდა ხელოვნების ენა. ეს არის გამომსახველი და არაგამომსახველი – ანუ გამომხატველი ხელოვნება).

სასემინარო მასალა.

ხელოვანი

ძირითადი ლიტერატურა: ჰეგელი ესთეტიკა ტ. I. „ხელოვანი“

დამატებითი ლიტერატურა:

ზურაბ კაკაბაძე „სახვითი ხელოვნების სწორი შეფასებისათვის“

ნერილები თბ. 1973წ. გვ 59 – 72.

გოეთეს საუბრები ეკერმანთან. თბ. 1980 წ.

გოეთე „ფაუსტი“ თბ. 1987წ. (თარგმანი გიორგი ჯორჯანელის).

თემა: თამაში და ხელოვნება

შესავალი.

დრამა როგორც თამაში.

თამაში როგორც დღესასწაული

ტრადიციული ესთეტიკური კატეგორიების: მშვენიერი, ამაღლებული, ტრაგიკული, კომიკური, ესთეტიკური, მხატვრულის ჩანაცვლება 21-ე საუკუნის ესთეტიკურ თეორიებში ჰანს გადამერის გავლენით ჩანაცვლება ხდება თამაშის და დღესასწაულის – (ფესტივალის) ესთეტიკური ცნებებით.

ფრ. შილერი განიხილავს კანტის თვალსაზრისს ადამიანის თანდაყოლილი ფიზიკური და სულიერი მოთხოვნილებების შესახებ. აღნიშნავს, რომ თამაშის დროს ადამიანი არის შინაგანად თავისუფალი და ამასთანავე, თავისუფალი ბუნებრივად. ადამიანი არის ის, რაც არის თამაშის დროს. ბავშვი თამაშობს და თამაშის დროს ის არის ნამდვილი ადამიანი. ადამიანი როცა თავისუფალია, ის თამაშობს, ამიტომ მას თამაშის მოთხოვნილება მუდმივად აქვს და ამ მოთხოვნის დასაკმაყოფილებლად იგონებს თამაშის სხვადასხვა სახეს. შილერის მიხედვით, თამაშის ერთ-ერთი სახე არის ხელოვნება.

ზემოთ, ჩვენ ვისაუბრეთ ხელოვნების თამაშიდან წარმოშობის შესახებ. ვთქვით, რომ:

1). ხელოვნება თამაშიან წარმოიშვა და რელიგიასთან მიმართებაში აღვნიშნეთ, რომ თამაში წინ უსწრებს მას. ინგლისელმა მეცნიერმა ჰერბერტ სპენსერმა ჩამოაყალიბა ხელოვნების თამაშიდან წარმოშობის თეორია. მან გამოიყენა ცნება „თამაში“, რომელსაც კანტთან და შილერთან გნოსეოლოგიური აზრი ჰქონდა, მაგრამ მან განმარტა, როგორც წმინდა ფსიქოლოგიური თუ წმინდა ფიზიოლოგიური მოქმედება, რომელიც ერთნაირად ახასიათებს ცხოველსა და ადამიანს, ე.ი. მისი აზრით თამაში, რომელიც ფიზიოლოგიური ბუნებისაა, ხელოვნების საფუძველია. გამოდის რომ, სპენსერის აზრით

მხატვრული შემოქმედება წარმოიშვა ადამიანის ბუნებაში ჩანერგილი მოთხოვნილებიდან – თამაშით.

პირველყოფილ კულტურაში თამაშთან ხელოვნების კავშირი ისევე უჭველია, როგორც ბავშვის ქცევაში. ბავშვის ბევრი თამაში შეიძლება განვიხილოთ როგორც იმპროვიზებული მხატვრული მოქმედება, თავისებური მხატვრული წარმოდგენა, სადაც ბავშვები არიან რეჟისორებიც, სცენარისტებიც და მსახიობებიც. ეს გარემოება ხდებოდა ხელოვნების თამაშიდან წარმოშობის მტკიცების პირობად. დავსვათ კითხვა; თავად თამაში არის თუ არა ხელოვნება.

რა არის თამაში თავისთავად?

თამაში არის თვითმიზნური ქმედება, ქმედება რომელიც არ არის განსაზღვრული რაიმე გარეგანი ვითარებით. მას თავის თავში აქვს მიზანიც და საზრისიც. მისი ერთადერთი მოტივი თვით თამაშის პროცესისგან მიღებული კმაყოფილებაა. თამაში თავისუფალი ქცევაა, ძალით თამაში აბსურდია, რადგან თამაშის ერთადერთი აღმძვრელი თვით თამაშის პროცესისგან მიღებული სიამოვნებაა. თამაში ზურგს აქცევს ყოველდღიურობის ნებსებსა და კანონებს და საკუთარ დრო-სივრცეს იქმნის, რომლის შიგნითაც თავის ნებაზე ყოფნის საშუალება აქვს. ასეთი გამოყოფისთვის თამაში იყენებს პირობითობას: იქნება ეს ხაზი, რომელიც ფეხბურთის მოედანს გარე სამყაროსაგან მიჯნავს, რამპა, რომელიც მსახიობსა და მაყურებელს ორ სხვადასხვა მხარეს ტოვებს, ნიღაბი, რომელიც თამაშებრივ სახეს ყოველდღიურობისგან განასხვავებს. მოთამაშეს – როგორც სუბიექტს, – უხარია თამაში თავისთავად. მეტიც, – თამაშის სიხარულმა შეიძლება სძლიოს ფიზიოლოგიურ უსიამოვნებას, სხეულებრივ დადლილობას. მაგ. ბავშვმა თამაშის დროს შეიძლება მძიმე და უსიამოვნო ოპერაციები შეასრულოს – ვთქვათ, საათობით იდგეს ერთ ადგილას, თუ „წარმოსახვით თეატრში“ დარაჯის როლი ერგო, რომელსაც ვერავითარი მუქარით და მოქრთამვით ვერ გააკეთებინებ არათამაშებრივ სიტუაციაში. ამიტომ პირველი შემთხვევა მას სიამოვნებას და სიხარულს ანიჭებს, მეორე შემთხვევისაგან განსხვავებით. სადაც თამაშია, იქ აუცილებლად თამაშის ნებსებია: ვინც თამაშის ნებსებს არ ცნობს, ის თამაშში

ვერ ჩაერთვება, უცხოა თამაშის სამყაროსთვის „თამაშის ჩამშლეღია“.

იოჰან ჰაიზინგა ასე აღწერს თამაშის ამ ნიშანს:

„თამაში ქმნის წესრიგს, მეტიც, ის არის წესრიგი, ამ არასრულყოფილ სამყაროში და უკუღმართ ცხოვრებაში მას დროებით სრულყოფილება შემოაქვს. თამაში უპირობო წესრიგს მოითხოვს. მისგან უმცირესი გადახვევა ანგრევს თამაშს, განუმეორებლობას ართმევს და აუფასურებს.“

თამაშის წესს არავითარი სხვა დასაყრდენი არა აქვს, გარდა მოთამაშის სურვილისა, ამ წესს დაემორჩილოს. ჩვენ ვთქვით, რომ კულტურაც ისევე რთულია, როგორც ხელოვნება, კულტურაც ადამიანის საქმიანობის პროდუქტია. კულტურა ადამიანთა საზოგადოებამ შექმნა, მაგრამ მას წინ უსწრებდა ისეთი პრიმიტიული ქცევები როგორიც იყო პირველყოფილ ადამიანთა რიტუალები, ცეკვები, თამაში. ამდენად თამაში კულტურაზე ძველია. რადგან რაც უნდა ფართო მნიშვნელობით გავიგოთ კულტურის ცნება, ის მაინც ადამიანთა საზოგადოებას გულისხმობს. ხოლო ცხოველები ადამიანებს არ დალოდებიან, რომ მათგან თამაში ესწავლათ. შეიძლება დარწმუნებით ითქვას, რომ ადამიანურ ცივილიზაციას თამაშის ზოგადი ცნებისათვის არაფერი დაუმატებია. ცხოველებიც ზუსტად ადამიანთა მსგავსად თამაშობენ. ან შეიძლება ვთქვათ პირველყოფილმა ადამიანმა მიმართა ცხოველების თამაშს მიახლოება თავისი ქცევა. საკმარისია, ცოტა ხანს თვალი ვადევნოთ ლეკვების თამაშს, რომ მათ სიანცე-ლაღობაში ყველა ეს ნიშანი შევიცნოთ. ისინი საგანგებო პოზებით იწვევენ ერთმანეთს სათამაშოდ, მუდამ მკაცრად იცავენ წესს, რომ არ შეიძლება მოყვასს ყური მოაგლიჯო. თავს კი ისე აჩვენებენ თითქოს საშინლად ცხარობენ მთავარი კი ისაა, რომ ამ საქციელს მათთვის უდიდესი ხალისი და სიამოვნება მოაქვს. ერთმანეთზე შეღრენილი ლეკვების ონავრობა მხოლოდ ერთ-ერთი უმარტივესი ფორმაა ცხოველთა თამაშისა. თამაში, როგორც ასეთი, სცილდება წმინდა ბიოლოგიურ თუ წმინდა ფსიქიკური მოღვაწეობის საზღვრებს. იგი საზღვრის მქონე ფუნქციაა. თამაშის რეალობა აშკარად ვრცელდება როგორც

ადამიანის, ისე ცხოველების სამყაროზე. ჩვენ შეგვიძლია კულტურა განვიხილოთ თამაშის ნიშნით.

XVII-ს-ში როცა დიდი მსოფლიო თეატრი შეიქმნა – შექს-პირის, ხანაში დრამის ეპოქას ლიტერატურაში გაბატონებული ადგილი ეკავა. პოეტებს კულტურული მოვლენების თამაშებრივი ხასიათი საფუძვლიანად მიაჩნდათ. რა თქმა უნდა თამაში თავისთავად არის კულტურის ერთ ერთი საფუძველი და მნიშვნელოვან როლს თამაშობს კულტურის შექმნის პროცესში..

ჩვენს ცნობიერებაში თამაში სერიოზულობას უპირისპირდება და ეს დაპირისპირება არ არის მყარი.

„თამაში არის არასერიოზულობა“ თუ ამის ნაცვლად ვიტყვით „თამაში არ არის სერიოზული“, დაპირისპირება იკარგება, რადგან შეიძლება თამაში ძალიანაც სერიოზული იყოს. მაგ: სიცილი უპირისპირდება სერიოზულობას, მაგრამ სრულიადაც არ არის დაკავშირებული თამაშთან. მაგალითად: ბავშვები, ფეხბურთელები, მოჭადრაკეები, მეტისმეტი სეროზულობით უღრმავდებიან თამაშს და ამ დროს სიცილისა არაფერი ეტყობათ. საგულისხმოა, რომ სიცილის წმინდად ფიზიოლოგიური ფუნქციაა კი, გამორჩეულად ადამიანურია, მაშინ როცა თამაშის საზრისეული ფუნქცია ადამიანს ცხოველთან აქვს საზიარო. არისტოტელესეული განსაზღვრება ადამიანის მოცინარი ცხოველი შესაძლოა უკეთ გამოხატავდეს ადამიანის არსს, ვიდრე ფრაზა მოაზროვნე ცხოველი.

კომიკური არასერიოზულობის ცნებაში თავსდება და გარკვეული წესით ეთანადება სიცილს, ის სიცილის გამომწვევია. მაგრამ მისი კავშირი თამაშთან არსებითად მეორეხარისხოვანია. თამაში თავისთავად კომიკური არ არის არც მოთამაშისთვის და არც მაყურებლისთვის. ცხოველები და ბავშვები თამაშისას ხანდახან კომიკურნი არიან, მაგრამ თუ შევხედავთ მოზრდილ ძაღლებს, როცა „თამაშობენ“, ძნელად გაგვეცინება. როცა კომედია სასაცილოდ გვეჩვენება, ამის მიზეზი მოქმედების თამაშებრივი ხასიათი კი არაა, არამედ მისი სააზროვნო შინაარსი. კლოუნის კომიკურ და სიცილის მომგვრელ მიმიკას მხოლოდ მეტად ფართო აზრით შეიძლება ვუწოდოთ თამაში. კომიკური მჭიდრო კავშირშია „გიჟობასთან“, მაგრამ თამაშში

„გიჟური“ არაფერია. ეს ჭკვიანობისა და გიჟობის დაპირისპირების გარეთაა. რაც უფრო ვცდილობთ, გამოვარჩიოთ თამაშის ფორმა სხვა ფორმებისაგან, რომლებიც მასთანაა დაკავშირებული, მით უფრო აშკარა ხდება მისი სიდრმისეული თავისთავადობა. თამაში არ შედის არა მხოლოდ ჭკვიანობა – გიჟობის, არამედ აგრეთვე ჭეშმარიტებისა და სიყალბის, სიკეთისა და ბოროტების დიქტომიებში. ცხოველისაგან განსხვავებით, თამაში ადამიანთან დაუკავშირდა გონს, ანუ ის გახდა ცნობიერი ხასიათის, მიუხედავად ამისა, მისი ფუნქცია არ გადის თამაშის გარეთ. ადამიანი თამაშობს მაშინ როცა თავისუფალია და თავისუფალია მაშინ როცა თამაშობს. თამაშში თავისთავად არავითარი გონითი ფუნქცია, არავითარი სიქველე და ცოდვა არ იგულისხმება, მაგრამ თუ თამაში უშუალოდ არც ჭეშმარიტს და არც კეთილს არ ეთანადება, მაშ მისი ადგილი იქნებ ესთეტიკურის სფეროშია? ამაში ერთმნიშვნელოვანი პასუხის გაცემა ძნელია. თავისთავად თამაშს სილამაზის თვისება არ მიეწერება, მაგრამ მას ნამდვილად აქვს მიდრეკილება, სილამაზის ნაირგვარი ელემენტები შეითვისოს. თამაშის პრიმიტიულ ფორმებს იმთავითვე დაჰყვება სიხალისე და მოხდენილობა. ადამიანის სხეულებრივი მოძრაობის სილამაზე, თავის უმაღლეს გამოხატულებას თამაშში ნახულობს. თავის უფრო მეტად განვითარებულ ფორმებში თამაში გამსჭვალულია რიტმით და ჰარმონიით ესთეტიკური აღქმის უკეთილშობილესი უნარებით, რაც კი ადამიანს მომზადებული აქვს. თამაშსა და სილამაზეს შორის მრავალმხრივი და მჭიდრო კავშირი არსებობს. უნდა ვთქვათ, რომ თამაშის ბუნება თუ კი საკუთრივ ესთეტიკური არ არის, მას უშუალო და აუცილებელი როლი აკისრია ესთეტიკური შემოქმედების პროცესში, რადგანაც მაღალმხატვრულობის სრულყოფილების მიღწევა ქმნილებაში არ უნდა ქმნიდეს წინასწარგანზრახულის შთაბეჭდილებას. ის თამაშებრივი პრინციპებით უნდა იყოს შექმნილი. შემოქმედების პროცესი წარმოდგენილი უნდა იყოს ხელოვანის თამაშებრივი მიდგომით და არა წინასწარ განსაზღვრული სერიოზულობით.

დრამა – როგორც თამაში.

თამაშისა და ხელოვნების მიმართების უკეთ წარმოსაჩენად, შევვხებით თამაშისა და დრამის ურთიერთმიმართების საკითხს.

პოეზია, ძირეული სიტყვის „პოიაზის“ ფართო აზრით, თამაშის სამყაროსკენ ისწრაფვის. დებულება მისი თამაშებრივი არსის შესახებ ყოველთვის არ მართლდება, ეპოსი კარგავს თამაშთან კავშირს. როგორც კი მოდღესასნაულე საზოგადოების წინაშე შესასრულებლად კი არა, მხოლოდ წასაკითხად ხდება განკუთვნილი, აღარც ლირიკა აღიქმება თამაშებრივ ფუნქციად მას შემდეგ, რაც კარგავს მუსიკასთან განუყრელ კავშირს. მხოლოდ დრამა არ ღალატობს თამაშს, რადგან ინარჩუნებს მთავარ თვისებას – იყოს მოქმედება. დრამას „თამაში“ ჰქვია, ის „თამაშდება“. უცნაურია, რომ სწორედ სრულყოფილი დრამის შემქმნელი ბერძნები, თეატრალურ წარმოდგენასა და სანახაობას „თამაშს“ არ უწოდებდნენ. გარკვეული აზრით ეს იმითაც აიხსნება, რომ ელინური საზოგადოება ისე სისხლხორცეულად იყო გამსჭვალული „თამაშებრივი“ განწყობილებით ყველა მის გამოვლინებაში, რომ თამაშობრივი ვეღარ ცნობიერდებოდა, როგორც რაღაც განსაკუთრებული. თამაშისეული წარმომავლობა კომედიასა და ტრაგედიას აშკარად ატყვია. ატიკური კომედია დიონისური დღესასწაულების დაუოკებელი „კომოსიდან“ ამოიზარდა. შეგნებულად ლიტერატურულ საქმიანობად ის მხოლოდ მოგვიანებით სტადიაზე იქცა, მაგრამ მაშინაც, არისტოფანეს ხანაში, წამდაუნუმ ავლენდა დიონისურ-საკრალურ წარმომავლობის ნიშნებს. არც ტრაგედიას დავის ძირში ადამიანის ბედ-იღბალის ერთ-ერთი გამოვლენის შეგნებულად ლიტერატურული გადმოცემა: ის საღმრთო თამაშია, სცენისთვის განკუთვნილი ლიტერატურა კი არა, გათამაშებული ღვთისმსახურება.

როგორც ტრაგედია, ისე კომედია იმთავითვე შეჯიბრის სფეროში ცოცხლობს, ეს კი ნებისმიერ შემთხვევაში თამაშად უნდა იწოდებოდეს. პოეტები თავიანთ ნაწარმოებებს დიონისურ დღესასწაულებზე გასამართი პაექრობისთვის ქმნიდნენ.

სახელმწიფო, თუმცა ამ შეჯიბრთა ორგანიზატორი არ იყო, მათ წარმართვაში მონაწილეობდა. ყოველთვის თავს იყრიდა დაფნის გვირგვინს მოწყურებულ მეორე და მესამე პოეტთა

დიდი რაოდენობა. დამსწრე საზოგადოება ხვდებოდა ყველა ქარავმას, რეაგირებდა ოსტატობასა და ხარისხის ყველა ნიუანსზე და იზიარებდა პაექრობის სიმწვავეს, ზუსტად ისე, როგორც ფეხბურთის მატჩზე შეკრებილი გულშემატკივრები. მოუთმენლად ელოდნენ ახალ ქოროს, რომელში მონაწილეობისთვისაც მოქალაქენი მთელი წლის განმავლობაში ემზადებოდნენ. დრამის, განსაკუთრებით კი კომედიის, შინაარსიც აგიონური ბუნებისაა. დრამის განწყობილება შეიძლება ავღწეროთ როგორც დიონისური ექსტაზი, სადღესასწაულო ზარხოში, დითირამბული აღმაფრენა, ხოლო მაყურებლის თვალში ჩვეულებრივ ცხოვრებაზე ამაღლებული შემსრულებელი. ამ შთაგონების წყალობით გრძნობს, რომ ნიღაბს იგი სხვა მე-ში გადაჰყავს, რომ ამ სხვა მე-ს იგი კი არ წარმოსახავს, არამედ ახორციელებს. ეს შეგრძნება მაყურებელსაც გადაედება. უჩვეულო სიტყვის ძალა, სახოვანი ექსპრესიის მოულოდნელობა ესქილესთან სრულიად ეხმიანება თამაშის საღმრთო ხასიათს. ის თამაშის საღმრთოობიდანაა ამოზრდილი. იმ გონით სფეროში, სადაც ბერძნული დრამაა ჩაფესვებული, სერიოზულისა და არასერიოზულის განსხვავებას ძალა ეკარგება. ესქილესთან თამაშის ფორმაში უღრმესი სერიოზულობა განიცდება. ევრიპიდეეს ინტონაცია უკიდურეს სერიოზულობასა და თამაშებრივ უდარდელობას შორის მერყეობს. „ნადიმში“ სოკრატე ამბობს: „ნამდვილი პოეტი, ერთდროულად ტრაგიკულიც უნდა იყოს და კომიკურიც, ადამიანის მთელი ცხოვრება უნდა აღვიქვათ ერთდროულად როგორც ტრაგედია და როგორც კომედია“.

ის, რასაც დღეს „თამაშს“, „შრომას“ და „ხელოვნებით ტკბობას“ ვუწოდებთ, ბერძნულ აზროვნებაში სულ სხვაგვარად მიემართებოდა ერთმანეთს, ვიდრე ჩვენსაში.

ცნობილია, რომ სიტყვა „მუსიკა“ ბერძნებისთვის გაცილებით ბევრს მოიცავდა, ვიდრე ჩვენთვის. მღერისა და ინსტრუმენტული თანხლების გარდა, ის გულისხმობდა არა მხოლოდ ცეკვას, არამედ ხელოვნების ყველა ჟანრსა და უნარს, რასაც „მუზები“ განაგებდნენ, ამათ ერქვათ „მუსიური“ ხელოვნებანი, პლასტიკურისა და მექანიკურისგან განსხვავებით, რომლებზეც მუზების ძალა არ ვრცელდებოდა. ყოველივე მუსიური უკავშირ-

დებოდა კულტს, უპირველეს ყოვლისა კი დღესასწაულებს, სადაც საკუთრივი ფუნქცია ეკისრებოდა. არსად ისე ნათლად არ არის აღწერილი კულტის, ცეკვის, მუსიკის და თამაშის კავშირი, როგორც ეს პლატონის „კანონებში“. ღმერთებმა, ნათქვამია ამ ნაწარმოებში, გარჯისთვის შობილ კაცთა მოდგმას თანაგრძნობის გამო საზრუნავისაგან შესასვენებლად საღმრთო დღესასწაულები დაუნესეს, პარტნიორებად მუზები და მათი წინამძღოლები აპოლონი და დიონისე მიუჩინეს, რათა ამ უზენაეს სადღესასწაულო ერთობას კვლავ და კვლავ დაემკვიდრებინა წესრიგი ადამიანთა შორის. უშუალოდ ამ ადგილს მოსდევს თამაშის პლატონისეული ახსნა: სადაც ნათქვამია, რომ „ნორჩი სულდგმულნი თავიანთ სხეულებსა და ხმებს მოსვენებით ვერ ამყოფებენ და სიამოვნების გულისთვის სულ მოძრაობენ და ჟრიაშულებენ, ხტიან, ცეკვავენ, სხვადასხვაგვარ ბგერებს გადმოსცემენ. მაგრამ ცხოველებმა არ იციან განსხვავება ამ დროს წესრიგსა და უწესრიგობას შორის, რიტმი და ჰარმონია რომ ჰქვია. ჩვენ კი ადამიანებს, იმავე ღმერთებმა ჩვენთან ერთად ფერხულში ჩაბმით, რომ გაგვაბედნიერეს, მოგვამადღეს აგრეთვე სიამოვნების მომნიჭებელი უნარი რიტმისა და ჰარმონიის გარჩევისა.“ აქ რამდენადაც შეიძლებოდა ნათლად არის დადგენილი უშუალო კავშირი მუსიკასა და თამაშს შორის. მაგრამ ელინურ გონს, ამ აზრის აღქმის იმდროინდელი გარემოება აფერხებდა:

ბერძნულში თამაშის აღმნიშვნელი სიტყვა Paidia, მისი ეტიმოლოგიური ძირის გამო, ბავშვურ თამაშს, სიცელქეს ვერ სცილდება. ამიტომ თამაშის მაღალი ფორმის აღსანიშნავად გამოიხატებოდა – შეჯიბრი, თავისუფალი დროის გატარება. ამიტომ ბერძნულმა გონმა ვერ შეძლო იმის გააზრება, რომ ყველა ცნება ერთ საზოგადო ცნებაში გაეერთიანებინა რასაც ლათინური Ludus ევროპულ ენებში შეესატყვისებოდა. ამიტომ პლატონიც და არისტოტელეც არკვევენ იმას თუ როგორ აღემატება მუსიკა თამაშს. „სიამოვნება, ანგარიშგასაწევი სარგებლობა, ან ზიანი რომ არ ახლავს, არის თამაში Paidia. ნიშანდობლივია, რომ აქ საქმე ისევ მუსიკის შესრულებას ეხება. მაგრამ მუსიკაში რაღაც უფრო მაღალი უნდა ვეძებოთ, ვიდრე ასეთი სიამოვნებაა“.

ახისტოტელე ამბობს, „ძნელია განვსაზღვროთ მუსიკისა და იმ სარგებლის ბუნება, რასაც მისი ცოდნისაგან ვიღებთ, იქნებ თამაშის ეს სიტყვა Paidia – ვთარგმნოთ როგორც გართობა, თავშექცევა, რაც დასვენების გულისთვისაა. გართობის აღნიშვნის დროს მუსიკას ცეკვასაც უმატებს, რადგან იგი გიმნასტიკის მსგავსად, სხეულსაც გვიკაჟებს ამბობს არისტოტელე.

Paidia – გართობა (თამაში)

Paideia -- აღზრდას ნიშნავდა.

თამაში, მხოლოდ შრომისაგან დასვენებას ემსახურება. რასაც სულისათვის განმუხტვა და მოსვენება მოაქვს. ამიტომ თავისუფალი დროის გატარებისათვის ადამიანი უნდა განათლდეს, რაღაცები უნდა ისწავლოს. ოღონდ არა ის, რაც შრომისთვის სჭირდება, არამედ ის, რისი სწავლაც თვით მისი გულისთვის ღირს, სწორედ ამიტომ, ძველ ბერძნებს მუსიკა Paideia – აღზრდად ჩამოუყალიბებიათ, ე.ი. იმად, რაც თავისუფალი დროის გატარებას ემსახურება.

თამაში როგორც დღესასწაული – პლატონი.

პლატონის ორ უტოპიურ ნაშრომში „სახელმწიფო“ და „კანონები“, რომლებშიც საზოგადოებრივი ცხოვრების საკმაოდ განსხვავებული მოდელებია მოცემული, თვითონ პლატონი ამას იმით ხსნის, რომ „კანონებში“ აღწერილი სახელმწიფო წყობა „სრულყოფილებით მეორეა“, ის თითქმის ერთგვარი კომპრომისია, როცა პლატონმა პრაქტიკულად სცადა პირველი უტოპიის განხორციელება სირაკუზის ტირანის დახმარებით და მარცხი განიცადა, მან ეს თავისი უტოპიის „მაქსიმალისტურ“ ხასიათს დააბრალა და გადაწყვიტა მეორე, უფრო „ადვილად განსახორციელებელი“, „შერბილებული“ უტოპია შეექმნა – „კანონების“ სახით. აქედან უნდა გამომდინარეობდეს ის, რომ სწორედ „სახელმწიფოში“ აქვს თამაშს მეტი შანსი ადამიანის მთავარ საქმიანობად გამოცხადდეს, მაგრამ საქმე ასე სულაც არ არის. „სახელმწიფოში“ თამაში ნახსენებია მხოლოდ როგორც აღზრდის საშუალება, ე.ი. როგორც ცხოვრებისადმი მზადება, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არა როგორც ცხოვრების წესი. „კანონებში“ კი თვით ცხოვრება იღებს თამაშის სახეს. აქ საკითხი დგება ასე, რომელს არ დავეთანხმეთ:

– თეზისს იმის შესახებ, რომ უფრო თანმიმდევრული უტოპია თამაშის, როგორც სახელმწიფოში ადამიანის მოღვაწეობის ძირითად სახის, იდეამდე მიდის, თუ პლატონს?

– ძნელია პლატონთან დავა თვით მისი ნააზრევის შესახებ, მაგრამ აქ სწორედ ასე უნდა მოვიქცეთ.

„კანონების“ ტექსტში კონკრეტულად არსად ჩანს, რაში ხედავს პლატონი მასში აღწერილი საზოგადოებრივი წყობის ნაკლს, რაში მდგომარეობს ის კომპრომისი, რაზეც იგი წავიდა „სახელმწიფოსთან“ შედარებით. სამაგიეროდ, ჩვენ შეგვიძლია დავუშვათ (თუნდაც თვით პლატონის საწინააღმდეგოდ – საკუთარი ნააზრევის შეფასებაში „დიდი ადამიანი“ შეიძლება კერძო შეხედულების დონეზე იდგეს), რომ იმ პერიოდში, რაც „სახელმწიფოს“ შექმნიდან „კანონების“ დაწერამდე გავიდა (ითვლება, რომ ეს დაახლოებით ოცი წელია). პლატონმა კიდევ უფრო თანმიმდევრულად გაიაზრა იდეალური სახელმწიფოს იდეის სხვადასხვა მხარე და ამიტომ „კანონების“ უტოპია უფრო თანმიმდევრულად და სრულად, უფრო დაწვრილებით არის დამუშავებული, ვიდრე „სახელმწიფოს“ უტოპია. რაში გამოიხატება ეს?

„სახელმწიფოში“ პლატონს მოცემული აქვს იდეალური სახელმწიფოს აგების მხოლოდ უზოგადესი იდეები, სტრატეგიული კონტურები. სახელდობრ ყურადღება გამახვილებულია იმაზე, თუ რა კლასებად უნდა დაიყოს სახელმწიფო, რა ნიშნებით უნდა შევიდნენ ადამიანები ამა თუ იმ კლასში, როგორ უნდა აღიზარდონ ამა თუ იმ კლასის წევრები, როგორი უნდა იყოს მათი ცხოვრების წესი. ამასთან, ძირითადი ყურადღება ეთმობა მეომრებისა და მმართველების აღზრდასა და ცხოვრების წესს. მაგრამ აქ, არსებითად, არაფერი კონკრეტული არ არის ნათქვამი სახელმწიფოს, როგორც მთლიანობის, ცხოვრების შინაარსის შესახებ. მმართველები მართავენ სახელმწიფოს, მეომრები იცავენ მას, მაგრამ რა არის ის, რასაც ისინი მართავენ და იცავენ? „სახელმწიფოში“ ეს კითხვა, არსებითად არ დგას, მაგრამ საბოლოოდ ის არ შეიძლება არ დამდგარიყო პლატონის წინაშე (მით უმეტეს, რომ მისთვის უტოპიას რეალური, პრაქტიკული ღირებულება ჰქონდა და არა ლიტერატურული).

მმართველთა და მეომართა კლასები ყველაზე უკეთ გამოხატავენ თავიანთი ცხოვრებით იმ იდეალურ წესრიგს, რაც პლატონს ესახებოდა (შეიძლება, ამიტომ იყო „სახელმწიფოს“ უტოპია „ყველაზე სრულყოფილი“), მაგრამ სახელმწიფო არ შეიძლება მხოლოდ მათგან შედგებოდეს. სახელმწიფოს ცხოვრების ძირითად შინაარსს შეადგენს ის, რასაც მმართველები მართავენ და მეომრები იცავენ. შესაძლოა, „იდეის სინმინდის“ თვალსაზრისით „კანონების“ უტოპია „დამთმობია“ „სახელმწიფოს“ უტოპიასთან შედარებით, მაგრამ ის თვით უტოპიის იდეის აუცილებელი განვითარებაა. როცა ა. ლოსევი „კანონებს“ „პლატონური იდეალიზმის აბსოლუტისტურ დასრულებას“ უწოდებს, ეს დებულება პლატონის უტოპიურ ჩანაფიქრსაც მიუდგება: პლატონის იდეალისტური სისტემის მიზანი ხომ სწორედ აბსოლუტური სახელმწიფოს იდეის შექმნაა. იგივე ა. ლოსევის თქმით, „კანონები“ არის „სახელმწიფოში“ აღწერილი უტოპიის კონკრეტიზაცია, აქ აბსოლუტისტური დასკვნებია გამოტანილი „სახელმწიფოში“ დამუშავებული ზოგადი პრინციპებიდან. „კანონების“ ტექსტის დასაწყისში შეგვიძლია დავინახოთ, როცა უმართებულოდ ცხადდება პრინციპი, რომლის თანახმადაც სახელმწიფოს კანონმდებლობა ძირითადად ომზე უნდა იყოს ორიენტირებული. ომი შეიძლება ხანდახან აუცილებელი გახდეს სახელმწიფოსთვის, როგორც ავადმყოფისთვის მკურნალობა, მაგრამ როგორც მკურნალობის მიზანი ჯამრთელობაა, ასევე ომთან დაკავშირებული კანონები მშვიდობის ინტერესებში უნდა დადგინდეს და არა პირიქით. სრულყოფილ სახელმწიფოში ყველაფერი სრულყოფილი უნდა იყოს – მათ შორის ჯარიც, მაგრამ მთავარი ის პოზიტიური იდეაა, რასაც სახელმწიფო თავის მოქალაქეებს სთავაზობს, ცხოვრების ის წესი, რასაც ის ამკვიდრებს და რის დაცვაშიც ადამიანის დანიშნულებას ხედავს. მაინც რაში ხედავს პლატონი („კანონების“ მიხედვით) იდეალური სახელმწიფოს ადამიანის დანიშნულებას? აი რას. ამის შესახებ „კანონების“ წამყვანი პერსონაჟი ათენელი გვიამბობს. პლატონის მსჯელობა აქ გადატანითი მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ:

„ადამიანი თოჯინაა ღმერთების ხელში“ –

ე.ი. უდრტვინველად უნდა დაჰყვეს ღმერთების ნებას, თუ უნდა, რომ მისი ცხოვრება ზნეობრივი და სამართლიანი იყოს. ჩვენც ხშირად ვხმარობთ ყოველდღე ამგვარ გამოთქმებს: ვიღაცა ვიღაცას თავის ნებაზე ათამაშებსო, სადაც ის, ვისაც „ათამაშებენ“, სულაც არაა ხოლმე თამაშის გუნებაზე. მაგრამ როცა ის, ვინც ათამაშებს, ღმერთია, მდგომარეობა შეიძლება სხვაგვარიც იყოს. ყოველ შემთხვევაში პლატონი ასე ფიქრობს. ეს გაირკვევა მაშინ, როცა დავსვამთ კითხვას; რას ნიშნავს ადამიანის ღმერთების სათამაშოდ ყოფნა? რა უნდა აკეთოს ადამიანმა, რომ მორჩილი სათამაშო იყოს ღმერთების ხელში? თამაშს – როგორც ადამიანის, და არა ღმერთების თამაშს – პლატონი „კანონებში“ თავდაპირველად ისევ აღზრდის კონტექსტში ახსენებს. თამაში თითქოს დამხმარე საშუალებაა აღზრდისა, გამიზნული იმაზე, რომ აღზრდის დროს დაშვებული შეცდომები გამოასწოროს, და თან ადამიანს შრომისაგან დასვენების საშუალება მისცეს; სხვა ადგილას პლატონი უფრო დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს თამაშს, როგორც აღზრდის საშუალებას; მაგრამ ეს გამონათქვამები, სადაც თამაშები აღზრდის საშუალებაზეა დაყვანილი, შეიძლება „სახელმწიფოს“ ინერციად მივიღოთ. გარკვეულ როლს თამაშობს აქ სიტყვებით თამაშის კარგი შესაძლებლობაც: (paideia–აღზრდა და paidia– თამაში). ყოველ შემთხვევაში, ჩვენ დავინახავთ, რომ თუ თამაში „კანონების“ სახელმწიფოში აღზრდის საშუალებაა, მთელი ცხოვრება აქ აღზრდა ყოფილა. მაგრამ სანამ გავაგრძელებდეთ ძირითად თემას, ერთი გადახვევა დაგვჭირდება. ბოლო ციტატებში „თამაში“, მკაცრად რომ ვთქვათ, სულაც არაა ნახსენები:

ერთგან ლაპარაკია „დღესასწაულზე,“ მეორეგან – „ცეკვებზე.“

მაგრამ საქმე ისაა, რომ – ესეც გამოჩნდება შემდგომი გამოცემიდან, – თამაშს, დღესასწაულს, ცეკვებს, საერთოდ მუსიურ ხელოვნებას, თვითონ პლატონი ერთმანეთს მჭიდროდ უკავშირებს. ეს მხილოდ პლატონის აზროვნების თავისებურებით როდია გამოწვეული. დღესასწაულსა და თამაშს შორის არსებულ ღრმა შინაგან კავშირზე ბევრი მკვლევარი მიუთითებს. მაგ: ჰაიზინგა, მ. ბახტინი, ჰ. გადამერი. თუმცა ისინი არ ცდილობენ

უფრო დანვრლებით გამოიკვლიონ ამ ორ ცნებას შორის არსებული მიმართება. რადგან დღესასწაულის ცნების კავშირს თამაშის ცნებასთან სწორედ უტოპიის პრობლემის ფონზე ეძლევა განსაკუთრებული მნიშვნელობა.

შევეცადოთ მოკლედ მოვხაზოთ დასახელებულ მკვლევართა იდეებზე დაყრდნობით, დღესასწაულის მსგავსება და განსხვავება.

თამაშსა და დღესასწაულს შინაგანად ანათესავებს უპირველეს ყოვლისა ამორთულობა „ჩვეულებრივი“, „ყოველდღიური“ ცხოვრების დინებიდან.

ჩვენ ვცხოვრობთ წრფივ ისტორიულ დროში, ე.ი. მოვდივართ საიდანაც „ჩვეულებრივი“, „ყოველდღიური“ ცხოვრების დინებიდან. ჩვენ სადღაც, ვესწრაფვით გარკვეულ, ჩვენ მიერ, თუ სხვის მიერ ჩვენთვის დადგენილ მიზნებს. ჩვენი ცხოვრება ამ „მოძრაობის წესებითაა“ განსაზღვრული. როგორც თამაში, ისე დღესასწაული გადახვევაა ამ გზიდან. ამორთვაა ამ დროიდან და ამ წესრიგიდან, მისგან განსხვავებულ წესრიგში გადასვლა. თამაში და დღესასწაული რაღაც პირობით კედლებს, საზღვრებს აღმართავენ ჩვეულებრივი ცხოვრების მიმართ და ამ პირობითი საზღვრის შიგნით საკუთარ წესრიგს ახორციელებენ. თან – ესეც ანათესავებს თამაშსა და დღესასწაულს, – ორივე თავისი არსით ნებაყოფლობითია და სიხარულითაა გამსჭვალული. მაგრამ არის განსხვავებაც, ის უპირველეს ყოვლისა იმაში იჩენს თავს, რომ თუ თამაში ძირითადად ცხოველებსა და ბავშვებს ახასიათებს, დღესასწაული სპეციფიკურად კულტურის ფენომენია. ამ განსხვავებას, ცხადია, სიღრმისეული ძირებიც აქვს. როგორც თამაში, ისე დღესასწაული, შეუძლებელია პირობითობის გარეშე. მაგრამ თამაშის პირობითობა უფრო აშკარაა, თვალსაჩინოა და ამდენად თამაში უფრო სუბიექტური და თვითნებურია. მოთამაშე საკუთარი ნებასურვილის მიხედვით არჩევს თამაშის დროს, ადგილს, წესებს, ამ მხრივ მოთამაშეთა ერთობა არავის და არაფრის წინაშე არ არის პასუხისმგებელი. თამაში წმინდად იმანენტურია იმ აზრით, რომ საზრისი და გამართლება მთლიანად თავის შიგნით აქვს.

დღესასწაული კი აუცილებლად უკავშირდება რაღაც ტრანსცენდენტურს, ის არის თამაში ზეგარდმო სანქციით – დღესასწაულის ძირი სასწაულშია. დღესასწაული ძნელად იგუებს თვითნებურ დადგენილებას: მოდი, ამა და ამ დღეს ვიდღესასწაულოთ. ასეთი დღესასწაული ხელოვნური იქნება და, ამიტომ, უსიცოცხლო. საქმე ისაა, რომ დღესასწაული უბრალოდ ზურგს კი არ აქცევს ისტორიული დროის წრფივ მდინარებას, ე.ი. დღესასწაულის დრო მხოლოდ უარყოფითად კი არ განისაზღვრება, როგორც წრფივი ისტორიული დროიდან „ამოვარდნილი“ – ის ამასთან ერთად სიმბოლური განმეორებაა სასწაულის დროისა, ის არის დღე – სასწაულისა. აუცილებელი არაა, ეს სასწაული სპეციფიკურად რელიგიური საზრისის მქონე იყოს (მაგ. ქრისტეს აღდგომა): შეიძლება ეს იყოს კოსმიური ხდომილება (განსაკუთრებით, წარმართულ მითოსურ დღესასწაულებში; დღესასწაულთა ამ რიგს მიეკუთვნება არსებითად „ახალი წელიც“), ან მნიშვნელოვანი ისტორიული მოვლენა (ქვეყნის დამოუკიდებლობა...) შესაძლოა ინდივიდუალური დღესასწაულიც – მაგ: დაბადების დღე, ადამიანის გაჩენა, დღესასწაულის სიხარულიც ამ სასწაულთა აღფრთოვანებაში, მის ხელახალ განცდაშია. მოდღესასწაულე კაცი, homo festivus, უბრალოდ კარგ გუნებაზე კი არ არის, მას გარკვეული რაღაც უხარია, მას გარკვეულ სასწაულთან დაბრუნება უხარია. მაგრამ ცხადია, რომ დღესასწაული რეალურად ვერ გაიმეორებს სასწაულს: მას ამის გაკეთება მხოლოდ სიმბოლური ფორმით შეუძლია. მას შეუძლია მხოლოდ – „გაითამაშოს“ სასწაული. „ქრისტეს სისხლით“ შეღებოს კვერცხი, „თოვლის პაპას“ პირით ამცნოს „ახალი წლის მობრძანება“, სანთლების შესაბამისი რაოდენობის სახით „ჩააქროს“ იუბილარის მიერ გავლილი წლები და ა.შ. ამიტომ დღესასწაული მაინც თამაშია, თუმცა განსაკუთრებული, ტრანსცენდენტური საზრისის მქონე თამაში.

მეორე ნიშანი დღესასწაულისა არის მისი საყოველთაოობა – ან, შეიძლება სხვა სიტყვაც ვიხმაროთ, *იზაღიადუხობა*. კერძო დღესასწაულსაც კი – დაბადების დღეს, ან ქორწილს – ახასიათებს შინაგანი ტენდენცია, გავრცელდეს, გაიშალოს. მასობრივ ღრეობებს, რომელთაც ახლა სამართლიანად ებრძვიან, ხშირად

მართლაც დიდი სიმახინჯე ახლავს, მაგრამ ისინი, ალბათ, შეუძლებელნი იქნებოდნენ, დღესასწაულის არსში ჩამალული ბუნებრივი ადამიანური მოტივით რომ არ იმართლებდნენ თავს: დღესასწაულის სიხარული მით უფრო მეტია, რაც მეტი ადამიანი გაიზიარებს მას. ქორწილში მთელმა სოფელმა უნდა იქეიფოს. მით უმეტეს ეს ეხება დღესასწაულებს, რომელნიც საყოველთაო, ყველა ადამიანის ცხოვრების განმსაზღვრელ სასწაულებს უკავშირდებიან. დღესასწაულის ეს მეორე ნიშანი ამავე დროს ანსხვავებს ერთმანეთისაგან თამაშსა და დღესასწაულს:

თუ თამაშისათვის აუცილებელია შემოსაზღვრულობა დროსა და სივრცეში, დღესასწაული პირქით, ყოველგვარი სივრცითი საზღვრების გადალახვას ცდილობს.

თამაში გარკვეულ „სეგმენტს“ შემოსაზღვრავს სამყაროს, სადაც ჩვეულებრივი ცხოვრება გრძელდება.

დღესასწაული აჩერებს მთელ ჩვეულებრივ ცხოვრებას, აჩერებს მთლიანად დროს „ეპატრონება მთელ სასიცოცხლო სივრცეს იმ ერთობისას, რომლისთვისაც „სასწაული“ სასწაულობს.

დღესასწაული არის თამაში, რომელიც საყოველთაოდ ქცეულა. მ. ბახტინის გამონათქვამი, სახალხო ღესასწაულზე – კარნავალზე:

„კარნავალში „თვით სიცოცხლე თამაშობს“; ის არის „თამაში რამპის გარეშე“ – სამაგიეროდ, მას აქვს საკმაოდ მკაცრი საზღვარი დროში – ვადა.

დროის შეჩერება, მხოლოდ დროებით შეიძლება;

დღესასწაული მხოლოდ დღეა სასწაულისა. ვადის გასვლის შემდეგ ჩვეულებრივი ცხოვრება, „ისტორიული დრო“ თავის უფლებებში აღდგება.

პლატონს არ ჩაუტარებია ანალიზი თამაშისა და დღესასწაულის ცნებების მიმართების, მაგრამ როგორც ტექსტიდან ჩანს ისიც იზიარებს თამაშისა და დღესასწაულის შინაგან არსობრივ ნათესაობას. ამ ორ სიტყვას იგი არსებითად სინონიმებად ხმარობს – მისთვის თამაში სწორედ სადღესასწაულო თამაშია, ანუ დღესასწაული როგორც თამაში. რაც შეეხება ცეკვებს, პლატონი მით უფრო ზუსტად კი ფერხულებს, აგრეთვე საგუნდო

სიმღერას, – მოკლედ „მუსიურ ხელოვნებას“ – სადღესასწაულო ქმედების ძირითად ელემენტად მიიჩნევს.

„კანონებში“ პლატონის ზოგიერთი გამონათქვამიდან გამომდინარე, თითქოს თამაში დასვენებისა და ადამიანთა აღზრდაში დაშვებული შეცდომების გამოსასწორებლად იყოს მოგონილი. პლატონი, რომ მხოლოდ ამას ამბობდეს, ესეც ალბათ საინტერესო იქნებოდა თამაშის ცნების ისტორიისათვის, მაგრამ თამაშისა და უტოპიის მიმართების თვალსაზრისით საგულისხმოს არაფერს გვეტყოდა. ასეთი დებულების ავტორი არ არის აუცილებელი უტოპისტი იყოს, მაგრამ რაც უფრო აგრძელებს პლატონი თავის მსჯელობას, მით უფრო ფართო აღმოჩნდება თამაშის ფუნქციები მის აღწერილ სახელმწიფოში. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ავტორს დიალოგის წერის პროცესში თანდათან გამბედაობა ემატებოდა და სულ უფრო თამამად ანიჭებდა თამაშს ცენტრალურ როლს მის მიერ წარმოსახულ წესრიგში. სადაც ვკითხულობთ, რომ: „მოხუცებიც კი სიამოვნებით ჩაებმებოდნენ ახალგაზრდების ფერხულში, მაგრამ უბრალოდ ძალა არ ჰყოფნით, ან რცხვენიათ – არსად არ წერია, რომ მათი აღზრდა უკვე დასრულებულია და ამიტომ არ სჭირდებათ ცეკვა – თამაში.“

ეს ვარაუდი კიდევ უფრო გაგვიმტკიცდება:

„ნათქვამია, რომ დღესასწაულზე სამი ფერხული უნდა გამოვიდეს:

ჯერ ბავშვებისა, – მერე ოცდაათამდე ასაკის მოქალაქეებისა, ბოლოს კი მათი, ვისი ასაკიც ოცდაათიდან სამოც წლამდეა.

სამოც წელზე უფროსებს, ვისაც უკვე ფიზიკური ძალა აღარ ჰყოფნით, ევალებათ მშვენიერი მითების მოყოლა.

საბოლოოდ პლატონი აზოგადებს:

თუ შედარებით ასაკოვან ხალხს მოერიდება ეგზომ „არასოლიდურ“ საქმიანობაში მონაწილეობა, მათ ღვინის მემკვობით უნდა დაძლიონ სირცხვილის გრძნობა.

შემდეგ პლატონი ისევ უბრუნდება თამაშს და გადაჭრით ამბობს, რომ თამაში (აქ უკვე სწორედ ეს სიტყვაა ნახმარი) თავისთავად არის უმაღლესი რანგის მოღვაწეობა, რასაც

ადამიანი შეიძლება ენოდეს, მისი ცხოვრების დანიშნულება და საზრისი – თანაც ეს დებულება ისევ იმით არის დასაბუთებული, რომ ადამიანი ღმერთების სათამაშოა.

მოკლედ, ცხოვრება პლატონის იდეალურ სახელმწიფოში შეგვიძლია განვსაზღვროთ როგორც „მარადიული დღესასწაული“, არავითარი „შვებულება“ ამ დღესასწაულიდან არ დაიშვება: წელიწადში დანესებულია 365 დღესასწაული სხვადასხვა ღმერთებისა და „გენიოსების“ პატივსაცემად. ადამიანმა მთელი ცხოვრება გაუთავებელ ცეკვა-თამაშში უნდა გაატაროს და მხოლოდ 60 წლის ასაკიდან ეძლევა უფლება მითების თხრობაზე გადავიდეს. ხელოსნობა, ვაჭრობა, მინათმოქმედება – რაც მატერიალური ფასეულობების ქმნასთან არის დაკავშირებული – მხოლოდ უცხოელებს (პირველი ორი) და მონებს (მესამე) ეკისრებათ: ამგვარი საქმიანობა არ არის თავისუფალი ადამიანის საკადრისი.

პლატონი ამბობს, რომ „ფერხულს“ მისი სახელი შეერქვა იმის გამო, რომ შინაგანად ენათესავება სიტყვას „სიხარული“. მაგრამ გაამართლებს მთელ სიცოცხლეზე გაჭიმული ფერხული ამ სახელს? დღესასწაულზე მსჯელობა იმით დავამთავრეთ, რომ „დღესასწაულს“ აქვს მკაცრი საზღვარი დროში, ანუ ვადა. დღესასწაული იწყება და უნდა დამთავრდეს. შეიძლება კაცს ეგონოს – და როგორც პლატონთან აღმოჩნდა, უტოპიურ ცნობიერებას ჰგონია კიდევ, რომ დღესასწაულის დამთავრების აუცილებლობა ცხოვრების სამწუხარო გარდუვალობათა რიცხვს მიეკუთვნება: შრომაა საჭირო, საქმის კეთება, ოჯახის რჩენა, თორემ სულ დღესასწაულს რა სჯობია. ეს ილუზიაა. დღესასწაულის დროში შემოსაზღვრულობა მისი არსებითი, შინაგანი თვისებაა და არა რეალური ცხოვრების ყოფით-ეკონომიკური აუცილებლობით თავსმოხვეული შედეგი. ის სასწაული, რითაც დღესასწაული საზრისობს, თავის მხრივ საზრისობს ამ ცხოვრებით, რომელიც ისტორიულ დროშია.

დავუშვათ, ჩვენ ვდღესასწაულობთ დაბადების დღეს...

ამით ჩვენ „ზურგს ვაქცევთ“ ანწყოს, „ამოგვარდებით“ ჩვენი კუთვნილი მომენტიდან წრფივ ისტორიულ დროში და ვუბრუნდებით სასწაულს, რომელსაც კაცის გაჩენა ჰქვია. კაცის გაჩენა

მართლა სასწაულია, მაგრამ მას იმდენად აქვს საზრისი, რამდენადაც ამ კაცმა უნდა იცხოვროს, შვილები აჩინოს, არჩინოს, თავისი ერისა და ხალხის სასიკეთოდ იღვანოს და ა.შ. ე.ი. იარსებოს ამ ისტორიულ დროში.

მორწმუნისათვის საღმრთო დღესასწაული ნიშნავს ღვთაებასთან მიახლოებას, მისი „მადლის ცხებას“, რის შედეგადაც ღვთაებრივ ძალას ნაზიარევი მორწმუნე მეტი ძალისხმევით შეუდგება ამქვეყნად თავისი მოვალეობის შესრულებას. დღესასწაულის სიხარულში, გარდა სასწაულის დაბრუნებისა, ისტორიულ დროში მოსალოდნელი დაბრუნებაც იგულისხმება ეს რომ ასე არ იყოს, სიკვდილი ყველაზე დიდი დღესასწაული იქნებოდა – ყოველ შემთხვევაში მორწმუნისათვის, რომელიც სიკვდილის შემდეგ ღვთაებრივ ზედროულ ყოფნაში გადადის. პრინციპულად ბუნებრივი იქნებოდა სავსებით, რომ მორწმუნე მართლაც სიხარულით ხვდებოდას ამქვეყნიური ტანჯვის აღსასრულსა და ღვთაებასთან შერწყმას. მაგრამ ეს არ იქნებოდა დღესასწაულის სპეციფიკური სიხარული. დღესასწაულის სიხარული მარადიულისა და დროულის შეხვედრის, მათი კავშირის, დროულში მარადიულის გამოვლენის სიხარულია. დღესასწაულის ცხოვრების წესად ქცევა უტოპიური ცნობიერების მიერ თვით დღესასწაულის იდეის აბსურდამდე დაყვანაა; დღესასწაულს აკლდება მთავარი, რაც მას დღესასწაულად აქცევს – დღესასწაულის სიხარული. თუმცა ის, თუ რამდენად დიდ სიხარულს განიცდიან მისი სახელმწიფოს მარად მოცეკვავე და მომღერალი მოქალაქენი, პლატონისთვის სულაც არ არის არსებითი. ჯერ კიდევ „სახელმწიფოში“ – მან გარკვევით ათქმევინა სოკრატეს, რომ კანონმდებლობის მიზანი არის არა ინდივიდის სუბიექტური ბედნიერება, არამედ მთელის, მთელი სახელმწიფოს სამართლიანი და მაშასადამე, ბედნიერი ცხოვრება. ამ პრინციპისთვის მას არც „კანონებში“ უღალატია, ოღონდ აქ მივიდა დასკვნამდე, რომ სწორედ დღესასწაულია ადამიანის ქვეყნად ყოფნის ყველაზე სამართლიანი და მაშასადამე, შეგვიძლია ასე ვთქვათ – „ობიექტურად ბედნიერი“ მდგომარეობა. მაგრამ პლატონი იმასაც, გრძნობს, რომ ასეთი „ობიექტური ბედნიერება“ ცალკეული ადამიანისთვის საკმარისი

მოტივი ვერ იქნება. ამიტომ მასთან ხდება დღესასწაულის ბუნებისათვის სავსებით უცხო რამ (ამას „უცნაურს“ უწოდებს.) დღესასწაულებრივი ქმედების ელემენტები – ცეკვები, ფერხულები, საგალობლების შესრულების წესები – სახელმწიფო კანონების ძალას იძენენ, რომელთაგან გადახვევა სასტიკად ისჯება. სადაც პირობითობა ირღვევა და თამაში მთელ ცხოვრებას მოიცავს, თამაშის წესის დარღვევა კაცის კვლავ უარესი დანაშაულია.

შეგვიძლია აქ დავსვათ კითხვა:

იქცევა თუ არა სრულყოფილ სახელმწიფოში თამაში – უზენაესი, ღვთაებრივი, ადამიანის დანიშნულების უმაღლეს დონეზე გამომხატველი თამაში – შემოქმედებად?

პლატონი ამ კითხვას ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე, უარყოფითად პასუხობს.

იგი ნათლად ამბობს, რომ დაუშვებელია შემოქმედებითი ნიჭით დაჯილდოვებულ ხალხს მიეცეს საშუალება საკუთარი, ახალი რიტმები, მელოდიები შეიტანოს სადღესასწაულო ცეკვებსა და საგალობლებში. ამ მხრივ მისთვის სამაგალითოა ეგვიპტე: აქ ათასი წლის წინ დაუდგენიათ ერთხელ და სამუდამოდ, რა არის მშვენიერი და მას შემდეგ არავის ეძლევა უფლება რაღაც სიახლე შეიტანოს მუსიურ ხელოვნებაში. პლატონთან განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს, რატომ ვერ იგუებს შემოქმედებას უტოპიური იდეალი.

საქმე ისაა, რომ შემოქმედება, გარდა ადამიანის „ნიჭის“ გამოვლენისა, გულისხმობს აგრეთვე გარკვეულ პოზიციას სამყაროსადმი. შემოქმედებას არ აკმაყოფილებს სამყარო, ის არასრულყოფილად, ნაკლულად ცნობს მას და თავისი შემოქმედებითი აქტით ამ ნაკლის შევსებას ცდილობს. სინამდვილის სრულყოფა შემოქმედებითი აქტის საზრისს შეადგენს, მაგრამ თუ სამყარო უკვე სრულყოფილია, შემოქმედება ზედმეტია, სრულყოფილში სიახლის შეტანა მხოლოდ გაუარესება შეიძლება იყოს. ამიტომ, რომ პლატონი სასტიკად უფრთხის ყოველგვარ სიახლეს და მასთან ერთად შემოქმედებას. შემოქმედებისაგან განსხვავებით, თამაში თუკი მის წესებს, უცვლელად დავტოვებთ – ეს კი სულაც არ ეწინააღმდეგება

თამაშის ბუნებას – იძლევა იმის გარანტიას, რომ სახელმწიფო მუდმივ მოძრაობაში იქნება, ადამიანის როგორც სხეულებრივ, ისე გონით უნარებს მიყენების მუდმივი სფერო მოეპოვებათ, მაგრამ ამასთანავე ეს მოძრაობა მოკლებული იქნება ყოველგვარ მიმართულებას, მარად წრეში იტრიალებს და არავითარ საფრთხეს არ შეუქმნის ერთხელ დამყარებულ სრულყოფილებას. პლატონს თვითონ უკვირს ეს და ამ გაკვირვებას თავისი დიალოგის ფურცლებზე გამოხატავს, – ათენელი სულ აფრთხილებს თავის თანამოსაუბრეებს, როცა აპირებს თამაშის მნიშვნელობაზე ჩამოაგდოს სიტყვა, ახლა რაღაც უცნაური უნდა გითხრათო, მაგრამ უტოპიური აზროვნების ლოგიკის ძალით იძულებულია აღიაროს: იდეალური სახელმწიფოს მოქალაქისათვის თამაში მოღვაწეობის ყველაზე შესაფერისი სახეა. ოღონდ ესაა, რომ პლატონი თვითონ ადამიანებს ვერ ენდობა და მათ ერთიანი საღმრთო თამაშის მონაწილეებად, ღმერთების სათამაშოებად აქცევს.

პლატონის უტოპია კიდევ ერთ მოსაზრებას აღძრავს. ა. ლოსევი თავის შრომებში ანტიკური ფილოსოფიისა და კულტურის შესახებ, ამოდის იმ დებულებიდან, რომ ანტიკური კულტურა პლასტიკურია, სკულპტურულია თავისი ბუნებით, რომ მისი იდეალია მშვენიერი ადამიანური სხეული. სწორედ ამიტომაც, რომ ანტიკური ხელოვნება მსოფლიო კულტურის ისტორიაში ყველაზე მეტად ქანდაკების წყალობით შევიდა: სწორედ ქანდაკებაში, ხელოვნების ყველა სხვა დარგთან შედარებით, ანტიკურ ოსტატთა მიღწევებმა ყველაზე მეტად შეინარჩუნეს მარადიული ნიმუშის, მიუღწეველი სრულყოფილების მნიშვნელობა. თუ ამ დებულებას გავიაზრებთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მითი დედალოსის შესახებ, რომელსაც მოძრავი ქანდაკებები შეექმნა, ანტიკური კულტურის უსანუკვარეს ოცნებას გამოხატავს. მოძრაობა, ხომ ერთადერთია, რაც მშვენიერ ქანდაკებას აკლია საიმისოდ, რომ ყოველმხრივ სრულყოფილ ყოფნად იქცეს.

პლატონის „კანონების“ იდეალური სახელმწიფოც უმკაცრესი – სკულპტურულ – პლასტიკური კანონებით არის აგებული. პლატონი ძალზე დანვრილებით აღწერს თავისი

სახელმწიფოს ტერიტორიულ სტრუქტურას. იდეალურ სახელმწიფოში ზუსტად 5040 მოქალაქე (უფრო სწორად კომლი) უნდა იყოს, არც მეტი არც ნაკლები. ეს იმიტომბაა, აუცილებელი, რომ ყოველ მოქალაქეს ზუსტად ტოლი მიწის ნაკვეთები უნდა ჰქონდეთ, პლატონის წარმოდგენით კი მისი სახელმწიფოს ტერიტორია ყველაზე უკეთ 5040 მიწის ნაკვეთად იყოფა, რომლებიც იდეალურად არიან განლაგებული ქალაქის ცენტრის მიმართ, სადაც აკროპოლისია მოთავსებული. რაც შეეხება სახელმწიფოს მოქალაქეებს, ისინი შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ ისეთივე ქანდაკებებად, ოღონდ მათი შემოქმედნი ღმერთები არიან და არა დედალოსი. მთელი სახელმწიფო ამგვარი ქანდაკებებით არის შედგენილი რთული სკულპტურული მთლიანობაა.

პლატონის „კანონებში“ ანტიკურობის პოლიტიკური იდეალი მისსავე ესთეტიკურ იდეალს დაემთხვა.

სასაქმიანო მასალა:

თამაშის, როგორც კულტურის მოვლენის, არსი და მნიშვნელობა.

იოჰან ჰაიზინგა „ჰატი მოთამაშე“ თბ. 2004წ. გვ. 13-45

პლატონი „სახელმწიფო“. „კანონები“

ძირითადი ლიტერატურა: იოჰან ჰაიზინგა „ჰატი მოთამაშე“. „HOMO LUDENS“ თბ. 2004წ. გვ. 205-218. „ხელოვნების თამაშებრივი ფორმები.“

გიორგი ნოდია „თამაშის თეორია“ თბ. 1982წ.

დამატებითი წასაკითხი მასალა:

თამაშებრივი თანამედროვე ხელოვნებაში

აგონური ფაქტორი თანამედროვე ეკონომიკურ ცხოვრებაზე უფრო რთულად ღვეანდელ ხელოვნებაში ვლინდება. თამაშის მომენტი მხატვრული შემოქმედებისა და ნაწარმოების „შესრულებისათვის“ უცხო სულაც არ არის. ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინო იყო მუსიურ ხელოვნებაში, სადაც თამაშებრივი შინაარსი იმდენად ძლიერია, რომ მას ძირეული და არსებითი შეიძლება

ვუნოდოთ. პლასტიკურ ხელოვნებაში თამაშის სული ახლობელი აღმოჩნდა ყოველივე ორნამენტულისათვის. ესე იგი თამაშის ფაქტორი აქ, ისევე როგორც ყველგან, თავს იჩენდა საცდელი ნამუშევრის, ანუ შედევრის სახით როცა საქმე გვაქვს შეჯიბრში მონაწილეობისათვის განკუთვნილ ხელოვნების ნაწარმოებთან. ახლა დავსვათ კითხვა:

გაძლიერდა თუ დასუსტდა თამაშის ელემენტი ხელოვნებაში მე-18 საუკუნის დასასრულის შემდეგ?

საუკუნეების განმავლობაში კულტურის ევოლუციის პროცესი თანდათან ამოვრებად ხელოვნებას თავის საფუძველს – საზოგადოებრივი ცხოვრების სასიცოცხლო ფუნქციად ყოფნას და სულ უფრო მეტად აქცევდა ერთეულის თავისუფალ და დამოუკიდებელ საქმიანობად. ამ პროცესის გარკვეული ეტაპი შეადგინა იმან, რომ ჩარჩოში ჩასმულმა სურათმა კედლის მხატვრობა ჩრდილში მოაქცია, ხოლო გრავიურამ მინიატურაზე უფრო მაღალი რანგი მოიპოვა. მსგავსი გადანაცვლება სოციალურიდან ინდივიდუალურზე მოხდა არქიტექტურაში. როცა მის ძირითად ამოცანად იქცა არა ტაძრებისა და სასახლეების, არამედ საცხოვრებელი სახლების აგება. არა ბრწყინვალე დარბაზების, არამედ საცხოვრებელი ოთახის განწყობა. ხელოვნება უფრო ინტიმური ხდება, მაგრამ ცხოვრების პროცესში უფრო იზოლირებულ ადგილსაც იკავებს. იმავგვარად კამერულმა მუსიკამ და სიმღერამ პიროვნულ-ესთეტიკურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებისათვის განკუთვნილმა ნაწარმოებებმა – თანდათან აჯობეს უფრო მეტ საჯაროობაზე ორიენტირებულ ხელოვნების ფორმებს როგორც მნიშვნელობის, ისე, ხშირად, გამომხატველობის ინტენსივობის მხრივაც.

ამავე დროს ხელოვნების ფუნქცია სხვა მხრივაც შეიცვალა. მას სულ უფრო მეტი დამოუკიდებლობა მიენიჭა და განსაკუთრებით მაღალი კულტურული ღირებულება მიენერა. მე-18 საუკუნემდე ხელოვნების ამ ღირებულებათა იერარქიაში საკმაოდ დაქვემდებარებული ადგილი ეკავა. იგი პრივილეგირებულთა ცხოვრების კეთილშობილი სამშვენიის იყო. ესთეტიკურ ტკობას ისევე განიცდიდნენ როგორც დღეს, მაგრამ ის სხვაგვარად ესმოდათ. ან რელიგიურ

აღრფრთოვანებას უთანაბრებდნენ, ან გართობა-თავშექცევას. მეტად იშვიათი საგნის ქვრეტას რომ მოაქვს. ხელოვანი, ანუ იგივე ხელოსანი, ყოველთვის მომსახურების რანგში რჩებოდა და მატერიალური საზრუნავისაგან თავისუფალ საქმიანობაში ჩართულ მეცნიერზე დაბლა იდგა.

დიდი შემობრუნება მოიტანა გონის ახალმა ესთეტიკურმა აღრფრთოვანებამ, რომელიც მე-18 საუკუნის მეორე ნახევრიდან დაიწყო კლასიციზმისა და რომანტიზმის ფორმებით. მთავარი ნაკადი აქ რომანტიკულია, პირველი მხოლოდ თან სდევს მას. ორივეს ერთიანობიდან ამოიზარდა ცხოვრებისეულ ღირებულებათა იერარქიაში ესთეტიკური ტკობის უზენაესამდე ამაღლება: უზენაესამდე, რადგან ამიერიდან მას თანდათან შესუსტებული რელიგიური ცნობიერების ადგილი უნდა დაეკავებინა. ეს ხაზი ვინკელმანიდან რესკინამდე მიდის. ხელოვნების სიყვარული კიდევ დიდხანს რჩებოდა განათლებული მაღალი წრის პრივილეგიად მხოლოდ მე-19 საუკუნის ბოლოდან. არცთუ რეპროდუცირების ფოტოგრაფიული ტექნიკის გავლენის გარეშე. ხელოვნების საყოველთაოდ მაღალი შეფასება უბრალო სასკოლო განათლების მქონე ხალხის ფენამდე აღწევს. ხელოვნება საჯარო საკუთრებად იქცევა, ხელოვნების სიყვარული კარგ ტონად ითვლება. თანდათან მკვიდრდება წარმოდგენა ხელოვანზე, როგორც აღმატებულ არსებაზე. სნობიზმი მძლავრად იკიდებს ფეხს. ამავე დროს ორიგინალობის მწველი სურვილი შემოქმედების ძირითად იმპულსად იქცევა. ახლისა და გაუგონარის მუდმივმა მოთხოვნილებამ ხელოვნება იმპრესიონიზმის დაღმართის გავლით მეოცე საუკუნის ხელოვნების უცნაურობამდე დააქვეითა. თანამედროვე საწარმოო პროცესის მანკიერი მხარეები ხელოვნებაში უფრო აღწევს ვიდრე მეცნიერებაში, ხელოვნებას უფრო მეტად შეუძლია შეითვისოს მექანიზაცია, რეკლამა, გარეგნული ეფექტები, რადგან უფრო უშუალოდ უკავშირდება ბაზარს და ტექნიკური საშუალებებით მუშაობს.

ყოველივე ეს მეტისმეტად გვაშორებს თამაშის ელემენტს. მეთვრამეტე საუკუნის შემდეგ ხელოვნებამ, სწორედ იმიტომ, რომ გაცნობიერდა როგორც კულტურის ფაქტორი, აშკარად

უფრო დაკარგა თამაშის რაგვარობა, ვიდრე შეიძინა. მოუტანა ამაღლმავლობა რაიმე თვალსაზრისით? უნებურად გებადება აზრი. ხელოვნებას სწორედ ის შველოდა, თვითონ რომ მაინცდამაინც ვერა ხვდებოდა, რა საზრისს ატარებდა და რა სილამაზეს ქმნიდა. თავისი მაღალი მოწოდების გულზვიადმა შეგნებამ რამდენადმე წაართვა მას მარადიული ბავშვურობა.

მეორე მხრიდან რომ შევხედოთ საქმის ვითარებას, მხატვრულ ცხოვრებაში თამაშის ელემენტის გარკვეული გაძლიერება შემდეგში უნდა დავინახოთ როგორც ადამიანთა მასაზე ამოღებული განსაკუთრებული არსება, ხელოვანი მისგან საკადრისი პატივის მიგებას მოელის. თავისი განსაკუთრებულობის გაცნობიერება-განცდისათვის მას თავყვანისმცემელთა წრე ან სულიერ ნათესავთა ძმობა სჭირდება, რადგან მასა თავის აღრფრთოვანებას უკეთეს შემთხვევაში ფუჭი ფრაზებით გამოხატავს. უადრესი პერიოდის მსგავსად, ხელოვნებას დღესაც სჭირდება გარკვეული ეზოთერულობა. მაგრამ ყოველგვარ ეზოთერულობას რაღაც შეთანხმება უდევს საფუძვლად. ჩვენ, განდობილნი, ამას ასე აღვიქვამთ, ასე ვიგებთ, ამით ასე აღვფრთოვანდებით. იგი მოითხოვს სათამაშო ერთობას, სხვებს იდუმალების სანგრებით რომ გამოეყოფა. ყველგან, სადაც „იზმ-ზე“ დამთავრებული სიტყვა-ლოზუნგი ხელოვნების რაღაც მიმართულებას აერთიანებს. სათამაშო ერთობის სუნი გვეცემა. საჯაროობის თანამედროვე აპარატი თავისი ლიტერატურულად გატყლარქული ხელოვნების კრიტიკით, გამოფენებითა და მოხსენებებით კიდევ უფრო ზრდის ხელოვნებისეულ გამოვლინებათა თამაშებრივ ხასიათს.

იოჰან ჰაიზინგა „კაცი მოთამაშე“ „HOMO LUDENS“

თბილისი 1977 წ. გვ.240-243.

გამომც. კავკასიის ინსტ.

შესავალი

- ესქილე, სოფოკლე, ევრიპიდე.
- არისტოტელე ტრაგეგიის შესახებ
- პოლემიკა პლატონსა და არისტოტელეს შორის.
- ტრაგიკული, როგორც ხელოვნების ძირითადი დარგი და ესთეტიკური კატეგორია.

ტრაგედია, როგორც ლიტერატურული ჟანრი, ჩამოყალიბდა ანტიკურ საბერძნეთში. ის მაშინვე თავისი არსით სამყაროს ფილოსოფიურ ხედვასთან იყო ასოცირებული. სწორედ ამიტომ ანტიკურობაშივე ჩნდება ფილოსოფიურ-ესთეტიკური კატეგორია ტრაგიკული, რომელიც მთელი სისავსით წარმოაჩენს ადამიანის ბედს. საქმე ისაა, რომ ადამიანი, როგორც ცნობიერების მქონე არსება, ერთადერთია, რომელიც აცნობიერებს თავისი არსებობის სასრულობას. ამდენად ტრაგედია და ტრაგიკულობა ადამიანის ხვედრია ამ სამყაროში. რაც მრავალი მოაზროვნის რეფლექსიის საგანი გამხდარა, მათ შორის ფრიდრიხ ნიცშე თავისი ცნობილი ნაშრომით „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“.

ფრ. ნიცშეს სურდა გაერკვია, თუ საიდან წარმოიშვა ტრაგედია. როგორც ვიცით ტრაგედია გამომსახველობითი ხელოვნებაა, სადაც მოქმედებაა წარმოდგენილი. ნიცშეს აინტერესებს წარმოშობა. გავიხსენოთ ის დღესასწაულები და დითირამბები, რომელიც სიმღერით სრულდებოდა. თუ მსახიობი მოქმედებით გამოსახავს სიმღერაში, მუსიკაში ირაციონალიზმია, აქ სულია და არა მოქმედება, ამიტომაც მიაჩნია, რომ მუსიკის სულიდან წარმოიშვა.

დიონისური სანყისი, რომელიც ქაოსს, ვნებას გულისხმობს, ეს არის საფუძველი. შემდეგ კი იგივე სოფოკლესთან, ევრიპიდედესთან მსახიობების გამოყვანით მოხდა მონესრიგება, ანუ აპოლონური სანყისით ჩანაცვლდა. თუმცა ნიცშეს მიაჩნია,

რომ დიონისურია საფუძველი და საერთოდ სამყაროს საფუძველია ირაციონალიზმი, ანუ დიონისური სანყისი და ასევე ტრაგედიისაც.

ტრაგედია, როგორც ლიტერატურული ჟანრი და ტრაგიკული, როგორც ესთეტიკური კატეგორია, თავის წინარე სახეს წარმართულ დითირამებში ჰპოვებს.

ძვ. წთ. VI საუკუნის შუა წლებისთვის ათენი საკმაოდ ძლიერი ქალაქი იყო. ის იმდენად გაძლიერდა, რომ მრავალი პოლისი მასში თავის ხელმძღვანელს ხედავდა. გაძლიერებული ათენი იზიდავდა მრავალ მაცხოვრებელს პროვინციებიდან და უცხოეთიდან. ასეთ პირობებში უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა იმ საერო დღესასწაულებს, რომლებიც იმართებოდა ათენში და ასევე სხვა პოლისებშიც. ათენში გამართულ საერო დღესასწაულებს ესწრებოდნენ გარდა ათენელებისა, სხვა ბერძნული პოლისების მოქალაქენიც. ამიტომ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ამ დღესასწაულების ორგანიზებულად ჩატარებას, მდიდრულად მოწყობას და მხატვრულად გაფორმებას.

საერო დღესასწაულებიდან ყველაზე დიდი პოპულარობა ხალხში ჰქონდა დიონისეს დღესასწაულებს. ტრაგედიის ჟანრიც სათავეს იღებს ძველი საბერძნეთის პოლითეისტური რელიგიის ერთ-ერთი ღმერთის დიონისეს ანუ „ბაკხოსის“ (ქართულად-ბახუსი) პატივსაცემად დაწესებული დღესასწაულების საკულტო რიტუალებიდან. ძველი ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით, ნაყოფიერებისა და მოსავლიანობის ღვთაება დიონისე, ამავე დროს არის ქვეყნად ვენახისა და ღვინის კულტურის დამწერ-გავი. დიონისეს ჰყავს ამაღლა, რომელიც შედგება სატირებისა და ე. წ. ბაკხელი ქალებისაგან (ბახუსის ქალებისაგან). სატირები ნახევრადადამიანები და ნახევრად თხა არსებები არიან. სპეციალისტების აზრით სატირებზე ამგვარი წარმოდგენა უკავშირდება ღვინის ჭურჭელს – ტიკს, რომელიც როგორც წესი თხის ტყავისაგან მზადდებოდა.

დიონისეს დღესასწაულებზე სრულდებოდა ჰიმნები მის სადიდებლად, რასაც ასრულებდა თხის ტყავში გამონყობილი

გუნდი. სწორედ ამ საკულტო რიტუალის აღმნიშვნელი იყო სიტყვა „ტრაგოდია“. (შემდგომში – „ტრაგედია“).

**ტრაგოს – თხა
ოდუ – სიმღერა
(ო)**

მითოლოგიის მიხედვით „დიონისე ზევსის ერთ-ერთი უკანონო შვილია. იგი ზევსისა და მეფე კადმოსის ქალიშვილის, სემელეს სასიყვარულო ურთიერთობის ნაყოფია. ჰერამ როდესაც გაიგო ქმრის სასიყვარულო გატაცების შესახებ, გარდაისახა მოხუცად, გამოეწყო მოხუცი დედაბრის სამოსში და სემელესთან მივიდა. სემელე გაენდო ზევსის სიყვარულში. ჰერამ დააინტრიგა სემელე, რომ ზევსი ნამდვილი სახით ჩვენებოდა. მართლაც როცა ზევსი იმყოფებოდა სემელესთან სთხოვა სემელემ ნამდვილი სახით მოვლენოდა. ზევსი მიხვდა ჰერას ოინებს, სემელეს უარი ვედარ უთხრა და ჭექა-ქუხილის ღმერთად მოევლინა. ჭექა-ქუხილის დროს ატყდა ქარიშხალი, სემელეს სახლს ცეცხლი გაუჩნდა, თავად სემელესაც მოეკიდა ცეცხლი, რომელიც ფეხმძიმედ იყო. ზევსმა ვერაფერი მოახერხა გარდა იმის რომ დედის მუცლიდან ამოიყვანა ბავშვი და თავის თეძოში შეინახა, სადაც მას დაასრულებინა დაბადებამდე პერიოდი. ეს ბავშვი იყო დიონისე, იგი ორჯერ დაიბადა – ერთხელ დედის მუცლიდან, მეორედ კი მამის თეძოდან. დიონისემ დაბადებამდე განიცადა სიკვდილის საშიშროება, ამიტომ იგი ტრაგედიის ღვთაებად იქნა აღიარებული.

მითოლოგია განაგრძობს დიონისეს შემდგომი ცხოვრების ამბის გადმოცემას: ჰერას საშინლად სძულდა დიონისე, როგორც მისი ქმრის უკანონო შვილი (რომლის ძარღვებში ნაწილობრივ არადღვთაებრივი სისხლი სჩქეფდა) და ყოველთვის ცდილობდა მის დაღუპვას. ერთხელ ოლიმპოს მთაზე ზევსის არყოფნის დროს, ჰერას დავალებით ტიტანებმა შეიპყრეს დიონისე. მოკლეს, მისი სხეული ნაფლეთებად აქციეს და კლდეზე გადაყარეს. როცა ზევსი ოლიმპოს მთაზე დაბრუნდა, შენუხდა, შეაგროვა ეს ნაფლეთები, სული შთაბერა და გააცოცხლა, სხვანაირად არც შეიძლებოდა, რადგან ის ღმერთი იყო და ღმერთი კი უკვდავია. მითოლოგია გვიდასტურებს, რომ დიონისეს ცხოვრება

დაბადებამდე და დაბადების შემდეგაც სიცოცხლისა და სიკვდილის მუდმივ ბრძოლას წარმოადგენს. ამ მომენტს კი უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება, ერთის მხრივ ტრაგედიის, როგორც დრამატული ხელოვნების ჟანრის წარმოშობაში და მეორეს მხრივ, ტრაგიკულის, როგორც ესთეტიკური ფენომენის და ესთეტიკური კატეგორიის – ტრაგიკულის ჩამოყალიბებაში.

საბერძნეთის ყველა კუთხეში, როგორც სოფლად, ისე ქალაქად, დიონისეს ყოველწლიურად დღესასწაულს უმართავდნენ ბერძნები. სოფლად ეს დღესასწაული უფრო მცირე მასშტაბით ტარდებოდა, ქალაქად კი ფართოდ, ხოლო ათენში მას უაღრესად საზეიმო ხასიათი ჰქონდა. დღესასწაული შემდეგი გეგმით ტარდებოდა: იგი სამი ნაწილისაგან შედგებოდა.

I ნაწილში – დიონისეს ხარს უკლავდნენ.

II ნაწილში – დითირამბი ასრულებდა სიმღერას

III ნაწილში – იწყებოდა საყოველთაო მხიარულება

ტრაგედია, როგორც არისტოტელე აღნიშნავდა, წარმოიშვა, დითირამბებიდან. ისინი ხოტბას ასხამდნენ დიონისეს. თანდათან არისტოკრატიამ დიონისეს დითირამბი შეცვალა საგმირო დითირამბით. გაჩნდა საგმირო დითირამბი, რამაც გამოიწვია გუნდის სტრუქტურის შეცვლა. სატირების გუნდი აღარ შეეფერებოდა ამ საგმირო ქოროს და დიონისეს გმირის განდიდებისაგან გადავიდნენ მათი თავგადასავლის თხრობაზე. საჭირო შეიქმნა მსახიობის გამოყვანა რომელსაც შეეძლო განესახიერებინა დიონისე. მსახიობს შეეძლო გამოეწვია გუნდი არა მარტო სასიმღეროდ, არამედ დიალოგისთვის. ერთი მსახიობი მოქმედებას ვერ განავითარებდა და მას დანარჩენი გუნდი ეხმარებოდა, გუნდი მსახიობთან ერთად მოქმედებას ავითარებდა. მოგვიანებით ეს სირთულე გადაწყვიტა პოეტმა ესქილემ, რომელმაც მოქმედების განსავითარებლად მეორე პერსონაჟი შემოიყვანა სცენაზე, სოფოკლემ კი მესამე პერსონაჟი. არისტოტელე ამბობდა: ტრაგედია დითირამბის დამწყებთაგან განვითარდაო. თანდათან იცვლებოდა მსახიობის მნიშვნელობაც. ესქილეს შემდეგ მსახიობს დაეკისრა უფრო მეტი მოვალეობა. სოფოკლემ გამოიყვანა სამი პერსონაჟი და თავის ტრაგედიებში მიზნად დაისახა მაშინდელი მზარდი

დემოკრატიული სახელმწიფოსთვის საჭირო მტკიცე პიროვნება აესახა. ტრაგედიის განვითარებამ დაგვანახა, რომ ის ძირითადი ბირთვი საიდანაც ტრაგედია განვითარდა, საგუნდო სიმღერა იყო. შემდეგ ამ საგუნდო სიმღერას ჩაერთო პერსონაჟთა სიტყვები, ანუ დიალოგი. ამგვარად ტრაგედიაში განირჩევა ორი მთავარი ნაწილი საგუნდო და სადიალოგო. საგუნდო ნაწილი აგებული იყო *ქოჩიკუდი მეტყუდი საზომებით*, ხოლო სადიალოგო ნაწილი, *იამბუხი საზომებით*.

ესქილე. სოფოკლე. ევრიპიდე.

ესქილე. დაიბადა 525 ჩვ. წ. ათენის მახლობლად. ის არისტოკრატიული წრის წარმომადგენელი იყო და მათ ინტერესებს იცავდა, რადგან დემოსის გამარჯვება მას ათენის დაღუპვად მიაჩნდა. ამიტომ მთავრობის წრეებთან მას უთანხმოება ჰქონდა და სიცილიაში გაემგზავრა, სადაც 456 წელს ჩვ. წ. გარდაიცვალა. ესქილეს ტრაგედიები, სულ 90 დრამა დაუწერია, აქედან მოღწეულია 79 დრამის სათაური, სრული ტრაგედია კი რამდენიმე:

„სპახსედები“

„აგამემნონი“

„მიჯაჭვული პომედე“.

პრომეთეს საკითხი კაცობრიობას იმთავითვე აინტერესებდა. პრომეთე საგულისხმოა როგორც ზოგადსაკაცობრიო სახება. იგი კაცობრიობის კულტურის მესვეურად არის წარმოდგენილი: ესქილეს კონცეფციით პრომეთემ ასწავლა ხალხს ყოველგვარი ხელოვნება, იგი შეუდრეკელი მებრძოლია, და ქედს არ იხრის მოძალადის წინაშე.

ამრიგად ესქილემ პრომეთე დაუპირისპირა ზევსს, როგორც პროგრესი ჩამორჩენილობას, როგორც კულტურა – ველურობას, მაგრამ აქვე ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ესქილე არისტოკრატია, არისტოკრატიული წრის იდეოლოგია, ხოლო ამ წრისთვის ზევსი უზენაესი ძალაა. რომელიც სამართლიანად აწესრიგებს ხალხის ცხოვრებას და უჩვენებს მას სიკეთის გზას. პრომეთეში კი ესქილე თითქოს საწინააღმდეგო აზრისაა: აქ ზევსი უსამართლობის განსახიერებაა, ადამიანის ცხოვრების

მონესრიგების მაგიერ – მას ჩამორჩენილობისაკენ უბიძგებს. ესქილეს ასეთი შეხედულება მკვლევარს საგონებელში აგდებს. მკვლევართა აზრით, ესქილეს არ მოეპოვება მტკიცე, ჩამოყალიბებული რელიგიური წარმოდგენები. არსებობს ის აზრიც, რომ ეს დრამა მას არ ეკუთვნის, ან „მიჯაჭვული პრომეთეს“ დროთა ვითარებაში ცვლილებები განეცადოს, თუმცა ისიც შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ესქილე თავისი ერის თავგადასავლის მაგალითზე უჩვენებს მაყურებელს, თუ რა უპირატესობა აქვს პროგრესულობას, ჩამორჩენილობის წინაშე. ესქილე, როგორც გენიალური მოაზროვნე, უნდა დამდგარიყო თავისი წრის, არისტოკრატიის ინტერესებზე მაღლა და უნდა ექადაგა ის იდეები რომლებიც ათენელებს აღმავლობის გზით წაიყვანდა. ამ კონცეფციის განსავითარებლად მან გამოიყენა ხალხში არსებული მითოლოგიური მასალა პრომეთეზე და ზევსზე, რომელშიც იყო ასახული ბრძოლა ძველსა და ახალს შორის, და პოეტიც დაადგა ამ გზას, რომელიც ბერძენ ხალხს საბოლოო გამარჯვებას მოუპოვებდა (ერთი მხრივ არის მოწინავე პრომეთე – მეორე მხრივ კი ჩამორჩენილი ზევსი). მითი პრომეთეს შესახებ შეიცავს უამრავ მასალას და ცნობებს იმ ეპოქაზე (სადაც ახალი კულტურა ებრძვის ძველს).

სოფოკლე.

სოფოკლე დაიბადა 497 წ. ჩვ. წ. იცოცხლა 90 წელი. მან ჩინებული მუსიკალური აღზრდა მიიღო. დრამატურგობა ესქილესგან უსწავლია. იგი საზოგადო და პოლიტიკური მოღვაწეც იყო და ათენში ქურუმიც ყოფილა.

1) სოფოკლემ სცენაზე ორი პერსონაჟის ნაცვლად გამოიყვანა სამი პერსონაჟი.

2) გაზარდა გუნდის შემადგენლობა.

სოფოკლეს დროს არისტოკრატიული რეჟიმი საბოლოოდ შერყეულია და დემოსი გამარჯვების გზაზე დამდგარი. ამავე დროს გამარჯვების გზაზე დამდგარი დემოკრატიული რეჟიმი წარმოადგენს საფუძველს ათენის ძლევამოსილების ეკონომიკურ, პოლიტიკურსა და კულტურულ ცხოვრებაში. ასეთი გზით შექმნილ დემოკრატიულ ათენში ფართო ასპარეზი გაეშალა

მეცნიერებას, ხელოვნებას, მწერლობას. ათენის ძლევამოსილების საწინდარი იყო სახელმწიფოს ხელმძღვანელობა, უდრეკი პიროვნების, მტკიცე ხასიათის მქონე ადამიანის მიერ. სოფოკლეს თავის ტრაგედიებში ასახავს მტკიცე ხასიათის ადამიანებს, რომელნიც არ დრკებიან იმის წინაშე, რომ შეებრძოლონ ძველ შეხედულებებს, თუკი ისინი სახელმწიფოს კეთილდღეობას ვნებას აყენებენ.

სოფოკლე არ არის რეალისტი მწერალი, როგორც მაგ. ევრიპიდე, რომელიც სინამდვილეში არსებულ ტიპებს ასახავს თავის ტრაგედიებში. ეს იცოდა არისტოტელემ რომელიც თავისი „პოეტიკის“ XXV თავში წერდა: „თუ ხელოვანს უსაყვედურებენ, რომ მან არა ქეშმარიტი ამბები ასახა, უნდა პასუხი გაეცეს: „მაგრამ იქნება (ასახა) როგორც საჭიროა“, როგორც მაგალითად სოფოკლემ თქვა, რომ იგი ასახავს ადამიანებს, როგორებიც ისინი უნდა იყვნენ, ხოლო ევრიპიდე – როგორებიც ისინი არიან.“ ანუ სოფოკლე ასახავდა იდეალურ, ხოლო ევრიპიდე – კი რეალურ ადამიანებს. სოფოკლეს ტრაგედია არის „ხასიათის ტრაგედია“, მის ყოველ ტრაგედიას ევალება გარკვეული ხასიათის, მტკიცე ხასიათის ადამიანი ასახოს. ამ პირობებში ერთი და იგივე პერსონაჟი არ გამოადგებოდა პოეტს ყველა როლებში. მას თავისი გმირებისათვის უნდა შეერჩია მისი ხასიათის შესაფერისი პერსონაჟი. მაშასადამე, უნდა შეცვლილიყო ძველი სასცენო წესი, როდესაც თვით ავტორი, ტრაგიკოსი, გამოდიოდა პირველ პერსონაჟად, მთავარი გმირის როლის შემსრულებლად; საჭირო გახდა პროფესიონალი მსახიობი, ამა თუ იმ როლისთვის გამოსადეგი. სოფოკლემ ეს ცვლილება შეიტანა დრამატურგიაში.

„ოიდიპოს მეფე“

ეს ტრაგედია დაიდგა 429–426 წლებში, იქ აღწერილი ადამიანთა და ნადირთა შემმუსვრელი ჭირი მიუთითებს იმ უბედურებაზე, რომელიც თავს დაატყდა ათენს „პელოპონესის ომის“ მეორე წელს (430 წ.). „შავი ჭირის“ სახით. მაშასადამე ეს ტრაგედია უნდა დადგმულიყო ამ წლის მახლობელ ხანებში.

სოფოკლე „ოიდიპოს მეფეში“ მთლიან მითს არ შლის, ეს მას შებორკავდა, რადგან მთლიან მითში ძირითად ხაზს ვერ

შესცვლიდა, ხოლო დეტალების ვარიაცია ვერ მისცემდა გასაქანს ფართო კონცეფციის გასაშლელად. ამიტომ ის ღებულობს მითის ერთს, ჩვეულებრივ ბოლო ეპიზოდს.

„ოიდიპოსზე უკვე აღსრულდა წყელვა მისი მოდგმისადმი; მას დანაშაული უკვე ჩადენილი აქვს (მას მოუკლავს მამა და დედა ცოლად შეერთავს). იგი სახელგანთქმული მეფეა, გაღმერთებული და პატივცემული, თავისი მეფური დიდების მწვერვალზე მყოფმა, არ იცის თუ მას რაიმე დანაშაული შეიძლება ჰქონდეს ჩადენილი. სოფოკლე აქედან იწყებს თავის ტრაგედიას და სურს გვიჩვენოს, თუ როგორ მოიქცევა ძლიერი პიროვნება, ყოველ მხრივ აღჭურვილი დადებითი თვისებებით, როდესაც ის პირისპირ აღმოჩნდება კატასტროფულ მდგომარეობასთან. ასეთ ფონზე სოფოკლემ დიდი ოსტატობით წარმოგვიდგინა მთლიანობა ძლიერი პიროვნებისა. ოიდიპოსი სახელმომხვეჭილი მეფეა, თავისი ხალხისა და თავისი ოჯახის უზომოდ მოყვარული და უაღრესად სინდისიერი ადამიანი. ოიდიპოსი თვითონ კისრულობს ხალხის თავზე დამტყდარი უბედურების მიზეზის გარკვევას და ერთიმეორეზე მიყოლებით არკვევს ყველა დეტალს. როდესაც საქმის ვითარებას ატყობს, რომ უბედურების მიზეზი თვით მისკენ, ოიდიპოსისკენ იკვლევს გზას, მაინც ბოლომდე განაგრძობს მიზეზის გარკვევას. ის ქვეყნის მპყრობელია და როდესაც დელფოს სამისნომ შემოთვალა – ხალხს იხსნით შავი ჭირისგან, თუ იპოვით ლაიოსის მკვლელს, რომელიც ჯერ კიდევ თავისუფლად დადის ქალაქშიო, ხმარობს ყოველ ღონეს რათა ეს მკვლელი იპოვოს.

გარდა ამისა, ოიდიპოსი სინდისიერი ადამიანია და ზნეობაზე უაღრესად მაღალი წარმოდგენის მქონე. ამიტომ, თუმცა ირკვევა, რომ მკვლელი თვითონ ყოფილა, მაინც ბოლომდე მიჰყავს გამოძიება. ასევე თანმიმდევრულია ეს ძლიერი პიროვნება, როდესაც ტრაგიკული რგოლის უკანასკნელი ნასკვიც იხსნება, სახელდობრ, როდესაც მჟღავნდება: გარდა იმისა, რომ ის ლაიოსის მკვლელია, იგი თავისი მამის მკვლელი და თავისი დედის ქმარი ყოფილა. ამგვარად, პიროვნება კი ძლიერია, მაგრამ ისიც უძლურია იმ წინააღმდეგობის თავიდან აცილებაში,

რომელიც სუფევს ბედისწერასა და ადამიანის რეალურ შესაძლებლობებს შორის.

სოფოკლეს უნდოდა ეჩვენებინა, რომ ძლიერი პიროვნება, ოიდიპოსი, ძლიერივე დარჩა კატასტროფის შემდეგაც მან გამოიჩინა ნებისყოფა, რომ გამოესყიდა დანაშაული რომელიც თავისდაუნებურად ჰქონდა ჩადენილი.

სოფოკლეს ტრაგედიები ტრილოგიის სახით აქვს წარმოდგენილი: „ოიდიპოს მეფე“, „ოიდიპოსი კოლონოსში“ და „ანტიგონე“. არისტოტელე ტრაგედიასთან დაკავშირებით საუბრობს მხოლოდ ოიდიპოს მეფეზე. მას სურდა ეჩვენებინა ტრაგიკული გმირი, ამაღლებული, ყოვლად დადებითი და განონასწორებული პიროვნება. როგორც თვითონ ამბობს, „ჩვენი მსგავსი და ჩვენზე უკეთესი“.

მითი ოიდიპოსის შესახებ იძლევა იმის საშუალებას, გავეცნოთ სხვაგვარ ახსნას, დავინახოთ სხვაგვარი მიდგომა, რომლის თანახმადაც მითში მთავარია არა სექსუალური მხარე, არამედ ძალაუფლებისადმი დამოკიდებულება.

ფროიდი წერს: „თუ „ოიდიპოს მეფე“ ანტიკურ ბერძენზე არანაკლებ აღელვებს თანამედროვე ადამიანს, მაშინ ტრაგედიის მნიშვნელობა ბედისწერასა და ადამიანურ ნებისყოფას შორის წინააღმდეგობის ასახვაში კი არა, არამედ თვითონ თემის თავისებურებაშია, რომლის ნიადაგზეც გამოიხატება ეს წინაარმდეგობა.“

ოიდიპოს მეფე, რომელმაც მოკლა მამა – ლაიოსი და იქორწინა საკუთარ დედაზე – იოკასტეზე, წარმოადგენს მხოლოდ ჩვენი ბავშვობის სურვილის განხორციელებას. მაგრამ ჩვენ შევძელით ეს გრძნობა დედის მიმართ მოგვეწყვიტა და დაგვევიწყებინა ეჭვიანობა მამის მიმართ. ოიდიპოსის დანაშაულის გაშუქებით პოეტს მივყავართ, რომ ჩვენი „მე“ შევიცნოთ, რომელიც გულში გვხვდება და ჩვენი ღირსება, საკუთარი თავი ძლევამოსილი გვეჩვენება, რადგან როგორც ოიდიპოსი, ჩვენც ვცხოვრობთ ბუნებისაგან თავსმოხვეული მორალსაწინააღმდეგო სურვილების შეუცნობლად, ხოლო მათი შეცნობისას ყველა ჩვენგანი განვარიდებთ ჩვენს მზერას ჩვენი ბავშვობის ეპიზოდებისაგან.

ოიდიპოსის კომპლექსის კონცეფცია, რომელიც ფროიდმა წარმოადგინა მისი ფსიქოლოგიური თეორიის ერთ-ერთი ქვაკუთხედაა. ფროიდი მიიჩნევდა, რომ ეს კონცეფცია გასაღებია რელიგიისა და მორალის ისტორიის და ევოლუციის გასაგებად. იგი დარწმუნებული იყო, რომ სწორედ ეს კომპლექსი წარმოადგენს ბავშვის განვითარების ძირითად მექანიზმს და ამტკიცებდა, რომ ოიდიპოსის კომპლექსი წარმოადგენს ფსიქიკაში პათოლოგიის განვითარების მიზეზს და ნევროზის საფუძველს.

ფროიდს ოიდიპოსის შესახებ მითის ის ვერსია აქვს, რომელიც სოფოკლეს აქვს გადმოცემული ტრაგედიაში „ოიდიპოს მეფე“, ტრაგედიაში მოთხრობილია თუ როგორ უწინასწარმეტყველა ორაკულმა თებეს მეფეს – ლაიოსს და მის ცოლს-იოკასტეს, რომ თუკი მათ ვაჟიშვილი ეყოლებოდათ, იგი გახდებოდა მამისმკვლელი და ქმარი საკუთარი დედისა. როდესაც დაიბადა ვაჟი – ოიდიპოსი, იოკასტემ, რათა თავიდან აეცილებინა ასრულება წინასწარმეტყველებისა, გადანყვიტა ბაღლის მოკვლა. იგი ოიდიპოსს აძლევს მწყემსს, რომელმაც ტყეში უნდა დააგდოს ფეხებდარჩველეთილი ბაღლი, რათა დაიღუპოს. მაგრამ მწყემსს შეებრალა ბავშვი და იგი კორინთოს მეფის სამსახურში მყოფ ადამიანს გადასცა, მან კი თავის მხრივ ბავშვი თავის მბრძანებელს მიუყვანა. მეფე იშვილებს ბიჭუნას: ჭაბუკი უფლისწული იზრდება კორინთოში და არ იცის რომ არაა ღვიძლი შვილი მეფისა. დელფოსის ორაკული ოიდიპოსს უწინასწარმეტყველებს, რომ მას ბედმა არგუნა მამის მოკვლა და თავისი დედის ქმრობა. ოიდიპოსი, სურს რა თავიდან აიცილოს ეს ხვედრი, გადანყვეტს აღარასოდეს არ დაუბრუნდეს იმათთან, ვისაც თავის მშობლებად თვლიდა. გზაზე, დელფოსიდან მომავალი, ჩაებმება ოთხთვალთ მიმავალ მოხუცთან ცხარე კამათში, კარგავს თავშეკავებულობას და დაეჭვებისგარეშე კლავს მოხუცს, საკუთარ მამას – თებეს მეფეს და მის მსახურს.

ხანგრძლივი ხეტიალის შემდეგ იგი თებეში მოხვდება. იქ სფინქსი – ურჩხული დაბინავებულია, რომელიც ქალაქის ყმანვილებსა და ქალწულებს ყლაპავს. იგი შეწყვეტს თებელთა განადგურებას მხოლოდ მაშინ, თუკი ვინმე გამოიცნობს მის გამოცანას.

გამოცანა ოიდიპოსმა ადვილად გამოიყენო. სფინქსი ზღვაში ვარდება, ქალაქი დახსნილია, ხოლო ოიდიპოსი ხდება მეფე და ქმარი იოკასტესი – თავისი დედის.

ოიდიპოსი წარმატებით განაგებდა თემებს, მაგრამ გარკვეული დროის გასვლის შემდეგ ქალაქს თავს დაატყდა შავი ჭირი, რომლისგანაც ბევრი მოსახლე მოკვდა. წინასწარმეტყველი აცხადებს, რომ შავი ჭირი ესაა ოიდიპოსის მიერ ჩადენილი – მამისმკვლელობა და სისხლის აღრევა, ორმაგი დანაშაულისათვის სასჯელი. ოიდიპოსი შეუპოვრად ცდილობს უარყოს წინასწარმეტყველის სიტყვები, მაგრამ რწმუნდება რა, რომ ის მართლს ამბობს, თავს დაიბრმავებს, ხოლო იოკასტე თავს იკლავს. ტრაგედია მთავრდება იმით, რომ ოიდიპოსი დასჯილია იმ დანაშაულისთვის, რომელიც მან ჩაიდინა უცოდინრობით, მიუხედავად იმისა, რომ შეგნებულად ცდილობდა მისგან თავის არიდებას.

ფროიდის თვალსაზრისი, რომ არაცნობიერად ინცესტუალური გულის წადილი და როგორც შედეგი – სიძულვილი მამის – როგორც მეტოქისადმი დამახასიათებელია მამრობითი სქესის ყველა ბავშვისთვის? წარმოიშვება შთაბეჭდილება, რომ მითი ნამდვილად ადასტურებს ფროიდის თეორიას, ამდენად სახელწოდებაც „ოიდიპოსის კომპლექსი“ სავსებით გამართლებული იქნება. მაგრამ თუ ფროიდი სწორად ხსნის მითს, მაშინ მითში ნათქვამი უნდა იყოს, რომ ოიდიპოსი შეხვდა იოკასტეს, არ იცოდა რომ მისი დედაა, შეიყვარა და შემდეგ მოკლა მამა, ეჭვგარეშეა, რომ ეს მისი მამაა. მაგრამ მითიდან არ გამომდინარეობს, რომ იოკასტემ მიიზიდა ოიდიპოსი და მან იგი შეიყვარა. ერთადერთი მიზეზი ქორწინებისა, რაც მკაფიოდ ჩანს მითიდან – იმაშია, რომ ოიდიპოსს მისცეს იოკასტე ტახტთან ერთად, ისმება კითხვა – როგორ უნდა მომხდარიყო, რომ მითში, რომლის ცენტრალური თემა დედასა და ვაჟიშვილს შორის ინცესტუალური ურთიერთობაა, სრულიად არ არის ერთმანეთის მიმართ ლტოლვის ელემენტი? ეს კითხვა განსაკუთრებულ წონას იძენს, თუკი მხედველობაში გვქენება, რომ გმირი, რომელიც თემებს კეთილისმყოფელი გახდა. რატომაა წარმოდგენილი იგივე ოიდიპოსი, როგორც ადამიანი, იმდროისათვის საშინელი

დანაშაულის ჩამდენი? აქ აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ანტიკური საბერძნეთის ტრაგედიის კონცეფცია, რაც იმაში მდგომარეობდა, რომ მხოლოდ არისტოკრატები, ხელისუფლების მფლობელები შეიძლება გმირები იყვნენ და მხოლოდ ისინი უნდა განიცდიდნენ ბედისწერის დარტყმებს და არა უბრალო ადამიანი. აქ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ სოფოკლეს ტრილოგიის სახით აქვს წარმოდგენილი ოიდიპოსის ცხოვრება. 1. ოიდიპოს მეფე. 2. „ოიდიპოსი კოლონოსში“. 3. „ანტიგონე“.

ტრაგედიაში „ოიდიპოსი კოლონოსში“ ოიდიპოსს ჩვენ ვხედავთ სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე ათენის ახლოს „ევმენიდების ჭალაში“. უსინათლო ოიდიპოსი ერთხანს კიდევ ცხოვრობს თებეში, სადაც ახლა მისი ბიძაა – კრეონტი – მმართველი. რომელმაც იგი შემდეგ ქალაქიდან გააძევა. ოიდიპოსის ორი ქალიშვილი – ანტიგონე და ისმენე თან გაჰყვნენ მამას დევნილობაში, ხოლო მისმა ვაჟიშვილებმა ეტეოკლემ და პოლინიკემ უარი თქვეს დახმარებოდნენ უსინათლო მამას.

ოიდიპოსის გაძევების შემდეგ, ძმებმა დაიწყეს ტახტისთვის ბრძოლა. გაიმარჯვა ეტეოკლემ, მაგრამ პოლინიკემ არ მოისურვა დათმობა. შეეცადა ქალაქის დაპყრობას და ძმისგან ხელისუფლების გამოგლეჯას. იგი მიმართავს მამას, თხოვს მას პატიებასა და დახმარებას. მაგრამ ოიდიპოსი უღმობელია თავის სიძულვილში. მიუხედავად ანტიგონეს მუდარისა, იგი უარს ამბობს მის პატიებაზე.

ტრაგედიაში „ანტიგონე“ აქაც ჩვენ ვხედავთ მამებისა და შვილების კიდევ ერთ კონფლიქტს, რომელიც ასევე ერთ-ერთ მთავარ თემას შეადგენს ტრაგედიისას. კრეონტს, რომელიც წარმოადგენს ავტორიტარულ საწყისს სახელმწიფოსა და ოჯახში, უპირისპირდება ვაჟიშვილი – ჰემონი, რომელიც ბრალს სდებს მამას ანტიგონესადმი სასტიკი, უღმობელი, დესპოტური დამოკიდებულებისათვის. ჰემონს სურს მოკლას მამა, მაგრამ ვერ ახერხებს ამას და თავს იკლავს.

ჩვენ ვხედავთ, რომ სამივე ტრაგედიის გამჭოლი თემაა კონფლიქტი მამასა და ვაჟიშვილებს შორის, ტრაგედიაში „ოიდიპოს მეფე“, ოიდიპოსი კლავს მამას – ლაიოსს, რომელსაც სურდა ბაღლობაში მისი დაღუპვა. ტრაგედიაში „ოიდიპოსი

კოლონოსში“ – ოიდიპოსი გადმოღვრის თავის საშინელ სიძულვილს ვაჟიშვილებისადმი, ხოლო „ანტიგონეში“ ჩვენ ვხედავთ სიძულვილს კრეონტსა და ჰემონს შორის.

თუ ტრაგედიას „ოიდიპოს მეფე“ განვიხილავთ მთელი ტრილოგიის შექმნე, შესაძლებელი ხდება დაჯერება ვარაუდისა, რომ მთავარია კონფლიქტი მამასა და ვაჟიშვილს შორის და არა სისხლის აღრევის პრობლემა. ფროიდი ოიდიპოსსა და მამამისს შორის არსებულ ანტაგონიზმს ხსნის ოიდიპოსის ინცესტუალური მისწრაფებებით გაჩენილი ქვეცნობიერი მეტოქეობით. თუ ჩვენ არ ვეთანხმებით ამ ახსნას, მაშინ წამოიჭრება კითხვა, სხვაგვარად როგორ უნდა აიხსნას სამივე ტრაგედიაში აღწერილი კონფლიქტი მამასა და ვაჟიშვილებს შორის. ერთი პასუხი „ანტიგონეში“ გვეძლევა. კრეონტისადმი ჰემონის პროტესტის ფესვები – კრეონტის ვაჟიშვილისადმი დამოკიდებულების თავისებურებაშია. კრეონტი განასახიერებს მკაცრ ავტორიტარიზმს ოჯახსა და სახელმწიფოში და, სწორედ ამგვარი ტიპის ხელისუფლების წინააღმდეგ აღსდგება ჰემონი. ოიდიპოსის შესახებ მთელი ტრილოგიის ანალიზი გვიჩვენებს, რომ მისი მთავარი თემაა – ბრძოლა მამის ხელისუფლების წინააღმდეგ და რომ ამ ბრძოლის ფესვები მიდიან შორეულ წარსულში, საზოგადოების მატრიარქალურ და პატრიარქალურ წყობილებებს შორის ბრძოლის ხანაში დევს. ოიდიპოსი, ასევე ჰემონი და ანტიგონე არიან მატრიარქალური წყობილების წარმომადგენლები; ისინი გამოდიან იმგვარი საზოგადოებრივი და რელიგიური წყობის წინააღმდეგ, რომელიც დაფუძნებულია მამის – ლაიოსის ან კრეონტის ხელისუფლებაზე და პრივილეგიებზე.

ეს მითი „ოიდიპოს მეფე“ შეიძლება გაგებულ იქნას არა როგორც სიმბოლო დედისა და ვაჟიშვილს შორის სისხლის აღრევითი სიყვარულისა, არამედ როგორც სიმბოლო პატრიარქალურ ოჯახში მამის ნება-სურვილის წინააღმდეგ აჯანყებული ვაჟის პროტესტისა. ოიდიპოსის და იოკასტეს ქორწინება მხოლოდ მეორადი ელემენტია, იგი ერთ-ერთი სიმბოლოა ვაჟიშვილის გამარჯვებისა, რომელიც იკავებს მამის ადგილს და ამასთანავე მოიპოვებს მის ყველა პრივილეგიას.

ოიდიპოსი ქალღმერთების ქალაში მიდის, აქ ნახულობს თავშესაფარს. თუმცა მამაკაცია, იგი მიეკუთვნება მატრიარქალური ქალღმერთების სამყაროს და მისი ძალა მათთან კავშირშია. ოიდიპოსის დაბრუნება ქალღმერთთა ქალაში მნიშვნელოვანია მისი, როგორც მატრიარქალური წყობილების წარმომადგენლის, როლის გაგებისათვის. ტრაგედიაში კიდეც არის გასაგები ალუზია: თავის ქალიშვილებთან საუბრისას ოიდიპოსის სიტყვებში სოფოკლე ჩაურთავს – ხსენებას ეგვიპტეში მატრიარქატის შესახებ. ოიდიპოსი, თავისი ქალიშვილებისა და ვაჟიშვილების შედარებისას, აგრძელებს ამ აზრს ანტიგონეზე და ისმენზე ამბობს:

**„ეს გოგონები ხომ ახ მეშვა, ჩემი მჩჩენენნი,
ღღეს მკვდახი ვიქნებოდი...“**

თუკი ოიდიპოსის დანაშაულის არსი მდგომარეობს სისხლის აღრევაში, მაშინ ტრაგედიაში ნათქვამი უნდა ყოფილიყო, რომ ოიდიპოსმა დაეჭვების გარეშე შეიყვარა იოკასტე. „ოიდიპოსი კოლონოსში“ ოიდიპოსი თვითონ პასუხობს ამ კითხვაზე. იგი დაქორწინდა იოკასტეზე არა იმიტომ, რომ სურდა ან გადაწყვიტა ეს გაეკეთებინა, არამედ ეს იყო კიდეც ერთი ჯილდო, თებებს მხსნელისადმი.

**„ავბეე ქოხწილით შემკა ქადაქმა
სხუდიაჲ ახაფხის მცოდნე...“**

**ავიღე, რომელიც აროდეს არ უნდა ამეღო,
ბედშავს ვადში მყოფი ქადაქისაგან...“**

ტრაგედიაში „ოიდიპოსი კოლონოსში“ მთავარი თემაა კონფლიქტი მამასა და ვაჟიშვილს შორის. აქ სიძულვილი მამასა და ვაჟიშვილს შორის არაა არაცნობიერი გრძნობა, როგორც ტრაგედიაში – „ოიდიპოს მეფე“, აქ ოიდიპოსი აცნობიერებს, რომ სძულს ვაჟიშვილები, იგი ბრალს სდებს მათ ბუნების მარადიული კანონის დარღვევაში. ასევე გამოხატავს თავის სიძულვილს მშობლებისადმი, ბრალს სდებს მათ მისი მსხვერპლად გაღების გამო.

ტრაგედიაში არსად არის ნათქვამი, რომ მიზეზი ვაჟიშვილების ოიდიპოსისადმი მტრობისა – მისი სისხლის აღრევითი ქორწინებაა. ერთადერთი მოტივი, რომელიც შეიძლება მოიძებ-

ნოს ტრაგედიაში, – ესაა სწრაფვა ძალაუფლებისაკენ და მეტოქეობა მამასთან.

მაცნე გვიამბობს ოიდიპოსის სიკვდილზე. მან დატოვა თავისი ქალიშვილები და მხოლოდ თეზევსის თანხლებით – დაიძრა ქალღმერთების სამლოცველოსკენ, ის მისი სახლია. აქ შეიძლება ეჭვი გაჩნდეს, სად წავიდა ოიდიპოსი მამათა თუ დედათა ქვეყანაში. მატრიარქატზე პატრიარქატის გამარჯვების შემდეგ. უნდა ვირწმუნოთ, რომ ოიდიპოსი იმ ქვეყანაში დააბრუნეს, რომელსაც იგი ეკუთვნოდა – დედათა ქვეყანაში.

„ოიდიპოს მეფეში“ არის ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტი – იოკასტეს სახე;

აქ კითხვა ჩნდება; თუ იოკასტე დედობრივი საწყისის სიმბოლოა, მაშინ რატომ იღუპება დედა, ნაცვლად გამარჯვებისა.

იოკასტეს დანაშაული იმაში მდგომარეობს, რომ მან არ შეასრულა თავისი დედობრივი მოვალეობა: მას სურდა მოეკლა შვილი, რათა გადაერჩინა ქმარი, ეს გადაწყვეტილება კანონიერია პატრიარქალური საზოგადოების თვალთახედვით. სწორედ იოკასტემ, ამ დანაშაულის ჩადენით, დაუდო სათავე მოვლენათა რიგს, რომელმაც ბოლოს და ბოლოს დაღუპვამდე მიიყვანა თვითონ იგი, მისი ქმარი და ვაჟიშვილი.

როგორც ჩანს, სოფოკლესთვის პატრიარქალური კანონების შესაბამისად შეცვლილი მითი იყო ცნობილი, მითის შინაარსი ორიენტირებულია პატრიარქალურ წყობილებაზე. პატრიარქალურმა წყობილებამ გაიმარჯვა და მითში ახსნილია მატრიარქატის დაცემის მიზეზები. აქედან გამომდინარეობს, რომ დედამ დაარღვია რა მთავარი უმაღლესი მოვალეობა, თავი დასაღუპად განირა.

ტრილოგიის მესამე ნაწილის – („ანტიგონე“) თემა, მატრიარქალურ და პატრიარქალურ საწყისებს შორის კონფლიქტს წარმოადგენს. ანტიგონეში მკაფიოდ არის წარმოდგენილი კრეონტის სახე. იგი ხდება თებეს მმართველი, მას შემდეგ, როგორც კი ოიდიპოსის ორივე ვაჟი იღუპება: ერთი თავისი ტახტის დაცვისას. კრეონტმა ბრძანა, კანონიერი მეფის დამარხვა, ხოლო ხელისუფლებაზე პრეტენზიის მქონე, მეორე ძმის სხეუ-

ლის დაუმარხავად დატოვება, რაც ძველი ბერძნული ადათ-
ნესით უდიდეს დამცირებასა და შერცხვენას ნიშნავდა.

ანტიგონე წარმოადგენს მატრიარქალურ საწყისს და ამგვარად წარმოადგენს კრეონტის შეურიგებელ მოწინააღმდეგეს, რომელიც განასახიერებს პატრიარქალურ წყობილებას. კრეონტისადმი უმაღლესი ღირსება ხელისუფლებისადმი მორჩილებაა, მისთვის აუცილებელია ანტიგონეზე გამარჯვება, რათა დაიცვას თავისი პატრიარქალური ხელისუფლება და მასთან ერთად თავისი მამაკაცური არსი. ამიტომაც კრეონტმა ბრძანა ანტიგონეს ცოცხლად ამოქოლვა გამოქვაბულში – ეს კიდეც ერთი სიმბოლოა მიწის ქალღმერთთან ანტიგონეს კავშირისა. (ანტიგონე დამარცხდა, რადგან მას უნდოდა მკვდარი ძმა გაეპატიოსნებინა, დაეკრძალა. ის ძმის სიყვარულს შეენირა. ამან კი გამოიწვია მატრიარქატის დამარცხება და პატრიარქატის გამარჯვება.)

ევრიპიდე

ბერძნული ტრაგედია, რომელიც ტანჯულ დიონისეს სახობოდ შეიქმნა დითირამბისა და სატირების სიმღერისაგან, თავისი განვითარების გზაზე თანდათან დაუახლოვდა რეალურ სინამდვილეს. ესქილეს ზეადამიანის შემდეგ, სოფოკლემ იდეალური ადამიანი ასახა, ხოლო V საუკუნის მეორე ნახევარში ტრაგედიამ იმით დაამთავრა თავისი განვითარება, რომ იგი საბოლოოდ დაუახლოვდა სინამდვილეს და ევრიპიდეს დრამების სახით მოგვცა რეალური ადამიანის ასახვა.

ევრიპიდე დაიბადა დაახ. ჩვ. წ-მდე 480 წელს, გარდაიცვალა 70 წლის ასაკში ჩვ. წ-მდე 405 წელს. კეთილშობილთა გვარის წარმომადგენელი დაახლოვებული ყოფილა ფილოსოფოსებთან. სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში ათენი დაუტოვებია და მაკედონიის მეფის კარზე უცხოვრია. მას ათენში სახარბიელო ცხოვრება არ უნდა ჰქონოდა, ამას ისიც ამტკიცებს, რომ ის ურთიერთობას გაურბოდა, ქალთ მოძულეს ეძახდნენ. ამიტომაც მის ტრაგედიებში ქალთა უარყოფითი ტიპებია წარმოდგენილი.

ევრიპიდეს დრამების დასახასიათებლად, ძირითად დასაყრდენს შეიძლება წარმოადგენდეს არისტოტელეს დებულებ-

ბები, რომლებიც მას თავის „პოეტიკაში“ აქვს გამოთქმული, ევრიპიდეს მიმართ.

„თვითონ სოფოკლემ თქვა, რომ იგი ასახავს ადამიანებს, როგორებიც ისინი უნდა იყვნენ, ხოლო ევრიპიდე – როგორებიც ისინი არიან.

ევრიპიდე ყველაზე უფრო ტრაგიკულ პოეტად გვევლინება.

მისი აზრით, გუნდიც უნდა იყოს წარმოდგენილი ისე, როგორც ერთ-ერთი მსახიობთაგანი. იგი უნდა იყოს მთელის ნაწილი და მონაწილეობდეს მის განვითარებაში. არა ისე, როგორც ეს არის ევრიპიდესთან, არამედ ისე, როგორც ეს არის სოფოკლესთან.“

არისტოტელეს პირველი დებულება მიუთითებს ევრიპიდეს შემოქმედების რეალისტურ ხასიათზე. მართლაც ევრიპიდეს გმირები მოქმედებენ და იტანჯებიან როგორც V საუკუნის სინამდვილის ადამიანები: ისინი ფიქრობენ და გრძნობენ როგორც ევრიპიდე და მისი წრე.

ევრიპიდეს ხანა დემოკრატიული იდეოლოგიის საბოლოო გამარჯვების ხანაა. ამ იდეოლოგიამ განამტკიცა დებულება, რომ ადამიანის ხელთ არის ცხოვრების წარმართვა და ამ საქმეში მისი დასაყრდენია გონება. ევრიპიდეს ტრაგედიებში დემოკრატიული ათენის ეს იდეოლოგიაც პოულობს დასაყრდენს. ევრიპიდეს გმირების სიტყვები ძალიან მოგვაგონებენ თავისი მხატვრული ფორმებით და რიტორიკული ხერხებით ევრიპიდეს დროინდელ ათენის რიტორიკულ სკოლებში მიღებულ ფორმებსა და გამოთქმებს. გარდა ამისა, ევრიპიდეს გმირები თავიანთ დასაბუთებაში ხშირად იმეორებენ პროტაგორას დებულებებიდან გამომდინარე აზრებს.

ამგვარად, რეალისტური ხასიათი ევრიპიდეს დრამებისა და მაშასადამე არისტოტელეს დებულების საფუძვლიანობა ნათელია, თუ ესქილეს ტრაგედიის გმირები მითოსური პერსონაჟებია, ევრიპიდესთან რეალური ადამიანებია. ამიტომ მან მითები რეალურ ცხოვრებაში გადმოიტანა და თავის თანამედროვე ათენელი ადამიანები წარმოადგინა. ევრიპიდეს გმირი იმიტომ იყო გაგებული საზოგადოების მიერ რეალურ გმირად, რომ მან შეძლო ღრმად ჩასწვდომოდა გმირის სულიერ განცდებს.

„მედეა“

„მედეა“ პირველად წარმოდგენილი იყო – 431 წელს. ამ დრამაში ევრიპიდემ დაამუშავა ცნობილი მითი არგონავტების ციკლიდან: იაზონის მიერ გრძნეული მედეას წყალობით ოქროს საწმისის მოპოვება; ევრიპიდემ დაამუშავა ამ მითის მეორე ნაწილი, რომელშიც გადმოცემული იყო, რომ კორინთოში დასახლებული იაზონი აპირებს უღალატოს მედეას: სურს შეირთოს კორინთოს მეფის ასული კრეუზა და გააძევოს მედეა, ეს უკანასკნელი კი შურს იძიებს მოღალატე ქმარზე.

ევრიპიდემ დიდი ოსტეტობით დაგვიხატა ღრმად-მგრძნობიარე და ძლიერი ნებისყოფის პიროვნება; თითქოს იმისთვის არიან გამოყვანილი თავმოყვარე ეგოისტი იაზონი, უფერული კრეონტი და უნიათო კორინთელი ქალები, რომ უფრო მკაფიოდ გამოჩნდეს შვილების ნაზად მოყვარული და მოღალატე ქმრის უსაზღვროდ მოძულე მედეას შეუდრეკელი პიროვნება. მთელი ტრაგედიის მანძილზე ერთიმეორეს ებრძვის მასში გრძნობა და გონება: გრძნობა უკარნახებს იზრუნოს შვილებზე, ხოლო გონება უკარნახებს შური იძიოს მის შეურაცხყოფელ ქმარზე. გონება სძლევს გრძნობას: მედეას არ შეუძლია აპატიოს იაზონს მისი სულმდაბლობა და ვერაგობა. მედეას უსაზღვროდ უყვარდა იაზონი, მისდამი სიყვარულს შესწირა მან მამა, ძმა, სამშობლო. იაზონმა კი იმით გადაუხადა, რომ კარიერის გულისთვის ირთავს მეფის ასულს, მედეას კი კორინთოდან გაძევებას უპირებს. მედეაც შურს იძიებს: მისი დევიზია – მტრები სძულდეს და მეგობრები უყვარდეს. ამიტომ ის მტერს, მოღალატე და სულმდაბალ იაზონს, საბოლოოდ ანადგურებს. სიცოცხლეს უსპობს მის სიცოცხლეს – კრეუზას და ჰკლავს თავის შვილებს. შეიძლება ადამიანმა იკითხოს: რა შურისძიებაა შვილების მოკვლა? უფრო საზრიანი არ იქნებოდა, რომ მედეას თვით იაზონი მოეკლა და არა შვილები? პასუხს ამ კითხვაზე თვით ტრაგედია გვაძლევს: იაზონს უყვარს შვილები, ამავე დროს იგი კარიერისტია – სურს კრეუზას შერთვით სამეფო ტახტის მემკვიდრე გახდეს. მედეაც მხოლოდ მაშინ ჩათვლიდა შურისძიებას სრულყოფილად, თუ ის იაზონს ამ ორივე იდეალს

დაუმსხვრევდა; და დაუმსხვრია კიდევ: საცოლევ მოუნამლა და შვილებიც მოუკლა.

„მედეაში“ მეტად მკაფიოდ გამომჟღავნდა ევრიპიდეს რეალისტობა.

1. პირველ რიგში რეალისტურად არის ასახული მედეა. ევრიპიდეს წარმოდგენით, მისი დროის ქალს ახასიათებს, როგორც თავდადებული სიყვარული, ისე უზომო სიძულვილი; ორივე გრძნობა, ერთიმეორის საპირისპირო ერთად თავსდება ქალში ერთისა და იმავე პიროვნების მიმართ, როგორც სიყვარულისთვის გასწირა მედეამ მამა, ძმა და სამშობლო, ისე მისი გრძნობის შეურაცხმყოფელზე შურის საძიებლად არ დაინდო თავისი შვილებიც. ასეთი ქალი ასახა ევრიპიდემ.

2. ევრიპიდეს იაზონიც სინამდვილიდან აღებული პიროვნებაა. ევრიპიდეს შეხედულებით, მეხუთე საუკუნის ათენის მამაკაცი მსჯელობდა ისე, როგორც იაზონი მსჯელობს: მამაკაცის ცხოვრებაში სიყვარული კი არ არის მთავარი, არამედ ცხოვრების კეთილმოწყობა. მიუხედავად იმისა, რომ იაზონმა ცოლს უღალატა, ის მაინც ეუბნება მედეას რომ ფულს მისცემდა და უზრუნველყოფდა.

ასეთია მამაკაცის პასუხი ქალის სიყვარულზე: მედეამ იაზონის სიყვარულს შესწირა მშობლები და სამშობლო, იაზონი მას სამაგიეროდ მაძრღარ ცხოვრებას ჰპირდება: ფულით სურს აუნაზღაუროს შეგინებული სიყვარული. მისთვის გაუგებარია მედეას მიერ უარყოფა ასეთი „ბედნიერი“ ცხოვრებისა. როდესაც მედეა უპასუხებს: „მადლობას მოგახსენებ ბედნიერი ცხოვრებისათვის, რომელიც შხამიანი იქნება, მადლობას მოგახსენებ სიმდიდრისათვის, რომელიც ჩემს სულს პატივს აპყრისო“. იაზონი კი თავმომწონედ წამოისვრის: „რასაც სარგებლობა მოაქვს ის არ უნდა ჩასთვალო შხამიანად“...

3. რეალისტიკა ევრიპიდე მაშინაც, როდესაც იაზონს ოსტატურად გამართულ სიტყვებს წარმოათქმევინებს. მეხუთე საუკუნის სოფისტური რიტორიკის მსგავსად, იაზონიც ლაპარაკობს კითხვა-პასუხით, თვალსაჩინოა მისი სიტყვა, სადაც ის ლაპარაკობს სამართალზე ქორწინების „სამწუხარო“ მოვლენაზე და შვილების ყოლის აუცილებლობაზე.

ამგვარად, „მედეას“ ავტორი რეალისტია და დემოკრატიული იდეოლოგიის დამცველი. ევრიპიდე კი არ უპირისპირდება იდეალური ადამიანის ამსახველ სოფოკლეს, არამედ მის გამგრძელებლად. ორივე პოეტს საერთო აქვს ასახვა მტკიცე ხასიათის პიროვნებისა, მტერთან დაუნდობელი ბრძოლისა, ათენის სამართლისა და კანონებისა. ეს არის საფუძვლები სახელმწიფოს ძლიერებისა. საბოლოოდ მედეა დამარცხდა. მაგრამ ის დამარცხდა არა იმიტომ, რომ საკმაოდ მტკიცე ხასიათი ვერ გამოიჩინა, არამედ იმიტომ, რომ იგი მოწყვეტილი იყო მშობლიურ მიწას.

ჩვენ მიერ სამაგალითოდ განხილულ ანტიკურ ტრაგედიებში ჩამოყალიბებულია ის ძირითადი მარადიული თემები, რომლებიც ადამიანის არსებობისთვისაა დამახასიათებელი და რომელიც გაგრძელებას კპოულობს შემდგომ ეპოქებში შექმნილ ნაწარმოებებში. ასევე ანტიკურ ეპოქაში ჩამოყალიბდა არისტოტელეს მიერ ტრაგედიისა და ტრაგიკულის შესახებ კონცეფცია, რომელსაც დღესაც არ დაუკარგავს მნიშვნელობა.

არისტოტელე ტრაგედიის შესახებ.

არისტოტელეს „პოეტიკის“ დედააზრს პლატონის ესთეტიკური თეორიის კრიტიკა შეადგენს. არისტოტელეს მთელი „პოეტიკა“ პლატონის ესთეტიკის წინააღმდეგ არის მიმართული.

პლატონის მიერ დაყენებული საკითხები არისტოტელესთვის აქტუალურია, თუმცა მისი გადაწყვეტის სხვა გზები შემოგვთავაზა. სწორედ ამაშია არისტოტელეს სიდიადე, რომ მან შეითვისა რა, თავისი მასწავლებლის მიერ მიღწეული შედეგები, კი არ გაჩერდა უკრიტიკოდ ამ შედეგებზე, არამედ ახალი თვალსაზრისით გადაამუშავა ისინი. აქედან ცხადია, რომ არისტოტელეს პოეტიკის გასაღები პლატონის ესთეტიკასთან მის მიმართებაში არის საძიებელი. არისტოტელე ამბობს, რომ ხელოვნება არ არის ფილოსოფიის ანტაგონისტი, როგორც ამას პლატონი ასწავლიდა, პირიქით, თავისი ბუნებით ენათესავება ხელოვნება ფილოსოფიას. ვინაიდან წინააღმდეგ პლატონის შეხედულებისა, არც ცნებებს აბნელებს და არც ზნეობას რყვნის. ხელოვნების ასეთ გაგებას არისტოტელემ ორი ბურჯი მოუნახა, ერთი იყო „ბაძვის“ ცნება – მეორე „განწმენდის.“ ეს ორი ცნება

შეადგენს არისტოტელეს „პოეტიკის“ დედაბოძს. აქედან პირველი ცნება გამოყენებული ჰქონდა უკვე პლატონს, როგორც ხელოვნების არსებითი ნიშანი. მაგრამ არისტოტელემ გადაამუშავა ეს ცნება და აღმოაჩინა, რომ ბაძვა, რომელსაც ეწევა ყოველი ხელოვნება, არის ტიპიზაცია. რაც შეეხება „განწმენდის“ ან „კათარზისის“ ცნებას, პლატონის ესთეტიკური თეორია ამ ცნებას სრულიად არ იცნობდა.

პლატონთან გვხვდება ტერმინი „კათარზისი“, ეთიკური და არა ესთეტიკური მნიშვნელობით. კათარზისი იყო პლატონისთვის სულის ზნეობრივი განწმენდა და ამ ფუნქციას ასრულებდა ფილოსოფია და არა ხელოვნება. არისტოტელემ კი „კათარზისის“ ესთეტიკური მნიშვნელობა მიანიჭა და მტკიცედ დაუკავშირა ბაძვის ცნებას, რათა ეთქვა, რომ კათარზისი, რომელიც ხორციელდება ხელოვნებაში, შედეგია ხელოვნების იმავე ბუნებისა, რომელიც მჟღავნდება ბაძვაში, და როგორც ერთი, ისე მეორე, ამტკიცებს ხელოვნების ნათესაობას ფილოსოფიასთან.

ძველ ბერძენ ტრაგიკოს პოეტებს გმირების დაღუპვის მიზეზად, უმეტესწილად, გამოჰყავთ ბედისწერა („მოირა“) და ამდენად, ფატალიზმის პოზიციაზე იდგნენ. არისტოტელე კი, შორსაა ამგვარი თვალსაზრისისგან. თითქოს იგი ანტიკური ეპოქის ტრაგედიის კი არა, არამედ – ახალი დროის ტრაგედიის თეორეტიკოსია. ტრაგედიის ესთეტიკურ ეფექტს არისტოტელე ხედავს იმაში, რომ ტრაგედია იწვევს ადამიანის (კერძოდ მაყურებლის) განწმენდას – „კათარზისის“ შიშისა და თანაგრძნობის (სიბრაღულის) საშუალებით. მაყურებელში შიშსა და თანაგრძნობას იწვევს გმირის ბედი. არისტოტელე განმარტავს რომ თანაგრძნობა ანუ სიბრაღული „არის გრძნობა დაუმსახურებლად უბედურთა მიმართ, ხოლო შიში არის გრძნობა ჩვენს მსგავსთა მიმართ. „განწმენდის“ შესახებ რომ ლაპარაკობს ამით არისტოტელე ხაზს უსვამს ტრაგედიის უდიდეს ზნეობრივ ღირებულებას, როგორც ადამიანთა აღმზრდელი და გამაკეთილშობილებელი ხელოვნებისა. საგანგებოდ ჩერდება არისტოტელე ტრაგიკულ გმირზე. მისი აზრით ტრაგიკული გმირი უნდა იყოს ზნეობრივი, ამაღლებული, დიდბუნებოვანი, კეთილშობილი არსება. ამ ნიშნებით იგი უნდა განსხვავდებოდეს ჩვეულებრივი

ადამიანისაგან, იმათგან, რომელთაც ადამიანური სისუსტეები უხვად აქვთ. არისტოტელე სრულიად გარკვევით წერს: „რაგედია არის უკეთესთა ასახვა ვიდრე ჩვენ ვართ“... ამასთანავე, რაგედიის გმირი ჩვენი მსგავსიცაა, მის გამო ჩვენ განვიცდით შიშს, ხოლო „შიში არის გრძნობა ჩვენს მსგავსთა მიმართ. მაშასადამე, ტრაგიკული გმირი, ერთდროულად არის ჩვენი მსგავსიც და ჩვენზე უკეთესიც“. როგორც ვხედავთ, არისტოტელემ, პლატონთან შედარებით უფრო საფუძვლიანი აზრები გამოთქვა ტრაგედიისა და ტრაგიკულის შესახებ.

როგორც ჩანს არისტოტელესთან, კათარზისისა და მიბაძვის ცნებების დაკავშირებამ ხელოვნებაში შესაძლებელი გახადა ხელოვნების შემეცნებითი ფუნქციის აღიარება და ის, რომ მას ფილოსოფიის მსგავსად შეუძლია მოიპოვოს ცოდნა. თუ პლატონი არ აღიარებს ხელოვნების საზოგადოებრივ მნიშვნელობას, მისგან განსხვავებით არისტოტელე ხაზს უსვამს ხელოვნების შემეცნებით, კათარზისულ-ეთიკურ ფუნქციას. ამდენად მისი აზრით ხელოვნებას არსებითი როლი უკავია ადამიანის სულიერი სამყაროს ფორმირების პროცესში.

მაშ ასე, არისტოტელეს მიხედვით, ბაძვა წარმოადგენს ხელოვნების დასაბამს და აკმაყოფილებს ადამიანის ცოდნისკენ სწრაფვის მოთხოვნილებას. ცოდნის დარგია ფილოსოფიაც, ამრიგად, ფილოსოფიასა და ხელოვნებას აქვს საერთო ადამიანის შემეცნებითი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება. თუმცა ამავე დროს განსხვავებიან ერთმანეთისაგან ცოდნის მოპოვების წესით. არისტოტელე არკვევს იმ ცოდნის ბუნებას, იგი ხელოვნებაში განხორციელებული ცოდნის ბუნების შესახებ ამბობს, რომ ბაძვა ხელოვნების არსებას შეადგენს.

ბაძვაც, რომელიც არისტოტელეს მოძღვრებით, მხატვრული შემოქმედების განუყრელი ნიშანია, ბაძავს არა საგნის გარეგნულ ინდივიდუალობას არამედ ცდილობს სწვდეს მის არსს. მაშასადამე ყოველი ბაძვა მეტ ცოდნას უნდა გვაძლევდეს საგნის შესახებ, ვიდრე ინდივიდუალური საგნების უშუალო ხილვა.

თუმცა არისტოტელეს არ ჰქონდა ტიპის ცნება, მისი ბაძვის კონცეფცია სრულად გულისხმობს ამგვარი ცნების შინაარსს.

თანამედროვე ესთეტიკის ენაზე მხატვრულ სახეს, რომელიც მრავალსა ჰგავს და მრავალს აერთიანებს თავის თავში, ეწოდება მხატვრული ტიპი, ხოლო კერძო საგანთა შთაბეჭდილებებიდან ხელოვანის მიერ მხატვრული ტიპის შექმნას – ტიპიზაცია. „ტიპი“ – ბერძნული სიტყვაა, იგი წარმომდგარია ზმნიდან „დარტყმა.“ ქართულად შეეფერება სიტყვა „ანაბეჭდი“.

ანაბეჭდი ეწოდება საგნის სახეს, რომელიც მეორე საგანზე არის გადატანილი. მაგრამ ამასვე ნიშნავს სიტყვა „წარმოდგენა“ და „მიბაძვა“: წარმოდგენა არის ერთი საგნის (ობიექტის) სახე, რომელიც მეორე საგანზე (სუბიექტზე) არის გადატანილი და იქ აღბეჭდილი. ამრიგად, „ტიპი“ სიტყვა, გენეტიკურად ნიშნავს „წარმოდგენას“.

არისტოტელე არ ხმარობს ტერმინს „ტიპი“ სამაგიეროდ იგი ხმარობს სიტყვას, რომელიც ნაწარმოებია ზმნიდან („მსგავსად ყოფნა,“ „მსგავსობა“) და ნიშნავს „მსგავსს“, „ხატს“, „სურათს“, „წარმოდგენას“, „სახეს“, ე.ი. იმას, რაც თავისი მოდელის მსგავსია და არის ამ მოდელის (ორიგინალის) სურათი, სახე ან წარმოდგენა. მიუხედავად იმისა, რომ სიტყვა („ტიპი“) არისტოტელეს თხზულებაში არ გვხვდება, მხატვრული ტიპის ცნება არისტოტელეს პოეტიკისათვის ძირითადია რომელიც თვითონ აქვს აღნიშნული სიტყვით (ხატი, სახე, სურათი). ეს იგივეა რაც დღეს ჩვენ „ტიპს“ ვუწოდებთ. ამრიგად არისტოტელეს ესთეტიკური მოძღვრებით, ხელოვანი ქმნის ტიპებს და ყოველი მისი ნაწარმოები მხატვრულია იმდენად რამდენადაც ის იძლევა ტიპებს, ეს კი ნიშნავს, რომ ხელოვნება ბაძავს რა ინდივიდუალურ საგნებს, ქმნის ერთ სახეს ერთ წარმოდგენას, რომელშიც წარმოდგენილია არა ერთი რომელიმე, არამედ მრავალი საგანი. რამდენადაც კი ხელოვანის მიერ შექმნილი ტიპი ან მხატვრული სახე აერთიანებს მრავალს, ის არის ზოგადი, და მის შესახებ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის არის მრავალის სინთეზი ან მრავალთა სინთეტიკური ერთობა. მაშასადამე, ტიპი ან მხატვრული სახე, იმავე ფუნქციას ასრულებს მხატვრული შემეცნების პროცესში, რასაც ასრულებს ფილოსოფიური შემეცნების პროცესში ცნება. ეს მსგავსება ხელოვანის მიერ შექმნილ მხატვრულ სახესა და ფილოსოფოსის მიერ დადგენილ ცნებას შორის

არისტოტელეს საფუძველს აძლევს თქვას, რომ ხელოვნება „უფრო ფილოსოფიურია, ვიდრე ისტორია“, რომელიც მხოლოდ ერთჯერად ფაქტებზეა მიმართული.

როგორც განსაკუთრებული ნიჭის მქონე კაცი, „პოეტი“, არისტოტელეს თქმით, ძალიან ცხადად ხედავს იმას, რასაც სხვები ვერ ხედავენ: იგი ამჩნევს გრძნობებისათვის მოცემულ საგანში ტიპს და ამის გამო შეუძლია სხვებსაც შეამჩნევიოს იგი. მართალია, ცნებაც (არისტოტელეს მოძღვრებით) არანაკლებ, ვიდრე ტიპი, მოცემულია ინდივიდუალურ გრძნობისეულ საგანში, მაგრამ ფილოსოფოსს არ აქვს უნარი ეს ცნება უშუალოდ დაინახოს, უშუალოდ განჭვრიტოს, უშუალოდ განიცადოს, ვინაიდან არც ერთ კაცს არ შეუძლია ცნების ჭვრეტა, ცნების დანახვა, ცნების ინტუიციური განცდა. ტიპი განიჭვრიტება, ცნება კი არა. ტიპს ხელოვანი უშუალოდ ხედავს, ცნებას კი ფილოსოფოსი არ ხედავს, მხოლოდ გამოიყვანს დანახულისაგან მსჯელობის საშუალებით ტიპი არის ინტუიციის ობიექტი, ცნება კი განსჯის ობიექტია. ტიპი არის მთლიანი წარმოდგენა, ცნება კი ნიშანთა კომპლექსია.

მართალია ფილოსოფია და პოეზია ერთი და იმავე ძირიდან არიან წარმოშობილნი: ეს ძირი არის ცოდნისკენ სწრაფვა. მაგრამ ცოდნისადმი ამ მისწრაფებამ ფილოსოფიაში ერთი ფორმა მიიღო (ფილოსოფიამ შექმნა ცნებები), ხოლო პოეზიაში სხვა ფორმა გვეძლევა (პოეზიამ შექმნა მხატვრული სახეები ან ტიპები) და ორივე ეს ფორმა, ადამიანის სინამდვილესთან მიმართების პროცესში მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებს.

სასემინარო მასალა:

ტრაგედია. არისტოტელეს „პოეტიკა“ (ნაწ. ტრაგედიის შესახებ)
ძირითადი ლიტ: აკაკი ყულიჯანიშვილის ესთეტიკა „ტრაგიკულის კატეგორია“

სერგი დანელიას „ნარკვევები ანტიკურ ფილოსოფიაში“ - „არისტოტელეს პოლემიკა პლატონის წინააღმდეგ“.

კომედია – ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ანალიზი

კომედიის წარმოშობა

ფალიკები. კომოსი. დორიული დრამა.

კომედია, ესთეტიკური კატეგორია და მისი ფილოსოფიური არსი.

ხელოვნების ჟანრი კომედია, ისევე როგორც ტრაგედია, დაკავშირებულია ანტუკურ პერიოდთან და ამავე ეპოქაში იწყება კომედიის შესახებ ფილოსოფიური რეფლექსიაც.

კომედია ბერძნული სიტყვაა და მისი ეტიმოლოგია ქართულად სამხიარულო სიმღერას ნიშნავს:

კომოს – მხიარულება

ოდე – სიმღერა

(ო).

კომედია, როგორც ხელოვნების ჟანრი ტრაგედიის მსგავსად ღმერთ დიონისეს დღესასწაულებს უკავშირდება. კერძოდ, დღესასწაულის მეორე ნაწილს, როცა დითირამბების მღერა მორჩებოდა, იწყებოდა საყოველთაო მხიარულება, რომელიც ღრეობით და ურთიერთგამასხარავებით გამოიხატებოდა.

დიონისეს დღესასწაულებზე ურთიერთგამასხარავება თავდაპირველად ექსპრომტულ, სტიქიურ ხასიათს ატარებდა. დროთა განმავლობაში დღესასწაულის სამზადისმა ორგანიზებული წინასწარ მოფიქრებული ხასიათი მიიღო, რამაც სრულიად ბუნებრივად მოითხოვა ლიტერატურული გაფორმება. ასე გაჩნდა ტრაგედიის პარალელურად კომედიის ლიტერატურული ჟანრი, რომელიც თანდათანობით განიცდიდა დახვეწას, როგორც დრამის ერთ-ერთი სახე.

ანტიკურ საბერძნეთში აღნიშნავდნენ კომედიის სამ საწყისს, რაც იმას ნიშნავს, რომ კომედიის წარმოშობა უკავშირდება საბერძნეთის სხვადასხვა კუთხეში არსებულ სამი სახის გასართობ სიმღერას:

1. ფალიკებს

2. კომოსს

3. დორიულ სცენას.

არისტოტელე აღნიშნავდა, რომ ტრაგედია წარმოიშვა დიოთირამბის, ხოლო კომედია ფალიკების დამწყებთაგან. რა არის „ფალიკები“ ან ფალიკური სიმღერები?

ფალიკური - ის სიმღერებია, რომლებსაც ასრულებდნენ დიონისეს დღესასწაულების დროს გამართულ პროცესიებზე. პროცესიაზე შეკრებილთ წინ მიუძღოდა ფალოსით ხელში საგანგებო ფალოფორი (ფალოსი - სიმბოლო ბუნების მწარმოებელი ძალებისა). ამ სიმღერების დანიშნულება იყო სიმხიარულე შეეტანათ ხალხში საოხუნჯო თქმებისა და უნმანური ნაკვესების საშუალებით. თუ რა ხასიათისა უნდა ყოფილიყო ეს ფალიკური სიმღერები, ამის შესახებ ცნობას იძლევა არისტოფანეს კომედიის „არქანელების“ ერთი ადგილი. ვინმე ბერძენი გვარად დიკაიოპოლისი, სოფლის დიონისიებს დღესასწაულობს. იგი თავის ქალიშვილს შესანიშნავებით სავსე კალათას მისცემს ხელში, თავის მონას ფალოსის წაღებას უბრძანებს თვითონ კი ფალიკებს იმღერებს. პროცესია, ასე მიემართება: წინ ბერძენის ქალიშვილი, მის შემდეგ მონა, რომელსაც ხელში ძელზე აღმართული ფალოსი უჭირავს, უკან მიჰყვებიან თვით ბერძენი დიკაიოპოლისი და სხვები ფალიკური სიმღერით. ეს სიმღერა დაკავშირებულია დიონისეს დღესასწაულებთან და ხასიათდება თავაშვებულობით, ცხოველური ინსტიქტების გამოჟღავნებით, უნმანური სიტყვებით. პლუტარქე შემდეგნაირად აგვიწერს:

„დიონისეს დღესასწაული ტარდებოდა მთელ ხალხში და მხიარულად, ამფორით ღვინო, კალათით ლეღვი მიჰქონდათ, მიჰყავდათ თხა, თავში მიუძღვოდა ფალოსი.“ ასეთ ფალიკურ პროცესიებს შემდეგ ხანებშიც ჰქონდა ადგილი: ფალოფორები თეატრშიც დიონისეს საპატივცემულო სიმღერებით შედიოდნენ, შემდეგ მაყურებლებში ამოირჩევდნენ ვინმეს და დაუნყებდნენ დაცივნას.

კომოსი

არსებობდა დიონისეს დღესასწაულებიდან სხვა გასართობი პროცესიაც; კომოსი. ამ პროცესიასთან დაკავშირებული იყო ლანძღვა და დაცივნა. პროცესიის მონაწილეები, ერთმანეთს სალანძღავ და გესლიან სიტყვებს ეუბნებოდნენ. შემდეგ

საერთო ქეიფი იმართებოდა, თვრებოდნენ, მონაწილენი მოითხუპნებოდნენ, გადიოდნენ ქუჩებში და იმათ სახლს მიადგებოდნენ რომელსაც რაიმე დანაშაული მიუძღოდა თემის წინაშე და მათ ლანძღავდნენ და დასცინოდნენ. აქ შეიძლება ვთქვათ, რომ ფალიკებიდან, კომოსში მოცემულია შემდგომი საფეხური, კომიკური ბირთვის განვითარებისა. თუ „ფალიკებში“. რელიგიურ ექსტაზს პირადი ავხორცობა უკავშირდება, „კომოსში“ უკვე არის ელემენტი საყოფაცხოვრებო დეფექტების დაცინვისა, უარყოფითი თვისების მატარებელი პირების მასხრად აგდებისა.

ამრიგად, ფალიკური სიმღერები და კომოსი წარმოადგენენ საწყისებს იმისას, რაც შემდგომ კომედიას წარმოშობს, მაგრამ მათ აკლდათ ის, რაც მთავარია კომედიისათვის, – დრამატულობა.

დორიული დრამა

დორიელებით დასახლებულ ტერიტორიაზე გავრცელებული იყო კომიკური სცენები, რომლებიც განსაკუთრებული მიმიკებით გამოირჩეოდა. მიმიკური ცეკვების ორი სახე იყო გავრცელებული: გიპონებისა და ჰიპოგიპონების:

ჰიპოგიპონები ცეკვავდნენ ყავარჯნებზე დაყრდნობით და ამით ბაძავდნენ მოხუცებს, ხოლო

გიპონები – გამჭვირვალე, (ქალის) კაბებში გამოწყობილნი და ოროფეხებზე შემდგარნი, ცეკვავდნენ და ამით დასცინოდნენ ქალაჩუნა კაცებს. ამ სიტუაციის გამთამაშებლები ხალხში დიდი პოპულარობით სარგებლობდნენ. არისტოტელე თავის პოეტიკაში ამბობს: „ფაბულების თხზვა დაიწყეს ეპიქარმემ და ფორსისმა. დასაბამიდან (ეს საქმე) სიცილიიდან მოვიდა (ათენში)“. ასე რომ, დორიული წარმოშობა კომედიისა აშკარაა.

ეპიქარმე სირაკუზელი.

დორიული სცენები უმაღლეს დონემდე განავითარა და მხატვრული ფორმა მისცა ეპიქარმემ. მისი დრამები ორ ჯგუფად იყოფა:

- 1) საყოფაცხოვრებო დრამები და
- 2) მითოლოგიური დრამები

პირველი ჯგუფის დრამებში ეპიქარმეს გამოჰყავს სხვადასხვა ტიპები, დაბალი წრეებიდან. ძირითადად ოსტატები, ხელოსნები, რომლებიც თავიანთი გულუბრყვილობით და უგუნურებით სასაცილო მდგომარეობაში ვარდებიან. მეორე მითოლოგიურ ჯგუფში გამოყვანილი იყვნენ ღმერთები, გმირები, პირველ რიგში ჰერაკლე. ეს მითოლოგიური ამბები გაშლილი იყო ხალხური რეალიზმის ფონზე. დორიულმა კომედიამ თავის სრულყოფას მიაღწია.

ესთეტიკური აზრის ისტორიაში, კომიკურის ესთეტიკური ფენომენის კვლევა თავდაპირველად კომედიის ჟანრის შესახებ გამოთქმულ თვალსაზრისებით იწყება. თანდათან წინა პლანზე წამოიწია ინტერესმა თვით კომიკურის ბუნების მიმართ. პირველი, ვინც კომედიის და კომიკურის შესახებ თეორიულად ღირებული აზრები გამოთქვა იყო ბერძენი კომედიოგრაფი არისტოფანე. იგი კომედიას და სიცილოს დიდ საზოგადოებრივ მნიშვნელობას ანიჭებდა. მის სოციალურ ფუნქციას ხედავდა საზოგადოებაში არსებული მანკიერებების წინააღმდეგ ბრძოლაში. მისი აზრით, რაც უფრო ძლიერი და ხშირად გამიზნული იქნება დაცინვა, სიცილის შედეგი სოციალურად უფრო მნიშვნელოვანი იქნება. თავის კომედიებში არისტოფანე სწორედ ამ მოსაზრებათა რეალიზებას ახდენდა.

ის ერთადერთია ვისმა კომედიებმაც მოაღწია ჩვენამდე. არისტოფანეს შესახებ ძალიან ცოტა რამ არის ცნობილი, არ არის ცნობილი მისი დაბადების და გარდაცვალების დრო. ერთი ცხადია, რომ იგი პელოპონესის ომის დროს მოღვაწეობდა (431-404 წ.).

ყოველ წელიწადს იგი გამოდიოდა სცენაზე, კომედიებში, მიმდინარე პოლიტიკური ამბების კრიტიკით. მისი კომედიების თემა არის მიმდინარე პოლიტიკური და საზოგადოებრივი ცხოვრება. არისტოფანეს კომედიებიდან ერთ-ერთი გამორჩეულია „ღრუბლები“. ეს კომედია მან 423 წელს დადგა და თავიდან საზოგადოებას არ მოსწონებია, შემდეგ კი გადაუკეთებია. ჩვენამდე მოღწეულია ეს გადაკეთებული რედაქცია. კომედია მიმართული იყო სოფისტთა ფილოსოფიური მიმდინარეობის

წინააღმდეგ, ფილოსოფიური აზრები კომედიაში დამახინჯებულია და ეს აზრები მიეწერება სოკრატეს.

კომედიაში სამი მთავარი მოქმედი პირია:

ვაჭარი სტრეფსიადე,

მისი ვაჟი – ფილიპიდე

და ფილოსოფოსი – სოკრატე

ფილიპიდე თავის ამხანაგებთან ერთად მხიარულ ცხოვრებას ეწევა და ვალებში ჩავარდნილა. მევალეები აწუხებენ სტრეფსიადეს, ძუნწს და კრიჟანს. ამიტომ მან გადანყვიტა სოკრატესთან ისწავლოს ის მეცნიერება, რომლის საშუალებითაც სტრეფსიადე შეძლებს დაუმტკიცოს თავის მევალეებს, რომ მას არაფერი მართებს მათი. სოკრატესთან წასვლის წინ სტრეფსიადე ფანჯრიდან უჩვენებს ვაჟს სოკრატეს სახლს და ეუბნება: „ხედავ იმ სახლს? ეს არის ბრძენი სულების სააზროვნო; იქ ცხოვრობენ ადამიანები, რომელთა აზრით ზეცა – ღუმელია ჩვენ გარშემო, ჩვენ კი – ნაღვერდლები ვართ; თუ ფულს მისცემ, გასწავლიან, თუ როგორ გაიმარჯვო მართალ საქმეშიც და უსამართლო საქმეშიც“. სტრეფსიადე მიდის სოკრატესთან (რადგან ვაჟი არ დაეთანხმა წასვლაზე) რათა ისწავლოს ეს მეცნიერება, მაგრამ რადგან ის უნიჭო გამოდგა შემდეგ შვილი მიყავს. თუმცა შვილი აფრთხილებდა მამას ნუ მგზავნიო. ბოლოს ფილიპიდე თავის მამას გააცნობს ზოგიერთ ხერხს რომელთა შემწეობითაც ის თავის მევალეებზე გაიმარჯვებს, მაგრამ ამ სწავლამ არ გამოიღო ის ნაყოფი, რომელსაც სტრეფსიადე მოელოდა: ფილიპიდე სუფრაზე ცემას დაუწყებს თავის მამას და უმტკიცებს კიდევ სოკრატესთან შეთვისებული ხერხებით, რომ ის მართალია (და სოკრატეს სახლს გადაუწვავს). ამ კომედიაში, ნაცვლად ძველი ღმერთებისა გამოყვანილნი არიან ახალი ღმერთები – ღრუბლები, რომლებიც ახალი მეცნიერების მფარველებად ითვლებიან. მხოლოდ ღრუბლების წიაღშია, სოკრატეს თქმით, შესაძლებელი მიწიერ საკითხზე აზროვნება. ასევე დაპირისპირებულია ძველი და ახალი მსოფლმხედველობა, ორი მოქმედი პირის, „მართლისა“ და „მრუდის“ სახით. იმარჯვებს ძველი მსოფლმხედველობა. ღრუბლები რომლებიც კომედიაში ახალ ღმერთებს განასახიე-

რებდნენ, აღიარებენ, რომ ის გზა, რომელსაც სტრუფსიადე დაადგა, ვალებისაგან თავის დაღწევის მიზნით, ყალბი იყო. არისტოფანეს კრიტიკა მკაცრი და გამანადგურებელია: იგი არ ინდობს არც პოლიტიკოსს, არც საზოგადო მოღვაწეს, არც პოეტს და არც ფილოსოფოსს. თუ რამდენად მოსაწონი იქნებოდა ომის პერიოდში საზოგადოებისთვის, მიუხედავად ამისა საზოგადოება რჩებოდა ყოველთვის კმაყოფილი, რადგან არისტოფანეს კომედიებს, მუდამ ჯანსაღი ხასიათი ჰქონდა.

პლატონმა კი ვერ აიტანა თავისი მასწავლებლის - სოკრატეს დაცინვა არისტოფანესგან და მთლიანად ხელოვნება შეიძულა განსაკუთრებით კი ტრაგედია და კომედია. ის აღნიშნავდა, რომ უნდა აიკრძალოს მათი დადგმა, რადგან არანაირი შემეცნებითი ღირებულება არ გააჩნდა პლატონის აზრით არც ტრაგედიას და არც კომედიას. უფრო მეტიც, ხელოვნების ეს ორივე დარგი რყვნიდა საზოგადოებას და ცუდ ზეგავლენას ახდენდა მათზე. შემდგომ ამას არისტოტელე დაუპირისპირდა და არისტოტელემ პლატონის სანინააღმდეგოდ თეორია ჩამოაყალიბა. მან აღნიშნა ტრაგედიის და კომედიის შემეცნებითი ღირებულება, და საჭიროდ, აუცილებლად ჩათვალა მათი არსებობა საზოგადოებისთვის, რადგან მაყურებელს კი არ რყვნიდა, არამედ მაყურებელში კათარზისს, სულის განწმენდას იწვევდა.

არისტოტელე ხაზს უსვამს, მიუხედავად იმისა, რომ კომიკურის გაცნა და შეფასება სიცილშია, კომიკური საზოგადოების გამაკეთილშობილებელ ფუნქციას უნდა ასრულებდეს, სხვა შემთხვევაში ადგილი არ ექნება კათარზისს. კომედიის ხელოვნებაზე მსჯელობისას, სიცილს მიიჩნევს კათარზისის წყაროდ, პოეტიკის ჩვენამდე მოღწეული ვარიანტებიდან ეს ასეა, რომ თუ ტრაგედია იწვევს კათარზისს შიშისა და თანაგრძნობის გაცდით, კომედიაში მსგავსი შედეგი სიცილის საშუალებით მიიღწევა.

არისტოტელეს აზრით თუ ტრაგიკული გმირი ჩვენი მსგავსი და ჩვენზე უკეთესია, რაც თანაგრძნობას იწვევს ჩვენში. კომიკური გმირი ჩვენი მსგავსი და ჩვენზე უარესია, ჩვენ ვპატიობთ იმ სისულელეს რასაც ჩვენ არ გავაკეთებთ. კომიკური გმირი სულმდაბალი საპირისპიროდ ტრაგიკული გმირისა, კეთილია, და

პატიობს მაყურებელი ამ სისულელეებს რაც სიცილით რეალიზდება და საბოლოოდ ეს იწვევს კათარზისს. ტრაგედიის და კომედიის დანიშნულებაც ის არის რომ ადამიანში კათარზისი მოხდეს. დავსვთ კითხვა:

რა არის ის, რაც კომიკურ ეფექტს ახდენს და სიცილს იწვევს, სახელდობრ რა შეადგენს კომიკურის არსებას? რა არის ის, რაც აერთიანებს უამრავ კომიკურ მაგალითებს?

სასაცილო, კომიკური ვითარებისათვის, უპირველეს ყოვლისა, ისაა დამახასიათებელი, რომ იგი ადამიანის მცდარი მოქმედებაა; „სასაცილო არის რაღაც შეცდომა“, – ნერს არისტოტელე თავის „პოეტიკაში“. მცდარი მოქმედებაა, შეცდომაა, როცა აინშტაინი დიდი და პატარა კატისათვის ცალ-ცალკე დიდსა და პატარა გასასვლელს (ხვრელს) ქრის კარში, რადგანაც დიდი გასასვლელი თავისთავად საკმარისია ორივესთვის და პატარის ამოჭრა სრულიად ზედმეტი, ამაო შრომაა.

როცა კომიკურ ვითარებას განვმარტავთ როგორც შეცდომას, უნდა გვახსოვდეს, რომ შეცდომა სხვადასხვა სახისა და ხასიათისაა და რომ ამ შემთხვევაში „შეცდომა“ სრულიად ფართო აზრით ითქმის. ჩვენ შეცდომაზე რომ ვიცინით, ამით რაღაც ადამიანურ ნაკლსა და შესატყვისად, ნაკლოვან ადამიანზე ვიცინით; კომიკურია შეცდომა და მასში გამჟღავნებული ნაკლი და ნაკლოვანი ადამიანი. „კომედია“, – ამბობს არისტოტელე, – უარეს ადამიანთა წარმოსახვაა.“ კომიკური ვითარების განმარტება, როგორც შეცდომის და ნაკლოვანებისა, დამატებებს საჭიროებს. უნდა ითქვას, რომ შეცდომა და ნაკლოვანება კომიკურია მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც სისწორესა და უნაკლობაზე აცხადებს პრეტენზიას და რამდენადაც ამ სისწორისა და უნაკლობის მოჩვენებითობას ქმნის; კომიკურ ეფექტს არსებითად ესაჭიროება კონტრასტი პრეტენზიასა და სინამდვილეს, მოლოდინსა და აღსრულებას შორის. „სიცილი არის დაძაბული მოლოდინის უეცარი გადასვლა აბსურდში“. კომიკური მოქმედება თავის სისწორეში დაჯერებული, „პრეტენზიული“ და ამგვარად მოლოდინის აღმძვრელი, მაგრამ, ამასთან მცდარი და ამიტომ მოლოდინის

აბსურდული მოქმედებაა. კომიკური ვითარება ამბიციური ადამიანის პრეტენზიული შეცდომაა. მაგრამ არც ესაა საკმარისი კომიკური ვითარების დახასიათებისათვის; „პრეტენზიული“ შეცდომა კომიკურია მხოლოდ მაშინ, როცა არსებითად უწყინარი და უვნებელია. კომიკური არის შეცდომა, რომელიც არა ჩანს როგორც ვინმეს ბედის სერიოზული შეფერხების ანუ უბედურების მომასწავებელი, არამედ გამოიყურება როგორც არსებითად უწყინარი და უვნებელი. „სასაცილო არის რაღაც შეცდომა.., რომელიც არავის არ აყენებს ტანჯვას და არავისთვის არაა დამღუპველი“, ამბობს არისტოტელე. „თავისთავად ცხადია, რომ კომიზმი მთავრდება იქ, სადაც სერიოზული ტანჯვა და მწარე ტკივილი იჩენს თავს“.

სასემინარო მასალა:

კომედია.

არისტოტელეს „პოეტიკა“ (კომედიის შესახებ)

ლიტერატურის თეორია ქრესტომათია ტ. I. არისტოტელეს პოეტიკა. გვ. 42 – 64.

არისტოტელეს პოლემიკა პლატონის ნინააღმდეგ კომედიის შესახებ.

ძირითადი ლიტერატურა :

აკაკი ყულიჯანიშვილი ესთეტიკა. კომიკურის კატეგორია.

დამატებითი ლიტერატურა: ზურაბ კაკაბაძე „გროტესკი“ ხელოვნება ფილოსოფია ცხოვრება. თბ. 1979წ. გვ.

თემა: ხელოვნება შუა საუკუნეებში – ფილოსოფიურ –
ესთეტიკური ანალიზი.

შესავალი

. სახე-ხატის თეორია.

. ბიზანტიური ხელოვნების დახასიათება.

. ფერი ბიზანტიურ ხელოვნებაში.

. ტრაგედია და კომედია შუა საუკუნეებში (ლიბანიოსი.
მეთოდოს პატარელი).

. არქიტექტურა.

. თომა აქვინელი. დანტე ალიგიერი.

დამწერლობა. წიგნი, როგორც ხელოვნების ნიმუში,
წერილი, როგორც ხელოვნების ნიმუში.

შუა საუკუნეების კალენდარი.

ანტიკური საზოგადოებისა და კულტურის დაცემის და
დაშლის შემდეგ ევროპული საზოგადოებრივი ცხოვრების ასპა-
რეზზე ხანგრძლივი დროით ბატონობს, რწმენაზე დამყარებული
მსოფლხედველობა, რომელიც დიდხანს გაგრძელდა და
რომელსაც შუა საუკუნეები ეწოდა. შემთხვევითი არ არის, რომ
შუა საუკუნეების დასაწყისის ათვლა იწყება იმ ფაქტით,
რომელიც იმპერატორ იუსტინიანეს ბრძანებით განხორციელდა.
511 წელს დაიხურა უკანასკნელი ფილოსოფიური აკადემია. შუა
საუკუნეებს მოიხსენიებენ, როგორც ინტელექტუალური კრიზი-
სის ეპოქას, რაც, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იმას ნიშნავს, რომ
სამყაროს თეორიულ, მეცნიერულ, ლოგიკურ-არგუმენტირებულ
ახსნას ენაცვლება მონოთეისტური ღმერთის რწმენა და
ჭეშმარიტების აბსოლუტურ მატარებლად ბიბლია ითვლება.
აქედან გამომდინარე, ადამიანის ყოფიერების, სამყაროს,
ხელოვნების ახსნისა და გაგების პროცესში რა თქმა უნდა
უპირატესი მნიშვნელობა ენიჭება მოვლენების თეოლოგიურ
განხილვას. ცხადია, რომ აზროვნების ამოსავალს და საფუძველს
ბიბლიური – საეკლესიო დოგმები წარმოადგენდა. მიუხედავად

ამისა, ესთეტიკური ცნობიერება არ განიცდიდა მხოლოდ რეგრესს, როგორც ზოგიერთ მეცნიერს ჰგონია. მსოფლიო კულტურის ისტორიაში ბიზანტიის ცივილიზაციას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს.

IV საუკუნიდან ცხადად ჩანს ბიზანტიური კულტურის კონტურები. ამავე ეპოქაში ხდება ბიზანტიური ესთეტიკური აზრის ჩამოყალიბება. თავისი არსებობის მანძილზე, ბიზანტიის იმპერიამ შეისისხლხორცა ბერძნულ-რომაული და ელინური აღმოსავლეთის მემკვიდრეობა. იგი წარმოადგენდა თავისებურ და ბრწყინვალე კულტურის ცენტრს. ბიზანტიური კულტურის ძირითადი თავისებურება მდგომარეობს შემდეგში:

1. საზოგადოების მატერიალურ და კულტურულ სფეროებში აღმოსავლური და დასავლური კულტურის სინთეზი, ბერძნულ-რომაული ტრადიციების სიჭარბით.

2. ანტიკური ბერძნულ-რომაული კულტურის ტრადიციების შენარჩუნება, რაც ბიზანტიაში ჰუმანისტური იდეების განვითარების საფუძველი გახდა, და რაც შემდგომში დაედო საფუძვლად რენესანსის ეპოქას.

საქმე ისაა, რომ ბიზანტიური კულტურის განვითარების ადრეულ ეტაპზე ვხვდებით ხელოვნების უარყოფას, ე.წ. ხატმებრძოლობის სახით, რომელსაც დროთა განმავლობაში დაუპირისპირდა, ხატთაყვანისმცემელთა პოზიცია, რომელის მიხედვითაც ხელოვნების გამომსახველი ბუნება შეიძლება ჩავაყენოთ თეოლოგიის სამსახურში და ნიშნისა და აღსანიშნის თავისებური მიმართება შემოგვთავაზა.

სახე – ხატის თეორია

„ხატმებრძოლობის“ თითქმის ათასწლეულმა გამოიწვია კულტურის ზოგიერთი სფეროს შესუსტება. კერძოდ პრაქტიკულად შეწყდა რელიგიური სახვითი ხელოვნების განვითარება. მაგრამ, სწორედ ამ პერიოდს უნდა უმადლოდეს ბიზანტიური კულტურა მთელი აღმოსავლეთ ბიზანტიური ესთეტიკური თეორიის ჩამოყალიბებას. ხატის თეორია, რომელიც საფუძველი გახდა ბიზანტიური, მის კვალდაკვალ ძველსლავიანური,

ძველქართული და ნანილობრივ დასავლეთ ევროპის შუა საუკუნეების ხელოვნებისა.

სახე-ხატის თეორია აერთიანებდა ბიზანტიელების სულიერი კულტურის ძირითად სფეროებს – ონტოლოგიას, გნოსეოლოგიას, რელიგიას, ხელოვნებას. ყოველივე ამის გაერთიანება ხორციელდებოდა სახე-ხატის ესთეტიკური მნიშვნელობის საფუძველზე, რომელიც საბოლოო ჯამში, ადამიანის სულის სიღრმეებს სწვდებოდა. სახე-ხატის პრობლემას აცნობიერებდნენ პირველი ქრისტიანული მოაზროვნეები, მაგრამ ყურადღების ცენტრში ეს საკითხი დგება მხოლოდ რელიგიური გამოსახულებების ოფიციალური აკრძალვის შემდეგ.

ხატმებრძოლეები ეყრდნობოდნენ ბიბლიურ იდეას იმის თაობაზე, რომ ღმერთი არის გონი და იგი არავის არ უნახავს. კრძალავდნენ ქრისტეს გამოსახულებებს. რადგან ისინი ხედავდნენ თაყვანისცემის წყაროს ანტიკურ ხელოვნებასა და წარმართულ კერპთაყვანისმცემლობაში. ხატმებრძოლეობას აქტიურად უპირისპირდებოდა იოანე დამასკელი (675 – 749 წ). მან პირველმა ჩამოაყალიბა სახის დასრულებული თეორია.

ქრისტიანული პლატონიზმის თანახმად, დამასკელი თვლის, რომ ყოველი სახე არის ყოველივე დაფარულის გამოვლინება და ჩვენება. სახის მეშვეობით შეიცნობს ადამიანი სამყაროს. ადამიანის სულის შემეცნებითი უნარი შეზღუდულია მატერიალური ბუნებით, მას არ შესწევს ძალა ცხადად წარმოიდგინოს უხილავი, ამიტომ დამასკელის აზრით, სახე გამოგონილია, როგორც ცოდნის მეგზური, დაფარულის გამოსავლენად.

იოანე დამასკელი განასხვავებს სახეების ექვს გვარს:

1. ბუნებრივი სახე, როგორიც არის ძე მამასთან მიმართებაში.

2. უნივერსუმის ღვთიური ჩანაფიქრი, აზრი ღმერთში სამყაროზე.

3. ადამიანი, როგორც ღმერთის სახე.

4. სიმბოლური სახე, დამუშავებული არეოპაგეტიკის ავტორის მიერ.

5. ნიშნურ-წინასწარმეტყველური, ნიშნები და სასწაულები.

6. დიდაქტიკური, ან შემახსენებელი.

იოანე დამასკელი წერდა, რომ მეექვსე გვარი სახისა მოგვაგონებს წარსულს, ან სიკეთესა და სათნოებას, რაც თავისთავად სასახელო ადამიანების მოღვაწეობის რეზულტატია ან ბოროტებას, რაც ცოდვილთა სამარცხვინო ნამოქმედარის შედეგია. მაყურებლისათვის კი სასარგებლოა რადგან თავს აარიდებს ბოროტებას და სიკეთისაკენ გადაიხრება.

ზემოთხსენებული ექვსი სახიდან, პირველი სამი განეკუთვნება ქრისტიანულ ონტოლოგიას.

ბოლო სამი კი პირდაპირ კავშირშია გნოსეოლოგიასთან, რადგან მათი საშუალებით ხორციელდება სამყაროს და პირველმიზეზის წვდომა. სახეთა ერთი ნაწილი მოგვეცემა ინტუიციით, ღვთიური ნებით, დანარჩენი კი ადამიანთა მიერ შექმნილი, პირველსახის შესახებ, ცოდნის მისაღებად. იოანე დამასკელის აზრით მხოლოდ „ღვთიური ბუნება არ აღიწერება და არ გამოისახება,“ უხილავი და აუწერელი ღვთაების ასახვა შეუძლებელია, მაგრამ ადამიანის სხეულში განხორციელებული ღვთაების ასახვა არა მარტო შეიძლება, არამედ აუცილებელიც არის. იოანე დამასკელი ფერმწერებს მოუწოდებს ასახონ ქრისტეს მიწიერი ცხოვრების ყველა ძირითადი მოვლენა.

VIII – IX საუკუნეებში ბიზანტიურ კულტურაში ავტორიტეტის ძალას იძენენ ტრადიციები, საეკლესიო გადმოცემები, რაც ამ დროიდან მოყოლებული ბიზანტიური კულტურის ძირითად ნიშან-თვისებას წარმოადგენს. ტრადიციებზე, გადმოცემებზე დაყრდნობით, გამოსახულებები დამასკელის აზრით, უპირველესად, ასრულებენ დიდაქტიკურ-ინფორმაციულ ფუნქციას და ამ მხრივ სიტყვიერი ტექსტის ადეკვატურნი ხდებიან. იოანე ამბობს, რომ ეს გამოსახულებები უნიგნურებს წიგნის მაგივრობას უწევნ. ამასთან ერთად, ადამიანი ხედავს რა სურათებზე აღწერილ წმინდა მოვლენებს, მაგ. ადრეულ ქრისტიანთა სიმამაცეს, ცდილობს მიბაძოს მათ. გამოსახულებები წმინდა დეკორატიული ფუნქციის მატარებელნიც არიან. ტაძრებს სჯობს იოანეს აზრით ამშვენებდეს წმინდანების ფიგურები, ვიდრე მცენარეული ორნამენტები. ე.ი. იოანე დამასკელი უპირატესობას ანიჭებს ანთროპომორფულ სახეებს წმინდა ესთეტიკური თვალსაზრისითაც. მან სპეციალური ნაშრომი დაწერა ხატთა სხვადასხვა

სახის და მათი მნიშვნელობის თაობაზე, „მესამე სიტყვაში ხატებზე“ ამ ნაშრომში დამასკელი წარმოგვიდგენს ხატთა დიდ იერარქიას, რომლის მწვერვალია ქრისტე.

ხატების იერარქიიდან მცენარეების და ცხოველების გამორიცხვაში დამასკელს წინამორბედები ჰყავდა ფსევდო-დიონისე და ნეოპლატონიკოსებიდან პორფირიოსი, რომელიც ამტკიცებდა ღმერთის ქანდაკებებს ადამიანის ფორმა აქვს, რადგან მხოლოდ ადამიანშია ღვთაებრივი გონების მსგავსი უნარი.

პატრისტიკა – ფერწერის ესთეტიკურ ფუნქციას უკავშირებს რელიგიურს. იოანე დამასკელი, მიიჩნევს, რომ ფერწერა განსაკუთრებულ სიამოვნებას ანიჭებს ადამიანს და შეუმჩნევლად ჩაღვრის მის სულში ღმერთის დიდებას. ქრისტეს გამოსახულებები არა მარტო აღამაღლებენ გონებას სულიერ არსამდე, არამედ თვითონაც არიან ამაღლებულის მატარებელნი და რომ ხატები შეიცავენ ღვთიურ კურთხევას. ხატების ქარიზმატული ფუნქციის წყალობით. იოანეს მიხედვით, მორწმუნენი ეზიარებიან წმინდანებს, წმინდა მოვლენებს და თვითონაც „წმინდებიან“.

ხატი არის თაყვანისცემის სახე, თაყვანისცემა კი არის მოწინების, მორჩილების ნიშანი. ხატში თაყვანს სცემენ არა მის მატერიალს, არამედ მასში ასახულ სახეს – არქეტიპს.

როგორც ცნობილია, ნიკეაში 787 წლის VII მსოფლიო კრება მთლიანად მიეძღვნა ხატთაყვანისმცემლობის საკითხებს. ამასთან დაკავშირებით აქ სახის თეორია არ განხილულა. საქმე ეხებოდა რელიგიურ ანთროპომორფულ გამოსახულებებს, ე.ი. ხატებს. კრებაზე მიიღეს იოანე დამასკელის მიერ ფორმულირებული, ხატის თეორიის ძირითადი დებულებები. კრებაზე დაადასტურეს, რომ ინფორმაციული თვალსაზრისით, ფერწერული გამოსახულება სიტყვის ადეკვატურია, ორივეს ეწოდა გრძნობადი სიმბოლოები. თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ სიტყვიერი ტექსტის ქვეშ იგულისხმება წმინდა წერილის ტექსტები, ცხადი გახდება, რამდენად გაიზარდა ფერწერის როლი ბიზანტიის კულტურაში ანტიკურობასთან შედარებით, სადაც პლატონის სიტყვებით რომ ვთქვათ, გამოსახულება აჩრდილის აჩრდილს

წარმოადგენდა. კრებამ ასევე დაადგინა, რომ წმინდა წერილი შემეცნებული არ არის წინააღმდეგობრივად ფერწერით შემეცნებულისა. პირიქით, ფერწერული გამოსახულება აადვილებს სახარების ტექსტის გააზრებას. რელიგიური გამოსახულებების ფსიქოლოგიური ზემოქმედების საკითხში კრებამ, სიტყვასთან შედარებით, პრიორიტეტულად აღიარა ფერწერა, მხედველობაში ჰქონდა ნატურალისტური, ილუზორული ელინისტური ფერწერის მანერაში შესრულებული ფერწერა, სადაც ასახულია ტანჯვა არა ზოგადად, არამედ გულდასმით. არის გამოსახული ქრილობები, სისხლის წვეთები, ეს კი იწვევდა მაყურებლის ძლიერ ემოციურ აღგზნებას, გულისტკივილს, თანაგრძნობის ცრემლებს. მაგრამ ცნობილია, რომ ამ გზით ბიზანტიის საკულტო ხელოვნება არ წასულა, მან მოზაიკასა, ფრესკებსა და ხატებში გამოიმუშავა ისეთი სახვითი ენა, რომელიც არ უახლოვდება ილუზორულ-ნატურალისტურ ხერხებს. მთლიანობაში ბიზანტიური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია მკაცრი კანონიკურობა, რომელიც ვლინდება არა მარტო ფერთა მკაცრ იერარქიაში, რომლის ფესვებიც ელინიზმშია, არამედ გამოსახულების კომპოზიციურ ხერხებშიც. აღსანიშნავია ისიც, რომ ბიზანტიურ ხელოვნებას არ ახასიათებს ფსიქოლოგიზმი. მის მთავარ ესთეტიკურ ნიშნებს წარმოადგენს განზოგადება, პირობითობა, თვითჩაღრმავება, კანონიკურობა.

სახის თეორია განვითარებას ჰპოვებს VII – IX სს-ში.

ამრიგად, ხატის თეორიის თანახმად დამუშავდა სახის თანმიმდევრული უნიკალური თეორია, რომელიც საფუძვლად დაედო მთელი შუა საუკუნეების აღმოსავლურ ქრისტიანულ ხელოვნებას. ამავე პერიოდში დაისვა ისეთი პრობლემები, როგორიცაა მაგ. სახის შესაბამისობა არქეტიპთან, სიმბოლურ გამოსახულებათა მნიშვნელობა და სხვა.

პატრისტიკამ არც ისე ბევრი ნიმუში დაგვიტოვა, სადაც აღწერილია ხელოვნების ესა თუ ის ნაწარმოები. შემორჩენილთაგან საინტერესოდ არის მიჩნეული „ფაროსის ღვთისმშობლის ტაძარი,“ რომელიც წარმოადგენს ამ ტაძრის აღქმის პროცესის ანალიზს. ტაძარში ყურადღებას იპყრობს წინააღმდეგობა ტაძრის მშვენიერების და მისი ინტერიერის მოზაიკისაგან

გამოწვეულ რაღაც „გარინდებას“ შორის. ანუ მაყურებელში წარმოიშობა მძაფრი ანტითეზა გარეგნულ სტატიკურობასა და შინაგან მოძრაობას შორის. ეს კი იწვევს საინტერესო ეფექტს რომლის ფსიქოლოგიური ახსნა ძნელდება.

ნმ. სოფიის ტაძრის აფსიდის გამოსახულების, „ღვთისმშობელი ჩვილით“, ნახვისას ადამიანს ემოციები იპყრობს, მოზაიკაში ფერმწერმა შეძლო დამაჯერებლად გადმოეცა მარიამის ერთ სახეში ერთდროულად მისი წინააღმდეგობრივი მდგომარეობა: ქალწულისა და დედის.

ფერწერის ეს ხელოვნება, შთაგონებული უნდა ყოფილიყო არამიწიერი ძალებისაგან, ზემოდან, იმდენად კარგად ბაძავს მხატვერი ბუნებას. იმ დროისათვის გამოსახულების რელიგიურ კონცეფციას ხელოვანი დაუმატებს ზეშთაგონების იდეას, რომელიც კანონიკურობის იდეასთან ერთად ბიზანტიური მხატვრული შემოქმედების მეთოდის საფუძველს შეადგენდა. წმინდა მოციქულების ეკლესიის ეკფრასისში, კონსტანტინოპოლში, ნიკოლოზ მესარიტეს სრულად აქვს აღწერილი ხელოვნებაში არსებული ახალი ტენდენციები, სადაც ხოტბას ასხამს სახვით ხელოვნებასა და არქიტექტურას. ტაძარი აღიქმება, როგორც სილამაზის კანონებით შექმნილ არქიტექტურულ-ფერწერულ ერთიან ნიმუშად. ტაძარი, სპეციალური მხატვრული კანონებით მოღვაწეობის რეზულტატია. ეს კანონები უახლოვდება იმას, რასაც შემდგომ ევროპაში „კაზმული ხელოვნების“ კანონები ეწოდა. არქიტექტურის ხელოვნების არსი მშვენიერებაა და იგი არის რამდენიმე ხელოვნების სინთეზი: ტაძრის რელიგიურ თემებზე შექმნილ კომპოზიციებში შეიმჩნევა ორი დონე:

სახვითი, ანუ „ფენომენალური“ და აზრობრივი ანუ „ნოუმენალური“. ეს მოვლენა ნათლად ჩანს „ლაზარეს აღდგინების“ აღწერისას:

„იესოს მარჯვენა მიმართულია, ერთის მხრივ, ფენომენისაკენ – კუბოსკენ, სადაც ლაზარეს სხეული ასვენია, მეორეს მხრივ, ნოუმენი – ჯოჯოხეთი – რჩება გამოსახულების მიღმა, იგი მხოლოდ მომზადებულ (ანუ იგულისხმება მორწმუნე ადამიანი) მაყურებელს შეუძლია წარმოიდგინოს.

შუა საუკუნეების ეპისკოპოსი ავრელიუს ავგუსტინე (354-430), ერთგვარ დამაკავშირებელ რგოლად არის მიჩნეული გვიან ანტიკურობასა და შუა საუკუნეებს შორის. ავგუსტინე აღიარებს სამყაროს სილამაზეს, მაგრამ ყველაფერი ეს ღმერთიდან მოდის, რადგან ჰარმონია ხელოვნებაში უმაღლესი ნებით ხორციელდება, ისევე როგორც სამყაროში საერთოდ, ამიტომ ავგუსტინეს აზრით, მნიშვნელობა აქვს არა გრძნობად ჰარმონიას ბუნებასა და ხელოვნებაში, არამედ მათში გატარებულ იდეას. ავგუსტინე ყველაფერში მოითხოვს იდეის ერთიანობას, მაგ. მოყავს არქიტექტურა და მიუთითებს, რომ ნაგებობის ფანჯრებმა თავისი სიდიდით და პროპორციებით უნდა გამოხატონ მისი ერთიანობა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ავგუსტინეს სწავლებამ გზა გაუხსნა ყოველგვარ ალეგორიზმს, „კრავი გახდა ქრისტეს სახე, თვით სილამაზე სიკეთისა და ჭეშმარიტების ის ერთიანობა, რომელიც აბსოლუტშია განხორციელებული. ადამიანი იდგა ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ცენტრში – „ადამიანის განმმენდა“, „ფერისცვალება“, „ხსნა“, შეადგენდა ეკლესიის, როგორც სოციალური ინსტიტუტის მიზანს, ამიტომ ხელოვნების ისტორიული განვითარების პროცესში, ადამიანის ფიგურამ დაიკავა ნებისმიერი კომპოზიციის აზრობრივი და ფორმალური ცენტრი, იგი იყო ძირითადად მხატვრული იდეების მატარებელი.

აღმოსავლეთ ქრისტიანულ ფერწერაში ადამიანის ფიგურა, დასავლეთეუროპის ხელოვნების საპირისპიროდ, წარმოდგენილი იყო მხოლოდ როგორც მარადიული იდეების გამომხატველი.

ფერი ბიზანტიურ ხელოვნებაში

ბიზანტიური ხელოვნება დიდ ადგილს უთმობს სინათლესა და ფერს, როგორც უმნიშვნელოვანეს მხატვრულ საშუალებებს, რაც განსაკუთრებული სისრულით ბიზანტიურ ფერწერაში გამოვლინდა.

1. ოქროსფრად გასხივოსნებული ფიგურები, სცენები და ოქროს ფონი, იდეალურობის შთაბეჭდილებას ტოვებენ. მაყურებელს არაამქვეყნიური არსებობის შეგრძნება ებადება. მოზაიკასა და ხატის მხატვრულ სტრუქტურაში ფონების და ნიშნების ოქროსფერი, მნიშვნელოვანი და გადამწყვეტი იყო, მას

ექვემდებარებოდა გამოსახულების მთელი ფერადოვნული წყობა.

2. ბიზანტიური ფერწერის სინათლის წყარო იყო აგრეთვე იერსახის გაღიალება და თეთრის დადების განსაკუთრებული ხერხი, რის საფუძველზეც იქმნება ილუზია, თითქოს სახე თვითონ ასხივებს სინათლეს.

3. ბიზანტიურ მოზაიკებსა და ხატებში სინათლის მატარებელი იყო ფერები, მკაფიო ფერები რთულ ურთიერთკავშირშია როგორც ნიშნებსა და ოქროს ფონთან, ასევე იერსახეთა „შინაგან“ სინათლესთან და ქმნიან შუქითა და ფერით აღსავსე ჰარმონიას. ფერი, როგორც ცნობილია, ბიზანტიურ ხელოვნებაში სიტყვასთან ერთად სულიერი არსის უმნიშვნელოვანესი გამომხატველია, ღრმა მხატვრულ-რელიგიური სიმბოლიკა გააჩნია.

მაგ:

მენამული ფერი – ღვთაებრივი და საიმპერატორო ღირსების ფერია.

წითელი – ცეცხლის, როგორც დამსჯელი, ასევე განმნმენდელიც, აგრეთვე

სიცოცხლის სიმბოლო, სისხლისფერი – უპირველესად, ქრისტეს სისხლის, ე.ი. მისი განხორციელების ქვეშარიტებისა და ადამიანთა მოდგმის მომავალი გადარჩენის ნიშანი.

თეთრი ფერი – ღვთიური სინათლის.

ლურჯი და ცისფერი – ტრანსცენდენტური სამყაროს

მწვანე – ყვავილობის, ახალგაზრდობის

შავი – დასასრულის, სიკვდილის

ბიზანტიურ ხელოვნებაში (ესთეტიკაში) როგორც ცნობილია განსხვავებულია სინათლის ორი სახე და მისი ორი წყარო:

1) **მატერიალური საგნების დასანახად**, ამ მოძღვრების თანახმად საჭიროა მზის გრძნობადი სინათლე.

2) **აზრობრივი „საგნების დასანახად“**, აუცილებელია „გონიერი“ სინათლე, რომლის წყაროა ქრისტე და რომლის სინათლის სხივი ეცემა სულის ხედვას, რათა მან აზრობრივად დაინახოს გონითი და უხილავი. სწორედ ეს აზრობრივი, გონიერი სინათლე ეხმარება ადამიანს ჩანვდეს წმინდა წერილის არსს. აქ უმაღლესი ცოდნა განუყოფელია უმაღლეს ტკობასთან. ადამიან-

ნის გონება სინათლედ იქცევა და ერწყმის უმაღლეს სინათლეს. ეს სინათლე განდევნის ადამიანისაგან ყოველ სულიერ ვნებას, განკურნავს უძღურებისაგან. სული, როგორც სარკეში ხედავს თავის ცოდვებს და ხდება მორჩილი, ამავე დროს აღივსება სიხარულით მომხდარი სასწაულის გამო. ადამიანი მთლიანად იცვლება და შეიმეცნება აბსოლუტს. ეს უხილავი სინათლე ცვლის არა მარტო ადამიანის სულს, არამედ სხეულის სტრუქტურასაც ისე, რომ სხეული ვიზუალურადაც იწყებს გამოსხივებას, რაზედაც გამუდმებით მიუთითებენ ჰაგიოგრაფიაში.

ამ თეორიის მიხედვით, შემეცნების უმაღლესი საფეხური გააზრებულია როგორც ობიექტისა და სუბიექტის სინათლისეული არსის შერწყმა სუბიექტის სულში, იმგვარად, რომ სული თვითონ ტოვებს ამ სამყაროს, გაიჭრება სხვა განზომილებაში და იქ ერთიანდება ღვთიურ არსთან. რაც შესაძლებელია მორწმუნის სიცოცხლეშივე მოხდეს.

ბიზანტიურ - სიმბოლური ხელოვნება და ესთეტიკა თავისი საკულტო რიტუალით, სახეების, სიმბოლოების და ნიშანთა მთელი ქრისტიანული სისტემით მიმართულია ადამიანის ჩაღრმავებაზე უსასრულო, აუღწერელი სულიერი ნეტარების მდგომარეობაში. ამაშია ბიზანტიური, რელიგიური ხელოვნების მთავარი არსი.

ტრაგედია და კომედია შუა საუკუნეების ხელოვნებაში (ლიბანიოსი. მეთოდოს პატარელი IV საუკ.)

ერთის მხრივ - ეკლესია ცდილობს მღვდელმსახურების პროცედურაში შეიტანოს დრამატიზაციის ელემენტები, ამაზე უნდა მიგვითითებდეს მღვდელმსახურთა მიერ წარმოთქმა გარკვეული რიტუალური პასაჟებისა, რომლებიც სრულდებოდა რამდენიმე მსახურის მიერ ერთმანეთთან გამართული დიალოგის სახით და ყოველი ასეთი პასაჟის შესაბამისად გუნდის მიერ საგალობლების სიმღერა. ასეთ დრამატიზაციას დიდი ყურადღება ექცეოდა, ეს იქიდანაც ჩანს, რომ კერძოდ გუნდის მიერ შესრულებული საგალობლების შეთხვაზე მუშაობდნენ საუკეთესო ბიზანტიელი პოეტები, რომლებიც შემდეგ მათი დამსახურების გამო ამ დარგში, ეკლესიამ წმინდანებად შერაცხა.

მეორეს მხრივ – პოეტები წერდნენ დიალოგური ფორმით გამართულ თხზულებებს, რომლებშიც რამდენიმე პირი საუბრობდა ქრისტიანობისთვის საგულისხმო თემებზე. ამგვარი ცდა წარმოდგენილია მეთოდოს პატარელის „ნადიმში“ და ამ ცდის დაგვირგვინებას წარმოადგენს პროკლე კონსტანტინოპოლელის სახელით მოღწეული დრამატული სცენა, რომელშიც საუბრობენ მარიამი და იოსები, მარიამი და გაბრიელ მთავარანგელოზი. ამ სცენას თავისი პროლოგიც ჰქონდა და აქვს დასრულებული დრამატურგიული სახე.

ასევე მნიშვნელოვანია „ქრისტეს ვნებანი“.

იგი იწყება ქრისტეს ასვლით გოლგოთაზე და მთავრდება მისი „აღდგომით“ და მისი მისვლით მარკოზის დედის სახლში. მოქმედი პირნი არიან: მარიამი, ანგელოზი, ქრისტე, მარიამ მაგდალინელი, ღვთისმეტყველი იოანე, ღვდელმთავართა კრებული და პილატე. გარდა ამისა მონაწილეობს გალილეველ ქალწულთა გუნდი; იგი ორად არის გაყოფილი, დრამა დაწერილია იამბური ტრიმეტრებით, ბიზანტიური თორმეტმარცვლოვანი ლექსით. ეს დრამა აგებულია ანტიკური ტრაგედიის მასალაზე. რამდენადაც ნაწარმოები „ქრისტეს ვნებას“ ეხება. რასაკვირველია, იგი ახალი აღთქმის წიგნებს უნდა ემყარებოდეს. მართლაც სიუჟეტის მასალა ამოღებულია ახალი აღთქმის სხვადასხვა წიგნებიდან. მაგრამ აქ ფაქტიურ მასალას მოქმედი პირები გადმოგვცემენ იმ ფრაზებით, რომლებიც ნახმარია ესქილესა და ევრიპიდეს ტრაგედიებში. უმეტესი ნაწილი ფრაზებისა და მთელი ტაეპებისა ამოღებულია ევრიპიდეს ექვსი ტრაგედიიდან (მედეა, ბაკხელი ქალები, ტროელი ქალები...). ის, თუ რამდენად ბაძავს ამ დრამის ავტორი ძველ ბერძენ მწერლებს, ჩანს შედარებების საფუძველზე. „მედეაში“ ძიძას ნათქვამ ფრაზას იმეორებს „ქრისტეს ვნებანში“ მარიამ ღვთისმშობელი. მთელი დრამის (2610 ტაეპი) დაახლოებით ორი მესამედი ანტიკური ტრაგედიებიდან ამოღებულია ციტატებია, ხოლო დანარჩენი საღმრთო წერილიდან. ქრისტიანული იდეოლოგიის გამარჯვებამ შეაფერხა დრამის განვითარება, მაგრამ ის მცირეოდენიც კი, რაც არსებობს, მომასწავებელია იმისა, რომ ანტიკური დრამა კვდომის გზაზეა დამდგარი და არის

მცდელობა, რომ შეიქმნას ფეოდალურ-ქრისტიანული დრამა. გვიან ანტიკურ პერიოდში საზოგადოება წვრილ პანტომიმურ სანახაობებს უფრო ეტანებოდა, ვიდრე მონუმენტალურ დრამას, ხოლო იმ დროს თეატრებში ისევ ძველი დრამა იდგმებოდა. ვერც ძველი ტიპის კომედიამ გაშალა ფრთები, ისიც ელინისტური ცხოვრების პირობების კვალად, გადაგვარდა და წვრილ გასართობ სცენებად მიმამბებად და იდილიებად იქცა. ასეთივე მდგომარეობა გრძელდებოდა ბიზანტიურ პერიოდშიც. მთავარ დრამატულ გასართობს თეატრში წარმოადგენს არა მონუმენტალური დრამა, არამედ ცეკვა და მიმი. თუ რა მდგომარეობაში იყო დრამატული ხელოვნება მეოთხე საუკუნეში, ამის შესახებ ცნობებს გვანვდის ლიბანოსი.

ლიბანოსი.(რიტორი 314 – 393წ.)

ლიბანოსი IV საუკუნის ცნობილი რიტორი და ფილოსოფოსი იყო, იგი თავის დროინდელ თეატრზე გვანვდის შემდეგ ცნობებს:

1.თეატრს დიდი ადგილი ეჭირა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, იქ იკრიბებოდა ხალხი, როგორც სანახაობებისთვის, ისე ქვეყნის მმართველებთან შესახვედრად. გასართობი თეატრები იყო სხვადასხვანაირი: ზოგიერთი თეატრი მოწყობილი იყო მოჭიდავეებისათვის ზოგი ადამიანთა საბრძოლველად მხეცებთან; სხვა თეატრებში ხალხს ართობდნენ „მოცეკვავენი“ და მსახიობები.

2. როდესაც ლიბანოსს სპეციალურად დრამატული სანახაობა აქვს მხედველობაში, ის ლაპარაკობს „მოცეკვავეებზე და მსახიობებზე“ და არა ტრაგედიებსა და კომედიებში მოთამაშეებზე.

მეორე საუკუნის სოფისტს არისტიდეს დაუწერია ტრაქტატი მოცეკვავეებზე და დაუხასიათებია ისინი როგორც გარყვნილებისა და უზნეობის გამავრცელებელნი; ლიბანოსი იცავს მოცეკვავეთა საჭიროებას სათეატრო სანახაობებში როგორც ხალხის გამაკეთილშობილებელ საშუალებას.

3. როგორც ჩანს, ცეკვისა და მიმების გარდა თეატრში ძველი ბერძნული ტრაგედიები და კომედიებიც იდგმებოდა. ლიბანოსის დროს ყოფილა ტრაგიკული და კომიკური

წარმოდგენები. დაუდგამთ ესქილეს, სოფოკლეს, ევრიპიდეს დრამები და ყოფილა ასევე მიმდინარეობა დრამების დადგმის წინააღმდეგ, რაც პერმანენტულ ფაქტს წარმოადგენდა, სწორედ „ცეკვა“ და „მიმი“ – ს და მოცეკვავეებს იცავს ლიბანიოსი.

4. ცეკვა და მიმი დრამის მაგივრობას ენოდნენ. მოცეკვავეც თავის პროფესიას უყურებდა, როგორც დიონისესთვის განკუთვნილს, თავის თავს თვლიდა დიონისეს მსახურად, რომელმაც დასაბამი მისცა ტრაგედიასა და კომედიას.

ამრიგად, ლიბანიოსის გადმოცემიდან ცხადია, რომ თეატრში მთავარი გასართობი ცეკვა და მიმი იყო და არა ძველებური ტრაგედია და კომედია. როდესაც საისტორიო წყაროებში ნათქვამი იყო, რომ სასცენო სანახაობებს აწყობდნენ პანტომიმური სანახაობა იგულისხმებოდა. მიმები განკუთვნილი იყო საზოგადოებრივი ცხოვრების ცალკეული მხარეების განსაქიქებლად. პოეტები სარგებლობდნენ მიმის ძირითადი ხასიათით და საჭირო შემთხვევაში მაღალი თანამდებობის პირებსაც დასცინოდნენ. ქრისტიანობისა და წარმართობის ბრძოლის ხანაში დაცივნის საგანი გახდა „ქრისტიანიც“. ამიტომაც ცხადია გაჩნდებოდა მიმდინარეობა მიმების წინააღმდეგ.

ასეთ ოპოზიციურ განწყობილებასთან არის დაკავშირებული ის ღონისძიება, რომელსაც მიმართავენ კეისრები თეატრის წინააღმდეგ. ასე მაგალითად; თეოდოს I – მა 386 წელს აკრძალა კვირადღეობით სათეატრო სანახაობები, ხოლო თეოდოს II – მ საზოგადოდ ქრისტიანულ უქმე დღეებში. რაკი სათეატრო ხელოვნება რელიგიურ პროპაგანდას საფრთხეს უქმნიდა, იგი აკრძალეს კიდევ. მორწმუნეთა მიზიდვის მიზნით, საქრისტიანო ეკლესია თვითონ ცდილობს ქრისტიანული დრამის შექმნას. ახალი სარწმუნოებისათვის მებრძოლი გმირები შეექმნათ.

ამდენად, ჩვენ ვხედავთ, რომ IV – VI საუკუნეებში იყო ცდა „ქრისტიანული დრამის შექმნისა“, რომელიც საკითხავად იყო განკუთვნილი და არა თეატრში დასადგმელად. ქრისტიანობას უნდა დაეძლია წარმართული მითოლოგია, რადგანაც სპეციფიკურად ქრისტიანული ფორმები არ არსებობდა.

XI – XII სს. ვითარდება მთელი რიგი თეატრალური ჟანრები. უპირველეს ყოვლისა, ეს ეხება ძველ და ახალ აღთქმების

საფუძველზე შექმნილ რელიგიურ მისტიკებს. როგორც ცნობილია, რაღაც მომენტში ეკლესია ტაძარში თეატრალურ წარმოდგენებს კრძალავს. თეატრი ქალაქის მოედანზე გადაინაცვლებს, ამით თეატრის სანახაობითობა, იმპროვიზაციული მომენტები, უფრო იზრდება. უკვე პირველი თეატრალური ჟანრები რელიგიურად არაადაპტირებულ შინაარსს მოიცავენ. განსაკუთრებული სიცხადით ეს ფრანგულ ფარსში გამოვლინდა მოხეტიალე დასების გამომწვევი სახელწოდებებით, „ხუმარები“, „დაძონძილი შარვლები“ და სხვ. ყოველივე ის, რაც არის იუმორში, სიმღერებში, რომელიც მასობრივ მხატვრულ გამოვნებას აყალიბებს.

არქიტექტურა და ქანდაკება შუა საუკუნეებში.

ქრისტიანებმა თავიანთი იდეოლოგიის სამსახურში უყოყმანოდ ჩააყენეს გვიანანტიკური არქიტექტურისა და სახვითი ხელოვნების მთელი არსენალი, ე.ი. პირდაპირ გადმოიღეს ამ ფორმათა ენა, ახალი შინაარსის მიუნიჭებლად. ეს იყო უბრალოდ გადმოტანა და არა ახლის შექმნა. ამიტომ ადრექრისტიანული ხელოვნება ახალი მხატვრული სტილის კი არ არის, არამედ წარმართულ – რომაულისა და ქრისტიანულ ელემენტთა მშვენიერი ნაზავია. ბიზანტიის ქრისტიანული ხელოვნება ვითარდება რომისაგან შორს, გვიანანტიკურ – რომაული მემკვიდრეობისაგან დამოუკიდებლად. მასში ილვიძებს ახალი სპირიტუალური გამოსახვის ფორმები, რომლის ძირებიც ბუნების მიბაძვაში კი არ არის, არამედ განზოგადებაშია. აღმოსაღურ კულტურებსა და რელიგიებთან შეხებამ წარმოშვა ბიზანტიურ-ქრისტიანული სტილი, რომელმაც შემდეგ დიდი როლი შეასრულა ევროპული ხელოვნების განვითარებაში. ადრექრისტიანულ ეკლესიებს საფუძვლად დაედო რომის ანტიკური ხანიდან მომდინარე ორი ძირითადი არქიტექტონური ფორმა:

1. ბაზილიკა

2. ცენტრალური ნაგებობა.

ბაზილიკა იდეალური დარბაზია თავშეყრისა და წირვა-ლოცვისთვის. ანტიკური ტაძრისგან განსხვავებით, აქ არ დგას ღმერთის ქანდაკება, რომელსაც ცალკე სივრცე უჭირავს.

ანტიკური საკულტო ტაძარი, თუმცა გარს ერტყმის სამლოცვე-
ლოს, მაგრამ ღია ნაგებობაა. გვიანანტიკური ქრისტიანული სა-
კულტო შენობები გარედან ჩაკეტილია, თავის თავში ინტიმურო-
ბას ქმნის და ფასადის მიმართ გულგრილია. წმ. პეტრეს ტაძარი.

ადრექრისტიანულ ხუროთმოძღვრებაში კვლავ გაცოცხლდა
ცენტრალური შენობის იდეა, რომელიც ანტიკური ეპოქის
პანთეონშია ხორცშესხმული. ეს არის მრგვალი და ოთხკუთხა
მოსანათლი ეკლესიები და მემორიალური ტაძრები. ამ დროის
ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ძეგლია თეოდორიხის აკლდამა
რავენაში.

შენობა გარეთ თუ შიგნით სრულიად მოურთავია მაგრამ
მნახველს აჯადოვებს სისადავითა და მამრული ღირსებით. ქვით
ნაგები კამარის მაგივრობას აქ ერთადერთი უზარმაზარი ქვა
ენევა. ეს მოპირკეთებული მონოლითი დიამეტრით 11 მ - ია და
276 ტ. ინონის. აკლდამის გარეშვერილები აუცილებელი იყო ამ
კოლოსის 20 მ-ის სიმაღლეზე ასატანად. ჩვენამდე მოღწეულია
პირველი ქრისტიანული ფერწერის ნიმუში, რომის კატაკომბების
მოხატულობა. „კეთილი მწყემსი“ ის თავისებური აპოლინია
ქრისტიანულ სამოსში გამოწყობილი აქ ისე როგორც კლასიკურ
ანტიკურ ხანაში, ღვთაებრივი სრულყოფილება გატოლებულია
იდეალურ გარეგნულ სილამაზესთან. ადრექრისტიანულ ეპოქაში
ჯერ კიდევ იძერწება პორტრეტული ფიგურები ბიუსტის ან სარკო-
ფაგთა რელიეფის სახით. V - საუკუნის მიწურულს კი პორტრეტუ-
ლი ხელოვნება სრულად ქრება, რადგან ქრისტიანული რწმენა
უკვდავი, გამოუსახვადი სულის გადარჩენას ქადაგებდა და არა
მოკვდავ მიწიერ სხეულზე ზრუნვას.

ბიზანტიური სახვითი ხელოვნებისათვის დამახასიათე-
ბელია იგავურ-სიმბოლური ენა. ამ სტილის მახასიათებელია
ოქროცურვილი ფონი. შეიძლება მოზაიკაზე გამოსახული იყოს
ისტორიული პირი, მაგრამ ყურადღება მთლიანად გადატანილია
არა მიწიერი, არამედ სულიერი არსებობის წარმოჩენაზე. ერთი
ტიპის ნიღბური სახეები, ხელ-ფეხის ერთნაირი მდგომარეობა,
წინ წევს გამოსახულთა ზეპიროვნულ ღირსებას, რაც მათი
წოდების სულიერ ღირსებას შეესაბამება. ეს მკაცრი სტილი,
მთელ დასავლურ ხელოვნებაში გამეფდა ვიდრე შუა საუ-

კუნეების მიწურულს, სახვით ხელოვნებაში სააქაო სიცოცხლის ახალმა რწმენამ არ გაიკაფა გზა. ეკლესიამ დიდი უნდობლობა გამოუცხადა დამოუკიდებელ ქანდაკებას, რადგან შეიძლებოდა იგი ახალი კერპთაყვანისმცემლობის შესაძლო ობიექტი გამხდარიყო. დიდი ზომის ქანდაკების შესაქმნელად, ამ ეპოქას წმინდა ტექნიკური პირობებიც აკლდა. გაჩნდა ძველი და ახალი აღთქმის თემებით მოხატული ეკლესიები. აგრეთვე გაჩნდა საერო მხატვრობაც, რომლის ნიმუშია დიდი სამეფო სასახლეთა მოხატულობა. მხატვრობის სტილზე წარმოდგენას მხოლოდ წიგნის მხატვრობა გვიქმნის. ამ მხრივ უამრავი ნიმუშია შემორჩენილი. მას შემდეგ, რაც ცალკე ფურცლებისაგან შეკრულმა წიგნმა ტრადიციული გრაგნილი წიგნი შეცვალა, როგორც ცოდნის წყარო გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს.

XII ს. მეორე ნახევარში ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ დებატების ცენტრში აღმოჩნდა თომა აქვინელი. (1227-1274).

მისი სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლა დაემთხვა იმ პერიოდს, როცა შუა საუკუნეების ალეგორიზმი უკვე კრიზისს განიცდიდა. ცნობილია, რომ აქვინელის – ობიექტურ იდეალისტური ფილოსოფია ჩამოყალიბდა არისტოტელეს მოძღვრების თეოლოგიური ინტერპრეტაციის შედეგად, აქვინელის შეხედულებებში მშვენიერსა და ხელოვნებაზე სინთეზირებულია ნეოპლატონიზმის, ავგუსტინეს, ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის და სხვათა ნააზრევნი, გაერთიანებული ერთ მთლიან სისტემად არისტოტელეს ფილოსოფიის მეთოდოლოგიურ საფუძველზე.

ბიზანტიური საგნობრივი ესთეტიკისაგან განსხვავებით, აქვინელმა სულიერი მშვენიერებიდან აქცენტი გადაიტანა ბუნებრივ, გრძნობად-აღქმად მშვენიერებაზე, რომელსაც თავისთავადი ღირებულება გააჩნია და არ არის მხოლოდ ღვთიური მშვენიერების გამოვლინება. ხელოვნებას აქვინელი განიხილავს არისტოტელეს კვალად. ხელოვნების მთავარ დანიშნულებას ხედავს შემეცნებაში. მშვენიერი ხელოვნებაში არის ისეთი მხატვრული სახე, რომელიც სრულად ასახავს საგანს, იგი მახიჩავს რომ იყოს. მშვენიერი, სრულყოფილი ხელოვნების ნაწარმოები, აქვინელის თანახმად სამი ნიშნით ხასიათდება: (მთლიანობა, – სრულყოფილება, პროპორციასთან ჰარმონია და

ბოლოს სიცხადე). ცნობილია, რომ თომა აქვინელის მოძღვრება განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოვლინდა ეთიკაში, რომელსაც ცენტრალური ადგილი უჭირავს თომიზმის ისტორიაში.

თომიზმის თეორიამ სულიერ ცხოვრებაში მთლიანობა აღადგინა, ადამიანის მთლიანობა. მისმა ეთიკამ ადამიანს დაუბრუნა შუა საუკუნეებში დაკარგული პირადული ღირსება. აქვინელი მიუთითებს გრძნობადი და ქვრეტითი შემეცნების ერთიანობაზე და ყურადღების აქცენტი გადააქვს პიროვნების ცნობიერებაზე. ამით იგი თავის სისტემას ანთროპოლოგიურ ხასიათს ანიჭებს. ადამიანი სცილდება შუა საუკუნეების მისტიკურ და ასკეტურ იდეალებს. ადამიანის ეთიკური და შემეცნებითი უნარის საკითხი, ჩვეულებრივ უკავშირდება ადამიანის პიროვნების არსის საკითხს, ისმის კითხვა: ადამიანის ინდივიდუალობა არსებობს მის სხეულებრივ ბუნებაში თუ ძევს მის სულში?

ცნობილია, რომ თომა აქვინელის ფილოსოფიაში ეს შუა საუკუნეობრივი დუალიზმი არ გადაილახა.

თუმცა აქვინელი ცდილობს გადალახოს სულისა და სხეულის დაპირისპირება იმის აღიარებით, რომ ადამიანის ინდივიდუალობის პრინციპი მათ ერთიანობაშია. ამასთან დაკავშირებით აქვინელი ავითარებს სულისა და სხეულის მოძღვრებას.

სულიერი ძალა მატერიას გამსჭვალავს.

მსგავსი შესაბამისობა არსებობს ადამიანის სულსა და სხეულს შორის. სულის შესათვისებლად ადამიანის მიდრეკილებას ეწოდება „HABITUS“. ამ მოძღვრებას თავის შემოქმედების საფუძვლად იღებს დანტე ალიგიერი.

დანტე ალიგიერი (1265–1321 წ.).

იგი აღიარებს ადამიანის როგორც სულის, ასევე სხეულის განუმეორებელ ინდივიდუალობას, მათი ერთიანობის უნიკალურობას. დანტე ალიგიერმა პირველმა წარმოადგინა ადამიანი, როგორც სულიერი არსებისა და ფიზიკური ბუნების ერთგვარი სინთეზი. თომა აქვინელის მოღვაწეობის დროს ალეგორია კარგავს დომინანტის ფუნქციას. დანტე უკვე „ლამაზი“ ალეგორიისაკენ ილტვის რა დროის მოღვაწენიც ღრმა აზრს ხედავენ იმაში, რომ თვეების რიცხვი შეესაბამება მოციქულთა და

წინასწარმეტყველთა რიცხვს, წლის დროების რიცხვი – მახარობელთა რიცხვს. დანტე ალიგიერი თავის თეორიულ თხზულებებში, მთლიანად ეყრდნობა თომა აქვინელს, რომლის მოძღვრებას დიდი მნიშვნელობა აქვს ამ ეპოქის ხელოვნების გაგებაში.

თავის ტრაქტატში „ნადიმი“ დანტე აღნიშნავს, რომ ხელოვნების ნაწარმოებს ოთხი ძირითადი ნიშანი გააჩნია:

1. ისტორიული, რომელიც მაყურებლის წარმოსახვაზე ისეთ შთაბეჭდილებას ახდენს, რომ იგი გამოსახულებას თვალსაჩინოდ წარმოადგენს.

2. ალეგორიული აზრი, რომლის საშუალებით მაყურებელი სიბრძნეს ეზიარება.

3. მორალური აზრი, რომლის მიზანია, ნების განვითარება, ზნეობის ამაღლება.

4. ანალოგიური, რომელიც იმქვეყნიურზე მიგვანიშნებს და ადამიანი რეალურის, ისტორიულის მიღმა გადაჰყავს.

დამწერლობა და წიგნი შუა საუკუნეებში (ნახატი. გრაფიკა).

მონასტრებში ჩნდება სენაკები, სადაც ბერები არა მარტო საღმრთო წერილს ინერდნენ, არამედ მონასტრის ბიბლიოთეკაში დაცულ კლასიკურ ნაწარმოებთა ასლებსაც ამზადებდნენ. ეს ასლები შემდეგ სხვა მონასტრების საკუთრებაში გადადიოდა. ამგვარმა საქმიანობამ ხელი შეუწყო ანტიკური განათლების აღორძინებას. განსაკუთრებით ძვირფას წიგნებს აფერადებდნენ, ანუ ფერწერულად ამკობდნენ. კარლოს დიდმა აახენში რამდენიმე ირლანდიელი ბერი დაიბარა და სასახლესთან არსებულ სკოლას სათავეში ჩაუყენა წიგნის მხატვრობის მოსაგვარებლად. სწორედ აქ ჩაისახა მინიატურული ხელოვნება – ილუსტრაცია. იგი ლოგიკურად იშვა ანტიკურ, რეალისტურ ხელოვნებასთან დაპირისპირებაში და გაჩნდა ახალი მიმართულება – რომანული ხელოვნება.

მხატვრობის სტილზე წარმოდგენას მხოლოდ წიგნის მხატვრობა გვიქმნის, ამ მხრივ კი, უამრავი ნიმუშია შემორჩენილი. მას შემდეგ, რაც ცალკე ფურცლებისაგან შეკრულმა წიგნმა

ტრადიციული გრაგნილი წიგნი შეცვალა, როგორც ცოდნის წყარო, გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს.

ანტიკური პერიოდის წიგნი პაპირუსის გრაგნილს წარმოადგენდა ადრეულ საუკუნეებში, პაპირუსს დოკუმენტების დასამზადებლად უფრო ხმარობდნენ, ვიდრე წიგნების. პაპირუსის დამზადება და გამოყენება რომის იმპერიის დაცემისთანავე არ შეწყვეტილა – გარკვეული დროის განმავლობაში, პაპირუსის შემოტანას არაბეთის ეგვიპტიდან განაგრძობდნენ.

VIII საუკუნიდან შემოდის პერგამენტი და იგი ავინროებს პაპირუსს, როგორც წიგნის დამზადების საქმეში, ისე კანცელარიებში და XIII საუკუნემდე ყველაზე გავრცელებულ საწერ მასალად რჩება.

ქალაქის გამოყენება მხოლოდ XIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან იწერება ძირითადად სამხრეთ ევროპაში (ესპანეთში, სამხრეთ საფრანგეთში). პერგამენტს თხის, ცხვრის, ღორის ხოლო IX საუკუნიდან ხბოს ტყავისაგან ამზადებდნენ. ხბოს ტყავის პერგამენტი განსაკუთრებით ჩრდილოეთის ოლქებში იყო გავრცელებული. პაპირუსის გრაგნილიდან პერგამენტზე გადასვლამ, წიგნის გადანერის მეთოდიც შეცვალა. ძველად წიგნის გადამწერი მაგიდებთან კი არ ისხდნენ, პირდაპირ მუხლებზე ედოთ პაპირუსი და ისე წერდნენ რადგან უფრო მოხერხებული იყო. მაგიდასთან მჯდომი კალიგრაფის პირველი გამოსახულება ჩნდება V საუკუნეში. ასე რომ, ანტიკური წიგნის თვითდამზადების პროცესი გარკვეულ საზოგადოებრივ ხასიათს ატარებდა, ხოლო შუა საუკუნეებში მონასტრის სენაკში განმართებული ბერის მუშაობა ღვთის მსახურებად ითვლებოდა. შესაბამისად წიგნის კითხვის მანერაც იცვლება: ძველად წიგნებს მხოლოდ ხმამაღლა კითხულობდნენ, ბიბლიოთეკაშიც კი, მეგობართა ან მოწაფეთა გარემოცვაში.

შუა საუკუნეებში დამკვიდრდა წიგნის ინდივიდუალურად, მარტო თავისთვის კითხვის მანერა, თუმცა ხმამაღლა მაინც კითხულობდნენ ღვთის მსახურების დროს, მონასტერთა სატრაპეზოებზე თუ სამეფო კარზე. შუა საუკუნეებში ფარგლის და წვეტიანი ჯოხის დახმარებით, ფურცლებზე უფერულ ხაზებს ავლებდნენ და ამ ხაზების გასწვრივ წერდნენ. XI საუკუნეში

ხანდახან ფერადი ხაზიც ჩნდება, XIII საუკუნიდან კი ხაზებს უკვე მელნითაც ავლებდნენ, ფურცლებს შუაზე კეცდნენ და ჩვეულებად კინძავდნენ.

ძველად ლერწმის კალმით წერდნენ და ეს ჩვეულება არაბულსა და ბიზანტიურ სამყაროებს შემორჩა. ვარაუდია, რომ ფრთის გამოყენება უკვე მეხუთე საუკუნიდან დაიწყეს. მასიურად ყველა ქვეყანაში მეთერთმეტე საუკუნეში მოხდა. XI საუკუნის წერილობითი ძეგლები მხოლოდ ბატის, გედის და ფარშევანგის ფრთითაა ნაწერი. როგორც ჩანს ძველად პაპირუსს მხოლოდ ლერწმის კალამი შეესაბამებოდა და მასთან ერთად გამოვიდა ხმარებიდან. წიგნს გადანერისთანავე ყდაში სვამდნენ, რათა პერგამენტი არ დაბრეცილიყო. ძვირფასი და ლამაზი წიგნი იშვიათობას წარმოადგენდა. წიგნი, როგორც წესი, ან მონასტერში ინახებოდა ან მეფის კარზე. უწიგნური და ლატაკი მოსახლეობისათვის წიგნი მიუწვდომელი იყო. წიგნს ის მხოლოდ ღვთისმსახურების დროს ან საზეიმო ცერემონიების დროს თუ ხედავდა, ამიტომ მისადმი ადამიანი ღვთაებრივი მოწიწებითა და ცრუმორწმუნოებრივი შიშით იმსჭვალებოდა. წიგნზე (სახარებაზე) იფიცებოდნენ. მხოლოდ უნივერსიტეტის განვითარებამ შეუწყო ხელი წიგნის სამონასტრო ფარგლებიდან გამოსვლას და საქალაქო ყოფაცხოვრების საგნად გადაქცევას.

ისმება კითხვა რით წერდნენ?

წერდნენ მელნით, მაგრამ შუა საუკუნეების მელანი განსხვავდებოდა ანტიკურობისგან. ანტიკური მელანი ადვილად იშლებოდა. მაშინ როცა შუა საუკუნეების მელანი მუხის ნაყოფის წვენიდან იყო დამზადებული და დიდი გამძლეობით გამოირჩეოდა. ამ მელნის ამორეცხვა შეუძლებელი იყო. ის დანით, ან პეშვით უნდა ამოეფხიკათ.

რადგან შუა საუკუნეებში ტრანსპორტი ძალიან ჭირდა, ინფორმაციის მიწოდებაც ნელა და არაზუსტად ხდებოდა.

რომაულ იმპერიაში მოწესრიგებული საფოსტო სისტემა იმპერიასთან ერთად გაქრა. ადრეულ შუა საუკუნეებში მეფეები დროდადრო მაინც უგზავნიდნენ წერილებს თავიანთ ქვეშევრდომებს ან მეზობლებს, ამიტომ არსებობდნენ კანცელარიები ქვეყნის თითქმის ყველა კუთხეში.

XII საუკუნიდან წერილების წერამ შედარებით ინტენსიური ხასიათი მიიღო. წერილებს მთელს ევროპაში ლათინურად წერდნენ (პირველი ცნობილი წერილი გერმანულად დაწერილი 1305 წლით თარიღდება). ეკონომიურად დაქუცმაცებული შუა საუკუნეების ევროპა, მიუხედავად განუვითარებელი კომუნიკაციებისა და ადამიანთა კარჩაკეტილობისა, მაინც ინარჩუნებდა მთლიანობის ილუზიას.

XII საუკუნეში უმთავრესად სასიყვარულო ან რელიგიური ხასიათის წერილები ინერებოდა. მონაზვნებს, ეკლესიის მსახურებს ეკრძალებოდათ სასიყვარულო წერილების წერა.

XIII საუკუნიდან საქმიანი, სავაჭრო მიმონერაც ვრცელდებოდა. შუა საუკუნეების წერილი მკაცრი ნორმების მიხედვით ინერებოდა.

წერილი ხუთი ნაწილისაგან უნდა შემდგარიყო:

- 1. მისაღმება**
- 2. შესავალი**
- 3. შინაარსი**
- 4. თხოვნა**
- 5. დასკვნა**

შუა საუკუნეების სამყაროს იერარქიულობის შესაბამისად, მკაცრად იყო განსაზღვრული მისაღმების ხასიათიც. შუა საუკუნეებში სარგებლობდნენ ორი, ერთმანეთზე დამოკიდებული და ერთმანეთის საპირისპირო სისტემით, ბუნებრივი და საეკლესიო დროით, ბუნებრივ დროს საფუძვლად ედო წელიწადის 12 თვედ დაყოფის ანტიკური ტრადიცია. თავის მხრივ თითოეული ამ თორმეტი თვიდან უკავშირდებოდა ადამიანის საქმიანობის განსაკუთრებულ სახეობას.

12 თვის სიმბოლიკა შუა საუკუნეების მხატვართა და მოქანდაკეთა უსაყვარლესი თემაა. ხელნაწერი წიგნების ილუსტრაციებსა და ტაძართა ორნამენტურ სამკაულებში, მრავლადაა დაცული ადამიანის შრომის სურათები (მთელი ციკლი), ამა თუ იმ დროის სპეციფიკას რომ გამოხატავენ.

ქ. ვერონაში წმ. ზენონის ეკლესიის (XII ს.) პორტალზე, გამოსახულია ერთ-ერთი საუკეთესო ფერწერული ნიმუში

ამგვარი ციკლებისა; გამოსახულებანი მკაფიოდაა შემონახული და თან თითოეულ მათგანს მისი შესაბამისი სახელი აქვს მიწერილი. ბუნებრივ კალენდარს უპირისპირდება საეკლესიო კალენდარი. მის შემადგენლობას ორი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი მოძრავი და უძრავი საეკლესიო დღესასწაულების არსებობა განაპირობებდა. უძრავი დღესასწაულებია მაგ. შობა, რომელსაც 25 დეკემბერს ზეიმობენ და მზის წრებრუნვასთან, დღის მატების დასაწყისთან არის დაკავშირებული. სხვა დღესასწაულები ქრისტეს და წმინდანთა ხსოვნას უკავშირდებოდა. უძრავი დღესასწაულებიდან განსხვავდებოდა მეორე რიგის მოძრავი დღესასწაულები რომელთა საფუძველს აღდგომა წარმოადგენს.

1. ჰეკატემბიონი. 2. მეტაგეიტნიონი. 3. ბოედრომიონი. 4. პიანფუსიონი.

5. მაიმაკტერიონი. 6. პოსეოდიონი. 7. გამელიონი. 8. ანთესტერიონი. 9. ელაფებოლიონი. 10. მუნიქიონი. 11. თარგელიონი. 12. სკიროფორიონი.

ქალაქ ვერონაში წმინდა ზენონის ეკლესიაში ერთ-ერთ პორტალზე გამოსახულია ფერწერული ნიმუში, სადაც ეს წელიწადის 12 თვის სიმბოლიკა არის გამოსახული (XI-XII სს.) უკვე ლათინური წარწერით: იანვარი, თებერვალი, მარტი, აპრილი, მაისი, ივნისი, ივლისი, აგვისტო, სექტემბერი, ოქტომბერი, ნოემბერი, დეკემბერი. შესაბამისი გამოსახულებებით, რომელიც ხელოვნების ნიმუშს წარმოადგენს.

ნახატი

ნახატის წარმოშობა კაცობრიობის ისტორიის უძველეს პერიოდს ემთხვევა.

ჩვენთვის ცნობილია პალეოლითის ხანის ცხოველთა გამოსახულებები ქვაზე, ძვლებზე, გამოქვაბულის კედლებზე. თვალი შეიძლება მივადევნოთ ნახატის ევოლუციის თანმიმდევრობას: კონტურიდან სილუეტამდე, შტრიხებით და ტონით დაფარვამდე და ბოლოს ფერადი ტონითაც.

უძველეს მსოფლიოს ხელოვნებაში შეიძლება ითქვას ბატონობდა ნახატი. მთელი ეგვიპტური ხელოვნება, ბერძნული

ვაზები, ეს არის ხაზობრივი, კონტურული ნახატი, სადაც საღებავი აქტიურ როლს არ თამაშობს და საღებავი მხოლოდ დამატებითი საშუალებაა. ამავე დროს, უძველესი ეპოქის ნახატი, პრინციპულად განსხვავდება რენესანსის და ბაროკოს პერიოდებისაგან.

ეგვიპტური ნახატი ეს არის ნახევრად დამწერლობა, გამომსახველი შრიფტი. ბერძნულ ვაზებზე დეკორატიული მორთულობა, რომელიც ერწყმის ქურჭლის ფორმას. შუა საუკუნეებშიც არ არის პრინციპული განსხვავება ფერწერასა და გრაფიკას შორის. მხოლოდ გვიანი გოთიკის ხანაში და ადრეული აღორძინების პერიოდში, როდესაც იბადება ახალი კულტურა, როდესაც ილვიძებს ინდივიდუალიზმი, ფერწერა იწყებს გამოყოფას არქიტექტურისაგან, და აქვე თავს იჩენს პრინციპული განსხვავება ფერწერასა და გრაფიკას შორის. სწორედ ამ პერიოდიდან იწყება არსებითად გრაფიკული ხელოვნების თავისთავად არსებობის ისტორია.

უძველეს მასალად ნახატის ისტორიაში ითვლება ადრეული შუა საუკუნეები (XV-XVII გერმანიაში). ყველაზე ფაქიზ სამუშაოდ ნახატისთვის ითვლებოდა პერგამენტი, რომელიც მზადდებოდა სხვადასხვა ხარისხის ტყავისაგან. იგრუნტებოდა და ხდებოდა მისი პალირება. ეს მანამ, ვიდრე ქალაქს გამოიგონებდნენ.

XVII ს-ში პერგამენტი იცვლება ქალაქით (პოლანდია).

ქალაქი პირველად გამოიგონეს ჩინეთში. შუა აზიის გავლით ქალაქი მოხვდა ევროპაში. პირველ ათასწლეულში ქალაქის წარმოების ცენტრს სამარყანდი წარმადგენდა.

ევროპაში პირველი ცდები ქალაქის წარმოებით აღინიშნება XI-XII საუკუნეებში საფრანგეთსა და ესპანეთში. მხატვრებმა ქალაქი გამოიყენეს მხოლოდ XIV საუკუნეში.

XV ს-ში კონსერვატორი მხატვრები ხატავდნენ პერგამენტზე, ხოლო ნოვატორები (მაგ. მაზაჩო) გადადიან ქალაქზე. ჩრდილოეთ იტალიაში, გერმანიაში, ნიდერლანდებში პერგამენტი დიდხანს რჩება ხმარებაში.

გრაფიკის ფანქის ყველაზე შესანიშნავ ოსტატად ითვლება ენგეი.

განსაკუთხებით თავისებუმი სტილი ფანქაში მუშაობისა ჰქონდა ხოლენს.

ევხოპული ნახატის მთავარი ინსტრუმენტს წახმოდგენს კაღამი.

აღორძნების ხანის მხატვრებს ვერტიკალურ ფუტლიარით ქამარში გარჭობილი კალამი და მელანი დაჰქონდათ თან. მეტალის გრიფელთან შედარებით კალამი უფრო მეტი გამომსახველობით გამოირჩეოდა. კალმით ხატავდნენ ფერწერის ისეთი ოსტატები, როგორებიც იყვნენ რემბრანტი, ვანგოგი და სხვა. აგრეთვე გამოჩენილი სკულპტორი მიქელანჯელოც.

XVI – საუკუნიდან იყენებდნენ ბატის ფხთას.

XVII– ს. ინგლისიდან შემოღის მეტადის კაღამი.

კალმით ხატვა, მოითხოვს ხელის სიზუსტესა და თვალის სისწრაფეს, ის დამოკიდებულია სწრაფ შტრიხებზე და დინამიურ რიტმზე. გასაკვირი არ უნდა იყოს, რომ აღორძინების ეპოქაში, კალმით მუშაობისათვის დაიშვებოდნენ ის მოწაფეები, რომლებმაც არანაკლებ ერთი წლისა, ივარჯიშეს გრიფელში.

ესთეტიკური გემოვნების დახვეწასთან ერთად, კალამთან ერთად იყენებდნენ წვრილ ფუნჯს.

ჩნდება ახალი ტიპის ნახატი – **ჩანახატი**. კალმით კომპოზიციის ესკიზი.

ამგვარად, სწრაფი ჩანახატი თანდათან დამოუკიდებელ ავტონომიურ ხელოვნების სახედ ყალიბდება. ნახატის განვითარების ამ სტადიაში დიდ წარმატებებს მიაღწიეს იტალიის მაღალი აღორძინების ხანის ისეთმა ოსტატმა, როგორიცაა ლეონარდო და ვინჩი. მას შესანიშნავად გამოსდის სწრაფი ჩანახატები, ესკიზები, სადაც ხაზგასმულია გამომსახველი ჟესტი, სახასიათო პროფილი. მაგრამ მასვე აქვს დეტალურად დამუშავებული რბილი შუქრდილებით (ე.წ. სფუმატო). სურათები, კარიკატურები, პორტრეტები, რეალური და წარმოსახვითი პეიზაჟები, შიშველი ფიგურები და ა.შ.

მიქელანჯელო თავის ნახატებშიც სკულპტორად რჩება.

პლასტიკურ ფორმას ძერწავს წვრილი, გადაჯვარედინებული, ბადისებური შტრიხით. თითქმის უარყოფს კონტურის მნიშვნელობას. როდესაც ვუყურებთ მიქელანჯელოს ნახატს,

ჩვენ გვაკინძდება შტრიხი და აღვიქვამთ მხოლოდ ფორმების სიძლიერეს, სხეულის მოძრაობას, საერთოდ მოძრაობას.

აღორძინების ხანის ნახატებზე დაკვირვებისას, შეგვიძლია გავაკეთოთ დასკვნა, რომ გარდა მხატვართა ინდივიდუალობისა, უფრო ნათლად ჩანს ვენეციური და ფლორენციული სკოლების განსხვავება. ვენეციური ნახატი ხასიათდება სპეციფიკური გამოშახველობით, ხაზი გამოიყენება არა ფორმების გამოსაყოფად, არამედ მისი დინამიკის გადმოსაცემად. ხაზი ქრება შუქჩრდილის თამაშის დროს, ე.ი. ფუნქციურ ნახატში ხაზს აქვს არა კონსტრუქციული, არამედ დეკორატიულ-ემოციონალური ფუნქცია.

ხაზობრივი ნახატის ცენტრად ითვლებოდა *ხომი და ფლო-
ხენცია*.

იტალიური ფანქრით იყვნენ გატაცებულნი იტალიაში, ლომბარდიაში, ვენეციაში, ლეონარდო და ვინჩის სკოლაში. იტალიური ფანქრის დიდ ოსტატად ითვლებოდნენ გოლბეინ უმცროსი და ფრანგული პორტრეტის ოსტატები. არაჩვეულებრივად ფლობდნენ იტალიურ ფანქარს რუბენსი და XIX ს-ის ფრანგი მხატვარი პრუდონი.

მოგვიანებით პოპულარობით გამოირჩევა მესამე ინსტრუმენტი გრაფიკაში – *სანგინი – ეს აჩის წითელი ცაჩი*. რომელსაც მოიპოვებდნენ განსაკუთრებული ქვისაგან. ადრეული რენესანსის მხატვრებისათვის ის უცნობი იყო. პირველმა (ცარცი – ანუ სანგინი) ლეონარდო და ვინჩმა გამოიყენა. მას მიბაძა ფლორენციელმა მხატვარმა *ანდრეა დელი-საჩკომ*. *სანგინს იყენებდა – კოხეჯო*. სანგინის გამოჩენასთან დაკავშირებით გაჩნდა ახალი ამოცანები. სხვა ინსტრუმენტებისაგან განსხვავებით, სანგინი ხასიათდება ფერადი ხაზით. ეს ხელს უწყობს მხატვარს, გადაწყვიტოს ფერისა და ტონის საკითხი. ამიტომ სანგინს ხშირად იტალიურ ფანქართან, აგრეთვე ცარცთან და ბელილასთან ერთად იყენებდნენ. ექსპრესიული ხაზების მოყვარულები ვერ ეგუებოდნენ სანგინს, მაგ. დიურერი. პირიქით კოლორისტები კი, ლეონარდო, კარავაჯო, რუბენსი და ბევრი პოლანდიელი და ფრანგი მხატვარი (ვატო) დიდი გატაცებით მუშაობდნენ სანგინით.

სანგინი - ყველაზე დახვეწილ, არისტოკრატიულ ინსტრუმენტს წარმოადგენს ნახატში. ამიტომ დიდი წარმატებით გამოიყენებოდა ელეგანტური სტილის მხატვრებში (ფურინი, ვატო, როსი...). დიდი წარმატებები სანგინით მხატვრობაში, მიღწეულია XVII საუკუნეში, მაგრამ სანგინით მუშაობისას არსებობს საშიშროებაც, არ დავარღვიოთ გრაფიკის საზღვრები და არ გადავიდეთ ფერწერაში. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ მაგ: პასტელისა და აკვარელის ოსტატების, ლატურის, ლიოტარის, შარდენის და მოგვიანებით დეგას ნამუშევრები, ფერწერასთან უფრო ახლოა, ვიდრე გრაფიკასთან.

XVIII ს-ში მკვიდრდება მრავალფერადოვანი ტექნიკა, „სამი ფანქრით“ შესრულებული. ამგვარად, ნათლად ჩანს განვითარება ხაზიდან ლაქამდე და ტონამდე. რა საერთო მხატვრული კონცეფცია, ტექნიკური მეთოდები აერთიანებს ყველა ამ ტექნიკურ მიდგომას? რაში მდგომარეობს მხატვრული გამოსახულების ესთეტიკური არსი? ლეონარდო თავის ტრაქტატში ფერწერის შესახებ, ამბობს ნახატის უდიდეს მნიშვნელობაზე:

„ახადგაზიხებს, ხომღებსაც სუხით მიაღწიონ მეცნიეხებასა და ხელოვნებაში სხუდყოფილებას, უპიხვედეს ყოვლისა უნდა ისწავლონ ხატვა.“

თუ დავაკვირდებით დამოკიდებულებას ნახატსა და რეალურ სინამდვილეს შორის, ჩვენ დავინახავთ, რომ ნახატი ძალიან ხშირად ქმნის არა მზა, მუდმივ სინამდვილეს, არამედ მოძრაობისა და ხაზების გადაჯვარედინებებით, იბადება ცვალებადი სახეები: ხეები თითქოს ზრდის პროცესშია, წყალი უწყვეტი დინების პროცესშია და ა.შ. (ვანგოგის ნახატები). ამ გაგებით ნახატი ენათესავება მუსიკას. ნახატის ყველა ეს თვისება განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ გამოიკვეთება ჩინურ და ნაწილობრივ იაპონურ ნახატში.

ჩინელები ნახატს ადარებენ სიზმარს, სადაც ფერი და საგნების მატერიალურობა ერთმანეთში სიცარიელესა და სიმშვიდეში გადადის. შემთხვევითი არ არის, რომ ჩინელი მხატვრები თვლიან, რომ პეიზაჟი უნდა აღიქვას შორიდან, ცნობილი ჩინელი მხატვარი **ვან-ვეი** თავის მოწაფეებს ახსენებს;

„ხოდესაც ხატავ, ნუ დაგავიწყდება, რომ შოხიდან ახ შეიძლება ხედავდე ახც თვადს, ახც ფოთლებს, ახც ტაღლებს, რომ ჰოხიზონგზე წყადი გადადის, უეხთდება ღხუბლებს.“

ამავე დროს ჩინეთში ძალიან სცემდნენ პატივს მხატვრის ხელწერას (იოხერკ), შტრიხის ექსპრესიულ ძალას. შემთხვევითი არ არის, რომ ჩინური ნახატის პრინციპები ვითარდებოდა კალიგრაფიასთან ერთად. ქვისა და ხის დამუშავებიდან გადავიდნენ აბრეშუმსა და ქალაღდზე, კალმიდან ფუნჯზე; საღებავიდან ტუშზე. ჩინური ანღაზა ამბობს:

„ადამიანის ხელწერა მისი სულის სარკეაო.“

არც ერთ სხვა მხატვარს, გარდა ჩინელისა, არ შეუძლია ხაზის დანოღით და სიმსუბუქით გამოხატოს ხასიათი და ადამიანის განცდა. ერთი ჩინელი თეორეტიკოსის აზრით: „ფუნჯი ხან დანოღიღ მდგომარეობაშია, როგორც ნაზი ღრუბელი, ხან ჭიის მაგვარია, რომელიც ხვრეტს ქალაღდს, ხან წრიპინებს, ჭრიაღებს, როგორც ბებერი ხე, ხან ხტუნავს, როგორც კალია.“ ზამთრის პეიზაჟში შეშის მჭრელთა ხაზი არის წვრილი, რბილი, იღუმაღი; ცხენოსანის ფიგურაში ხაზები სწრაფი და ზუსტია. ასეთია ზოგიერთი თავისებურება ნახატისა. ხატვის შემსწავლელს საკმარისია სცოდნოდა წერა და კითხვა. XV საუკუნემდე სწავლება ექვს წლიანი იყო. უფრო გვიან ოთხი და სამ წლიანი.

რომში – პოპულარობით სარგებლობდა საღამოს სკოლა, რომელიც ეკუთვნოდა მიქელანჯელოს მეტოქეს სკულპტორს ბაჩო ბანდინელის. ხატვის შესწავლა ამ სკოლაში სამ ეტაპად მიმდინარეობდა:

- 1) დიდ ოსტატთა ნაწარმოებების კოპირება.**
- 2) ქანდაკების ხატვა.**
- 3) ნატურიდან ხატვა.**

შემდგომ ნაბიჯს წარმოადგენდა ბოლონიის აკადემია 1585 წ. მისი დამაარსებლები იყვნენ ძმები კარაჩები. შეიძლება ითქვას, რომ ეს აკადემია წარმოადგენდა პროტოტიპს დღევანდელი აკადემიისას. იგი წარმოადგენდა უმაღლეს სკოლას ამ სიტყვის ფართო გაგებით. იქ ლექციებს კითხულობდნენ ფილოსოფიაში, ესთეტიკაში.

პარიზის აკადემია ყალიბდება 1648 წელს. შარლ ლებრენის მიერ. აკადემიური ესთეტიკა მთლიანად ბაზირებულია ნახატზე, რომლის სისწორე წარმოადგენს მხატვრული ნაწარმოების ძირითად კრიტერიუმს. კოლორიტი მხოლოდ დამატებაა, რომელიც მოწოდებულია მაყურებლის თვალის მოსახიბლად. ისმება კითხვა: როგორი იყო მხატვრების აღზრდა აღორძინების ეპოქაში? ლეონარდო თავის ტრაქტატში – „ფერწერის შესახებ“

სამ საფეხურად ყოფს მომზადების პერიოდს, ხოლო მეოთხე საფეხური არის დამოუკიდებელი, თავისუფალი შემოქმედებითი მუშაობა.

პიჩვედი საფეხუხი – გამოჩენილ ოსტატთა ნამუშევრების კოპირება, ჯერ ნახატისა და გრავიურის, შემდეგ ფერწერისა და ფრესკების. არსებობდა კოპირების ობიექტები, რომლებიც პოპულარული იყო იმ პერიოდში (მაგ. მაზაჩოს ფრესკები), სიქსტის კაპელას ქერი, მიქელანჯელოსი და სხვ. კოპირების სისტემა მხატვართა წრეებში ზოგჯერ საკამათო საკითხს წარმოადგენდა. მაგრამ XVIII ს–ში რუსო გამოვიდა ოპოზიციის წინააღმდეგ და აღიარა, რომ მხოლოდ კოპირება შედევრებისა, წარმოადგენს ერთადერთ ნამდვილ სკოლას მხატვრის ჩამოსაყალიბებლად.

მეოხე საფეხუხი – თაბაშირის ჩანახატები და მარმარილოს ქანდაკების, ფორმების მოდელირების შესასწავლად. ზოგჯერ ეს ჩანახატები კეთდებოდა ხელოვნური განათების დროს, შუქჩრდილების ნიუანსების შესასწავლად. აღორძინების ეპოქა მხარს უჭერდა ანტიკური ნიმუშებით გატაცებას.

მესამე საფეხუხი – ნატურიდან ხატვა.

1. გრაფიკა.

გრაფიკა წარმოადგენს მოსამზადებელ სტადიას სხვა სახვითი ხელოვნებისათვის.

(ესკიზები, ჩანახატები, პიოქტები, ნახაზები.)

გრაფიკა მჭიდრო კავშირშია ადამიანის ყოფასთან, მის საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან.

ნიგნის გრაფიკა – ილუსტრაციები, ყდის გაფორმება, ეტიკეტები, პლაკატები, აფიშები და ა.შ. ხელოვნების ეს დარგი თვით-

მყოფადია, თავისი ამოცანებით და სპეციფიური გადაწყვეტით. სპეციფიური განსხვავება გრაფიკასა და ფერწერას შორის არა მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ გრაფიკა არის – მხოლოდ „ხელოვნება შავ-თეთრისა“ (თუმცა ფერმა გრაფიკაში შეიძლება მეტად არსებითი როლი ითამაშოს). გრაფიკაში სპეციალურია ფონისა და გამოსახულების დამოკიდებულება, აგრეთვე სივრცის გაგება. თუ ფერწერაში დაფარული უნდა იქნას სიბრტყე მთლიანად, (ტილო, ხე, მუყაო და ა.შ.) რომ შეიქმნას მოცულობითი სივრცობრივი ილუზია. მხატვრული ეფექტი გრაფიკისა იმაში მდგომარეობს რომ არსებობს თავისებური კონფლიქტი სიბრტყესა და სივრცეს შორის. აგრეთვე მოცულობით გამოსახულებასა და თეთრ, ცარიელი ქაღალდის სიბრტყეს შორის.

ტერმინი „გრაფიკა“ ბერძნულიდან იღებს სათავეს და აღნიშნავს გადაჯვარედინებას, კანვრას, წერას, ხატვას. გრაფიკაში გამოიყენება ინსტრუმენტი გრიფელი, რომელიც წერს და კანვრავს. უნდა აღვნიშნოთ, რომ გრაფიკული შეიძლება იყოს ფერწერული ნამუშევარიც (მაგ: ზოგიერთი ნამუშევარი ბოტიჩელის) და პირიქით გრაფიკული ნამუშევარი არ იყოს გრაფიკა. ამავე დროს ტერმინი „გრაფიკა“ მოიცავს მხატვრული ნაწარმოების ორ ჯგუფს: ეს არის – ნახატი და ნაბეჭდი გრაფიკა, რომლებიც აბსოლუტურად განსხვავდებიან როგორც ტექნიკური პროცესებით, ისე თავიანთი დანიშნულებითა და წარმოშობით. ნახატში ძირითადად მხატვარი საკუთარ ჩანაფიქრს გადმოსცემს, დაკვირვებებს, მოგონებებს შემდგომი მუშაობისთვის. ნახატში თითქოს მხატვარი თავის თავთან საუბრობს. იგი მხატვრისაა, მაგრამ ზოგჯერ იგი სრულდება მაყურებლისთვისაც, ნახატი მონოლოგის მსგავსია, რომელიც მხატვრის პერსონალური ხელწერის მატარებელია, ის შეიძლება იყოს დაუსრულებელი და ამავე დროს ამ დაუსრულებლობაში შეიძლება იყოს მისი მომხიბველობა. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ნახატი არსებობს მხოლოდ ერთ ეგზემპლარად და პირიქით – ბეჭდვითი გრაფიკა (წიგნის ილუსტრაცია, ესტამპი და სხვ.) ხშირად სრულდება შეკვეთით, გასამრავლებლად. ბეჭდვითი გრაფიკა რეპროდუქტიულია, ამრავლებს ორგინალს მრავალ ეგზემპლარად, ამავე დროს გათვალისწინებულია ხალხის მასებისთვის. ბეჭდვითი გრაფიკა

წარმოადგენს განსაკუთრებულ კომპოზიციას, სპეციალურად განკუთვნილი მასალისათვის, რომელიც სხვა ტექნიკით და სხვა მასალაში არ შესრულდება და თვითოეულ მასალას, თითოეულ ტექნიკას ახასიათებს საკუთარი, განსაკუთრებული გამოსახვის სტრუქტურა.

სემინარი:

ხელშეწყობა შუა საუკუნეებში.

ძირითადი ლიტერატურა: ჰეგელი ესთეტიკა ტ. I.

დამატებითი ლიტერატურა: დანტე ალიგიერი „ღვთაებრივი კომედია“

უმბერტო ეკო: „ვარდის სახელი“

თემა: ახალი დროის ხელოვნება და ხელოვნების ფილოსოფია

შესავალი

რ. დეკარტის ფილოსოფიის გავლენა ახალი დროის ხელოვნების ჩამოყალიბებაში.

რომანტიზმის ფილოსოფია. რომანტიზმი

სამყაროსადმი ადამიანის მიდგომის წესი წარმოშობს ახალ ეპოქას. ამ მხრივ არც ახალი დროის აზროვნებაა გამონაკლისი, ახალი დრო (XVII-საუკუნიდან მოდერნამდე). ამ დროის სულისკვეთება დაუნდობლად, ხშირად უსამართლოდაც კი, ებრძოდა წინა ეპოქის თვალსაზრისს. კრიტიკა შეეხებოდა ყოფიერებისადმი მიდგომის ხერხს, სამყაროს შუასაუკუნეობრივ გაგებას. ანტიკური და შუასაუკუნეობრივი მსოფლგანცდის თანახმად, ყოველივე არსებული სამყაროსეული იერარქიის წევრია. იერარქიულობა გამოიხატება არა მარტო ღირებულებითი რანგით, არამედ აგრეთვე იმ ადგილით, რომელიც სხეულებრივ არსებულს უჭირავს სივრცეში. ახალი დროის მსოფლმხედველობა კი გულისხმობს, ჯერ ერთი, არსებულის განხილვას მექანიზმის ანალოგიით და ყოველივე იმისაგან განყენებას, რაც ამგვარ ანალოგიაში არ ჯდება; მეორეც, არსებულის დაშლას შემადგენელ ელემენტებად და მათი ურთიერთკავშირის ფუნქციური პრინციპების დადგენას და ბოლოს, ადამიანური „მე“ – ს მიერ წინასწარ დადგენილი პროექტის თანახმად, ელემენტებისა და ფუნქციური მიმართებების ხელოვნურ კონსტრუირებას სათანადოდ, არსებულის ასაგებად, მაგრამ აზროვნების ამგვარი წესი, მარტოოდენ გალილეისა და ნიუტონის მიერ დაფუძნებული ბუნებისმეტყველებისათვის არ არის დამახასიათებელი. იგივე პარადიგმა შეგვიძლია ვიპოვოთ მაგალითად, რენესანსულ მხატვრობაშიც. ეს შეიძლება ჩავთვალოთ შემდგომ დაფუძნებული სამყაროს მეცნიერული განხილვის არა მეცნიერულ წყაროდ, რაც თავის მხრივ იმაზე მეტყველებს, რომ ხელოვნებაში გენერირებული

იდევები წინ უსწრებს ახალი მსოფლმხედველობისა და სამყაროს ახლებურ განხილვის წესს. ჯერ კიდევ, რენესანსული მხატვრების უდიდესმა წარმომადგენლებმა წარმატებით განახორციელეს ის, რაც მოგვიანებით შეძლეს გალილეიმ და დეკარტმა... სათანადო სფეროში შექმნეს ყოველგვარი მოღვაწეობის გამსჭვალავი თეორია, რომელიც მალე გავრცელდა მთელს ევროპაში. მაგალითისათვის შეგვიძლია დავასახელოთ ლეონარდოს მოსაზრებები ხელოვნების შესახებ, რომელიც გადმოცემულია მის მრავალრიცხოვან შენიშვნებში, „ტრაქტატი ხელოვნებაზე“.

ლეონარდოც და გალილეიც წინასწარ ქმნიდნენ თეორიას, რომელსაც შემდგომ პრაქტიკული მოღვაწეობის სფეროში უნდა კპოვებოდა გამოყენება. ლეონარდოს წინამორბედი ლეონ ბატისტა ალბერტი, არა მარტო თეორიული მოსაზრებების გამოთქმას ჯერდებოდა, არამედ მექანიკური მსოფლმხედველობის გარკვეულ არქეტიპსაც აყალიბებდა. ლეონ ბატისტა ალბერტის მიხედვით, მშვენიერება პროპორციულობას უკავშირდება, ეს უკანასკნელი კი, – სიდიდეებს შორის გარკვეულ თანაფარდობას. მაგრამ შეუძლებელია არსებობდეს ადამიანი, რომელსაც სხეულის ყველა ნაწილი იდეალური თანაფარდობისა ექნება, ამიტომ ასეთი ნაწილები უნდა მოინახოს. ერთ ადამიანს, რომელსაც ხელები აქვს ლამაზი, ეს ხელები უნდა „ჩამოვაჭრათ“, მეორეს სახე, მესამეს – ტორსი და ა.შ. ხოლო შემდეგ ყოველივეს თავი უნდა მოვუყაროთ ერთ მთლიან, „იდეალურ“ და ჰარმონიულ სხეულად.

ლეონ ბატისტა ალბერტის ეს მოთხოვნა უკვე შეიცავს არსებულისადმი ტექნოლოგიური მიდგომისათვის აუცილებელ მომენტს. არსებული უნდა დაიშალოს მის შემადგენელ ელემენტებად, შემდგომ კი განისაზღვროს ამ ელემენტებს შორის ფუნქციური მიმართების (პროპორციის) ხასიათი. და ბოლოს, ერთი რომელიმე ელემენტის მეშვეობით, აიღება რა იგი ამოსავალად და სხვათა საზომად, აიწყობა ახალი კონსტრუქცია, ისე როგორც ეს სუბიექტს წინასწარ განუსაზღვრავს. მაგრამ იქნებ ალბერტის ეს იდეა შემთხვევითია და არ განსაზღვრავს ახალი ფერწერის სპეციფიკას? ამ კითხვის საპასუხოდ შეიძლება მივმართოთ ალბრეხტ დიურერის შეხედულებებს, მიუხედავად

იმისა, რომ ამ უკანასკნელის მხატვრობის სტილი საკმაოდ განსხვავდება ალბერტისაგან. დიურერი მიიჩნევდა, რომ მშვენიერი საგნის დასახატად საჭიროა შევისწავლოთ გეომეტრია და მისი დახმარებით დავეუფლოთ ადამიანის სხეულს, მოვახერხოთ მისი გაზომვა და დანაწევრება. ამრიგად პარადიგმის მოქმედების არე არ იზღუდება მხოლოდ ფერწერითა და არქიტექტურით. მას ადგილი აქვს სიტყვაკაზმულ მწერლობაშიც. კერძოდ კლასიციზტურ ლიტერატურასა და ასევე დრამატურგიაში. კლასიციზმის ესთეტიკა ხელოვნების ნაწარმოებისაგან მოითხოვს სიცხადეს, ლოგიკურობას, მკაცრ მონესრიგებულობას და ჰარმონიულობას. კლასიციზმის ესთეტიკის რაციონალური ხასიათი ვლინდება ესთეტიკური პრობლემატიკის თითქმის ყველა საკითხის განხილვისას: იქნება ეს სახეთა ტიპიზაცია, თუ ჟანრების მკაცრი რეგლამენტაცია. ხელოვნება უნდა მიმართავდეს გონებას და არა გრძნობებს, ამიტომ შემოქმედებითი პროცესი უნდა დაემორჩილოს წესებსა და კანონებს. ამგვარი პარადიგმის თანახმად, გონების მიერ წინასწარ დადგენილი ესთეტიკური კანონები განსაზღვრავენ იმ წესებს, რომლებსაც უნდა დავეყრდნოთ, რათა მასალა ისე გადამუშავდეს, რომ ხელოვნების ნაწარმოები მივიღოთ. ლანდშაფტი ან ადამიანის სხეული თავისთავად კი არ უნდა გამოიხატოს, როგორც არის, არამედ გამოსახატავი საგანი შემადგენელ ნაწილებად უნდა დაიშალოს და მათი დაკავშირების წესები სუბიექტმა თავად უნდა დაადგინოს.

რენე დეკარტის ფილოსოფია და ახალი დროის ხელოვნება.

ახალი დროის ფილოსოფია სუბიექტის ცნებას ემყარება, ხოლო თავად სუბიექტი გაიაზრება როგორც *წახმოვანათა ქვე – მდებარე*. ამიტომ სუბიექტის ცნება რომ განვსაზღვროთ, უნდა გავარკვიოთ წარმოდგენის არსი.

წარმოდგენას, როგორც არსებული საგნის ხატს, ადამიანის „ცნობიერებაში“ ანტიკური ფილოსოფიაც იცნობდა. მაგრამ წარმოდგენის ანტიკურ, შუასაუკუნეობრივ და ახალი დროის გაგებას შორის სიღრმისეული განსხვავებაა, რაც განპირობებულია არსებულისადმი მიდგომის სხვადასხვა წესით. არსებულთან

შეხვედრის ანტიკური წესი ემყარება არსებულის მიერ თავის თავის დაუფარავად ჩვენებას, წარმოდგენაში ცხადდება არსებული, თავისი შინაგანი ბუნებით და შინაგანი განსაზღვრულობებით.

არისტოტელესთან არსებულის „ქცევის“ წესი დამოკიდებულია საგნის შინაგან ბუნებაზე, რასაც უშუალო კავშირი არა აქვს საგნის გარეგნულ ფორმასთან. აღქმით წარმოდგენაში ცალკეულ საგანში გვევლინება ის ზოგადი, რომელიც მონანილეობს წარმოსახვის აქტში. ახალ ფილოსოფიაში საკამათო ხდება წარმოდგენებში მოქცეული ზოგადი, გაგვაჩნია თუ არა ზოგადი წარმოდგენები საერთოდ.

ანტიკურობაში თუ წარმოდგენის საზომად გამოდიოდა არსებული, ახალ ფილოსოფიაში – კი პირიქით, არსებულის საზომად წარმოდგენა იქცევა. ეს არ ნიშნავს იმას, თითქოს ადამიანს მხოლოდ საკუთარ წარმოსახვასთან ჰქონდეს საქმე, არამედ იმას, რომ არსებულის შესახებ ცოდნის დაფუძნებისას მხოლოდ ჩვენი წარმოდგენებიდან უნდა ამოვიდეთ. ახალი დროის ფილოსოფია არსებულის ყოფიერებას წარმოდგენაში წარმოდგენილობიდან აგებს. ამ შემთხვევაში მნიშვნელობა არ აქვს იმას, გეომეტრიულ წარმოსახვით ობიექტის წარმოდგენასთან გვაქვს საქმე, თუ იმ წარმოდგენასთან რომელიც რეალური ობიექტის ზემოქმედების შედეგად გვაქვს მიღებული. რადგანაც ახალი დროის ფილოსოფიაში წარმოდგენა შინაგან თვისობრიობას კი არ ეხება, არამედ რაოდენობრივ პარამეტრებს განსაზღვრავს. ამ გაგებამ ნაშალა კავშირი წარმოდგენასა და საგნის თვისობრიობას (შინაგან ბუნებას) შორის, რამაც გარკვეული სირთულე წარმოშვა.

წარმოდგენის ცნება დეკარტთან ახლებურად ფუძნდება. დეკარტი წარმოდგენის ორგვარ სახეს გამოყოფს:

1) ერთი, წარმოდგენები ჩვენს გონებასთან მიმართებით, რაც ელემენტარულია, რომელიც კი ჩვენს გონებას შეიძლება წარმოუდგეს. ასეთი ხასიათისაა ის წარმოდგენები, როდესაც საგანი იშლება მარტივ ელემენტებად. ასეთია ფიგურა.

2) მეორე, როდესაც წარმოდგენის დროს არსებულის შემადგენელი ელემენტების კონსტრუირებას ახდენს სუბიექტი.

წარმოდგენის ასეთი განხილვა გულისხმობს არსებულის მიმართებას ჩვენს შემეცნებასთან. ასეთი ელემენტარული და ცხადი წარმოდგენებიდან უნდა აიგოს მთელი სისტემა და სისტემის არსის გასარკვევად დეკარტი მიმართავს ანალოგიას მექანიკურ ხელობას, რომელიც არ საჭიროებს გარეშე დახმარებას, არამედ გვასწავლის, როგორ უნდა დამზადდეს საჭირო ინსტრუმენტი.

მაგ. თუ მჭედელი დაკარგავს საჭირო ინსტრუმენტს, ის ჯერ სამჭედლო საქმისათვის ვარგის ინსტრუმენტებს დაამზადებს, უროს, გრდემლს, ხოლო ამის შემდეგ მათი მეშვეობით საჭირო ნივთის დამზადებაზე გადავა. სხვა ნივთების დასამზადებლად აუცილებელი ინსტრუმენტების ანალოგიურ როლს არსებულის არსებულად წარმოდგენის თეორიაში ასრულებენ უმარტივესი წარმოდგენები, რომლებიც არიან სანყისები, როგორც მატერიალური, ისე სულიერი არსებულების წარმოდგენებისათვის. ჩვენს გონებასთან მიმართებაში განხორციელებულ უმარტივეს წარმოდგენებს შორის სამი ტიპის წარმოდგენები შეგვხვდება:

1) ინტელექტუალური

2) წმინდა მატერიალური

3) ზოგადი

1. ინტელექტუალურ წარმოდგენებს დეკარტი უწოდებს ისეთ წარმოდგენებს, რომლებიც თანშობილი სინათლის მეშვეობით შეიმეცნება, სხეულებრივი ხატის წარმოდგენის გარეშე.

2. წმინდა მატერიალური არიან ის ნივთები, რომლებიც სხეულებრივ ხატებში შეიმეცნებიან (კონკრეტული ფიგურები).

3. ზოგადია ის წარმოდგენები, რომლებიც ერთნაირად მიეყენება როგორც სხეულებრივ, ისე სულიერ არსებულებს. ზოგად წარმოდგენებს მიეკუთვნება აგრეთვე წარმოდგენები სხვა წარმოდგენების მიმართების შესახებ. წარმოდგენის სინონიმად დეკარტი მოიხმარს „იდეას“. წარმოდგენის გარანტად კი დგინდება „მე“. „მე“-ს და წარმოდგენის მიმართება სივრციდან აღებული ანალოგიის მეშვეობით გაიგება. წარმოდგენა არის ის რაც „მე“-ს წინაშეა დაყენებული. ამიტომ წარმოდგენა „მე“-ს

მიმართების დასახასიათებლად ხშირად მოიხმარება ლათინური ეკვივალენტი „პოზიცია“.

მაგ. ორი ბურთი ერთმანეთის მიმართ ნებისმიერ პოზიციაში შეგვიძლია განვალაგოთ და ეს განლაგება შევცვალოთ. ხოლო „მე“-ს წარმოდგენის შემთხვევაში იგივეს ვერ ვიზამთ. „მე“ ყოველთვის ის უნდა იყოს, რის წინაშეც წარსდგება წარმოდგენა და წარმომადგენელი.

დეკარტი მკაფიოდ ანსხვავებდა ერთმანეთისგან სივრცეს და ადგილს. იგი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „ადგილი“ სხეულის მდებარეობას განსაზღვრავს, ხოლო „სივრცე“ ახასიათებს სხეულის სიდიდესა და ფიგურას. ანტიკურ აზროვნებას სპეციალური ტერმინი არ გააჩნდა იმის გამოსახატად, რასაც „სივრცეს“ ვუწოდებთ. იგი ტერმინ „ადგილით“ ოპერირებდა. ეს არ ნიშნავდა იმას, რომ ანტიკური აზროვნება განუვითარებელი იყო. სივრცისა და ადგილის გაიგივება არსებულისადმი მიდგომის ანტიკური ხანიდან გამომდინარეობდა. ამ მიდგომის თანახმად, სამყარო იერარქიული მთლიანობა იყო, სადაც სხვადასხვა ბუნების მქონე საგნებს სხვადასხვა ადგილი ეკავათ. ეს ადგილი არსებულის შინაგანი ბუნებიდან გამომდინარეობდა. სივრცე სხვა არაფერია, თუ არა ურთიერთჩაუნაცვლებელ ადგილთა ერთობლიობა.

დეკარტთან „იდეების“ სხვა კლასიფიკაციაც გვხვდება. ამ კლასიფიკაციით სამი სახის იდეები არსებობს:

1. წახმოდგენები – ხომლებიც აჩსებუდი საგნის შესახებ მოგვეპოვება.

ეჩთიანობა, სიმკვჩივე.

2. წახმოსახვის პხოღუქტები.

3. წახმოდგენები, ხომლებშიც გონება წვედება წახმოდგენის წესის შინაგან და აჩსებით სტჩუქტუჩას.

თუ ვიტყვით, „მე წარმოვიდგენ“, – ეს გამოთქმა არაფერს ამბობს წარმოდგენილის შინაარსზე. ის მხოლოდ წარმოდგენის ნებს განსაზღვრავს.

მაგ. ავიღოთ ნახატი, რომელზეც გამოსახულია ხედი. ჩვენ შეგვიძლია ნამდვილი ხედი განვჭვრიტოთ, შეგვიძლია ამ ხედის გადმომცემ ხატს შევხედოთ, და ბოლოს შეგვიძლია თვალები

დავხუჭოთ და ჩვენს წარმოსახვაში აღვიდგინოთ სათანადო ხედი.

სამივე შემთხვევაში საქმე ერთი და იმავე წარმოდგენებიდან აგებულ საგანთან გვაქვს (თუ ამ წარმოდგენებს განვიხილავთ ჩვენს გონებასთან მიმართებაში). მაგრამ ის, თუ როგორ ხდება წარმოდგენილის წარმოდგენა, ერთმანეთისგან განსხვავდება.

ერთ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ნამდვილად არსებულთან.

მეორეში – ნახატთან.

ხოლო მესამეში – წარმოსახვით ნახატთან.

ჯერ კიდევ არისტოტელე განასხვავებდა წარმოსახვის ორ სახეს:

ერთი დაკავშირებულია გრძნობად აღქმასთან და ყველა ცოცხალი არსებისთვისაა დამახასიათებელი.

წარმოსახვის მეორე ტიპი მხოლოდ გონიერი არსებებისთვისაა დამახასიათებელი და განსჯის უნართან არის დაკავშირებული. ამ ფორმათაგან არც ერთი არ საჭიროებს საგნის აქტუალურად სახეზე ყოფნას. პირველ შემთხვევაში იმიტომ, რომ: „გრძნობის ორგანოებში რჩება საგანთა აღქმა და წარმოდგენა მაშინაც კი, როდესაც აღქმადი საგნები მოშორებულია.“ ეს კი, რასაკვირველია წარმოსახვის მეშვეობით ხდება. რაც შეეხება გონებრივ მოქმედებასთან დაკავშირებულ წარმოსახვის ნაირსახეობას, რომელიც ამგვარი წარმოსახვის ხატების მატარებელია, იგი „ამ ხატთა არსებობისას მოქმედებაში მოდის გრძნობადი აღქმის არსებობის დროს.“ ამრიგად, წარმოსახვის ორივე სახე „სპონტანურია“.

XVII საუკუნისათვის – ანუ იმ ხანისათვის, როდესაც ახალი დროის ფილოსოფია სულ უფრო და უფრო მეტად აცნობიერებს თავის პრინციპებს მეცნიერებაში – ორ ძირეულ ცვლილებას აქვს ადგილი. ერთი დაკავშირებულია ალგებრის სწრაფად განვითარებასთან და შესაბამისად მათემატიკის არსის ახლებურ გაგებასთან, ხოლო მეორე, რეალური სივრცის გეომეტრიული სივრცის ანალოგიით გააზრებასთან. ამრიგად, ახალი დროის მეცნიერება, პრინციპულად განსხვავდება მეცნიერების მანამდე არსებული ტიპებისაგან. ის მოითხოვს ცოდნის და ტექნოლოგიის

შერწყმას. ახალ დროში ყოველივე არსებული გაიგება როგორც მექანიზმი, ახალი დროის აზროვნება უპირველეს ყოვლისა ანალიზურია. არსებულის განხილვის წესი თავად არსებულიდან კი არ მომდინარეობს, არამედ წინასწარ დგინდება სუბიექტის მიერ. ამგვარმა მიდგომამ კი თავის მხრივ გამოიწვია უარის თქმა სამყაროს იერარქიულ განხილვაზე, რომელიც საგანთა შინაგან თვისობრიობას ემყარებოდა. ახლა კი სამყარო განიხილება როგორც მექანიზმი, რომელიც მის ნაწილებს შორის მექანიკურ ურთიერთქმედებაზეა დამყარებული. ახალი დრო რაციონალური სულით არის გამსჭვალული, ასევე ამ ეპოქის ხელოვნებაც, რომელიც სუბიექტის მიერ დადგენილ წესებს ემყარება.

ამრიგად, ახალი დროის ხელოვნება იმდენად მასალას არ ემყარება, რამდენადაც იმ წესებს, რომლებიც სუბიექტს წინასწარ დაუდგენია ამ მასალის დასამუშავებლად.

კლასიციზმის ესთეტიკის რაციონალური ხასიათი ვლინდება ესთეტიკური პრობლემატიკის თითქმის ყველა საკითხის განხილვისას: ეს იქნება სახეთა ტიპიზაცია თუ ჟანრის მკაცრი რეგლამენტაცია, ფორმა, ხელოვნება უნდა მიმართავდეს გონებას და არა გრძნობებს, ამიტომ შემოქმედებითი პროცესი უნდა დაემორჩილოს წესებსა და კანონებს.

კლასიციზმის აღიარებულ თეორეტიკოსად ითვლება ბუალო, რომელიც თავის ტრაქტატში „პოეტური ხელოვნება“ გადმოსცემს კლასიციზმის ესთეტიკის ძირითად პრინციპებს. თუმცა სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას კლასიციზმის პრინციპები ბუალომდე გამოთქმული აქვს რ. დეკარტს, გიზ დე ბალზაკისადმი მიწერილ თავის ცნობილ სამ წერილში. ხელოვნება დეკარტის მიხედვით, აუცილებლად უნდა ემორჩილებოდეს გონების მკაცრ რეგლამენტაციას. მას მოეთხოვება სიცხადე, ნაწარმოების ენა უნდა გამოირჩეოდეს რაციონალურობით, კომპოზიცია უნდა აიგოს წესების მკაცრი დაცვით, ხელოვანის მთავარი ამოცანაა დაგვარწმუნოს აზრის, ლოგიკის ძალით.

რომანტიზმის ფილოსოფია და რომანტიკული ხელოვნება.

XVIII საუკუნის მიწურულს ჩამოყალიბდა მხატვრულ-შემოქმედებითი პროცესის ახალი მიმართულება, – რომანტიზმი. რომანტიკულმა ცნობიერებამ კულტურის ისტორიაში მთელი ეპოქა შექმნა. მან საფუძველი დაუდო არა მარტო ახალ მხატვრულ-ესთეტიკურ სტილს, არამედ ჩამოაყალიბა ფილოსოფოსობის განსაკუთრებული მეთოდი, რომანტიკოსები კვლევის საგნად ადამიანის გრძნობას აღიარებდნენ. შემოქმედება რომანტიკოსებთან ონტოლოგიურ მნიშვნელობას იძენს და ხელოვნება ადამიანური ყოფიერების უპირველეს გამოხატულებად იქცევა. რომანტიზმი მსოფლიო კულტურის განვითარების ახალ საფეხურს წარმოადგენს, ხოლო რომანტიზმის ესთეტიკა მთელი სიძლიერით გამოვლინდა გერმანელი ფილოსოფოსების შემოქმედებაში.

ტერმინი „**რომანტიკული**“ მეცნიერების ვარაუდით, პირველად 1650 წელს იქნა გამოყენებული და მისი მნიშვნელობა იყო „ფანტასტიკური“, „მოგონილი“, „წარმოსახვითი“.

შუა საუკუნეებში სიტყვა „romance“ აღნიშნავდა ეროვნულ ენებს, რომლებიც წარმოიშვნენ ლათინური ენებიდან.

XVII ს – ში ინგლისურ ენაზე სიტყვას **romance** ჰქონდა უარყოფითი მნიშვნელობა და აღნიშნავდა გადაჭარბებულს, ფრანგულ ენაში განარჩევდნენ ორ მნიშვნელობას: **ROMANESQUE** (რაც უარყოფითი ნიშნის მატარებელი იყო) და **ROMANTISQUE** (რაც ნიშნავდა სევდიანს, სენტიმენტალურს). ამ მნიშვნელობით ინგლისში ეს სიტყვა გამოიყენებოდა XVIII ს – ში. რაც შეეხება გერმანიაში ამ ტერმინში (romantisch) XVII საუკუნეში იმავე აზრს დებდნენ, რასაც ფრანგები ტერმინში **Romanesque**, ხოლო XVIII ს-ში იგი იხმარებოდა „სევდიანის“ მნიშვნელობით, ამდენად შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ ტერმინს „რომანტიზმი“ საკმაოდ რთული და საინტერესო ისტორია აქვს. ესთეტიკაში ეს ტერმინი პირველად გამოიყენა ფრიდრიხ შლეგელმა.

შემოქმედება რომანტიკოსებთან ონტოლოგიურ მნიშვნელობას იძენს და ხელოვნება ადამიანური ყოფიერების უპირველეს გამოხატულებად იქცევა. რომანტიზმი მსოფლიო კულტურის განვითარების ახალ საფეხურს წარმოადგენს, ხოლო

რომანტიზმის ესთეტიკა მთელი სიძლიერით გამოვლინდა გერმანელი ფილოსოფოსების შემოქმედებაში.

რომანტიზმისათვის, როგორც მხატვრული მიმართულების და მსოფლიო კულტურის ახალი ეტაპისთვის, სამყაროსა და ადამიანის მიმართებისას გამოკვეთილი იყო შემდეგი ძირითადი იდეები:

1. მსოფლიო სევდა (როგორც სამყაროსა და სულის მდგომარეობა).

2. ინდივიდუალიზმი (როგორც პიროვნების უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელი).

3. რომანტიზმი (როგორც ახალი მსოფლშეგრძნება და ბოროტებასთან მარადიული ბრძოლა).

რომანტიზმის ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა მოახდინა საზოგადოებრივ-პოლიტიკურმა ცვლილებებმა. საფრანგეთის ბურჟუაზიულმა რევოლუციამ წარმოშვა ახალი ფილოსოფიური და ესთეტიკური იდეები. დაიწყო რეალობიდან გაქცევის ძიების მცდელობა, რაც გაცნობიერდა ახალი მსოფლმხედველობრივი სისტემის სახით, რომელსაც რომანტიზმი ეწოდა. ისეთი დიდი იდეალისტები როგორებიც იყვნენ: ფრ. შელინგი, ნოვალისი, ტიკი, მათ სახელებთანაა დაკავშირებული რომანტიზმის თეორიული დაფუძნება.

რომანტიზმის პირველი დასრულებული გამოხატულება იყო „რომანტიკული სკოლა“, რომელიც იენაში შეიქმნა და რომელმაც სრულყოფილების ზენიტს მიაღწია 1798 –1800 წლებში. ამ დროს ჩამოყალიბდა ჯგუფი ლიტერატურული კრიტიკოსების – ძმები შლეგელების, პოეტების – ტიკის და ნოვალისის, ფილოსოფოსების, ფრ. შელინგის და შლაიერმახერის შემადგენლობით. ამავე პერიოდში გამოდიოდა ჟურნალი „ათენეუმი“. რომანტიკული სკოლა იბრძოდა კლასიციზმის, რაციონალიზმის წინააღმდეგ, მის „უსულგულო განსჯითობას“ (შლაიერმახერი) უპირისპირებდა გრძნობასა და შემოქმედებით ექსტაზს, რომელსაც შეუძლია უფრო ღრმად ჩანვდეს ბუნების საიდუმლოებას, ვიდრე მეცნიერება. რომანტიკული სკოლის წარმომადგენლები, უსასრულობასთან შესაძლო ზიარების საშუალებად მიიჩნევდნენ

სიყვარულს, ბუნების მისტიკურ კულტს, მხატვრულ შემოქმედებას, რელიგიურ განცდას.

XVIII-ის ბოლოსა და XVIII-ის დასაწყისში რომანტიზმის რამდენიმე განსხვავებული გაგება არსებობდა:

1. თავისუფალი ხელოვნება, რომელიც უპირისპირდება კლასიციზმს და მის ესთეტიკას.

2. ახალი, იდეალური, წარმოსახვითი სამყაროს ესთეტიკური იდეალების აღმოჩენა.

3. ლიტერატურის მისწრაფება ეროვნული თვითმყოფადობისაკენ, რომელიც უბიძგებს მწერლებს მიმართონ ხალხურ-პოეტურ ტრადიციებს.

რომანტიზმი, როგორც სინამდვილის მხატვრული შემეცნების იარაღი, ანუ მხატვრული მეთოდი, გარკვეული თავისებურებებით ხასიათდება. ეს განპირობებულია იმ ნიშანდობლივი მხატვრული მაქსიმალიზმით, რომელიც წარმოადგენს რომანტიკული მსოფლალქმის საფუძველს. რომანტიკოსები ორიენტირებულნი იყვნენ არა ანტიკურ ან კლასიციკურ, არამედ, ძირითადად, შუა საუკუნეების კულტურაზე. რომანტიზმი, ისევე როგორც სენტიმენტალიზმი, ეწინააღმდეგება კლასიციზმის გონების კულტს, რაციონალიზმს, მაგრამ თუ სენტიმენტალიზმი ყველაფერს ხსნის გრძნობით, რომანტიზმში გრძნობას ენაცვლება რაღაც ზეადამიანური, ვნება, ჟინი თუ გატაცება. რომანტიზმისათვის, კლასიციზმისგან განსხვავებით, უცხოა სამყაროს დაყოფა პრინციპით კარგი, ცუდი, კეთილი, ბოროტი და ა.შ. ერთმანეთისაგან განსხვავებულია რომანტიკული და კლასიციკური იდეალებიც. კლასიციკური იდეალი კონკრეტულია და მისი ხორცშესხმა შესაძლებელია, ხოლო რომანტიკული იდეალი აბსოლუტურია და ამიტომ მარადიულ წინააღმდეგობაშია სინამდვილესთან. იტალიელმა რომანტიკოსმა ჯოვანი ბერნემ (1783–1851) ასეთი დახასიათება მოგვცა: „კლასიციზმი არის მკვდრების ლიტერატურა, ხოლო რომანტიზმი – ცოცხლებისა.“

რადგანაც რომანტიზმი კლასიციზმთან და სენტიმენტალიზმთან დაპირისპირებით ჩამოყალიბდა, საჭიროა მათი არსებითი მახასიათებლების მიმოხილვა.

სენტიმენტალიზმი (ფრანგული sentiment-გრძნობა) წარმოიშვა ინგლისში XVIII საუკუნეში, როცა ნელ-ნელა ინგრეოდა ფეოდალური აბსოლუტიზმი და ყალიბდებოდა ბურჟუაზიული ურთიერთობები. მისი ფილოსოფიური საფუძველი იყო სენსუალიზმი (ლათინურიდან sensus – გრძნობა).

სენსუალიზმის ფუძემდებლად მიჩნეულია ინგლისელი ჯონ ლოკი. ამ მიმდინარეობის სახელწოდება მოდის ლორენს სტერნის „სენტიმენტალური მოგზაურობიდან.“ სენტიმენტალიზმის წარმომადგენლები არიან ფრანგი მწერლები ჟან-ჟაკ რუსო, დენი დიდრო, ლორენს სტერნი. სენტიმენტალური ადამიანები ემოციურები არიან, მათ გულს უჩუყებთ სათნოება, აძრწუნებთ ბოროტება. სენტიმენტალურ თხზულებებში მკვეთრად არის ერთმანეთისგან გამიჯნული კეთილი და ბოროტი პერსონაჟები, დადებითი და უარყოფითი მოვლენები. სენტიმენტალიზმის მხატვრულ-ესთეტიკური კონცეფცია ეყრდნობა ანტირაციონალიზმს.

სენტიმენტალიზმის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ საფუძვლად მიჩნეულია რუსოს შეხედულებები კულტუროლოგიურ, პოლიტიკურ, ზნეობრივ, ესთეტიკურ პრობლემებზე. რუსოსთვის მიუღებელია რაციონალიზმი, რომელიც დომინანტური იყო კლასიციზმისათვის. რუსოს აზრით პირველადი არის გრძნობა, მეორადი კი – ბუნება. იგი მიიჩნევს, რომ მთავარია ვისწავლოთ „გულის მართვა“, გავუგოთ გულსა და გრძნობებს. ეს კაცობრიობას საშუალებას მისცემს დაძლიოს თავისი მანკიერებანი და გახდეს უფრო სრულყოფილი. ამიტომ რუსოს მოძღვრებაში ძირითადი ყურადღება ექცევა გრძნობის აღზრდას. იგი თვლის, რომ ადამიანის საქციელს განსაზღვრვს არა ცოდნა და განათლება, არამედ ვნებები და გრძნობები, მისი აზრით ასევე უმნიშვნელოვანესია საკუთარი თავის სიყვარული, სიკვდილის შიში და სხვა. სენტიმენტალიზმისათვის დამახასიათებელია ბუნების სურათების ასახვა, სოფლის პეიზაჟების და იდილიის გაიდეალება. ესეც განასხვავებს ამ მიმდინარეობას კლასიციზმისგან. როგორც ვიცით, ბუალო, პირიქით, პოეტებს მოუწოდებდა, რომ შეესწავლათ სასახლე და გასცნობოდნენ ქალაქს. სენტიმენტალიზმში წინა პლანზე გამოდის ავტორის

პიროვნება, მისი დამოკიდებულება ნაწარმოებში აღწერილი მოვლენისადმი, მისი თანაგანცდა. ავტორები განსაკუთრებით დიდი ინტერესით ამუშავებენ სასიყვარულო თემატიკას, რაც სრულიად ბუნებრივია, რადგან ყველაზე მეტად სწორედ სასიყვარულო თემატიკას, სწორედ სასიყვარულო ვნებები და განცდები იძლევიან იმის საშუალებას, რომ ბოლომდე წარმოჩინდეს სენტიმენტალიზმის ესთეტიკა. სწორედ სასიყვარულო თემატიკის მხატვრული დამუშავების დროს იფრქვევა ის ცრემლი და იხარჯება ის ემოცია, რომელიც დამახასიათებელია ამ მიმართულებისათვის. სენტიმენტალიზმის ესთეტიკა უფრო პროზაულ ნაწარმოებებს „მოერგო“. ფსიქოლოგიური რომანი, საყოფაცხოვრებო რომანი, ტრაგედია, „ცრემლიანი“ კომედია, სენტიმენტალიზმს მოსწონს პასტორალი და იდილია – მწყემსების ცხოვრების თემატიკაზე დაწერილი ნაწარმოებები. სენტიმენტალისტი მწერლების ენა უახლოვდება უბრალო ადამიანების მეტყველებას. იგი მათთვის დამახასიათებელი თემატიკიდან გამომდინარე ემოციურია. სენტიმენტალიზმში განარჩევენ ორ მიმართულებას:

1. სენტიმენტალურ-რეალისტური

2. სენტიმენტალურ-რომანტიკული

სენტიმენტალიზმიდან რომანტიზმზე გარდამავალი პერიოდი და მისი წარმომადგენლები არიან ე. წ. „სასაფლაოს სკოლის“ პოეტები. მათი შემოქმედება აღსავსეა სევდა-ნაღველით: ისინი უმღერიათ სიკვდილს და სასაფლაოს. ამ სკოლის წარმომადგენლები არიან ტომას გრეი „სოფლის სასაფლაოზე დაწერილი ელეგია“. (1751 წ.) ბლერი „საფლავი“ (1743) და სხვები.

კლასიციზმი, ეს ტერმინი ლათინურიდან მომდინარეობს (**classicus- სანიმუშო**) და მასში ასახულია ამ მიმდინარეობის მთავარი იდეა, კერძოდ კლასიკური მემკვიდრეობის მიბაძვა. კლასიციზმის წარმომადგენლები სანიმუშოდ და იდეალურად მიიჩნევენ ანტიკურ მემკვიდრეობას და თავიანთი შემოქმედებით ცდილობდნენ ძვლებერძულ და ძველრომაულ ხელოვნებას მიახლოვებოდნენ. კლასიციზმის მიმართულების ქრონოლოგიურ ჩარჩოებად მიჩნეულია (XVI – XVIII საუკუნის ბოლომდე).

**კლასიციზმში გამოირჩევა რამდენიმე სახე: განმანათლებ-
ლური კლასიციზმი (ვოლტერი), ხელოვნური კლასიციზმი (მახი
ჟოზეფ შენიე), ესთეტიკური კლასიციზმი (გოეთე და შილერი).**

კლასიციზმი ეფუძნება რენე დეკარტის ფილოსოფიურ მოძღვრებას, რომელმაც ერთმანეთისაგან გამოიყარა გრძნობა და გონება, სული და მატერია. მან ესთეტიკური ფენომენის გაგების საკუთარი კრიტერიუმები შეიმუშავა. მაგ: მშვენიერება ხელოვნებაში, მისი გაგებით, ემსგავსება ქალი მშვენიერებას, რომელსაც განაპირობებს არა სხეულის რომელიმე ნაწილის სილამაზე, არამედ ყველა ნაწილის ჰარმონიული ერთობა. სხეულის არც ერთი ნაწილი არ უნდა არღვევდეს მთელის სრულყოფილებას. კლასიციზმი მკაცრად იცავს თავის წესებსა და პრინციპებს. მაგ: იგი არ ცნობს სტილთა აღრევას: კომედიში ტრაგედიის და ტრაგედიში კომედიის ელემენტების შეტანას. არ შეიძლებოდა ტრაგიკულის და კომიკურის, ამაღლებულის და ყოველდღიურის ერთმანეთში არევა. სიუჟეტი უნდა განვითარებულიყო ლოგიკურად, კომპოზიცია უნდა ყოფილიყო მწყობრი, ენა და სტილი – დახვეწილი. კლასიციზმი მკაცრად მოითხოვს რომ დრამატურგიაში იყოს დაცული სამი ერთიანობის პრინციპი:

1. პიესის მოქმედება მიმდინარეობდეს მხოლოდ ერთ ადგილზე;

2. მოქმედება გრძელდებოდა მხოლოდ ერთი დღე-ღამის განმავლობაში.

3. სცენაზე მოქმედებას ჰქონდეს თავისი დასაწყისი, განვითარება და დასასრული. ამასთან ყველა პერსონაჟს და ეპიზოდს პირდაპირი კავშირი უნდა ჰქონდეს ძირითად სიუჟეტთან.

სამი ერთიანობის კანონი კლასიციზმმა ძველი ბერძნებისაგან გადმოიღო და თავის მოთხოვნებს შეუსაბამა. რომანტიზმის მიერ წამოყენებული კონცეფციის მიხედვით, ბოროტება მარადიულია, მაგრამ მასთან შებრძოლება აუცილებელია, რათა ხელი შევუშალოთ მის საყოველთაოდ გაბატონებას. ხელოვნების არამიწიერი ბუნება განაპირობებს ხელოვანის გაუცხოვებას ირგვლივ მყოფთაგან. რომანტიკულ ხელოვნებაში ჩნდება პესიმისტური კომპონენტი. სინამდვილე რომანტიკოსებში ბადებს სევდას, რომელსაც ხშირად „მსოფლიო სევდას“ უწოდებენ.

რომანტიკოსების წარმოდგენით, სინამდვილე არის სოციალური უსამართლობის ასპარეზი. ანმყოთი უკმაყოფილება და „მსოფლიო სევდა“ რომანტიზმის უმთავრესი ნიშანია. ხელოვანი მართოსული და თავისუფალია, თუმცა თავისუფლება არ არის აბსოლუტური, რადგან ის მაინც მინიერი ადამიანია და სულ გამონაგონ სამყაროში ვერ იცხოვრებს. ესეც, რასაკვირველია, ქმნის კონფლიქტს რეალობასა და იდეალურობას შორის. ხელოვანს ზოგჯერ ურჩევნია ამაღლებულ ტყუილში იცხოვროს, ვიდრე მდაბალ რეალობაში. რომანტიზმის დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს ის, რომ მან წარმოაჩინა ადამიანის შინაგანი სამყარო, მისი სულიერი ცხოვრების საინტერესო ნიუანსები. რომანტიკოსების წარმოდგენით, ამქვეყნად წარმმართველი და არსებითია სულიერი ღირებულებები, ხოლო მატერიალური სანყისი მეორადია და სულიერს ექვემდებარება. რომანტიკული სამყაროს პირობით მოდელად შეიძლება დავასახელოთ სამყარო, რომელიც იყოფა ორ შემადგენელ ნაწილად: რეალური სამყარო და იდეალური სამყარო. სად, რომელ რეალობაშია შესაძლებელი ამ ორი სამყაროს დაახლოება ან შერწყმა? რომანტიკოსისთვის ეს შეიძლება მოხდეს ოცნებაში, სიზმარში, ანუ იდეალურ სამყაროში. არის კიდევ ერთი საშუალება, რომელსაც რომანტიკოსები ხშირად მიმართავენ – გაქცევა. „აქ“ არსებული მოუწყობელი, უღიმღამო არასრულყოფილი სინამდვილიდან, რომანტიკოსები გარბიან „იქ“, მშვენიერ, იდეალურ სამყაროში. რომანტიკოსების შემოქმედებაში გაქცევის მოტივები ხშირად იდეურ-ესთეტიკურ სრულყოფილებას აღწევს.

რომანტიზმში განსაკუთრებულ სტატუსს იძენს ფანტაზია, როგორც მსოფლმხედველობითი და ესთეტიკური კატეგორია. ხშირად ფანტაზია უნივერსალური საშუალებაა ხელოვნებაში სინამდვილის გარდასახვისათვის. რომანტიზმისათვის დამახასიათებელია აგრეთვე სატირული პათოსი. იგი აკრიტიკებს საზოგადოებისა და ცალკეული ადამიანების მანკიერებებს. რომანტიკოსები ქადაგებენ მარადიულ და წრფელ გრძნობებს (სიყვარულს, მეგობრობას და სხვ.), მაგრამ რეალურ სამყაროში ასეთ გრძნობებს ვერ პოულობენ. მათთვის მიუღებელია ის სამწუხარო რეალობა, რომელშიც ჭეშმარიტ ღირებულებებსა და

ფასეულობებს მათი პაროდირებული ვარიანტები ცვლის: ნამდვილ ღიმილს – მლიქვნელური ღიმილი, წრფელ სიყვარულს – ანგარებიანი სიყვარული და სხვ.

რომანტიკოსები შესანიშნავად აცნობიერებენ, რომ მათ ოცნებებს ახდენა არ უნერია, რომ მათი მიზნები და იდეალები მიუღწეველია. ამიტომ ისინი ხშირად მიმართავენ ირონიასა და თვითირონიას, რომელთა დიდოსტატად მიჩნეული იყო ჰაინრიხ ჰაინე. შესანიშნავად ერწყმის ერთმანეთს ირონია, თვითირონია, გროტესკი და ფანტასტიკა.

რომანტიკული გმირი არის გამორჩეული, განუმეორებელი პიროვნება. იგი ცხოვრების მიერ ჩაყენებულია არაჩვეულებრივ, განსაკუთრებულ მდგომარეობაში. მის სულში მსოფლიო სევდას დაუსადგურებია, მისთვის სამყარო კეთილისა და ბოროტის ბრძოლის თავისებური ასპარეზია. ზოგი გმირი სულით ობლობისათვის არის განწირული, ზოგი მოუწესრიგებელ, აწეწილ ცხოვრებას გაურბის, ზოგი ეგზოტიკურ სამყაროში გაქცევით ცდილობს პროტესტის გამოხატვას. მრავალი რომანტიკული გმირი თავისი ცხოვრების მიზანს მარადიულ ბოროტებასთან, მარადიულ ბრძოლაში ხედავს. რომანტიკული გმირი გამორჩეულია თავისი საქციელითაც, მისთვის მიუღებელია სტერეოტიპული ნაბიჯები და გადაწყვეტილებები. მას უჭირს იმ დადგენილ და მკაცრ „ჩარჩოებში“ არსებობა, რომელშიც მთელი საზოგადოება ცხოვრობს. მას ეუფლება გაუცხოების გრძნობა, უჩნდება საზოგადოებისგან გაქცევის სურვილი, რეალურად აცნობიერებს, რომ საზოგადოებასთან კონფლიქტი შეიძლება მისთვის ტრაგიკულად დასრულდეს.

რომანტიკოსებისთვის მიუღებელია ბურჟუაზიული პრაგმატიზმი, ისინი ცდილობენ ცივილიზაციის ხელოვნურობას განერიდონ და ბუნებას შეაფარონ თავი. ამ თვალსაზრისით რომანტიკოსები ეხმიანებიან სენტიმენტალისტებს. რომანტიკოსებისათვის ბუნება გასულიერებულია, ხშირად გაადამიანურებულიც. ბუნება და ადამიანი ერთი მთელის შემადგენელი ნაწილები არიან და ერთმანეთის განწყობილება კარგად ესმით.

რომანტიზმი ევროპული ესთეტიკური ტრადიციის პირმშოა, ხოლო კონკრეტულად რომელიმე ქვეყანაზე მითითება მის

სამშობლოდ რთულია. ევროპული რომანტიზმის განვითარებაზე უდიდესი გავლენა მოახდინა გერმანულმა რომანტიზმმა, კერძოდ მისმა ფილოსოფიურ-ესთეტიკურმა აზრმა. გერმანულმა რომანტიზმმა გარკვეული სახეცვლილებები განიცადა და ისე დამკვიდრდა ევროპულ ქვეყნებში, რაც განპირობებული იყო ამ ქვეყნების ისტორიულ-ეროვნული სპეციფიკითა და განვითარების განსხვავებული დონით.

ინგლისური რომანტიზმი მისი თავისებურება განაპირობა ბაირონის პიროვნებამ და შემოქმედებამ. რომანტიზმში გამოიკვეთა მიმდინარეობა „ბაირონიზმი.“

ბაირონის გმირებისთვის უცხოა სიკვდილი, ამ სიტყვის აბსოლუტური გაგებით, რადგან ის იდეალები, რომელთაც კონკრეტული ადამიანი ატარებს, უკვდავია. სამყაროში მარადიულია, აგრეთვე, სიკეთისა და ბოროტების ჭიდილიც. იდეალებისათვის ბრძოლა ბაირონის პოეზიისა და დრამატურგიის უმნიშვნელოვანესი ნიშანია. მისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია ღვთის ძიება და ღვთის გმობა. გულგატეხილობა და სკეპტიციზმი, შეურიგებელი კონფლიქტი გარემომცველ სამყაროსთან და სხვ. ბაირონის გარდა, ინგლისურ რომანტიკულ სკოლას წარმოადგენდნენ „ტბის სკოლის პოეტები“ (ს. კოლრიჯი, რ. საუთი, პ. შელი, ტ. მური და სხვა).

ინგლისურმა რომანტიზმმა მძაფრად დააყენა ისტორიული პრობლემატიკა. შოტლანდიელმა მწერალმა ვალტერ სკოტმა ევროპულ ლიტერატურაში შექმნა ისტორიული რომანის ჟანრი და ამიტომ სწორედ იგია მიჩნეული „ისტორიული რომანტიზმის“ „მამად“. მის ისტორიულ თხზულებებში ისტორიულ პირობებთან ერთად ვხვდებით მწერლის ფანტაზიით შექმნილ პერსონაჟებსაც.

ფრანგული რომანტიზმი ერთის მხრივ, მიისწრაფვოდა წმინდა ფრანგული ეროვნული ტრადიციების დაცვისა და ეროვნული კოლორიტის შენარჩუნებისაკენ (შატობრიანი) და მეორეს მხრივ, ამკვიდრებდა ლიტერატურული კოსმოპოლიტიზმის ტენდენციებს (ჟ. დე სტალი). ფრანგული რომანტიზმის უმნიშვნელოვანესი მონაპოვარია ვიქტორ ჰიუგოს შემოქმედება, რომელიც მიიჩნევდა, რომ რომანტიზმი არის ლიბერალიზმი

ლიტერატურაში. მისი დრამა „კრომველი“ რომანტიკოსებსა და კლასიციზტებს შორის დაპირისპირების მიზეზად იქცა. ამ დრამის წინასიტყვაობა რომანტიკოსთა მანიფესტად არის მიჩნეული, რომელშიც რომანტიზმი გამიჯნულია კლასიციზმისაგან და მკაფიოდ არის წარმოჩენილი მისი იდეურ-ესთეტიკური პრინციპები. ჰიუგოს რომანებში თემა დაკავშირებულია ზნეობრივ პრობლემატიკასთან (სულის სილამაზე და ხორციელი მშვენიერება, მორალი და ზნეობა, დანაშაული და სასჯელი).

ამერიკული რომანტიზმი უფრო მრავალფეროვანია. აქტივობის მაღალი ხარისხი, იდეურ-ესთეტიკური პლატფორმების სიჭრელე, სწრაფი ცვლილებები და ხშირ შემთხვევაში, ურთიერთდაპირისპირებულობა დიდ გავლენას ახდენდა არა მარტო ქვეყნის სოციალურ, არამედ კულტურული განვითარების დინამიკაზეც. ახალგაზრდა სახელმწიფო სწრაფად იკრებდა ძალებს და ქმნიდა მითს თავისი გამორჩეულობისა და განუმეორებლობის შესახებ.

ამერიკული ლიტერატურა სწორედ ამერიკული რომანტიზმის ეპოქიდან ჩაერთო აქტიურად მსოფლიო ლიტერატურის კონტექსტში და იქცა თვითმყოფად მოვლენად. მიუხედავად იმისა, რომ ამერიკული რომანტიზმი დასავლეთევროპული რომანტიზმის ესთეტიკის ძირითად ჩარჩოებში რჩებოდა, ამერიკელი რომანტიკოსების შემოქმედება, მათი შეხედულებები ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე ორიგინალური იყო და ამ დამოკიდებულებას ხშირ შემთხვევაში განსაზღვრავდა XVIII საუკუნის რაციონალიზმი, ამერიკის სოციალურ-ეკონომიკური და პოლიტიკური ცხოვრება, მოსახლეობის ეთნიკური მრავალფეროვნება და სხვა ფაქტორები. ამერიკულ რომანტიზმს, როგორც თვითმყოფად მოვლენას, ქმნის ედგარ პოს პირქუში ფსიქოლოგიზმი, უოშინგტონ ირვინგის გულუბრყვილო ფანტაზია და იუმორი, ჯეიმს კუპერის ეგზოტიკური თავგადასავლების პოეზია და სხვა.

რუსული რომანტიზმი რუსეთში რომანტიზმის ჩანასახები გაჩნდა XVIII საუკუნის ბოლოდან. სენტიმენტალიზმში და განმანათლებლობაში. 1812 წელს სამამულო ომში გამარჯვებამ გამოიწვია რუსული ეროვნული თვითშეგნების მკვეთრი ამაღ-

ლება და რუსეთის დიდი დანიშნულების რწმენა. ამან რუს ხალხს მისცა სტიმული, ორიენტაცია აეღო ეროვნული შემოქმედების, მათ შორის ხალხური შემოქმედების, საუკეთესო ნიმუშებზე. მათი დევიზი გახდა გამოთქმა: თუ ვინმესგან უნდა ვისწავლოთ, ისევ ჩვენი წინაპრებისგან! ამით მათ მოახერხეს ანტიკური და ევროპული მწერლების კლასიციკლური მიბაძვის დაძლევა.

XIX საუკუნის კლასიკოსების: პუშკინის, ლერმონტოვის, გოგოლის შემოქმედება ვითარდება რომანტიზმიდან რეალიზმისაკენ. მათი შემოქმედების მაგალითზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ რუსულ ლიტერატურაში რომანტიზმი და რეალიზმი ერთმანეთს კი არ უპირისპირდება არამედ, ავსებს.

ქართული რომანტიზმი. ქართული რომანტიზმის ქრონოლოგიურ ჩარჩოებად მიჩნეულია XIX საუკუნის 10–50–იანი წლები. ქართული რომანტიზმი ერთის მხრივ იმეორებს რომანტიზმისთვის დამახასიათებელ არსებით ნიშნებს, მეორეს მხრივ, ეროვნული თავისებურებებითაც გამოირჩევა.

ქართული რომანტიზმის ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა მოახდინა ორმა ისტორიულმა მოვლენამ: 1801 წლის მანიფესტმა, რომლის „წყალობითაც“ საქართველომ დამოუკიდებლობა დაკარგა და შეუერთა რუსეთს და 1832 წლის შეთქმულების მარცხმა, რამაც საზოგადოებაში საყოველთაო გულგატეხილობა და პესიმიზმი გამოიწვია. ქართული რომანტიზმი ეყრდნობა ჩვენს მდიდარ პოეზიასა და ფოლკლორს. ტრადიციულ პოეტურ სახეებს რომანტიკოსებმა ახალი სული შთაბერეს. ქართველი რომანტიკოსებისათვის დამახასიათებელია პატრიოტიზმი, წარსულის გაიდევალება, სიყვარულის განსაკუთრებული განცდა, მაღალი მოქალაქეობრივი შეგნება. მათ წინა პლანზე წამოსწიეს ეროვნული პრობლემატიკა. მტრისაგან დამონებული სამშობლოს ბედი უფრო მნიშვნელოვანი იყო რომანტიკოსებისათვის, ვიდრე პიროვნული პრობლემები. ქართველი რომანტიკოსების (ნ. ბარათაშვილი, ალ. ჭავჭავაძე, ალ. ორბელიანი, გრ. ორბელიანი და სხვ.) შემოქმედებაში განსაკუთრებით ჩანს მხატვრულ-ესთეტიკური სიმაღლეები.

რომანტიზმის ფილოსოფიის სათავეებთან ფრიდრიხ ვილჰელმ იოზეფ შელინგი (1775 – 1854)

გერმანია რომანტიზმის კლასიკურ ქვეყნად ითვლება. გერმანულ რომანტიზმს ახასიათებს ფილოსოფიური სიღრმე და ზებუნებრივი მოვლენებით დაინტერესება. გერმანული რომანტიზმის ესთეტიკის და მხატვრული პრაქტიკის განვითარებაში, მნიშვნელოვანი როლი მიუძღვის გერმანულ კლასიკურ იდეალისტურ ფილოსოფიას, კანტის, ფიხტეს და შელინგის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ შეხედულებებს.

შელინგი დაიბადა გერმანიის ქლაქ ლეონსბერგში. ტიუბენენგის უნივერსიტეტში სწავლის დროს დაუმეგობრდა მასზე უფროს სტუდენტებს: ჰეგელსა და ჰოლდერლინს. შევიდა საფრანგეთის რევოლუციის მომხრეთა ე.წ. იაკობინელთა კლუბში, თარგმნა მარსელიოზა. შელინგმა შეისწავლა არა მარტო ფილოსოფია და ხელოვნება, არამედ ბუნებისმეტყველებაც. იგი იწყებს ფიხტეს სისტემაში ბოლომდე გაურკვეველი „არა მე“ – ს და „მე“ – სთან მისი მიმართების საკითხის კვლევას. ცდილობს ბუნების შემეცნებას მიუყენოს ფიხტეს მოძღვრება. თუ ფიხტესთან „არა მე“ – ს „მე“ – დან მიღება დამატებული არ იყო, ახლა შელინგი შეეცადა „არა მე“ დან, როგორც ბუნებიდან, განვითარების გზით მიიღოს „მე“, ანუ არაცნობიერიდან მიიღოს თვითცნობიერება. შელინგი ასევე ეცნობა რომანტიკოსებს და მათ იდეოლოგიებს: გოეთეს, შილერს, ტიკს, ნოვალისს, კიდეც უახლოვდება ფრიდრიხ და გუსტავ შლეგელებს.

შელინგის მიერ გავლილი ფილოსოფიური გზა შეიცავს იდეალიზმისათვის შესაძლებელ თითქმის ყველა პოზიციას, იგი სუბიექტური იდეალიზმიდან ობიექტურის გავლით მივიდა მისტიკისა და გამოცხადების ფილოსოფიამდე, სადაც აშკარად ჩანს ი. ბოემეს ძლიერი გავლენა. ფილოსოფიის ისტორიულ და ლოგიკურ განვითარებაში შელინგის ადგილი ფიხტესა და ჰეგელს შორისაა, პირველის განვითარებით მეორე მომზადდა.

შელინგის ფილოსოფიის განვითარება ორ ძირითად პერიოდად იყოფა. 1. ნატურფილოსოფია და 2. ხელოვნების

ფილოსოფია. მისი შემოქმედება მთლიანად ამ ორ სფეროშია გაშლილი, თუმცა აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ ცნობილი ქართველი ფილოსოფოსი კ. ბაქრაძე შელინგის ფილოსოფიაში 6 სფეროს ასახელებს: 1) ფიხტეანობის პერიოდი, 2) ნატურფილოსოფია, 3) ტრანსცენდენტალური იდეალიზმი, 4) იდენტობის ფილოსოფია, 5) თავისუფლების ფილოსოფია, 6) მისტიციზმი და თეოლოგია.

შელინგი შეისწავლის მის დროს არსებულ ბუნებისმეტყველებებს, გაეცნობა ამ სფეროში მოპოვებულ მიღწევებს და დაიწყებს მცდელობას ცალმხრივობისაგან გაანთავისუფლოს ფიხტეს მოძღვრება. გაარკვიოს მის სისტემაში ბოლომდე გაურკვეველი „არა მე“ და მისი „მე“- სთან მიმართების საკითხები, ბუნების შემეცნება მიუყენოს ფიხტეს მოძღვრებას. ბუნების საკითხებისადმი მიძღვნილი გამოკვლევებით გაითქვა შელინგმა სახელი. იგი დაუახლოვდა რომანტიკოსებს, სადაც შემოქმედებითი პათოსი იყო. შეიძლება ვთქვათ, რომ მისი დამსახურებაა ის, რომ ნატურფილოსოფიურმა შეხედულებებმა განაპირობა რომანტიზმის ლიტერატურაში ბუნებისაკენ შემობრუნების ტენდენცია, რაც კარგად აისახა ნოვალისის შემოქმედებაში. ამავე პერიოდში ჩნდება კონკრეტული ინტერესი ხელოვნების მიმართ, რომელიც მალე კონცეფციის სახით ჩამოყალიბდა „ტრანსცენდენტალური იდეალიზმის სისტემაში“, სადაც ხელოვნება განხილულია როგორც ბუნება, განვითარების უმაღლეს საფეხურზე აყვანილი, რომელიც ერთდროულად არის ბუნება და გონი, აუცილებლობა და თავისუფლება, ობიექტი და სუბიექტი, ანუ ხელოვნება არის ის სფერო, სადაც „მე“ აცნობიერებს თავის ხელოვნებას – ბუნების არაცნობიერ შემოქმედებას, ე.ი. სადაც ხორციელდება გონის ქვრეტა. შელინგის ნატურფილოსოფიური შრომები არ წარმოადგენენ ერთ მთლიან სისტემას, არამედ ისინი ფრაგმენტული სახის არიან. ეს კი მიუთითებს შელინგის აზროვნების თავისებურებაზე. უფრო მეტიც მის პოეტურ ბუნებაზე. შელინგის ნატურფილოსოფიას, არსებითი მნიშვნელობა აქვს არა მარტო მისი ზოგად-ფილოსოფიური პრინციპების, არამედ მისი ესთეტიკისა და ხელოვნების სამყაროს თავისებურებების გასაგებად.

შელინგის ნატურფილოსოფია მნიშვნელოვანია იმით, რომ ბუნების საკითხების კვლევამ იგი მიიყვანა საკუთარ დამოუკიდებელ ფილოსოფიასთან. მან განახორციელა ფიხტეს მიერ დაწყებული გადასვლა სუბიექტურიდან ობიექტურ იდეალიზმზე. ნატურფილოსოფიით იქნა მოხაზული ონტოლოგიური პრობლემები, რამაც შემდგომში ჰეგელის ფილოსოფია მოამზადა. ნატურფილოსოფია კავშირშია შელინგის შეხედულებებთან, მის შინაგან დიალექტიკურ არსსა და მისი „მე“ – ს დამოკიდებულებასთან. ამ დამოკიდებულების საფუძველზე ხდება გასაგები მისი იგივეობის ფილოსოფიაც და ე.წ. ესტეტიკური იდეალიზმიც.

შელინგი განსხვავებით ფიხტეს ეთიკური და ჰეგელის ლოგიკური იდეალიზმისაგან, ამ იგივეობის დასამტკიცებლად უკუაგდებს ფიხტეს პრაქტიკული გონების პრიმატს, რადგან აქ მხოლოდ „მე“ არის აქტიური, ასევე წმინდა გონების პრიმატს, რადგან აქ ხდება ლოგიკური აზროვნების გააბსოლუტურება და ბუნება მხოლოდ ლოგიკურის უფერული გამოვლინება შეიძლება იყოს. იგი ამოსავლად იხდის კანტის „მსჯელობის უნარის კრიტიკას“ და აცხადებს, რომ სინამდვილე მთელი თავისი ტოტალობით ეძლევა მხოლოდ ესთეტიკურ განცდას, მხოლოდ მასშია სული და ბუნება ერთიანი, ანუ როგორც კანტი ამბობს, მხოლოდ ხელოვნებაშია შესაძლებელი გენიოსი, რომელიც მოქმედებს როგორც ბუნება. ცხადად ჩანს, რომ შელინგთან ბუნებასა და ხელოვნებას ბევრი რამ აქვთ საერთო და წარმოადგენს ორ ძირითად პოლუსს, რომელთა შორის იშლება შელინგის ფილოსოფია. შელინგისთვის ბუნება იგივე შემოქმედებაა, სამყარო – ხელოვნების ნაწარმოები, შექმნილი არაცნობიერად, ხელოვნება კი სხვა არაფერია თუ არა ბუნების შემოქმედებითობის აღდგენა – გამეორება უკვე ხელოვანის ცნობიერ, მიზანდასახულ მოქმედებაში.

შელინგი აღადგენს ფილოსოფიის დაყოფის ანტიკურ ტრიადას – ფიზიკა, ეთიკა და პოეტიკა. ამასთან, აგრძელებს კანტის ტრადიციას და თავის „სისტემას“ ასრულებს ხელოვნების ფილოსოფიით. შელინგი ახალი დროის ხედვას მოძრაობაზე, როგორც უსასრულო პროგრესზე, უთანხმებს ანტიკურ

წარმოდგენას მოძრაობის ციკლურობის შესახებ – დაბრუნება წრეში ამოსავალ პრინციპად და ასეთ დაბრუნებას იგივეობაში ხედავს მხოლოდ ესთეტიკურ მოღვაწეობაში. როგორც ვხედავთ, შელინგის მსჯელობის თანახმად, ბუნება ის ფუნდამენტია, რომელზეც უნდა დაშენდეს მისი საპირისპირო და პარალელური კულტურის შენობა. როგორც ბუნებრივი ბუნების შემდეგ მოდის ხელოვნური, ისე ბუნების ფილოსოფია უნდა დასრულდეს ხელოვნების ფილოსოფიით.

ჯერ კიდევ არისტოტელე მიუთითებდა ხელოვნებისა და ფილოსოფიის სიახლოვეზე, როცა ამბობდა, რომ პოეზია თავისი ზოგადი შინაარსით ემსგავსება ფილოსოფიასო. ეს მსგავსება შელინგთან კიდევ უფრო ღრმავდება და გარდაიქმნება ფაქტობრივად ფილოსოფიისა და ხელოვნების იგივეობის მტკიცებაში. ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ფილოსოფიისა და ხელოვნების იდენტურობის მტკიცება შელინგის მიერ სხვადასხვანაირად ხორციელდება. კერძოდ, თუ „ტრანსცენდენტალური იდეალისზმის სისტემაში“ ეს იგივეობა წარმოდგენილია ესთეტიკურის ფილოსოფიისადმი უპირატესობის ხაზგასმით, „ხელოვნების ფილოსოფიაში“, რომელიც პირობითად შელინგის გვიანდელ ესთეტიკას ეკუთვნის, ადგილი აქვს ფილოსოფიის რეაბილიტაციას და ხელოვნებასთან მისი უპირატესობის ჩვენების მცდელობას.

„ტრანსცენდენტალური იდეალიზმის სისტემის“ მიხედვით, ფილოსოფიასაც და ხელოვნებასაც შინაარსი, ამოცანები, მიზნები ერთი და იგივე აქვთ. მათი განსხვავება მდგომარეობს მხოლოდ ამ ამოცანათა გადაჭრის, მიზნის მიღწევის მიმართულებათა სხვაობაში, რასაც უკავშირდება კიდევ ხელოვნების პრიმატი ფილოსოფიისადმი. შელინგი ამბობს, რომ ფილოსოფია ხელოვნების მსგავსად, ემყარება შექმნის უნარს და მათი განსხვავება მდგომარეობს მხოლოდ მანარმოებელი ძალის განსხვავებულ მიმართულებაში. რადგანაც თუ ხელოვნებაში ის მიმართულია გარეთ, რათა მოახდინოს არაცნობიერის რეფლექსია თავის პროდუქტების დახმარებით, მაშინ ის ფილოსოფიაში მიმართულია შიგნით, რათა მოახდინოს მისი რეფლექსია ინტელექტუალურ ქვრეტაში. „მაშასადამე, ნამდვილი გრძნობა,

რომლის მეშვეობითაც უნდა მიიღწიოს ამგვარი ფილოსოფია, არის ესთეტიკური გრძნობა და სწორედ ამიტომ ფილოსოფიის ქეშმარიტი ორგანონი არის ხელოვნება“. როგორც ვხედავთ, შელინგთან ხელოვნებისა და ფილოსოფიის სიახლოვე-მსგავსება ეფუძნება თავად ფილოსოფიის, ფილოსოფოსობის უნარის ესთეტიზირებას. სახელდობრ, ინტელექტუალური ქვრეტა, რომელიც, შელინგის წარმოდგენით, არის ერთადერთი აქტი, რომლითაც ფილოსოფოსმა შეიძლება გაიგოს სამყაროს პრინციპი, შესაძლებელია, წარმოსახვის ესთეტიკური აქტის მეშვეობით. მაშასადამე, ინტელექტუალური ინტუიცია როგორც „ტრანსცენდენტალური ქვრეტის ხელოვნება“ თავის ამოცანის განსახორციელებლად საჭიროებს წარმოსახვის ესთეტიკურ აქტს. იგი ინტელექტის მიერ აუცილებლობით შექმნილ სამყაროს ეხება სწორედ ისე, როგორც კონგენიალური აღქმა მხატვრულ ნაწარმოებს. აქ ძნელი არ არის დავინახოთ, რომ შელინგი ახლებურად იაზრებს კანტის შემოქმედებითი წარმოსახვის იდეას და აფართოებს მისი მოქმედების საზღვრებს. მხატვრული წარმოსახვის შემოქმედებითი თავისუფლება სცილდება ესთეტიკურის სფეროს. მოვლენათა იდეალურ და რეალურ სამყაროში, ერთშიც და მეორეშიც, – ამბობს შელინგი, – მოქმედებს ერთი პრინციპი, – სამყაროს წარმოსახვითი მოაზრებისა. მაშასადამე, ის რასაც ცნობიერება აღიქვამს როგორც ნამდვილ სამყაროს და ცნობიერების მონაწილეობის პროცესი ხელოვნებაში ადამიანური საქმიანობის ერთი და იგივე აქტის შედეგია. როგორც ვხედავთ, წარმოსახვის ესთეტიკური აქტით, ფილოსოფიაშიც და ხელოვნებაშიც, ხორციელდება ცნობიერი და არაცნობიერი მოღვაწეობის სინთეზი. შელინგთან ქვრეტა არის არა მხოლოდ პასიური მოღვაწეობა, არამედ აქტიური, შემოქმედებითი, შექმნის უნარი. იგი შემოქმედებითია როგორც პოეზიაში, ისე ფილოსოფიაშიც. ხელოვანიც და ფილოსოფოსიც თავის თავში ნახულობს ამ ქვრეტის ამოსავალ მასალას და ფორმას – თავდაპირველ ინტუიციას, რომელშიც გაიგივებულია სუბიექტი და ობიექტი, ცნობიერი და არაცნობიერი. ამ გზით ინარმოება პოეტური და ინტელექტუალური ქვრეტის სახეები. ორივე შელინგის წარმოდგენით, განსაკუთრებული წყალობაა, ფილოსოფო-

სობა ისევე არისტოკრატულია, როგორც ესთეტიკური შემოქმედება. ეს უკანასკნელი მხოლოდ გენიოსი ხელოვანისთვისაა შესაძლებელი, ფილოსოფიური მოღვაწეობაც რჩეულთა ხვედრია. ამასთან ფილოსოფიური ნაწარმოები ვერ გახდება ყველასათვის გასაგები. წარმოსახვის ესთეტიკური აქტის მეშვეობით განხორციელებულ ცნობიერისა და არაცნობიერის სინთეზს ინტელექტუალური ჭვრეტა გამოსახავს სუბიექტურად, იდეალურად, ესთეტიკური ჭვრეტა კი – ობიექტურად და რეალურად. შესაბამისად, ინტელექტუალური და ესთეტიკური ჭვრეტა განსხვავდებიან ერთმანეთისგან მათი რეზულტატების პუბლიკასთან მიმართების ასპექტით. ორივე ერთი და იგივე პოზიციით გამოდინან, მაგრამ რეზულტატები სხვადასხვაა – ხელოვნების ნაწარმოები გასაგებია ყველასათვის, ფილოსოფია კი – ვიწრო წრისათვის. იმ დებულებიდან გამომდინარე, რომ „მხოლოდ ხელოვნებას შეუძლია მისცეს საყოველთაო მნიშვნელობის ობიექტურობა, რაც ფილოსოფოსს შეუძლია გამოსახოს მხოლოდ სუბიექტურად, ძნელი არაა იმის დანახვა, რომ ესთეტიკური ჭვრეტა შელინგთან შემოდის როგორც შემეცნების აბსოლუტური მოდელი ფილოსოფიისა და საერთოდ ყველა მეცნიერებისათვის. იგი საუბრობს ყოველგვარი ცოდნის ესთეტიკური შინაარსისა და ფილოსოფიის პოეზიის რანგში ამაღლების აუცილებლობის შესახებ. შელინგი კანტის მსგავსად, ხელოვნებას მიჰყავს ხელოსნობისაგან. მხატვრული შემოქმედება აბსოლუტურად თავისუფალია. ის წინააღმდეგობა და გაორება, რომლის იძულებითა და ზემოქმედებით ქმნის ხელოვანი, მომდინარეობს მისი სულის სიღრმიდან, არ არის გარეგანი, იძულებით თავსმოხვეული, როგორც ეს ხელოსნის შრომის შემთხვევაშია, რის გამოც ეს უკანასკნელი არის არა თავისუფალი, არამედ იძულებითი შემოქმედება და მიზანი აქვს თავის გარეთ. ხელოვანი კი თავისუფალია ყოველგვარი გარეგანი მიზნისაგან და ამიტომაც აღმოცენდება, ამბობს შელინგი, ის „სინმიწი და სისუფთავე ხელოვნებისა“, რომელიც გამორიცხავს ხელოვნების ყოველგვარ კავშირს გრძნობადი ტკბობის მინიჭებასთან. შელინგი ხელოვნებისაგან გრძნობადი ტკბობის მინიჭების მოთხოვნას ბარბაროსობად თვლის.

საერთოდ უარყოფს ხელოვნების ჰედონისტურ ფუნქციას. ეს გასაგებიცაა, იგი ხომ ხელოვნებას მაღალი, გონებაჭვრეტითი პოზიციიდან განიხილავს. ხელოვნება მისთვის შემეცნების უმთავრესი ფორმაა, ჭეშმარიტების წვდომის უმაღლესი სახეა, მეტაფიზიკური რეალობის ვლენაა, უმაღლესი მიზანია და არა საშუალება ყოველდღიური წარმავალი სიამოვნება-გართობისათვის. შელინგი მეცნიერებასთან მიმართებაშიც ხაზს უსვამს ესთეტიკის უპირატესობას და განსაკუთრებულობას. ფრ. შელინგის რომანტიკული მსოფლმხედველობა კიდევ უფრო ნათლად გამოიხატა ხელოვანი-გენიოსისა და მხატვრულ-შემოქმედებითი პროცესის შესახებ „ხელოვნების ფილოსოფიაში“ წარმოდგენილ ესთეტიკურ-თეორიულ ნააზრევში. ფრ. შელინგი მთლიანად ამისტიფიცირებს როგორც ხელოვანის პიროვნებას, ისე, შესაბამისად, ესთეტიკურ შემოქმედებას. ხელოვნება გამოცხადებულია როგორც ღვთაებრივი შემოქმედების უშუალო გამოვლენა და ასახვა: „ღვთაებრივი შემოქმედება ობიექტურად გამოვლინდება ხელოვნების გზით, რადგანაც ეს უკანასკნელი, ეფუძნება უსასრულო იდეალურობის რეალურში იმავე განსახიერებას, რომელზეც დაფუძნებულია პირველი,“ – წერს შელინგი. გენიოსი კი შელინგის მიერ წარმოდგენილია იმ მედიუმად, რომლის მეშვეობითაც უშუალოდ ობიექტივირდება ღვთაებრივი შემოქმედება.

გენიის რაობას ფრ. შელინგი განიხილავს და აზუსტებს „ხელოვნების ფილოსოფიაში“, ეს ხდება იდეების თეორიასთან, უფრო კონკრეტულად კი, აბსოლუტური იდეის გამოვლენის საკითხთან კავშირში. ცნობილია, რომ იდეები შელინგთან ასრულებენ შუალედური ინსტანციის როლს ცალკეულსა და აბსოლუტურს შორის. მისი მეშვეობით ხსნის შელინგი აბსოლუტური მშვენიერების ვლენას ცალკეულ სასრულ საგნებში. „ღმერთი უშუალოდ და თავისთავისაგან აპროდუცირებს მხოლოდ ნივთთა იდეებს, – წერს იგი, – ნამდვილ და ცალკეულ ნივთებს – მხოლოდ გაშუალებულიად ასახვით სამყაროში... ღმერთს აქვს მიმართება ცალკეულთან მხოლოდ იმის მეშვეობით, რაშიც ის ერთიანია თავის ზოგადთან, ე.ი. მისი იდეის ანუ მარადიული ცნების მაშვეობით.“ მოკლედ, ღმერთის

მიმართება ცალკეულ საგნებთან ხორციელდება ამ საგანთა იდეების, ანუ მარადიული ცნებების მეშვეობით. ამ თეზისს უნდა ემყარებოდეს შელინგის შემდეგი შეხედულება, რომ ღმერთი არის არა უშუალო, არამედ „ფორმალური, ანუ აბსოლუტური, მიზეზი ყოველგვარი ხელოვნებისა.“ ხოლო საკითხს, თუ ვინ არის ხელოვნების უშუალო მიზეზი, ანუ ვისში ხორციელდება თავად აბსოლუტური, შელინგი წყვეტს გენიის ცნების უკიდურესი მისტიფიცირებით: აბსოლუტური იდეა, ამბობს იგი, „ობიექტურად პროდუცირდება მხოლოდ ორგანიზმსა და გონებაში. ამასთან, ერთიცა და მეორეც მოიაზრება მათ ერთიანობაში... ორგანიზმისა და გონების განუსხვავებლობა, ანუ ერთიანი, რომელშიც აბსოლუტური ობიექტიფიცირდება თანაბრად რეალურად და იდეალურად, არის ადამიანი“. ამიტომ უშუალო მიზეზი, ანუ ის, რისი მეშვეობითაც ღმერთი ქმნის ხელოვნების ნაწარმოებს, არის ადამიანის იდეა ღმერთში. ხოლო ეს „ადამიანის მარადიული ცნება ღმერთში, როგორც მისი (ადამიანური) პროდუცირების უშუალო მიზეზი, არის ის, რაც იწოდება გენიად, როგორც ადამიანში ჩასახლებული ღვთაებრივი“.

ამრიგად, შელინგის მსჯელობის თანახმად, გენიოსი-ხელოვანი არის, ასე ვთქვათ, უშუალო ხატი და სახე ღმერთისა და შესაბამისად, მისი ესთეტიკური შემოქმედება ღვთაებრივი შემოქმედების გამოვლენა და ანარეკლია. ფრ. შელინგის მიერ გენიოსი-ხელოვანის ამგვარი გაგებიდან ცალსახად გამომდინარეობს, რომ იგი და მისი შემოქმედება ღვთაებრივი აუცილებლობით არის განსაზღვრული და მხოლოდ მოვლენათა სამყაროში ჩანს როგორც შემთხვევითი. ერთმნიშვნელოვნად გამომდინარეობს აგრეთვე ისიც, რომ გენიოსის შემოქმედებითი პროდუქტიულობა მთლიანად დამოკიდებულია მის მარადიულ ცნებაზე ღმერთში. როგორც ვხედავთ, შელინგის შეხედულებით, ხელოვანი-გენიოსი არის ღმერთი – ადამიანში, მოვლენაში, ხოლო ამ უკანასკნელის მიერ შექმნილი ხელოვნების ნაწარმოები – აბსოლუტურად აუცილებელი. თუ თავდაპირველ შემეცნებით აქტში პროდუცირდება სამყარო თავისთავად, გენიის აქტშიც „პროდუცირდება ხელოვნების სამყარო, როგორც იგივე სამყარო თავისთავად, მხოლოდ მოვლენაში.“ მაშასადამე, შეგვიძლია

ვთქვათ, რომ თვალწინ გვაქვს მხატვრულ-შემოქმედებითი პროცესის ღვთაებრივი დეტერმინიზმის თეორია. გამომდინარე იქედან, რომ თითოეული ქვეშარიტი ხელოვანი და მისი პოეტური შემოქმედება არის მხოლოდ ღვთაებრივი აუცილებლობის შედეგი, ღვთაებრივი შემოქმედების ობიექტივირება, შელინგი ასკვნის, რომ თითოეული ნაწარმოები, რომელ ეპოქაშიც არ უნდა იყოს შექმნილი, არის არსებითად და შინაგანად ერთიანი, „რომ მთელი პოეზია არის ერთი და იგივე გენიის ქმნილება.“

ამრიგად, „ხელოვნების ფილოსოფიაში“ შელინგის მიერ ხელოვანი-გენიოსის გაგებამ მიიღო კიდევ უფრო მისტიკური და ამაღლებული შინაარსი, ვიდრე ეს არის „ტრანსცენდენტალური იდეალიზმის სისტემაში.“ თუ ამ უკანასკნელის მიხედვით, გენიალობა მხოლოდ თანდაყოლილ ღვთაებრივ ნიჭად, ღვთით ნაბოძებ მადლად, დიდ ნყალობად ცხადდება და განიმარტება როგორც ცნობიერი და არაცნობიერი მხარეების სინთეზის უნარი, ამჯერად შელინგი ერთმნიშვნელოვნად საუბრობს უკვე უშუალოდ ღმერთის, ღვთაებრიობის გამოვლენაზე ხელოვნებაში, რომელიც შინაგანი ღვთაებრივი აუცილებლობით ქმნის აბსოლუტურ ხელოვნების ნაწარმოებს და რითაც ხელოვანი-გენიოსი და მისი ესთეტიკური შემოქმედება იღებს არა უშუალოდ გამორჩეულ, არამედ უმაღლეს აბსოლუტურ მნიშვნელობას ადამიანური მოღვაწეობის ყველა სხვა სფეროებთან მიმართებაში. გამომდინარე იქიდან, რომ ღვთაებრივ პროდუცირებას აქვს რეალური და იდეალური მხარე, შელინგი გენიის იდეაშიც გამოყოფს ორ ასპექტს: „ის, ერთის მხრივ, მოიაზრება როგორც ბუნებრივი, მეორეს მხრივ როგორც იდეალური საწყისი.“

ამრიგად, წარმოსახვის, როგორც მხატვრული შინაარსის ჩასახვის უნარისა და ფანტაზიის, როგორც მისი მხატვრულ-სახოვანი განსახიერების უნარის ერთობლივი მოღვაწეობის რეზულტატია ხელოვნების ნაწარმოები. წარმოსახვის უნარის ფუნქციობის შედეგია ის, რასაც შელინგი უწოდებს პოეზიას ხელოვნებაში, ხოლო ფანტაზიის უნარის ფუნქციობის შედეგი კი ის, - რასაც შელინგი განსაზღვრავს როგორც ხელოვნებას ხელოვნებაში. აქვე ხაზი უნდა გაესვას შელინგის მცდელობას, რომ მხატვრული შემოქმედება განიხილოს როგორც რთული,

შინაგანად ერთიანი და დიფერენცირებული პროცესი. საჭიროა შევნიშნოთ, რომ „ხელოვნების ფილოსოფიაში“ ხელოვნების ცნება კარგავს იმ მნიშვნელობას, რომელიც აქვს „ტრანსცენდენტალური იდეალიზმის სისტემაში“. კერძოდ, ხელოვნება აღარ განიხილება როგორც ფორმალურ-ტექნიკური მხარის შექმნის უნარი მხატვრულ-შემოქმედებით პროცესში.

შელინგის მიერ წარმოდგენილი ხელოვნების ნაწარმოების დახასიათებიდან აშკარად დავინახავთ, რომ საკუთრივ ხელოვნების ნაწარმოებს ბევრი აქვს საერთო თავისუფლების პროდუქტებთან. ხელოვნების ნაწარმოების უმთავრეს მახასიათებლად შელინგი ასახელებს ცნობიერი და არაცნობიერი მოღვაწეობისა იგივეობას, რომელთა დაპირისპირებაც უსასრულოა და რომელიც მხოლოდ ხელოვნებაში იხსნება თავისუფლების მონანილეობის გარეშე. ბუნებისა და თავისუფლების ეს სინთეზი ხელოვნებაში იღებს განსაზღვრებას – არაცნობიერი უსასრულოა. ხელოვნების ნაწარმოები თავისი არაცნობიერი უსასრულო შინაარსით წარმოდგება, როგორც მთლიანად ბედისწერასავით მოქმედი, ბრმა არაცნობიერი ძალის ანაბეჭდი, როგორც აუცილებელი ზებუნებრივი ნების გამოვლენა და არა ხელოვანი სუბიექტის თავისუფალი შედეგი.

სასემინარო მასალა:

ახალი დროის ხელოვნების ფილოსოფია და რომანტიზმის ხელოვნების ფილოსოფიური ასპექტები.

ძირითადი ლიტერატურა : კახა კაციტაძე „სუბიექტის აქტივობის პრობლემა XVII-XVIII საუკუნეების ევროპულ ფილოსოფიაში. თბ. 1996წ. გვ. 34 – 40.

ნარკვევები ფილოსოფიის ისტორიაში თბ. 1993წ. ფრ. შელინგი გვ.309 – 315.

დამატებითი ლიტერატურა: ნოვალისი. ჰაინრიხ ფონ ოფტენდინგენი. თბ.1973წ.

(თარგმანი ნანა გოგოლაშვილის)

ფრ. შლეგელი თხზულება ტ. I. ანტიკური პოეზიის სკოლები (რუსულ ენაზე). გვ 23-40.

თემა: მოდერნიზმი. მოდერნიზმი ხელოვნებაში.

შესავალი

მოდერნიზმის განსაზღვრება შესაძლებელია შემდეგნაირად:

„უახლესი კრებითი აღნიშვნა ყველა იმ უახლესი მიმდინარეობის, სკოლისა და ცალკეულ ოსტატთა შემოქმედებისა, რომლებმაც უარყვეს ტრადიციები, რეალიზმი და ძირითადად შემოქმედებით მეთოდად თვლიდნენ ექსპერიმენტს. ეს მიმდინარეობებია: კუბიზმი, ფორმალიზმი, აბსტრაქციონიზმი, სიურეალიზმი და სხვ. მოდერნიზმი მნიშვნელობით ახლოსაა ავანგარდიზმთან და ეწინააღმდეგება აკადემიზმს“.

და მაინც რა არის მოდერნიზმი? სად და როდის წარმოიშვა? რა წინაპირობა უძღვოდა წინ მის აღმოცენებას და რა ფუნქცია ეკისრა?

მოდერნიზმი (ლათ. MODERNUS, „თანამედროვე“, „ბოლოდროინდელი“) კულტურული მიმდინარეობაა, რომელიც ძირითადად მოიცავს თანამედროვე ხელოვნებას და არქიტექტურას, მუსიკას, ლიტერატურასა და დიზაინს. იგი 1914 წლამდე პერიოდში აღმოცენდა ევროპაში. ეს იყო ხელოვანთა და დიზაინერთა მოძრაობა მე-19 საუკუნის აკადემიური და ისტორიული ტრადიციების შინააღმდეგ, ცდილობდა, აპყოლოდა სახეშეცვლილი თანამედროვე მსოფლიოს ახალ ეკონომიკურ, სოციალურ და პოლიტიკურ ასპექტებს. მოდერნიზმი პირველი სახელოვნებო აქტივობა იყო, რომელმაც თანამედროვეობა გამოაცხადა ყოფიერების და არსებობის იმპერატივად. მოდერნიზმამდე არსებული და მოქმედი ესთეტიკა თავისი არსით აბსოლუტზე იყო მიმართული, რაც თავის მხრივ იმას ნიშნავს, რომ დროისა და სივრცის განზომილებები და ტენდეციები მიღმა რჩებოდა ან სხაგვარად რომ ვთქვათ, ესთეტიკა დროსა და სივრცეში მიმდინარე პროცესებს რეფლექსიის საგნად არ აქცევდა. ამ დროს ჩნდება მოდერნიზმი, რომელიც ანგრევს

ყოფის ამსახველ მტკიცე იერარქიებს, უარყოფს აბსოლუტს და ესთეტიკას ხელოვნების პროცესის მსვლელობასთან აკავშირებს. მოდერნულობა კულტურის ის ეტაპია, რომელიც არის მცდელობა საკუთარი თავისათვის გარედან შეეხედვის, თუმცა ასეთი ხედვისათვის აუცილებელი იყო ათვლის წერტილის არსებობა, ამიტომაც მოდერნიზმმა საკუთარი თავი დროსთან მიმართებაში განსაზღვრეს.

XX საუკუნის ხელოვნება ნიჰილისტური სულის გამოვლენას წარმოადგენს, აღნიშნავს გერმანელი ფილოსოფოსი ჰანს ზედლმაირი თავის ნაშრომში „ცენტრის დაკარგვა“ ხელოვნების დეჰუმანიზაცია გამოისახა ადამიანზე უარის თქმით, როგორც გასეთი ამბობდა „მოგუდული მსხვერპლის ჩვენებით“.

XX საუკუნის ათიან წლებში გაჩნდა სამყაროს ახლებური ხედვა, ავანგარდიზმი, ნოვატორობა, ბრძოლა ტრადიციების წინააღმდეგ. ამ მიმდინარეობამ ხელოვნების ყველა დარგი მოიცვა, განსაკუთრებით კი დრამატურგია. მოდერნული ესთეტიკის ძირითადი პრინციპი „დროით“ განსაზღვრულობა, რელიეფურად სწორედ დრამატურგიასა და თეატრში ავლენს თავს. ევროპული თეატრის მოდერნიზტული „განახლების“ ერა ექსპრესიონისტული თეატრით დაიწყო, რაც შემდგომ გაგრძელდა სიმბოლისტურსა და სიურეალისტურ თეატრებში. ანტიინტელექტუალური დეფორმაციული ტენდენციები, რაც ახასიათებდა თეატრს უკიდურეს ფორმამდე მივიდა „აბსურდის თეატრში“.

მოდერნიზმი დრამატურგიაში

აბსურდის თეატრის თეორეტიკოსი ეჟენ იონესკო ფრანგული ავანგარდისტული თეატრის ერთ-ერთ ფუძემდებლად ითვლება. ის ასეთ შეხედულებას გამოთქვამს ლიტერატურაზე: „ცხოვრების საშინელი კომმარო რომ ასახოს, ლიტერატურა თვითონ უნდა გახდეს ათასჯერ უფრო სასტიკი და უფრო საშინელი“. მისი შემოქმედება სწორედ ასეთია: „საშინელი კომმარის“ საშინელი გამოხატვა. ეჟენ იონესკო თავის შემოქმედებაში „აბსურდის თეატრს“ უწოდებს XX საუკუნის ნამდვილ თეატრს, საიდუმლო ჭეშმარიტებების და ფარული არსის გამჟღავნების თეატრს. სარტრის, ბრეხტის და სხვ. დრამატურგიას იონესკო

„პრიმიტიულს“ უწოდებს, ამიტომ მათ უთანაბრებს ბულვარების თეატრის დრამატურგიას. მისი აზრით სარტრი და ბრეხტი, ცდებიან, როცა ისინი პრობლემებს აყენებენ და მათი გადაჭრა უნდათ. ჭეშმარიტება კი იმაშია, ამბობს ეჟენ იონესკო, რომ არ არსებობს არავითარი გადაჭრა არც ერთი საკითხისა და ეს არის სწორედ საკითხის ერთადერთი ნამდვილი გადაჭრა. იუნესკოს აზრით ვერც სარტრმა და ვერც ბრეხტმა ახალი ვერაფერი თქვეს, რადგან ის იდეოლოგია, რომლებიც მათ ნაწარმოებებშია ასახული, ისედაც ცნობილი იყო. ეჟენ იუნესკოს მიაჩნია, რომ მხოლოდ ავანგარდისტულმა თეატრმა აუწყა კაცობრიობას მანამდე არსებული ჭეშმარიტებები. ეს „ახალი“ ჭეშმარიტებები კი რომლებიც მან „აღმოაჩინა“ მანამდე დიდი ხნის წინ, ევროპული ირაციონალიზმის მიერ დასმული პრობლემებია. ეჟენ იონესკო „აბსურდის თეატრის“ და, საერთოდ, მოდერნიზმისა და ავანგარდიზმის თეორეტიკოსია. იგი ცდილობს შექმნას „აბსურდის ფილოსოფია“, რომელიც მხატვრულ ხორცშესხმას მისსავე პროზასა და დრამატურგიაში პოულობს. „აბსურდი, – წერს იგი, – ისაა, რასაც არა აქვს მიზანი. თავის რელიგიურ, მეტაფიზიკურ ფესვებს მოწყვეტილი ადამიანი დაკარგულია. ყველა მისი მოქმედება უაზრო, აბსურდული, უსარგებლო ხდება.“ აქ განმეორებულია ეგზისტენციალისტური თეზისი, თანამედროვე ადამიანის მიერ ღმერთის რწმენის დაკარგვის გამო, სამყაროში მისი მიუსაფარობის და მისი ყოფიერების აბსურდულობის შესახებ.

იონესკოსთან განსაკუთრებით მძაფრია სამყაროსა და კაცობრიობის აპოკალიფსური ხედვა, – რასაც არაერთგზის აღნიშნავს მის დრამატურგიასა და პროზაში. „მე ყოველთვის მქონდა – წერს იგი, – ისტორიის აპოკალიფსური გაგება, განცდა. შეიძლება ჩემი ქრისტიანული აღზრდის გამო, შთაბეჭდილება მაქვს, რომ სამყარო მიდის კატასტროფისაკენ. მთელი სამყარო ეთამაშება აპოკალიფსურ საშიშროებას.“ კაცობრიობის ისტორია, იონესკოს აზრით, უმიზნო, უშედეგო და არარაობრივია. ასეთ თვალსაზრისზე, როგორც იგი ამბობს, გავლენა მოახდინა ფრანც კაფკას პატარა მოთხრობამ. ბაბილონის გოდოლის მშენებლებმა, მესამე სართულამდე რომ აიყვანეს გოდოლი, ჩხუბი ატეხეს

ერთმანეთში იმის გამო, თუ ვის რა უნდა ეკეთებინა, ღამე სად გაეთიათ და სხვ. და ისე გაერთნენ ამ ჩხუბში, რომ დაავინყდათ მთავარი, – გოდოლის აშენება, მიატოვეს იგი და თავიანთ გზაზე წავიდნენ. იონესკოს აზრით ასე ხდება და ასე მთავრდება ყველაფერი სამყაროში, არაფერს აზრი არ აქვს. ყველაფერი ამაოა. ყველაფერი ნადგურდება – ქალაქები, სახელმწიფოები. ილუპებიან ცივილიზაციები. განსაკუთრებით მძიმედ განიცდის იონესკო, ადამიანის მოკვდაობას, იმას, რომ ადამიანის თავზე მარადიულად ჰკიდია დამოკლეს მახვილი. ადამიანი მისი აზრით ვერასოდეს შეეგუება აზრს თავისი მოკვდავობის შესახებ, სანამ არ დარწმუნდება, რომ მისი სიცოცხლე გაგრძელდება საიქიოში. მიუღებელია მისთვის სიცოცხლის სიყვარული, როგორც თვითონ ამბობს „ვცხოვრობ, როგორც უკვე გარდაცვლილი.“

იონესკოს შემოქმედება გამოხატავს საზოგადოებაში ადამიანის გაუცხოებისა და თვითგაუცხოების ტენდენციებს. მისი აზრით ადამიანი არსებულ არსს მაშინ იმეცნებს როცა სრულიად მარტო რჩება თავის თავთან და ბრმად მიენდობა ინსტინქტებს, შეგრძნებებს. ის მიუთითებს ადამიანში ირაციონალური განზომილების შესახებ, რომელსაც ადამიანის ნამდვილ არსს უწოდებს. ამიტომაც რეალისტური ხელოვნება ვერ იძლევა სამყაროს ჭეშმარიტ სურათს, რადგან მან არ იცის ამ „ირაციონალური განზომილების“ შესახებ. ავანგარდისტული თეატრის მოვალეობად იონესკო ამ ირაციონალური განზომილების ჩვენებას თვლის.

როგორც ვიცით, კლასიკური ბერძნული დრამატურგია ადგილის, დროისა და მოქმედების ერთიანობას, თვლიდა იმ ძირითად თვისებად, რომელიც უნდა ახასიათებდეს დრამატულ ნაწარმოებს. „აბსურდის თეატრიც“ წარმოდგენს სამი კომპონენტის ერთიანობას: უადგილობის, უდროობის და უმოქმედობის. ამ თეატრში არეულია ერთმანეთში წარსული, აწმყო და მომავალი, არავინ იცის – როდის ან სად ხდება რაიმე და ჰქვია კი იმას მოქმედება, რაც ამ თეატრის სპექტაკლებში ხდება?

ავანგარდისტული დრამატურგია წარმოდგება მაყურებლის წინაშე, როგორც სიკვდილის, ძრწოლების, ადამიანური უაზრობის აპოლოგია. ადამიანის სიცოცხლეს არა აქვს არავითარი

საზრისი, – ის მხოლოდ სიკვდილის მოლოდინია. ამ იდეებს „აბსურდის თეატრის“ შემომქმედნი ახალ „გამოცხადებად“, კაცობრიობისათვის მანამდე უცნობი ქეშმარიტების მცნებად მიიჩნევენ მაგრამ სიკვდილის წინაშე ადამიანის შიში აბსურდისტებს არ აღმოუჩენიათ, ის ყოველთვის იყო, როგორც მეორე მხარე სიცოცხლის სიყვარულისა. ამ შიშის გამო ადამიანები არასოდეს არ ამბობენ უარს სიცოცხლეზე და არ თვლიდნენ მას აბსურდულად. ავანგარდისტული თეატრის მესვეურები თვლიან, რომ ადამიანის ნორმალური, ლოგიკური მეტყველება, გონიერი ქმედებები ვერ ავლენენ ადამიანის ნამდვილ არსებას, რადგან მათში ადამიანი ფარავს თავის ნამდვილ მიზნებს, სურვილებს, თავის სიღრმისეულ არსს: უაზრო ლაპარაკსა და მოქმედებაში კი მჟღავნდება ადამიანური ცხოვრება ისე, როგორც ის სინამდვილეში არის. იმას, რასაც ადამიანი ავლენს ფსიქიკის იდეალში, ირაციონალური სფერო განსაზღვრავს. ამიტომ ენაც ამ ვითარებას უნდა შეესატყვისებოდეს და გამოხატავდეს. ენა, აბსურდისტების აზრით, ურთიერთობის კი არაა, არამედ ადამიანთა გათიშულობის, მარტოობის გამომხატველია. ამით არის განპირობებული ენისა და საუბრის ის აბსურდული, ბოდვითი, ულოგიკო ხასიათი, რაც დამახასიათებელია ამ თეატრის პიესებში. თითქოს ენის დანიშნულება ის არის, რომ ადამიანის აზრებისა და სამყაროს მოვლენების ქაოსი თავისივე ქაოტურობით გამოხატოს. ამიტომ ამ პიესების პერსონაჟების მეტყველება ხშირად არის არანორმალური ადამიანების მეტყველება, არა აზრების გამოხატვის ჩვეულებრივი წესი, არამედ ბოდვა, უაზრო ფრაზების, სიტყვებისა და ბგერების თავმოყრა, ზოგჯერ მხოლოდ ყმუილი, კივილი და სხვ.

შეშლილი სამყარო, – აი, ეს არის აბსურდის დრამატურგიაში დანახული და გამოხატული. აბსურდისტები ფიქრობენ, რომ გამოხატავენ სამყაროსა და სიცოცხლის არსს, სიღრმეებს და არა ცხოვრების ზედაპირს, რომელსაც ადამიანები ჩვეულებრივად ხედავენ. ავანგარდისტულ თეატრზე გავლენა მოახდინა ფილოსოფიურმა და ფსიქოლოგიურმა კონცეფციებმა კერძოდ კი, ეგზისტენციალიზმმა, ფროიდიზმმა. ეგზისტენციალისტურ თეზისს ადამიანის ყოფიერების აბსურდულობისა და უაზრობის,

საყმაროს ირაციონალობის შესახებ, „აბსურდის თეატრმა“ სცენური სიცოცხლე მისცა. „აბსურდის თეატრის“ მოღვაწეები დაუპირისპირდნენ ტრადიციულ თეატრს და განსაკუთრებით, ჟან-პოლ სარტრისა და ჟან ანუის ინტელექტუალისტურ თეატრს. მიიჩნიეს, რომ სარტრის დრამებში ვერ შეესხა ხორცი ეგზისტენციალისტურ იდეებს. ეს ნაწილობრივ მართლაც ასეა, სარტრის დრამები მაღალი სოციალური და პოლიტიკური ტრიბუნაა, საიდანაც სარტრი თანამედროვეობას მაღალი იდეალებისკენ მოუწოდებს, ამხელს და ასამართლებს.

ეჟენ იონესკოს პირველი პიესა „მელოტი მომღერალი ქალი“. 1950 წელს პარიზის პატარა თეატრ „ნოკტამბიულში“ დაიდგა. თეატრალურ წრეებში მისი გამოჩენა ახალ ეპოქად მიიჩნიეს თეატრის ისტორიაში. ისევე, როგორც მისი სხვა პიესების, ამ პიესის შინაარსის გადმოცემა თითქმის შეუძლებელია. ერთ-ერთ ფრანგულ ჟურნალში რეცენზენტმა პიესის მიზნად გონების შერცხვენა მიიჩნია. ასეთი შეფასება დაიწერა „იონესკოს თეატრში რომ მიდიხარ, გონება საკიღზე უნდა დატოვო.“

„მელოტ მომღერალ ქალში“- უგუნურების და აბსურდულობის ზეიმი, თითქოს ადამიანები მოქმედებენ, თითქოს საუბრობენ, მაგრამ მოქმედებაც და საუბარიც აბსურდულია, თითქოს სიზმარში ხდება ყველაფერი. პიესის გმირები ერთმანეთს მოღერებული მუშტებით და განითლებული სახეებით უყვირიან. ერთმანეთს სიტყვების ნატეხებს და ბოლოს ბგერებს ესვრიან. ფინალური სცენა ჰგავს პირველ სცენას სადაც სისულელეებს ლაპარაკობენ. პიესაში საქმე გვაქვს „ლოგიკის აბსურდთან“ და „რეალობის კრახთან“. მეორე პიესაში „გაკვეთილი“, ასევე გონების და ინტელექტის უარყოფაა წარმოდგენილი. აქ მასწავლებელი პერსონიფიცირებული გონებაა, ხოლო მოსწავლე – ადამიანი, რომელიც მინდობილია ინსტიტუტებს, პერსონიფიცირებული ქვეცნობიერება. აქ არის წარმოდგენილი ნამდვილი გაკვეთილი სადაც ცოდნას კი არ იღებენ, არამედ გონება ღუპავს ადამიანს, გონება – ადამიანის მტერია.

„სცენაზე შემოდის მოსწავლე გოგონა და ელოდება მასწავლებელს. მალე მასწავლებელიც გამოჩნდება და იწყება

„გაკვეთილი“, კითხვაზე – თუ რა არის საფრანგეთის დედა-ქალაქი – მოსწავლის პასუხი „პარიზიო“, მასწავლებლის აღტაცებას იწვევს. შემდეგი კითხვა არანაკლებად ღრმააზროვანია: რამდენია ერთი და ერთი (გოგონა ემზადება უმაღლესში შესასვლელად). რამდენიმე ასეთ კითხვაზე მოსწავლე სწორად პასუხობს, მაგრამ სულ მალე ვერ უმატებს 7 – ს და 1-ს, და ვერ აკლებს 4-ს 3-ს, ვერ პასუხობს 4 მეტია თუ 3. ამ შეკითხვის დროს გოგონას სასონარკვეთილება ეუფლება. შეკითხვებს შორის მასწავლებელი „მეცნიერულ“ განმარტებებს აძლევს მოსწავლეს. (მასწავლებლის ამ „მეცნიერული“ აბდაუბდისა და მრავალსიტყვაობის სახით, პაროდირებულია მეცნიერული მსჯელობა). მოსწავლის არასწორ პასუხებს მასწავლებელი მოთმინებიდან გამოჰყავს და ყვირილს იწყებს. მას ვერ გაუგია, რატომ უნდა გოგონას, ინჟინერი რომ გამოვიდეს, მაშინ როცა უმარტივეს რიცხვებს ვერ კრებს. ის ასახელებს ორ რიცხვს 10 ციფრიანს, მოსწავლე მაშინვე იძლევა მათი ნამრავლის სწორ პასუხს ტრილიონებსა, მილიარდებსა და მილიონებში. განცვიფრებულ მასწავლებელს გოგონა ეუბნება მართალია ჭკუით ვერ დავიტრაბახებ, მაგრამ სამაგიეროდ ზეპირად დავისწავლე ყველა შესაძლებელი გადამრავლების ყველა შესაძლო შედეგიო. შემდეგ იწყება გაკვეთილი ენათმეცნიერებაში. გოგონა ნერვების დაძაბვის უკანასკნელ ზღვრამდეა მისული და მალე მასწავლებლის ყოველ შეკითხვაზე აღარაფერს პასუხობს და მხოლოდ კვნესის – „კბილები მტკივაო“ მასწავლებელი აიძულებს მოსწავლეს იძახოს „დანა“ თვითონაც მთელი ხმით ყვირის „დანა“ და შემდეგ წარმოსახვით დანას მუცელში ჩასცემს გოგონას და კლავს. შემოსული მოახლე ამბობს, რომ ეს დღეს უკვე მეორმოცე შემთხვევააო. მასწავლებელს შემდეგ მოახლის მოკვლაც უნდა, მაგრამ ვერ ახერხებს, ბოლოს ორივეს ერთად გააქვთ გოგონას ცხედარი ოთახიდან, შემზარავია ის სიტყვები, რომლებსაც მასწავლებელი გამოთქვამს გვამის გატანის დროს: „ფრთხილად, არაფერი არ ატკინოთ“. ეს პიესაც მიეკუთვნება იონესკოს ე.წ. პიესა-მეტაფორების რიცხვს. როგორც უკვე აღვნიშნე მასწავლებელი არის პერსონიფიცირებული გონება, ხოლო მოსწავლე ადამიანი, – რომელიც მინდობილია

ინსტიტუტებს, – პერსონიფიცირებული არაცნობიერი. პიესა „გაკვეთილის“ დედააზრი ასეა ფორმულირებული სპექტაკლის პროგრამაში: „ეს იყო ნამდვილი დამაჯერებელი გაკვეთილი, უზუსტესი სახით გადაღებული (აგრეთვე მისი ბოლოც!) ყველა გაკვეთილიდან, რომლებზეც ასე ზრუნავენ და რომლებსაც იღებენ გონიერების მოსურნე ადამიანები“. აი, ასეთ გაკვეთილებს იღებენ საერთოდ თურმე ადამიანები. იღებენ არა ცოდნასა და გონიერებას, არამედ იღებენ ნამდვილი, ქეშმარიტი ბუნების ჩაკვლას: გონება ყალბი გზით წარმართავს და ღუპავს ადამიანს, გონება – ადამიანის მტერია.

და მესამე პიესა „მარტორქები“ – სადაც ადამიანები მარტორქებად გადაიქცევიან. პიესის „მარტორქები“ შინაარსი ასეთია:

პროვინციულ ქალაქში, რომელშიც ცხოვრობს პიესის მთავარი გმირი ბერანჟე, ქუჩაში მარტორქა გამოჩნდება. ყველა განცვიფრებულია. შემდეგ მეორე მარტორქასაც დაინახავენ, მესამეს, მეოთხეს და ასე, ქალაქის მთელი მოსახლეობა თანდათან გადაიქცევა მარტორქებად. ასევე იმ დაწესებულებაში – იურიდიულ გამომცემლობაში, სადაც ბერანჟე მუშაობს, თანდათანობით ყველა მარტორქად იქცევა. მარტორქად გადაიქცევა ბერანჟეს შეყვარებულიც და მიატოვებს ბერანჟეს. თვით დუდარიც კი – (ბერანჟეს თანამშრომელი) – გონიერი, განათლებული ადამიანი, თვლის, რომ აუცილებელია მარტორქად გადაქცევა, და რომ ამაში ჩვენი გონება არაფერს ცუდს არ უნდა ხედავდეს. თუ პირუტყვებად ასეთ მასობრივ გადაქცევას გონება ამართლებს, მაშასადამე, გონებასა და ლოგიკას ყველაფერი შეუძლია გაამართლოს.

ბერანჟე ებრძვის ამ მარტორქად გადაქცევის ეპიდემიას, მაგრამ დგება მომენტი, როცა ის ეჭვობს თავისი გადაწყვეტილების სისწორეს. ზოგჯერ მას მოსწონს კიდეც მარტორქების ბლავილი ქალაქის ქუჩებში და გული წყდება, რომ ის ველარასოდეს დაემსგავსება სხვებს. მიუხედავად ამ მერყეობისა, ის მაინც ბოლომდე იცავს თავის სისწორეს: „მაგრამ რა, ვერაფერს გავხდები! მე უნდა დავიცვა თავი! ერთმა

ყველას წინააღმდეგ! ჩემი თოფი, ჩემი თოფი!” – ყვირის ბერანჟე პიესის ფინალში.

მიუხედავად „სადი აზრისა“, ამტკიცებს თავისი პიესით იონესკო, ადამიანები, რომლებსაც თავზე მოახვიეს რაიმე დემაგოგიური დოქტრინა, ცნობიერების ბნელი, ირაციონალური ძალების და ინსტიქტების მოწები ხდებიან, შეპყრობილი ფანატიზმით, ისინი უკვე ვეღარ აზროვნებენ ჩვეულებრივად. მაგრამ რაც მთავარია, ამ მასობრივი ისტერიითა და ფანატიზმით გონებაარეული ადამიანები ვერ გრძნობენ მათს თავზე მოხვეული ვითარების საშინელებას, პირიქით, ცდილობენ გაამართლონ და დაასაბუთონ მისი აუცილებლობა. დღეს ისინი ერთ იდეოლოგიას ემორჩილებიან, ხვალ სხვას და ა.შ. ფანატიზმით შეპყრობილი ადამიანისათვის უკვე ძნელი წარმოსადგენია, რომ შეიძლება ადამიანებს ჰქონდეთ სხვა შეხედულებები, განსხვავებული მისი შეხედულებებისგან: ამიტომ ის მტრულად, ზიზღით უყურებს სხვაგვარად მოაზროვნეებს. „მარტორქების“ პერსონაჟებს შორის მხოლოდ ბერანჟე თვლის შექმნილ სიტუაციას ტრაგედიად, მხოლოდ ის ებრძვის მას – ცდილობს არათუ თვითონ არ დაემორჩილოს ამ მარტორქად გარდაქმნას, არამედ სხვებსაც თავიდან ააცდინოს – კერძოდ თავის მეგობარ ჟანს. ეს ჟანი იონესკოსთვის ზოგადი სახეა ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში მცხოვრები, შტამპებით მოაზროვნე და გონებაშეზღუდული ადამიანისა. ჟანი ცდილობს თეორიულად დაასაბუთოს ადამიანების მარტორქებად გარდაქმნის საჭიროება, – მისი არგუმენტებია: „მორალი ბუნებას ეწინააღმდეგება“. ამიტომ, საჭიროა გადავლახოთ მორალის საძღვრები. ჟანიც ისევე როგორც ამ ქალაქის ყველა მცხოვრები (ბერანჟეს გამოკლებით), მარტორქად გადაიქცევა.

აქ იონესკო სახელმწიფო იდეოლოგიას უსვამს ხაზს და მის გავლენას საზოგადოებაზე. რომ ხელისუფლება არ შეიძლება კარგი ან ცუდი იყოს, ნებისმიერი ხელისუფლება ცდილობს თავისი იდეოლოგია მოახვიოს საზოგადოებას. ეს ჭირდება, რომ საზოგადოება ბრბოდ გადააქციოს და შემდეგ ადვილად მართოს. იონესკოს არ სურს დაინახოს, პროგრესი, რომელსაც ამა თუ იმ

ეპოქის იდეოლოგიები ასახავენ, ხელს უწყობენ საზოგადოების განვითარებას და ქმნიან ჰუმანისტურ იდეალებს.

მოდერნიზმთან ყოველთვის დაკავშირებულია კითხვა: როგორია გონების როლი შემეცნების პროცესში, სადამდე მიდის გონების შესაძლებლობები და სად არის გონების საზღვრები? შოპენჰაუერმა კითხვა დასვა: რა მისცა ადამიანებს გონებამ? – ირაციონალისტური ფილოსოფია და მის გავლენას დაქვემდებარებული ხელოვნება, სადაც ასახულია სამყაროს ყალბი სურათი, სასიცოცხლო ინსტიქტების ჩაკვლა, ბნელი აზრები და სხვ.

„აბსურდის თეატრის“ არსებობა 1947 წლიდან იწყება, როცა პარიზში დაიდგა ა. ადამოვის პიესა „პაროდია“. არტურ ადამოვმა, რომელიც ამ თეატრის მამათავრად ითვლება, განიცადა (როგორც თვითონ აღნიშნავს) კაფკას გავლენა. ა. ადამოვის ამ პერიოდის დრამატურგიას ახასიათებს სუბიექტური სიმბოლიკა, კომმარულობა, პესიმიზმი და ნიჰილიზმი. ა. ადამოვი 1958 წლიდან ჩამოსცილდა ამ მიმდინარეობას და რეალიზმის პოზიციებზე დადგა. ფრანგული თეატრის განახლების საქმე, დაწყებული ადამოვის მიერ, განავითარა და უკიდურესობამდე მიიყვანა „აბსურდის თეატრის“ ცნობილმა შემომქმედმა – სამუელ ბეკეტმა.

სამუელ ბეკეტი 1938 წელს გამოჩნდა ფრანგულ ლიტერატურაში, როგორც ბელეტრისტი. მისი ლიტერატურული და ფილოსოფიური მრწამსი თავიდანვე ნათლად იყო გამოკვეთილი: ეს იყო უკიდურესი ირაციონალიზმი და ანტიინტელექტუალიზმი, ნიჰილიზმი და პესიმიზმი. ბეკეტმა დაიწყო რაციონალიზმისა და დეტერმინიზმის პრინციპების სისულელედ გამოცხადებით, რაც სავსებით ლოგიკური ნანამძღვარი იყო საშინელ სამყაროში ადამიანის განწირულობის, მისი სიცოცხლის აბსურდულობის მტკიცებაზე გადასვლისათვის. მოდერნისტული ხელოვნების ტენდენციები, ირაციონალიზმი და ანტიჰუმანიზმი სამუელ ბეკეტმა გამოხატა ხელოვანის დიდი ოსტატობით. მის ნაწარმოებებში იდეები, აზრები და სიმბოლოები პერსონიფიცირებულია. ამ ნაწარმოების პერსონაჟები ხშირად ანსახიერებენ რაიმე იდეას, სიმბოლოს ან მოგონებას. (აქ

შეიძლება პარალელი გავავლოთ ანტიკური ეპოქის დიდ კომედიოგრაფთან – არისტოფანესთან. არისტოფანეს თავის პიესაში „ღრუბლები“ პერსონაჟებად ადამიანების გარდა გამოჰყავს იდეებიც, ღრუბლები, ბუნების მოვლენები, რომლებიც გააღამიანურებულა.)

მოდერნიზებული პერსონიფიციების ნიმუშს წარმოადგენს სამუელ ბეკეტის რომანი „მელონი კვდება“ (1951-53წ.). დასახელებული რომანი არის მეორე ნაწილი ტრილოგიისა, რომლის ორი სხვა ნაწილის სახელწოდებებია „მოლოი“ და „უსახელო“.

„მელონი კვდება“ არის ლოგინს მიჯაჭვული ავადმყოფი კაცის – მელონის პირველ პირში მონათხრობი.

არ არის ცნობილი, ვინ არის მელონი, სადაურია, როგორ მოხვდა საავადმყოფოს თუ უპატრონოთა თავშესაფრის პალატაში. ის ადამიანია და, რა თქმა უნდა, სადმე როდესმე მოკვდება. გარშემო მყოფ ადამიანებს მელონი ვერ ხედავს, მხოლოდ ესმის, რომ ისინი ახლოს არიან. ამ ადამიანებს არ აინტერესებთ მელონი – ის მარტოდმარტოა თავის პალატაში. მელონის აზრებში ხანდახან გაიელვებს ვინმე საპოსა და მაკმენის სახეები, მაგრამ ესენი არიან არა პიროვნებები, არამედ მელონის განსხეულებული და პერსონიფიციკებული მოგონებები. საპო არის მელონის სიჭაბუკე, მაკმენი – მისი შუა ასაკი. მელონის მბჟუტავ გონებაში ეს სახეები ხანდახან შემთხვევით გამოჩნდებიან, როგორც ქაოტური აზრები და გრძნობები. მელონი კვდება, მაგრამ ხედავს, რომ ორ კაცს მისი გვამი გააქვთ პალატიდან ვინრო კორიდორში. მელონის გონება, აზრი ისევ ცოცხლობს, როგორც დამოუკიდებელი არსება, რომელიც თვალს ადევნებს თავის დამარხვას. აზრი ადამიანის სიცოცხლის აბსურდულობის, მისი აზროვნების, ალოგიკურობის, გარემომცველი სამყაროს საშინელების შესახებ XX საუკუნის ხელოვნებაში იშვიათად თუ განხორციელებულა ისეთი სრულყოფილი ფორმით, ისეთი შემადრწუნებელი ძალით, როგორც სამუელ ბეკეტის პიესაში „გოდოს მოლოდინში“.

პიესა „გოდოს მოლოდინში“ ბეკეტის შემოქმედების მწვერვალი შეიძლება ვუწოდოთ, ასევე მისი შემოქმედების შეჯამებას წარმოადგენს, რომელშიც ბეკეტმა დაუვინყარ მხატვრულ

სახეებში გამოხატა სამყაროსა და ადამიანური არსებობის ირაციონალისტური გაგება. პიესა დაიწერა 1951 წელს, იგი დაიდგა 1953 წელს პარიზის თეატრის „ბაბილონის“ სცენაზე. 1957 წლის ნოემბერში სან-ფრანცისკოს ერთ-ერთი თეატრის დასმა წარმოდგენა გამართა სან-კენტენის ციხის ტუსაღების წინაშე. 500 მდე პატიმარი იყო დარბაზში დაახლოებით იმდენივე სამართალდამცავი, რადგან არ იცოდნენ პატიმრები რას მოიმოქმედებდნენ. პატიმრებს მოლაპარაკება ჰქონდათ, რომ სპექტაკლი უნდა ჩაეშალათ. რამდენიმე წუთის შემდეგ სპექტაკლის დაწყებიდან დარბაზი გაისუსა, უფრო მეტიც მხოლოდ აქა იქ ამოოხვრა ისმოდა 3 საათის განმავლობაში. მაყურებელი საგონებელში ჩავარდა, ისეთი საშინელი ადამიანები როგორებიც მკვლელები და ყაჩაღები იყვნენ. კრიტიკოსები დიდხანს ფიქრობდნენ, რა მოხდა იმ დღეს დარბაზში. ანალიზის შედეგად დაასკვნეს: სპექტაკლის დაწყებიდან ხუთი წუთის შემდეგ ერთმა პერსონაჟმა წარმოთქვა „ჩვენ ადამიანები ვართ“. მთელი სპექტაკლი ამის მტკიცება იყო სცენაზე. ორივე მხარეს პატიმრები იყვნენ, დარბაზში ციხის პატიმრები, ხოლო სცენაზე „ცხოვრების“- ყოფიერების პატიმრები, რომელთა ცხოვრებაც არანაკლებ საშინელი იყო. ეს პიესა „გოდოს მოლოდინში“ გახლდათ.

პიესაში არის დაუსრულებელი და სასონარკვეთილი მოლოდინი, სიცოცხლის ერთფეროვნება, ადამიანთა არარაობა, გათიშულობა, ბოროტება – მხოლოდ სიბნელე და წყვდიადი. დრო გაჩერებულია, ყველაფერი გაქვავებულია, გაურკვეველია – სად ხდება მოქმედება – არის მხოლოდ იმის მოლოდინი, რომ რაიმე მოხდება მაშინ, როცა მოვა გოდო, მაგრამ გოდო არ მოდის. პიესაში თითქოს არაფერი არ ხდება და, მიუხედავად ამისა, ის იკითხება უდიდესი ინტერესით. არაერთხელ აღუნიშნავთ, რომ პიესას მაყურებელი უყურებს ინტერესით, სუნთქვა-შეკრული და შებოჭილი. ბეკეტის ამ პიესის თითოეული ფრაზა, ერთი შეხედვით თითქოს არაფრისმთქმელი, დატვირთულია უღრმესი შინაარსით, თვითოეული რეპლიკა ის სიმბოლოა, რომელიც მიანიშნებს მეტაფიზიკურ ჭეშმარიტებებზე, ფილოსოფიურ, სოციოლოგიურ და ეთიკურ იდეებზე.

პიესის ოთხი პერსონაჟი – ვლადიმირი, ესტრაგონი, პოცო და ლაკი – ანსახიერებენ მთელ ადამიანურ მოდგმას. „აქ ადამიანთა მთელი მოდგმა შეყრილა“. გოდო კი ვინლაა? როცა ბეკეტს ჰკითხეს, თუ ვინ არის გოდო, ბეკეტმა უპასუხა: რომ ვიცოდე, თუ ვინ არის გოდო, ხომ დავრწმუნდი კიდევო. ფიქრობენ, რომ ეს გოდო ბეკეტმა აიღო ბალზაკის პიესიდან „საქმოსანი“. გოდო ბალზაკთან ის მდიდარი კაცია, რომლის ჩამოსვლას სასობით ელოდებიან და რომელიც პიესის ბოლოს მართლაც ჩამოდის და ყველას აბედნიერებს. გოდოს მოსვლის გამო ასეთი გაბედნიერების მოლოდინში არიან ბეკეტის პიესის გმირებიც. მაგრამ რას ან ვის განასახიერებს ბეკეტის გოდო? ბედისწერას? იმედს? დაბეჯითებით რაიმეს თქმა ძნელია.

პიესა იწყება ესტრაგონის ფეხებზე და ფეხსაცმელზე ლაპარაკით, ესტრაგონი ცდილობს გაიხადოს ფეხსაცმელი, რომელიც უჭერს და აწამებს, მაგრამ ვერ ახერხებს. ის და ვლადიმირი ხესთან ელოდებიან გოდოს. ესტრაგონი შესთავაზებს ვლადიმირს – სანამ გოდოს ველოდებით, მოდი, თავი ჩამოვიხრჩოთო. ვლადიმირიც თითქოს უარს ამბობს, მაგრამ გადადებენ ამ საქმეს – გოდოს დაველოდოთო. სცენაზე შემოდიან პოცო და ლაკი, ლაკს თოკი აქვს კისერზე გამობმული, თოკის ბოლო კი პოცოს უკავია. ლაკს სანოვაგით სავსე კალათი და საკეცი სკამი მოაქვს პოცოსთვის. პიესის ამ ორი პერსონაჟის ერთმანეთთან დამოკიდებულება ის არაადამიანური, საშინელი სიმკაცრე და გულქვაობა, რასაც პოცო იჩენს თავის მსახურის ლაკის მიმართ (სცემს, აშიშვლებს, ლანძღავს), რომელიც უკვე პირუტყვის დონემდეა ასეთი მოპყრობით დასული, ბეკეტს ზოგად-ადამიანურ პლანში აქვს გააზრებული. პოცოს და ლაკის ურთიერთდამოკიდებულება პიესაში არის საერთოდ ადამიანებს შორის დამოკიდებულება. ერთი ადამიანის მიერ მეორის დამორჩილების ალეგორიული ფორმა. პიესის პერსონაჟების თვით უაზრო ლაპარაკშიც ბეკეტი ყოფიერების სიღრმისეულ საიდუმლოებებს ეძებს. ადამიანი უნდა ერიდოს ფიქრს: ფიქრს მოაქვს სიცოცხლის ამაოების შეგნება, მოაქვს მიცვალებულთა და ცოცხალთა გოდება, მათი დრტვინვა, არსებობის საშინელების ნათელი ხილვა. ძნელია, ბეკეტის აზრით, გაარჩიოთ

რეალური ირეალურისაგან, სინამდვილე – მოჩვენებისაგან. არსებობა საზარელი სიზმარია, და ადამიანს ხშირად ებადება კითხვა; – „სინამდვილეა თუ არა ეს?“ მოქმედების მსვლელობაში ორჯერ შემოდის ბიჭი და ატყობინებს ვლადიმირსა და ესტრაგონს, რომ გოდო ჯერ ვერ მოვა. ისინი კი მაინც ჯიუტად ელიან გოდოს, თუმცა იციან, რომ ის საერთოდ არ მოვა. ადამიანმა იცის, ამტკიცებს ბეკეტი, რომ იმედი და მოლოდინი ქიშერაა, რომელიც მას სჭირდება იმისათვის, რომ როგორმე გაძლოს ამ ქაოსში, რომელსაც ყოფიერება ეწოდება: „აქ რომ ვართ, რას ვაკეთებთ? აი, რა უნდა ვკითხოთ ჩვენ თავს და ჩვენი ბედი, რომ ვიცით, რა ვუპასუხოთ. ჰო, ამ თავბრუდამხვევ, უზარმაზარ ქაოსში ერთი რამ ნათელია: ველით, როდის მოვა გოდო.“ თავისი აზრები და მოქმედებები ადამიანს გონიერად ერჩენება, მაგრამ მათში, ბეკეტის აზრით, არაფერია გონიერი. ჩვენ შეშლილები ვიბადებით, ზოგს კი სიგიჟე ბოლომდე გასდევს. საუბარი ადამიანებს შორის არ ნიშნავს, რომ მათ ერთმანეთის ესმით. ყველა თავის სათქმელს ამბობს და ჰგონია, რომ მეორე მას გაუგებს. მაგრამ ამ მეორეს მისი არ ესმის, რადგანაც ორივეს თავში ერთი და იგივე ქაოსი და ალოგიკურობაა გამეფებული. ერთი და იგივე მოვლენა შეიძლება ერთმა დაინახოს, მეორემ – იქვე მყოფმა, – ვერა. ამ მოვლენის ახსნაც სხვადასხვა ადამიანებმა სულ სხვადასხვაგვარი შეიძლება მოგვცენ. ადამიანის გონება, ბეკეტის აზრით, ფარული, ირაციონალური განზომილებების სიღრმეებში დაეხეტება. ადამიანზე და ადამიანურზე უარის თქმის, ადამიანის არარობად მიჩნევის, ხელოვნების დეჰუმანიზაციის ტენდენცია იშვიათად თუ ვინმეს გამოუხატავს ისეთი ცინიზმით, როგორც ეს გააკეთა ბეკეტმა თავის შემოქმედებაში საერთოდ და, კერძოდ, პიესაში „გოდოს მოლოდინში.“ ბეკეტამდე არც ერთ დრამატურგს არ უთქვამს ხალხით გაჭედილი დარბაზის შესახებ, რომ იქ არავინაა.

პიესის დასასრულს ისევ თავის ჩამოხრჩობაზეა ლაპარაკი – ისევ იმავე ხეზე უნდა ორ მანანნალას თავის ჩამოხრჩობა, მაგრამ ქამარი, რომლითაც თავი უნდა ჩამოიხრჩონ, სიმაგრის გამოცდის დროს განყდა – ეს ქამარი ესტრაგონის შარვალს რომ ამაგრებდა: ჩამოსახრჩობად რომ შემოიხსნის ქამარს, შარვალი

ჩავარდება. ასე მძაფრად დრამატულ მომენტში, როცა ცხოვრებისაგან განანამები ადამიანები თვითმკვლელობით ფიქრობენ თავიანთი „ცხოვრების“ დამთავრებას. ბეკეტი იცინის – ის შარვალს ხდის ადამიანს და მასთან ერთად ყოველგვარ პატივს და ღირსებასაც. პიესა იწყება ესტრაგონის ფეხსაცმელებით და მთავრდება მისივე დაგლეჯილი შარვლით. ბეკეტთან პაროდით იწყება და მთავრდება უსაშინლესად ტრაგიკული ნაწარმოები, როგორიც კი როდესმე დაწერილა.

სხვა თავის პიესაში ბეკეტმა ადამიანები უკვე ნაგვის ყუთებში ჩასვა. ლაპარაკია ბეკეტის პიესაზე „თამაშის დასასრული“ (1957წ). პიესის ძირითადი იდეაა: „დასასრული თვით დასაწყისშია და ჩვენ კი მაინც წინ ვეშურებით.“ აქაც ოთხი პერსონაჟია, რომლებიც თავისი სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებს ცარიელ, ნახევრად ბნელ ოთახში ატარებენ. ოთახის შუაში სავარძელში ზის დამბლადაცემული მოხუცი ხამი, ოთახში მისი მსახურია – კლოვი, რომელსაც მოსვენება არ უწერია, – სანამ ცოცხალია, დაუსრულებლად უნდა იაროს. უნდა ბატონის – ხამის – მიტოვება, მაგრამ არ შეუძლია.

ბეკეტის ამ პიესის კომენტატორები ფიქრობენ, რომ ხამი ანსახიერებს ადამიანში ბნელ საწყისს, ნებას შოპენჰაუერი, როგორც ცნობილია, ნებას სასტიკ, ბოროტ, უძლეველ საწყისად თვლის ადამიანში. კლოვი, მისი მსახური კი გონებას, ცნობიერებას, სულის ირაციონალურ ძალებს ემორჩილება.

ოთახის მარცხენა მხარეს ორი სანაგვე ყუთია, მათში, ორი ადამიანი, უფრო სწორად, ადამიანის ნაჭრებია: ისინი ხანდახან ამოყოფენ იქიდან თავს, წარსულიდან რაიმე ამბავს მოიგონებენ, ან ერთსა და იმავე ძველ ანეკდოტს მოყვებიან. ესენი არიან ხამის დედ-მამა – ნაგი და ნელი. ამ ადამიანებმა არ იციან – ცოცხლები არიან თუ მკვდრები, არც არაფერი უნდათ და არც უკვირთ თავისი ასეთი არსებობა.

ბეკეტის პიესების ადამიანები დეგრადაციასა და დეგენერაციის უკანასკნელ საფეხურზე დგანან, ისინი ცხოველსა და ადამიანებს შორის რაღაც შუალედური არსებები არიან – მანკიერნი, ნაგავში მსხდომნი, უაზრონი. მათ არსებობას არ აქვს არავითარი საზრისი და მიზანი. ადამიანის და მისი ცხოვრების

არსი, ბეკეტის აზრით, ირაციონალურია. გონება უძლურია – შეიძლება ირაციონალურის იდუმალ სფეროში, გაიგოს და გაიზაროს ის. აქედან გამომდინარე, ადამიანის არსებობას არ შეიძლება მოეძებნოს რაციონალური დასაბუთება და გამართლება. ლოგიკური აზროვნებისთვის, ადამიანის არსებობა არარაა, აბსურდია. სამყარო დასახლებული ადამიანებით ან, რაც ბეკეტისათვის იგივეა, არარაობებით, დალუპვის პირას მყოფი სამყაროა საშინელი და აბსურდული. სამყარო, რომელმაც უკვე ამოწურა თავისი თავი.

1969 წელს შვეციის აკადემიამ სამუელ ბეკეტს ნობელის პრემია მიანიჭა.

ტექსტში აღნიშნული იყო: „პრემია ენიჭება შემოქმედებისათვის, რომელიც მწვერვალებს აღწევს თანამედროვე ადამიანის უბედურებათა გამოსახვის მხრივ“.

„დროის მოთხოვნა არტეფაქტების განსხვავებაა: ესთეტიკა ნიშნავს განსხვავების დაფიქსირებას, ხელოვნების კრიტიკას, მას აქვს ამოცანა, შემოქმედების მეთოდებს შორის, პირველ ყოვლისა, ხელოვნებასა და არახელოვნებას შორის განსხვავებას კვლავ მოჰფინოს ნათელი. იგი უნდა მოერიდოს შეფასებით მსჯელობებს. მან მხოლოდ უნდა დაინახოს და აღნიშნოს ის, რაც არის. ამგვარად გაგებულმა ესთეტიკამ, დახმარება უნდა გაუწიოს ხელოვანს, არახელოვნებისეული დროის სულისკვეთებასთან მართოდმართო შებრძოლებაში, მან უნდა მოხაზოს დროისა და მგრძნობელობის შესატყვისი ჰორიზონტები.

დასავლური და აღმოსავლური ხელოვნების ზოგიერთი თავისებურებანი

თანამედროვე სწრაფადცვალებად სამყაროში მიმდინარეობს გლობალიზაციის პროცესები, რაც თავის მხრივ კულტურათა შორის არნახულ მჭიდრო ურთიერთობებსა და შეღწევადობას განაპირობებს. ყალიბდება ეგრედწოდებული მულტიკულტურული გარემო. ასეთ გარემოში ადაპტირებისა და გარკვევისათვის საჭიროა თვითთვეული კულტურის სიღრმისეული შრეების გაგება. მხოლოდ მის საფუძველზე იქნება შესაძლებელი ამა თუ იმ კულტურის სპეციფიკის, „მისი სულის“ ადევნაპირი აღქმა. ეს კი

გვიბიძგებს იქითკენ, რომ არ მოვახდინოთ დასავლური აზროვნებისა და მსოფლმხედველობის ექსტრაპოლაცია არა-დასავლური კულტურების მიმართ. დასავლური მიდგომებიდან, მაგალითად: იაპონური ესთეტიკური პრინციპების ახსნა და გაგება არაფრის მომცემია და ვერ წვდება სამყაროს განხილვის იაპონურ წესს. ამის მიზეზი სინამდვილის აღქმის სამყაროს სურათის ორი განსხვავებული ევროპული და იაპონური მიდგომებით შეიძლება აიხსნას. არსებითად ევროპული მსოფლმხედველობა განპირობებულია სამყაროს პლატონური სურათით, რომელიც გულისხმობს სინამდვილის ხილულ და იდეათა სამყაროდ გაყოფას. სამყაროს ამ სურათის ფარგლებში შეიძლება წარმოშობილიყო მეცნიერება, რომელიც მოვლენაში არსს ეძიებს. სამყაროს პლატონისეული სურათი განაპირობებს ევროპულ ხელოვნებას და მათ შორის ხელოვნებას, რომელიც კონკრეტულ საგანში (ხილულში) ეძებს ზოგადს, მშვენიერს. მაშინ როცა სამყაროს იაპონური მსოფლმხედველობით მიღებული სურათი, რომელიც არსებითად ემყარება ძენ-ბუდიზმს, მიმართულია არა ადამიანის გარეთ არსებული სინამდვილის წვდომაზე, არამედ ადამიანებში ფსიქიკურ ქვეყნობიერ, ემოციურ სტრუქტურაზე. ძენმა შესამჩნევი გავლენა მოახდინა ხელოვნებაზე. სწორედ ეს სფეროა ძენის მოქმედების ასპარეზი. ხანგრძლივმა კულტურიზაციამ იაპონურ ხელოვნებაში გამოიწვია ის, რომ განმტკიცდა იაპონელთა შეგნებაში იდეა – ქვეყნობიერი წამყვანი პრინციპია სიცოცხლისა. ამ იდეას ემორჩილება იაპონური ხელოვნება. კლასიკური ბუდიზმი ამას „მინაგან გასხივოსნებას“ უწოდებს.

ესთეტიკურის დასავლური და აღმოსავლური კატეგორიების ინტერკულტურული შედარება მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, როდესაც ვიცით, თუ რა მნიშვნელობა აქვთ ესთეტიკურ ცნებებს აღმოსავლეთსა და დასავლეთში. ეს განსაკუთრებით ეხება მშვენიერების ცნებას, რომელიც აღმოსავლეთსა და დასავლეთში ერთმანეთს არ ემთხვევა. ეს ეხება ხელოვნების ცნებასაც, რომლის გაგებაც სრულიად განსხვავებულია აღმოსავლეთსა და დასავლეთში. ხელოვნების დამოუკიდებელი ცნება იაპონელებ-

მა მხოლოდ ევროპელებთან კონტაქტის შემდეგ, XIX საუკუნეში, განავითარეს.

მშვენიერების ევროპულ განცდაში ჭარბობს თვალი, მზერა, გამოხედვა, სინათლე, ობიექტის სინათლეში გამოჩენა, ფერები, ხილვადობა და გამოვლინება. ამის საპირისპიროდ იაპონური განცდა ორიენტირებულია ბნელზე, ფერების გამორიცხვაზე, წარმავლობის განცდაზე, გაცნობიერებასა და ამით გამონეულ ნუხილზე. შუა საუკუნეების ევროპული სქოლასტიკის ფილოსოფიურ ესთეტიკაში მშვენიერება მზისსადარი, კაშკაშა, ნათლით მოფენილი და ღვთაებრივია, რადგან ღმერთი ყოველივე მშვენიერის საწყისია. მშვენიერების ეს იდეა, აბსოლუტზე იყო ორიენტირებული, შემდეგ ის ნელ-ნელა ცვლილებას განიცდიდა.

ადრეულ იაპონურ კულტურაში წარმოიშვა ახალი იდეალები, რომლებიც გამოიხატებოდა სიტყვებით „საბი“ და „იუგენი“. ეს მოხდა დაახლოებით 1180 წელს ჩვენი წელთაღრიცხვით. ამ პერიოდში აყვავებას განიცდიდა ასევე, „მუროს“-ს ბუდისტური ცნება, რომელიც ყოველივე მინიერის წარმავლობასა და არამდგრადობას აღწერდა. ბუდისტი ბერების მიერ შემოტანილი ესთეტიკური იდეალი „საბი“ დაუპირისპირდა იმ დროს საიმპერატორო კარზე გაბატონებულ „მიიაბის“ ესთეტიკურ იდეალს, რომელიც მშვენიერების ჩინურ გაგებას წარმოადგენდა და რომლისთვისაც ბრწყინვალეობა, პომპეზურობა, ფუფუნება და მორთულობა იყო დამახასიათებელი.

ხელოვნების ნიმუშები რომლებიც 1336–1573 წწ. განეკუთვნება, უმეტესწილად ძენის ბერების მიერ იყო შექმნილი. ისინი მაყურებლის სულში განუსაზღვრელ და ამავე დროს, დაუძლეველ მისწრაფებას აღძრავდნენ ექსისტენციის უფრო განზომილებისადმი. მათი აზრით, ფერი მხოლოდ ვირტუალურად არსებობს სულში და მეხსიერებაში. ეს პარადოქსული მიმართება ფერის არსებობა – არარსებობის შესახებ სწორედ ამ პერიოდის მხატვრობისთვის იყო დამახასიათებელი. იაპონური გამოთქმა „ფერები მომაკვდინებელია“, ასე აიხსნება ყველა ფერი სუსტდება, ფერის უარყოფის უმაღლესი ხარისხი შავ-თეთრი ტონალობაა, რომელიც სულში არსებობს. ის პრობლემა, რომელსაც ფერები უქმნიდა ძენს, ასახვას ჰპოვებს ნოს

თეატრში. დაპირისპირებას ფერთა მრავალსახეობას შორის აქ სხვა დატვირთვა აქვს: „წინა პლანზე“ ფერადი კოსტუმებია, ხოლო „უკანა პლანზე“ უფრო „სიცარიელე“. ის მუღავნდება მსახიობთა მოძრაობებისა და ემოციების „შენელებაში“. ფერთა გარეგანი ბრწყინვალეების მიღმა „მარადიული უფერულობის თვალმიუწვდომელი სიღრმე ვლინდება.“ რასაც შევეცდებით, უფრო გარკვევით და დაწვრილებით ავხსნათ.

ბუდიზმი იაპონიაში ჩვ. წ. – მდე პერიოდში გაჩნდა, მაგრამ გადამწყვეტი გავლენა იაპონელებზე მხოლოდ ჩვ. წ. V- VI სს-დან შეძლო, როცა იაპონიის კუნძულებზე ბუდისტი ბერების ჩამოსვლა დაიწყო. გამოჩნდა ჩინურად დაწერილი ბუდისტური წმინდა წიგნები, რამაც ცხადია იაპონელებზე გავლენა მოახდინა, შემდეგ კი ბუდიზმის ტრადიციულმა ფორმებმა, რომლებმაც საუკუნეებს გაუძლო, იაპონიზაცია განიცადა.

ბუდიზმი ძირითადად ცხოვრებისეული სინამდვილიდან გაქცევის იდეა იყო. იგი ქადაგებდა ვნებების დათრგუნვას, ააშკარავებდა ცხოვრებისეული პრობლემების ამაოებას და ხალხს მოუწოდებდა სულიერი სიმშვიდისაკენ. რაც შეეხება სიტყვას „ძენი“ მომდინარეობს სინკრეტული „დჰანადან“ რაც თვითჩაღრმავებას ნიშნავს. იაპონელები ამტკიცებენ, რომ ძენი ბუდიზმის ქეშმარიტად იაპონური სახესხვაობაა. მიუხედავად იმისა, რომ ძენ-ბუდიზმის მიმართულება ნასესხებია, მასში ჩინური, კლასიკური ბუდიზმისაგან ძალიან ცოტა რამ დარჩა. ძენის შინაარსი ნამდვილად იაპონურია. იაპონური ხელოვნება ეროვნული ფორმებით საუკუნეების სიღრმიდან მოდის. მან შეისისხლხორცა ის წარმოდგენები და ნესჩვეულებები, რომლებიც ხალხის რწმენაში იყო გამჯდარი. წარმოდგენებმა და ტრადიციებმა იაპონურ სინამდვილეში სრულყოფას მიაღწია. ამაში კი ეროვნულმა ყოფიერებამ, ფილოსოფიამ შეუწყო ხელი. იაპონური ხელოვნების დარგებმა მეტნაკლებად განიცადეს ძენ-ბუდიზმის გავლენა. ეს კი უპირველესად იაპონურ თეატრს შეეხო. შემდეგ ფერწერას, პოეზიას და ა. შ. იაპონელი მხატვრები ძველად თავიანთ ოსტატობას ხვედნენ რეალური სახეების, ბუნების სურათების ასახვით, მიუხედავად იმისა, რომ იაპონურ ფერწერას თავისი ძირითადი თვისებები ძველი დროიდანვე

მოპყვება და მასში იგრძნობა ჩინელ ოსტატთა გავლენაც, ის, რამაც ფერწერის ხელოვნება იაპონურ ეროვნულ ხასიათს გადააწია, იყო „ძენი“. მხატვარი, ძენის დოქტრინის მიხედვით, თავის ნაწარმოებებში გადმოსცემს ჭეშმარიტებას. ჭეშმარიტება კი, ძენის თანახმად, არის ბუდა. იგი უსასრულოდ არსებობს. ძენის მოძღვარნი აღნიშნავენ, რომ სინამდვილის ასახვისთვის მხატვარმა უნდა შეიგრძნოს ცხოვრების სული, შეერწყას გარემომცველ საგნებს. მან საგნების ასლი კი არ უნდა გადაიღოს, არამედ თავისი შინაგანი სამყარო გადმოსცეს. გამოხატოს თავისი ჭკრეტა სინამდვილისა. იაპონელი მხატვრები ვიდრე ფუნჯით პირველ შტრიხს გაავლებდნენ, უკვე განიცდიდნენ ბუნებასთან ერთიანობას, შერწყმას. კლასიკური ბუდიზმი ამას „შინაგან გასხივოსნებას“ უწოდებს.

იაპონური ფერწერის ერთ-ერთი განმასხვავებელი ნიშანია ასიმეტრიულობა, რაც ხუროთმოძღვრებასაც ახასიათებს. ამის მაგალითია ბუდისტური ტაძრები. ამ ტაძრების უმრავლესობა აგებულია ადგილმდებარეობის გათვალისწინებით და მათი ძირითადი კონსტრუქცია არ ემყარება რომელიმე ხაზს. ასიმეტრია ჩანს ჩაის სახლების კონსტრუქციაში, ქვების ჯგუფურ განლაგებაში, ბალებში და სხვ. მხატვრები მიისწრაფვიან კომპოზიციის სიმარტივისკენ. ძენი კარნახობს მათ, ასახონ ჭეშმარიტება ფუნჯის ერთი მოსმით, ერთი ხაზით, რომელიც ხშირად დასრულებულიც არ არის. ფერწერის ამგვარი მანერა არ არის პრიმიტიული. პირიქით, მასში იგულისხმება ნატიფი გემოვნება და მაღალი მხატვრული ერუდიცია. „ხელოვნების ნამდვილი ნიმუში რომ შეიქმნას, ფუნჯი უნდა თავისთავად მოძრაობდეს და მხატვრის ქვეცნობიერ იმპულსებს ემორჩილებოდეს. მხოლოდ ასე გახდება სურათზე ყველაფერი რეალური, რადგან მხატვრის სული სუფევს საღებავეებში“.

ძენმა შესამჩნევი გავლენა მოახდინა მრავალ პოეტურ ჟანრზე იაპონიაში. ასეთი გავლენა პოეზიაზე უფრო ძლიერია, ვიდრე ფილოსოფიაზე. ეს დაკავშირებულია იმასთან, რომ ადამიანებში პოეზია ძირითადად ფსიქიკის ქვეცნობიერ, ემოციურ სტრუქტურებზე მოქმედებს. სწორედ ეს სფეროა ძენის მოქმედების ასპარეზი. იაპონურ პოეზიაში ხანგრძლივმა

კულტურიზაციამ გამოიწვია ის, რომ განმტკიცდა იაპონელთა შეგნებაში იდეა – რომელიც სიცოცხლის ქვეცნობიერი წამყვანი პრინციპია. ამ იდეას ემორჩილება იაპონური ხელოვნების ყველა სახეობა. იაპონური თეატრალური ცხოვრებიდან ქვეცნობიერის პრინციპი ყველაზე ნათლად გამოვლინდა თეატრ ნოს წარმოდგენებში.

მეცნიერების აზრით, იაპონია „თეატრალური ნაკრძალია“. მის განუმეორებელ მხატვრულ ტრადიციებს და ჟანრთა მრავალფეროვნებას დიდი ხნის ისტორია აქვს.

იაპონიის ტრადიციული, თეატრალური ხელოვნების პირველი, ყოველმხრივ განვითარებული ფორმაა ნოს თეატრი. ნო არის დრამა ნიღბით, სიმღერებითა და ცეკვებით. ნოს მძიმე პიესებს შორის კომიკურ ატმოსფეროს ქმნის კიოგენებად წოდებული ფარსები. კიოგენი ერთმოქმედებიანი პიესაა, კომიკური ან სატირული ხასიათის და ეფუძნება დიალოგს. იგი ნოს თეატრის აუცილებელ ნაწილად გვევლინება. თუ ნოს თეატრში ისტორიული ან თეატრალური გმირები არიან, კიოგენში გვხვდებიან უბრალო ადამიანები. ამდენად, კიოგენი და ნო, ერთმანეთს ერწყმის და ავსებს. საუკუნეების განმავლობაში ნო და კიოგენი ერთმანეთის გვერდით ვითარდებოდნენ და ამიტომ ნოოგაკუს სახელითაა ცნობილი.

ნოს თეატრის სახელი მჭიდროდაა დაკავშირებული მამა-შვილის, კანამისა და ძენამის სახელებთან. კანამის დროს თეატრალური წარმოდგენები განკუთვნილი იყო მსმენელთა ფართო წრისათვის, მაგრამ მისი შვილი ძეამი, მამის გარდაცვალების შემდეგ ცდილობს თეატრალური წარმოდგენები არისტოკრატული გახადოს. რითაც მან გაბატონებული ფენებისაგან დიდი მხარდაჭერა მოიპოვა.

თეატრ ნოს წარმოშობა უკავშირდება ძეამი (სეამი) მოტოკიოს სახელს (1363—1443 წწ.), რომელიც XV საუკუნის I-ნახევარში მოღვაწეობდა. ნოს ხელოვნების სრულყოფის შესაბამისად, ყალიბდებოდა თეატრალური სკოლები, რომელთაგან დღევანდლამდე მოაღწია ხუთმა: კანძუ, კომპარუ, ჰოსიო, კონგო, და კიტა. პირველი ოთხი შეიქმნა XIV – XV საუკუნეებში, უკანასკნელი – კიტა – XVII საუკუნის დასაწყისში.

XVI საუკუნიდან იწყება მისი განვითარების ახალი ეტაპი, მისმა წარმოდგენებმა მიიღეს ცერემონიალური ხასიათი და იმართებოდა დღესასწაულების დროს. პირველი ასეთი წარმოდგენა შედგა 1603 წელს და მას შემდეგ ნოს წარმოდგენებმა მიიღო ოფიციალური სახე. ნოს თეატრმა, რომელიც აგებული იყო იმ ღირებულებათა სტრუქტურის მიხედვით, რომელსაც იაპონური ცნობიერება აღიარებდა, წარმოქმნის დღიდანვე დაიმკვიდრა ადგილი იაპონურ კულტურაში, განსხვავებით კაბუკის თეატრისგან, რომლის წარმოდგენებიც იაპონურ ხასიათში არ ჩაჯდა და არსებობის შესანარჩუნებლად მნიშვნელოვანი „რეფორმების“ გატარება მოუხდა.

ნოს თეატრი, როგორც ისტორიით, ისე სცენური აგებულებით თავისებური, განსაკუთრებული და გამორჩეულია სხვა თეატრებისგან. ასევე გამორჩეულია აქტიორული ხელოვნებით. ამ თეატრის მსახიობს აქვს მკაცრი სპეციალიზაცია. ყოველი მათგანი მხოლოდ გარკვეული ჯგუფის როლებს ასრულებს. აქ განურჩევლად ყველა სქესისა, ყველა როლს მამაკაცები თამაშობენ. ნოს წარმოდგენები არ მოითხოვს მონაწილეთა დიდ რიცხვს. ხშირად რეჟისორი თავის მიზანს ერთი მსახიობის უბრალო, დახვეწილი ცეკვით საოცრად ეფექტურად აღწევს. ამ შემთხვევაში ნათლად შეიმჩნევა ჩინური გავლენა, სადაც პოეტი, ან თუნდაც მხატვარი ცდილობს ერთი მხატვრული სახის მეშვეობით, გადმოგვცეს ურთულესი, ფსიქოლოგიური განცდები.

მთავარი როლის შემსრულებელ მსახიობს აქ „შიტე“ ეწოდება, ხოლო მეორეხარისხოვანი როლის შემსრულებელს „ვაკი“. „ვაკის“ ფუნქციაა გამოიძახოს „შიტე“ სცენაზე წარმოდგენის დროს და კითხვები დაუსვას, შემდეგ კი იგი ისევ ძველ ადგილს უბრუნდება. რადგან ნოს ყველა პიესა ეყრდნობა და ტრიალებს „შიტეს“ ირგვლივ, ბუნებრივია რომ, შიტეს როლები მოიცავს პერსონაჟთა ფართო გალერეას. შიტე ამ პრობლემას ნიღბების საშუალებით წყვეტს. ნიღბები ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი ნიშანია ნოს თეატრის და როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მათი გამომსახველობის მთავარი საშუალება. მაშინაც კი, როდესაც მსახიობი მაყურებლის წინაშე ნიღბის გარეშე წარსდგება, მისი სახე, როგორც წესი, უმოძრაო,

უმეტყველოა და გამოიყურება, როგორც ნილაბი. ნილბები, რომლებსაც დღეს ნოს მსახიობები იყენებენ დამზადებულია XIV – XVII საუკუნეში. მას ამზადებდნენ სათუთად დამუშავებული კვიპაროსის ხისგან.

ნილაბი ნოს თეატრის სისხლი და ხორცია. მსახიობებს თითქმის გაღმერთების, პატივისცემის შეგრძნება და შიში აქვთ მის მიმართ. იგი ცერემონიით იღებს ნილაბს, თავს უხრის მას და ირგებს თავზე. ნილბის მიღების ეს წესი მოდის იმ დღეებიდან, როცა ის გამოიყენებოდა მხოლოდ რელიგიური ცერემონიების დროს და ფიქრობენ, რომ მათი მეშვეობით მსახიობში ჩასახლდებოდა იმ ღმერთების სული, რომელსაც განასახიერებდა. სანამ მსახიობი ნილაბს მოირგებს, ის თავისთავადია, მაგრამ ნილბის მიღების შემდეგ იგი გარდაისახება სულ სხვა პერსონაჟად. მას ასწავლიან რომ ნილაბი კი არ უნდა გაიკეთოს, არამედ ის თვითონ, მთელი თავისი სხეულითა და სულით უნდა შევიდეს, ჩაეთიოს ამ ნილაბში. ეს ნოს თეატრის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურებაა.

ნოს თეატრისათვის დამახასიათებელია კოსტიუმების საყოფაცხოვრებო კონკრეტულობის ნაკლებობა. მათი ფერი და მოხატულობა დამოკიდებულია იმ პერსონაჟთა ხასიათზე, რომელთაც ისინი მიეკუთვნებიან. ნოს კოსტიუმები ატარებდნენ პირობით-ისტორიულ ხასიათს, იგი იხვენებოდა საუკუნეების განმავლობაში და საბოლოოდ ჩვენამდე მოაღწია, როგორც ხელოვნების ყველაზე მაღალი სტილის ნიმუშებმა.

მსახიობის აუცილებელი ატრიბუტია მარაო, ამა თუ იმ როლის განსასახიერებლად, რადგან მარაოს შეუძლია მსახიობს გაუწიოს ხმლის, ისრის ან ქიქის მაგივრობა. დეკორაციები ნოს თეატრის სცენაზე არ გამოიყენება იმისათვის, რომ მაყურებელმა იცოდეს თუ სად ხდება მოქმედება, პიესის ტექსტში გამოიყენება სიტყვები, რომელიც აღწერს ვითარებას. სპექტაკლი მომცრო, კვადრატულ, შეუღებავ ჰინოკის ხისგან (იაპონური კვიპაროსი) აგებულ სცენაზე იდგმება. სცენა და მაყურებელთა დარბაზი გაყოფილია მეტრიანი ზოლით. რომელიც წვრილი ხრეშით ან მსხვილი ქვიშით არის დაფარული. იგი სამი მხრიდან ღიაა, მეოთხე, უკანა მხარეს, ოქროსფერ

ფონზე გამოსახულია ტოტებგაშლილი სტილიზებული ფიჭვი. ფიჭვი დღეგრძელობის სიმბოლოა. წარმოდგენის დროს სცენის სიღრმეში ჯდება ოთხი მუსიკოსი (ორკესტრი) და კოკენი, სცენის მსახური, რომელიც პირობითად უხილავია.

ნოს სპექტაკლები, რომლებიც ექვს საათამდე გრძელდება, როგორც XVI საუკუნეში იყო მიღებული, ხუთი პიესისგან შედგება: პირველი ღმერთებს ეხება, მეორე – სამურაის, მესამე – ქალს, მეოთხე – ბოროტ კაცს, მეხუთე – ბოროტ სულს ან რაიმე დღესასწაულს. პიესა შედგება შესავლის, მოვლენათა განვითარებისა და კულმინაციისგან. ასეთი შემადგენლობა ანტიკური ტრაგედიების მსგავსია.

თუ კვლევის თვალსაზრისით შედარებას მოვახდენთ ევროპულ და იაპონურ წარმოდგენებს შორის, შესაძლებელია მსგავსება-განსხვავებები აღმოვაჩინოთ. ის რომ იაპონურ სპექტაკლში ერთი მსახიობი მონაწილეობს ეს ტრადიცია ანტიკურ, ბერძნულ ტრაგედიებში დასაწყისში შეიმჩნეოდა, როცა ერთი „მსახიობი დითირამბი“ გამოდიოდა სცენაზე. ეს პერიოდი მცირე ხნით გაგრძელდა. შემდეგ ესქილემ მეორე მსახიობი შემოიყვანა, სოფოკლემ მესამე მსახიობი, ხოლო ევრიპიდემ სცენა მსახიობებით შეავსო, რაც დღესაც ხდება ევროპული თეატრების სცენაზე. იაპონურ თეატრში ასეთი რამ არ მომხდარა. იქ ერთი მსახიობი თამაშობს მხოლოდ. ასევე შეგვიძლია შევადაროთ ნილაბი, რომელიც ანტიკურ ტრადიციაშიც არსებობდა. შედარების თვალსაზრისით, საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ანტიკურ სპექტაკლში მსახიობი იმ გმირის ნილაბს ირგებდა, ვისაც განასახიერებდა, ნილაბი იყო დინამიური ის მოძრაობაში იყო გმირის ცხოვრების შესაბამისად, ხოლო როგორც აღვნიშნეთ; იაპონური ნილაბი უტყვი, გაშვებული ფორმის იყო. ნილაბი უმოძრაო სახეს ქმნიდა, არაამქვეყნიურს, ცივს.

ანტიკური ტრადიციები დასავლურმა კულტურამ და ხელოვნებამ გაიზიარა და გაითავისა, ამიტომაც ევროპელისთვის გასაგებია სხვა ენაზე წარმოდგენილი ევროპული ხელოვნება, კონკრეტულად კი სპექტაკლები, მას თარგმნა არ სჭირდება. იაპონური თეატრი კი განსხვავებული, გამორჩეულია,

ის, როგორც მარგალიტი მსოფლიო გლობალიზაციის ეპოქაში თვითმყოფადობას და ორიგინალობას ინარჩუნებს.

სპექტაკლი მიმდინარეობს მინორული განწყობილებით, შიგადაშიგ გამოჩნდება ხოლმე მსუბუქი ინტერმედიები. ასეთი კონტრასტების გზა – ტრაგიკულიდან კომიკურისაკენ და პირიქით – მაყურებლის ყურადღებას იპყრობს, ჩართავს მას გათამაშებულ მოვლენებში. პიესაში ჩართული ლექსები – ჰაიკუ, მსახიობთა სტილიზებული მოძრაობა, მუსიკის ხმები, შედახილები, სინათლის სიმკვეთრე და ა.შ. – ყველაფერი ეს ართობს მაყურებელს, გარდასული მოვლენები მისთვის ხდება ანმყოს კუთვნილება, ბუდისტური ლეგენდები მაყურებლისთვის ახლობელი და მშობლიური აღმოჩნდება. აქ კი არისტოტელეს თუ დავესესხებით მაყურებლის სულის განწმენდა „კათარზისი“ გვაქვს სახეზე.

თეატრი ნო ხელს უწყობს იაპონური აზროვნების წესის განმტკიცებას. შემთხვევითი არ არის, რომ იაპონელები დიდ ძალას ახმარენ ხელოვნების ამ დარგის შენარჩუნებას, ტრადიციული ფორმით.

ნოს თეატრში მხატვრული გამოსახვის ძირითად საშუალებას წარმოადგენს მუსიკა, ცეკვა და სიმღერა, რომელთა შორის ჰარმონიზაცია სპექტაკლის წარმატების აუცილებელი პირობაა. მუსიკას ასრულებს ორკესტრი, რომელიც ოთხი მუსიკოსისგან შედგება. ისინი აკომპანირებას უწევენ სიმღერას, ცეკვას, ან უბრალოდ ქმნიან პიესისათვის აუცილებელ ატმოსფეროს. ნოს თეატრის აუცილებელი ატრიბუტია, ისიც, რომ მედოლეები დაკვრისას უცნაურ, დაახლოებით „ხო – ა“ და „იო – უ“ ბგერებს გამოსცემენ. ნოს თეატრის მუსიკა საკმაოდ რთულია და თეატრის მსახიობთა სერიოზულ, პროფესიულ მომზადებას საჭიროებს.

ნოს თეატრის განუყოფელი ნაწილია სიმღერა – „უტაი“, ესაა პიესის ტექსტის სიმღერით წაკითხვა. „უტაის“ ხან ხმამაღლა კითხულობენ, ხან ხმადაბლა, იმის მიხედვით თუ რა გარემოს და გრძნობებს გამოხატავენ.

რაც შეეხება ცეკვას „მაი“, იგი მკაცრად სტილიზებულია. მსახიობის თითოეულმა პოზამ ილუსტრირება უნდა გაუკეთოს

ტექსტს. მაგალითად, თუ მსახიობი გამოხატავს დაღონებულ ადამიანს, იგი უბრალოდ წევს ხელს, თითქოს მალავს ხელით თვალებს, იმისათვის, რომ გამოხატოს სიხარული. ნოს თეატრში არსებობს ორი ძირითადი ესთეტიკური კონცეფცია, *მონომანე*, სინამდვილესთან მიმსგავსება, ბაძვა და *იუგენი*, შინაგანი არსი. ეს კონცეფციები გამომხატველობას პოულობს ტექსტში, მუსიკაში, ცეკვასა და სცენურ მოძრაობებში.

როგორც ვხედავთ, ნო მუსიკალური დრამაა, რომლის პიესებშიც დიდი ადგილი უკავია ცეკვასა და მოძრაობებს. იგი გამოირჩევა ყველგან ერთი მსახიობის (შიტეს) როლის სრული კონცენტრირებით, ნიღბების გამოყენებით, გახმოვანების თავისებური მანერით, დრამატურგიის სტილით და ა.შ.

1955 წელს თეატრი ნო მიეკუთვნა „მნიშვნელოვან კულტურულ ფასეულობათა“ კატეგორიას. დღეს თეატრი ნო ინტენსიურ შემოქმედებით მუშაობას ეწევა როგორც იაპონიაში, ისე მის ფარგლებს გარეთ. თეატრის სპექტაკლები მთელ მსოფლიოს აცნობენ არა მარტო ერის ცოცხალ ისტორიას, არამედ ძენის დოქტრინასაც.

მოდერნიზმი კინემატოგრაფიაში.

როდესაც მოდერნიზმზე ვსაუბრობთ იბადება კითხვა: როგორია გონების როლი შემეცნების პროცესში? რა გვაძლევს სარწმუნო ცოდნას – გონება თუ შეგრძნებები? სად არის გონების საზღვრები? ეს კითხვები ფილოსოფიურ აზროვნებას ახლავს თან. რა მისცა გონებამ ადამიანებს? ეს კითხვა კი შოპენჰაუერმა დააყენა და პასუხი ასეთია; გონებამ ადამიანებს მისცა ირაციონალური ფილოსოფია და მის გავლენას დაქვემდებარებული ლიტერატურა და ხელოვნება, სამყაროს ყალბი სურათი, მავნე ილუზიები, სასიცოცხლო ინსტინქტების ჩაკვლა... ირაციონალიზმმა ეჭვის ქვეშ დააყენა აზროვნების კანონების ჭეშმარიტება და სამყარო, ადამიანური არსებობა კი სრულიად სხვა განზომილებაში მოათავსა, ირაციონალიზმის ფილოსოფიური პრინციპები, „ცნობიერების კრიზისის“ მსოფლგაგება მხატვრულად განხორციელდა XX საუკუნის

მწერლობასა და ხელოვნების სხვა დარგებშიც გარდა დრამატურგიისა. ჰაიდეგერის გამოთქმა „Das Sein zum Tod.“ - „არსებობა სიკვდილთან“. არ შეიძლება იმის უარყოფა, რომ მოდერნისტულმა მწერლობამ და ხელოვნებამ კაცობრიობას მისცა მრავალი დიდი მწერალი და ხელოვანი, მრავალი უაღრესად საინტერესო ნაწარმოები. მოდერნიზმი მხოლოდ ერთი ასპექტით ხედავს სამყაროს, ამდენად, მისთვის არ არსებობს სამყაროსა და ადამიანური ცხოვრების მრავალფეროვნება. აქედან კი ხელოვნების მიერ მშვენიერების გამოხატვის უარის თქმაში მდგომარეობს.

კინემატოგრაფიაში მოდერნიზმის (კერძოდ სიურეალიზმის) დამწყები იყო ესპანელი კინორეჟისორი, ლუის ბიუნიუელი, (მოიხსენიებენ, როგორც ბინუელს).

სიურეალიზმი ლუის ბინუელისთვის იყო ის პროგრესული მიმდინარეობა ხელოვნებაში, რომელიც, ანიჭებდა რა ხელოვანს თავისუფლებას, აძლევდა მას საშუალებას გამოესახა „ზერეალობა“, რაც მიიღწევა რეალურისა და ირეალურის, ცხადისა და სიზმრის ალოგიკური შერწყმით.

ლუის ბინუელის პირველი ფილმი „ანდალუზიური ძაღლი“, იყო პირველი ცნობილი სიურეალისტური ფილმი ევროპული კინოს ისტორიაში. ამ ფილმში არა მხოლოდ გამომსახველობითი ფორმები და ტექნიკური მხარე იყო ახალი, არამედ მსოფლმხედველობრივადაც – ბუნტი არსებული ღირებულებების, „სალი აზრის“ და ლოგიკის წინააღმდეგ. ის ფანტასტიკური და აბსურდული სიტუაციები, რომლებიც ფაქტიურად შეადგენენ ფილმის შინაარსს. ეს ფილმი როგორც ბინუელი წერს, დაიბადა ორი სიზმრის შეხვედრის შედეგად: საღვადორ დალისთან (ესპანეთში) ჩასვლის დროს (ბინუელმა მას მოუყვა თავის სიზმარი, რომელშიც მთვარე ორად იყო გაჭრილი ღრუბელისგან, ხოლო თვალი – ბრიტვით შუაზე გასერილი. საღვადორ დალიმაც მოუყვა მას, რომ ესიზმრა ხელი, დაფარული ჭიანჭველებისგან. ეს ორივე სიზმარი საფუძვლად დაედო ფილმის პროლოგს. ს. დალიმ და ბინუელმა ერთ კვირაში დაწერეს სცენარი, ბინუელი წავიდა პარიზში და მალე გადაიღო ფილმი. ფილმის სცენარის ერთ-ერთი პასაჟი ასეთია: ფილმის მთავარ პერსონაჟს სახლში

შეუვარდება ვიღაც მოძალადე, რომელიც მანამდე ველოსიპედით მიდის ქუჩაზე, ეცემა და გაურკვეველია – კვდება თუ გული მისდის. ეკრანზე ჩნდება ტივტივა. შემდეგ – ნესვი, – შემდეგ ორი ახალგაზრდა ღვთისმსახური და ბოლოს, ორი როიალი. როიალებში ვირის გვამები აწყვია. მათი ფეხები, კუდები და გავები ავსებენ მთლიანად ჰარმონიის ამ სავანეს. ჩვენ ვხედავთ ვირის დიდ თავს, რომელიც ჩაკიდებულია კლავიატურაზე. ფილმის კადრებში ქალიშვილს შემოჰყავს პერსონაჟი, სანოლზე ხან მისი ტანსაცმელია, ხან თვითონ, ხან დგება და მისდევს ქალიშვილს, ხან მისი ხელი კარებში დაეტანება და ჭიანჭველებით იფარება... ასევე საინტერესოა ბინუელის ფილმი „ვერიდიანა“.

თემა: XX საუკუნის დასავლური – მოდერნისტული ლიტერატურა

ფილოსოფოსი ზურაბ კაკაბაძე თავის ნიგნში „ფილოსოფიური საუბრები“, თანამედროვე დასავლურ ლიტერატურაზე საუბრობს. იგი ასახელებს ალბერტ შვაიცერის ნიგნს „კულტურა და ეთიკა“ რომელიც შემდეგი სიტყვებით იწყება. „ჩვენ ვცხოვრობთ კულტურის დაცემის პირობებში, და ეს სიტუაცია ომს არ შეუქმნია, არამედ ომი თვითონაა მისი გამოვლენა.“ ასევე აგრძელებს და ამბობს: მარტინ ჰაიდეგერი, ფილოსოფოსი, რომელიც დასავლურ აზროვნებაზე დიდ გავლენას ახდენს წერდა: „სამყაროს დაბნელებამ ისეთ მასშტაბებს მიაღწია, რომ პესიმიზმისა და ოპტიმიზმის კატეგორიები ბავშვურად და სასაცილოდ ჟღერენ“. ასეთი მოსაზრებები და მსგავსი გამოჩენილი თქვამები უსასრულოდ შეიძლება დავასახელოთ, რაც იმას მოწმობს, რომ ადამიანის ცხოვრებისა და კულტურის კრიზისის, „ანუ ეგზისტენციური კრიზისის“ პრობლემა თანამედროვე დასავლური აზროვნების, კერძოდ, ლიტერატურისა და ხელოვნების ძირითად პრობლემას შეადგენს. რაში გამოიხატება „ეგზისტენციური კრიზისი“, ამის შესახებ განმარტება გააკეთა შვედმა კინორეჟისორმა ინგმარ ბერგმანმა. მან ინტერვიუზე განაცხადა „ჩემი შთაბეჭდილებით ჩვენს კულტურულ სამყაროში ყოველივე უკუღმართად წარიმართა.“ მან ასევე განმარტა: „ყოველივე უკუღმართად წარიმართა... ტექნოლოგიის გამო,“ ეს აზრი ბერგმანს მოულოდნელად არ უთქვამს, იგი მთელ მის შემოქმედებას გასდევს. ამგვარად, თანამედროვე „ეგზისტენციურ კრიზისს“ ხშირად განმარტავენ როგორც ტექნიკური პროგრესის ნიადაგზე აღმოცენებულ კრიზისს, ანუ როგორც „ტექნიკურ გაუცხოებას“. „ტექნიკური გაუცხოება“ შეადგენს დასავლური აზროვნების, კერძოდ კი ლიტერატურისა და ხელოვნების ერთ-ერთ ძირითად პრობლემას. ეს პრობლემა განმარტებას და განხილვას მოითხოვს, ამიტომ მეტი სიცხადე რომ შევითანოთ ნათქვამში. „ცოდნა ძალაა“, თქვა ახალი დროის

დასაწყისში ფრენის ბეკონმა. ცოდნის სახით ის გულისხმობდა ბუნებისმეტყველებას, ფიზიკას. ფიზიკის ძირითადი მიზანი ტექნიკური გამოგონებებია, ბუნების ძალების მართვა, ბუნების გარდაქმნა და მასზე ბატონობა. ბეკონის ამ მოსაზრებაში ახალი დროის ტენდენცია გამოიხატა. ახალი დროის ევროპული კაცობრიობის ცხოვრება წარმოგვიდგება როგორც სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესის და ამგვარად, ბუნებაზე ბატონობის იდეალის მიმართულებით მოძრაობა. დასავლეთის აზროვნება სწორედ ამ შთაბეჭდილების ქვეშ დგას, რომ ბუნებაზე ბატონობის იდეალის მიმართულებით გადადგმული ყოველი ნაბიჯი კატასტროფული მნიშვნელობისაა და მარტივად გასაგები რომ გახდეს იგი, „ეკოლოგიურ პრობლემაში“ გამოიხატება.

ტექნიკურ პროგრესთან დაკავშირებული ხიფათის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ასპექტს ის გარემოება შეადგენს, რომ მეცნიერულ-ტექნიკური აზროვნების თანამედროვე დონე, კოლოსალური ძალის გამანადგურებელი იარაღების წარმოების შესაძლებლობებს ქმნის. იმ პირობებში, როცა მიღწეული არაა სახელმწიფოთა შორის სამშვიდობო შეთანხმება, როცა აგრესიულობა და საომარი პოზიციები არსებობს ადამიანთა ჯგუფებს შორის, ამ ფონზე ყოველი ტექნიკური მიღწევა და ახალი ტექნიკური იდეა საბედისწერო კატასტროფად ჰკიდია მსოფლიოს თავზე.

ამ მხრივ საინტერესოა ცნობილი შვეიცარიელი მწერლის ფრიდრიხ დიურენმატის პიესა „ფიზიკოსები“, თავიანთი იდეების მოსალოდნელი გამოყენების საბედისწერო შედეგების წინაშე პანიკური შიშით შეპყრობილმა ფიზიკოსებმა თავი საგიჟეთს შეაფარეს, მაგრამ ამაოდ... მაინც ვერ შეძლეს საზოგადოებისაგან ამ იდეების გარიდება და ამგვარად, მათი უვნებელყოფა.

ამრიგად, შეგვიძლია ვთქვათ: იმისათვის, რომ, ავიცილოთ გამანადგურებელი ტექნიკური საშუალებების გამოყენება, უპირველესად საჭიროა სიცოცხლისადმი და საერთოდ განსაკუთრებით ადამიანისადმი მეტი თანაგრძნობის და სიმპატიის გაძლიერება. სწორედ ამ თანაგრძნობის და სიმპატიის გაქრობას უწყობს ხელს მოდერნისტული ეპოქა, რომლის ძირითადი იდეა,

ადამიანის უარყოფაა, გასეტის თქმით „ადამიანის გადაგდებულობა“.

მოდერნის დეჰუმანიზაციის ტენდენციები, განსაკუთრებული აღმოჩნდა მორალისა და ხელოვნების დამოკიდებულების საკითხში. გონების უარყოფა, ინსტინქტებზე და არაცნობიერზე ორიენტირებული ეთიკა, რა თქმა უნდა, რაციონალისტური ეთიკისაგან რადიკალურად განსხვავებული მოძღვრება იქნება. იმორალიზმი, ნიჰილიზმი, პესიმიზმი ირაციონალიზმის საფუძველზე შექმნილ ეთიკურ კონცეფციებში მთავარი ტენდენციაა.

კლასიკური ხელოვნება, ეთიკური პრობლემების გარეშე წარმოდგენილია, ამ შემთხვევაში ლიტერატურა და დრამატურგია ის დარგია, სადაც ადამიანი და მისი ცხოვრება უნდა აისახოს, ცხადია ადამიანის მორალიც, რამდენადაც მორალი, ცნობიერების უმნიშვნელოვანესი მხარეა.

არ არის აუცილებელი, რომ ლიტერატურულ ნაწარმოებში მორალის პრობლემები იდგეს, მაგრამ თუკი დგას, ეთიკურის ანტიმორალიზმის პოზიციებიდან დანახვა, რაც არ უნდა მაღალი იყოს ავტორის ლიტერატურული ოსტატობა, ნაწარმოებს უკარგავს ჭეშმარიტ ესთეტიკურ ღირებულებას.

არცთუ იშვიათად, მოდერნისტებსა და მოდერნიზმის თეორეტიკოსებს უთქვამთ ტრადიციულ, რეალისტურ პროზაზე, რომ ასეთ პროზაში მოთხრობილია რაღაც ამბავი, თითქოს ჭორიკნები ყვებიან ვინმეს ცხოვრების შესახებ – და რომ ასეთი თხრობა მოძველდა და მოსაბეზრებელი გახდა. საქმე იმაშია, რომ სწორედ მოდერნისტების მიერ „დაწუნებულ“ პროზაში, სწორედ „ამბის“ თხრობისას, იბადება ნაწარმოებში ესთეტიკური და ეთიკური ღირებულებები და ეს ღირებულებები ქმნიდა დიდ ლიტერატურას. მსოფლიო ლიტერატურის რეალისტური და ჰუმანისტური ტრადიციების მიმართ მოდერნისტების პოზიცია ნიჰილისტური და ცინიკურია. „ჩვეულებრივი ადამიანური გრძნობები, მორალური ნორმები, სამშობლოს სიყვარული, მშვენიერება ბუნებასა და ხელოვნებაში და ა.შ. ეს ყველაფერი გამოცლილია ხელოვნებისგან, როგორც ძველი და დრომოჭმული. მართალია, ჯერ კიდევ მიღებულია აღტაცება ბალზაკით, სტენდალით, ტოლსტოით, მაგრამ ეს ხელოვნება უკვე

მოძველდა“. ეთიკური ცნობიერების უგულვებელყოფა, თავის მხრივ, არა მხოლოდ სკეპტიკურია მორალის მიმართ, არამედ დაუფარავ ცინიზმსაც წარმოშობს. ბევრი მოდერნისტი ხელოვანი და კრიტიკოსი ისეთ ცნებებს, როგორიცაა: სილამაზე, სიკეთე, ჭეშმარიტება ანტიკურს, ან შუასაუკუნეობრივ, მოძველებულ და გადასაგდებ „რეკვიზიტს“ უწოდებს. სწორედ ეთიკური პრობლემატიკის და ესთეტიკური ორიენტირების უკუგდება ხდება ხელოვნებაში მთავარი. მოდერნიზმი თავისი „სატანური ხარხარით“, ადამიანური ყოფიერების აბსურდულობას უსვამს ხაზს.

მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელმა ირაციონალიზმმა და ანტიინტელექტუალიზმმა, რელიეფურად იჩინა თავი ფრანც კაფკას შემოქმედებაში. მის შემოქმედებაში თავისებურად აისახა ცნობიერების კრიზისის ეპოქა.

ფრანც კაფკას ტრაგიზმით აღსავსე შემოქმედებაში გამოიხატა მისი თანადროული საზოგადოებისა და ადამიანური ყოფიერების პრობლემები: ყოფიერების აბსურდულობა, ადამიანის გადაგდებულობა სამყაროში, ადამიანის გაუცხოება და თვითგაუცხოება, არაცნობიერისა და ალოგიკურობის დომინანტობა იყო ის საკითხები, რომელიც კვებავდა მხატვრულ ცნობიერებას.

ფრანც კაფკას ცხოვრება ძალიან ჰგავს მის შემოქმედებას. მისი შემოქმედება არის განწირულობისა და მარტოობის, მიუსაფარობის აპოთეოზი და ამავე დროს მისგან გაქცევა, ძრწოლაც და შიშიც მის წინაშე.

კაფკას შემოქმედების სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაცია არსებობს. ზოგი რელიგიის ფილოსოფოსად მიიჩნევს, ზოგიც ფროიდისტად, ეგზისტენციალისტად, სიურეალისტად და ა.შ. კაფკას აფასებდნენ სარტრი, კამიუ, ჰერმან ჰესე, ანდრე ჟიდი და სხვ. კამიუმ თავის წიგნში „სიზიფის მითი“ სპეციალური თავი მიუძღვნა კაფკას – „იმედი და აბსურდი ფრანც კაფკას შემოქმედებაში. დასავლეთში მე-20 საუკუნის ლიტერატურის, კერძოდ კი პროზის მამამთავრად, ფორმის ნოვატორებად, რომლებმაც დაამსხვრიეს ძველი კლასიკური, ტრადიციული ეპიკური ფორმები და ახალ ნაკადს დაუდეს დასაბამი, მიიჩნევენ

მარსელ პრუსტს, ჯეიმს ჯოისს, ფრანც კაფკას, თომას მანს, რობერტ მუზილს.

კაფკას გარდაცვალების შემდეგ მისმა მეგობარმა მაქს ბროდმა მწერლის ქალაქებში ორად გადაკეცილი ბარათი იპოვა: „უსაყვარლესო მაქს, ჩემი უკანასკნელი თხოვნაა: ყველაფერი, რაც კი არსებობს ჩემი ნაწერები სახლში თუ სამსახურში ან მეგობრებთან, გამოითხოვე. ასევე ნახატებიც და გაანადგურე, რადგან მის გამოცემას მაინც არ მოისურვებენ. შენი ფრანც კაფკა“. მაქს ბროდმა არ შეუსრულა მეგობარს ანდერძი და საკმაო ხნის შემდეგ გამოაქვეყნა ხელნაწერის სახით დარჩენილი სამი დაუმთავრებელი რომანი „ამერიკა“, „პროცესი“ და „კოშკი“. ასევე მრავალი მისი მოთხრობა და წერილი. ამით მიიწია აღვნიშნო, რომ მაქს ბროდმა ხელახლა დაუბრუნა და აღმოუჩინა საზოგადოებას, მკითხველს ფრანც კაფკა. კაფკა 1883 წელს დაიბადა პრაღაში გერმანულ ენაზე მოლაპარაკე ებრაელ ოჯახში, ხოლო გარდაიცვალა 1924 წლის 3 ივნისს. დაკრძალულია პრაღის ებრაელთა სასაფლაოზე.

ფრანც კაფკა თავის შემოქმედებაში ასახავს ბიურგერული ეპოქის მიწურულის სულიერ, კულტურულ, ფილოსოფიურ, მსოფლმხედველობრივ კრიზისს. იგი არ გვიჩვენებს სოციალურ, პოლიტიკურ და ეკონომიკურ სიტუაციებს. კაფკას ნაწარმოებებში ასახულია, თუ როგორ ვერ ისრულებს სურვილს, ვერ აღწევს მიზანს, ფეხს ვერ იკიდებს, გზას ვერ იგნებს, ვერ აღწევს თავს მართობას ადამიანი. იგი გვიჩვენებს, თუ როგორ იმარჯვებს მხეცი ადამიანზე, მხეცური ელემენტი ადამიანურ ელემენტზე, თუ როგორ ზეიმობს გამარჯვებას ქვენა გრძნობები, ინსტინქტები, ბნელი ზრახვები ადამიანურ მისწრაფებებსა და იდეალებზე. მის შემოქმედებაში საოცარი ძალითაა გადმოცემული სიმართლის, იზოლირების მწვავე განცდა კაპიტალისტურ საზოგადოებაში. კაფკას ნაწარმოებთა თემა ადამიანთა გულცივობა, უკონტაქტობა, უნდობლობაა. ადამიანის სულიერი უთვისტომობა, უსახლკარობა, უსამშობლოობა – ეს არის მისი შემოქმედების ძირითადი პრობლემატიკა. იგი არსად არ აღწერს ჭეშმარიტ სიყვარულს. ეს მისი თემა არ არის. სასიყვარულო ურთიერთობა მის ნაწარმოებებში დაყვანილია

ფიზიოლოგიური მოთხოვნილებების დონემდე და მას საგანგებოდ ცხოველური ელფერი დაჰკრავს. კაფკას რომანებსა და მოთხრობებში ცხოვრება, ადამიანი გაუფასურებულია. ყველაფერი ინსტიქტებსა და ვნებების თამაშადაა ქცეული, ყველაფერი ფიქციაა, თავის მოტყუება. არ ჩანს არავითარი აბსოლუტი, არავითარი ზნეობრივი იდეალი, რომელიც აზრსა და მნიშვნელობას მიანიჭებდა ადამიანის არსებობას. „პროცესის“ გმირი იოზეფ კ. ამბობს: „სიცრუე ქვეყნის ნესრიგად ქცეულა“, – ეს არის კაფკას ძირითადი განწყობა, რაც მის შემოქმედებას მიჰყვება. ამიტომ მისი შემოქმედება პესიმისტური, უპერსპექტივო და უკიდურესი სასოწარკვეთილების შემცველია.

კაფკა ოცნებობდა გამოესახა სინამდვილე, როგორც წმინდა, სამართლიანი, ურყევი, ნათელი. იცოდა რომ მისთვის სხვაგვარი შემოქმედების შესაძლებლობაც არსებობდა, მაგრამ არ შეეძლო სხვანაირად დაენახა არსებული.

კაფკა მაქს ბროდისადმი წერილში წერდა: „შემოქმედება ტკბილი, მომხიბლავი ჯილდოა, მაგრამ რის საფასურად? ამ ღამით ჩემთვის ცხადი გახდა, რომ ეს ჯილდოა სატანის სამსახურისთვის. ეს წიაღსვლაა ბნელ ძალებთან, ეს თავის ბუნებრივ მდგომარეობაში შებოჭილი სულების გამოთავისუფლებაა. ღამით როცა შიში არ მაძინებს, მე ვიცი მხოლოდ ეს და სატანურს მასში ვხედავ ძალიან ნათლად.“ კაფკას ავადმყოფურად ჰქონდა სამყაროს აპოკალუფსის შიში, ეს ის დროა როცა ჰაერში მოსალოდნელი ომის სურნელი იგრძნობოდა. მისმა ოჯახის წევრებმა (კაფკას დებმა თავიანთი ქმარ-შვილით) კი ნაცისტების საკონცენტრაციო ბანაკებში დაასრულეს სიცოცხლე. დანაშაული კი მხოლოდ მათი ებრაელობა იყო.

ის, რაც კაფკას ნაწარმოებებში ხდება, არ ემორჩილება ადამიანურ ლოგიკას: აბსურდული სიტუაციები, აუხსნელი უმიზეზო მოქმედებები და ფრაზები. როგორც სიზმარში, ერთი ვითარებიდან მეორეში გადასვლა არ ექვემდებარება მიზეზობრიობის კანონს; ასევე კაფკას ირეალურ სამყაროშიც მოხსნილია მიზეზობრიობის კანონი. კაფკას პერსონაჟების საუბარი, ერთი შეხედვით, თითქოს ჭკვიანურია, მაგრამ

მკითხველი მალე აღმოაჩენს, რომ ეს წყლის ნაყვია, ღია კარის მტვრევა – თითქოს ლოგიკურია, მაგრამ სრული ალოგიზმია. კაფკას გმირები კონსტრუქციებია და არა სისხლხორცილ სავესტები, რეალური ადამიანები, რომლებიც მოგვცა მსოფლიოს რეალისტურმა ლიტერატურამ. კაფკას არ აინტერესებს გმირების სულიერი სამყარო, ამდენად არ გვაძლევს მათ ფსიქოლოგიურ დახასიათებას. ეს ადამიანები ასოციალური, თავის თავში ჩაკეტილი არსებები არიან, ჩაძირულნი ყოფიერების მისტერიაში. განიცდიან ძრწოლას სინამდვილის არამდგრადობისა და განწირულობის წინაშე, ასევე ემორჩილებიან ირაციონალურ ძალებს, რომლებიც მათ სულშიც და მათ ირგვლივაც.

სამყაროსა და ადამიანის ცხოვრების აბსურდულობა, ადამიანთა ქცევების და აზრების ალოგიკურობა, არის თემა კაფკას რომანისა „პროცესი“.

„პროცესის“ თითოეული პერსონაჟის სიტყვები და ქმედება, ამოგლეჯილი კონტექსტიდან, გონიერია, მაგრამ სიტუაციურ კონტექსტში – სრული უაზრობა.

ბანკის თანამშრომელ იოზეფ კ. – სთან ერთ დილას მიდის ორი უცნობი მამაკაცი და უცხადებენ, რომ დაპატიმრებულია.

იოზეფ კ., თავისი ცხოვრების წესსა და თავის წარსულში ვერაფერს პოულობს ისეთს, რის გამოც მისი დაპატიმრება იქნებოდა შესაძლებელი. დაპატიმრების მიზეზის შესახებ მას ის ორი უცნობიც, რომლებიც რაღაც საიდუმლო სასამართლოს მიერ არიან მოგზავნილი, ვერაფერს ეუბნება. რამდენიმე დღის შემდეგ ეს უცნობები მიდიან და იოზეფ კ. – ს ეუბნებიან, რომ მას შეუძლია სამუშაოზე წავიდეს და ჩვეულებრივ იცხოვროს თავის ბინაში, თუმცა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ის პატიმარი არ არის. კ. მიდის ბანკში, მუშაობს და შემდეგ მიდის სასამართლოში, რომელიც ყველაფერს ჰგავს სასამართლოს გარდა. ეს არაოფიციალური სასამართლო, რომელიდაც შენობის სხვენზეა მოთავსებული და, როგორც ირკვევა, ყოვლისშემძლეა. მას შეუძლია ყველას დასდოს ბრალი, გაასამართლოს და დასაჯოს, ამავე დროს ის ყველგანაა – ყველა სახლის სახურავზე.

მოქმედება და სიტყვები იმ ადამიანებისა, რომლებსაც კ. სასამართლოში ხვდება, ფანტასტიური და გონებასთან

შეუსაბამოა. იმის გასაგებად, თუ რა დააშავა, კ. ინყებს სიარულს ადვოკატთან, რომლის სახლში არსებული ვითარება ასევე დაუჯერებელი და ფანტასტიურია.

კ. ხვდება კომერსანტს, მხატვარს. მთელი მოქმედება, ყველაფერი, რაც „პროცესშია“ აღწერილი, თითქოს სიზმარში ხდება. კაფკა ისე ოსტატურად წარმართავს კ. – ს საუბარს სხვა ადამიანებთან, რომ ქმნის შთაბეჭდილებას, თითქოს საუბარი სავსებით გონივრულად მიმდინარეობდეს. ნორმალური და საქმიანი ადამიანები ლაპარაკობენ საქმეზე, მაგრამ სინამდვილეში კი არაფერზე არ ლაპარაკობენ. სრულიად დაცლილია შინაარსისგან და აზრისგან მათი საუბარი, მოჩვენებითი ლოგიკურობის უკან კი სრული ალოგიკურობა და აბსურდულობა იფარება.

რომანი მთავრდება იმით, რომ სალამოს კ. – სთან მიდის ორი მამაკაცი, მიჰყავთ ის ქალაქგარეთ, ხდიან ტანსაცმელს, ჩაჰყავთ მიტოვებულ ქვის სამტეხლოში, დაანვენენ და გულში არტყამენ დანას.

იოზეფ კ. – მ დაასრულა თავისი სიცოცხლე ისე, რომ ვერ გაიგო თუ რა დააშავა და რისთვის მოკლეს.

იოზეფ კ. მარტოდმარტოა მისდამი მტრული და ბნელი სინამდვილის წინაშე, მას არავინ ეხმარება, არავის არ აინტერესებს მისი ბედი. ეს მტრული სინამდვილე, რომელსაც სასამართლო ანსახიერებს, საბოლოოდ ამარცხებს მას. იოზეფ კ. -მ არ იცის რომ დამნაშავეა. მაგრამ ის ისჯება როგორც დამნაშავე. კაფკას შემოქმედების მიხედვით, ყველა ადამიანი ამ ქვეყანაზე დამნაშავეა. რომანშიც „პროცესი“, ყველა ადამიანის დანაშაულებრიობის საკითხი დგას, საკითხი, ადამიანის ფატალური დამნაშავეობის შესახებ.

ფრანც კაფკას სამი რომანი აქვს დანერილი:

„პროცესი“ (1915 – 1918).

„ციხე – სიმაგრე“ (კოშკი) (1921 – 1922).

„ამერიკა“ (1911 – 1916).

„ციხე – სიმაგრის“ კითხვის დროს, ყოველ გვერდზე აიძულებს მკითხველს – დასვას საკითხი; „ამაოება ამაოებათა“. ფუჭი და უაზროა ყველაფერი, ყველაფრის ძირი უგუნურება და

სიცარიელეა. ამ მტანჯველ, დამრთგუნველ სიცარიელეში, უიმედობასა და უსასოობაშია მოქცეული ამ რომანის პერსონაჟებიც და მკითხველიც. დიდი ოსტატობით ქმნის კაფკა ამ საშინელ სამყაროს, შეყავს მკითხველი მასში. შეყავს შემზარავ ჩიხში.

სოფელში დგას ციხე-სიმაგრე, რომელშიც ცხოვრობს გრაფი. ამ სოფლის მცხოვრებთაგან ის არავის უნახავს. ციხე-სიმაგრიდან გრაფი თავისი კანცელარიისა და ურიცხვი მოხელეების საშუალებით მართავს სოფელს. ყველაზე დიდი მოხელეა კლამი - კანცელარიის უფროსი, რომელიც მუდმივად ფიგურირებს რომანში. ეს კლამიც არავის უნახავს, მაგრამ მისი ყოვლისშემძლეობა ყველამ იცის. სოფელში გრაფის გამოძახებით ჩამოდის ახალგაზრდა მინის მზომელი კ. ირკვევა, რომ წინასწარ არავინ იცოდა მისი ჩამოსვლის შესახებ და ისიც, რომ სოფელს მინისმზომელი არ ჭირდებოდა. კ. ცდილობს შეაღწიოს ციხე-სიმაგრეში გრაფთან ან კლამთან, რომელიც ხშირად არის იმ სასტუმროში, სადაც კ. - ც ხშირად დადის, მაგრამ ვერ ახერხებს ამას.

სასტუმროში ის ხვდება მებუფეტე ქალს - ფრიდას, რომელიც თავს კლამის საყვარლად ასაღებს. ფრიდა ტოვებს სამუშაოს, კ. - სთან ერთად მირბის სასტუმროდან და ხდება მისი საცოლე. კ. სკოლაში დარაჯად იწყებს მუშაობას, მაგრამ მასაც და მის ორ თანაშემწესაც (კ. - მ არ იცის ვინ და რატომ, საიდან გამოუგზავნა ისინი) მასწავლებელი სკოლიდან აგდებს. ფრიდა მიატოვებს კ. - ს, ხდება მისი ერთ-ერთი თანაშემწის საყვარელი და ბრუნდება სასტუმროში მებუფეტედ.

მოქმედება რომანში გრძელდება მხოლოდ რამდენიმე დღე. ამ ხნის განმავლობაში კ. ხვდება სოფლის მამასახლისს, სასტუმროს პატრონს და მის მეუღლეს, გაიცნობს ახალგაზრდა კაცს - ბარნაბას, რომელიც პირდება კ. - ს კანცელარიის მოხელეებთან შეხვედრას (ბარნაბა დადის კლამთან და არ იცის - არის თუ არა კლამი, ვისზეც ამბობენ - კლამიაო), მაგრამ ვერ ასრულებს დაპირებას. სასტუმროში კ. ხვდება ერთ მაღალი ჩინის მოხელეს, რომელიც მას დიდხანს ესაუბრება, მაგრამ ამ საუბრიდან კ. - ს ვერავითარი აზრი ვერ გამოაქვს. კ. - ს ვერავინ

აძლევს იმის იმედს, რომ მინისმზომელად იმუშავებს. ასეთი გაურკვევლობით მთავრდება რომანი.

ამ რომანში კაფკას აღწერილი აქვს ის ბიუროკრატიზმი და ყოვლად ფუჭი პედანტიზმი, რომელიც თან სდევს გრაფის კანცელარიაში დანესებულ მოთხოვნებს და მოთხოვნელებთან ურთიერთობას. ის, რასაც კაფკა აღწერს, მისთვის კარგად იყო ცნობილი, – ის მამის სურვილით იძულებული იყო ემუშავა სადაზღვევო საზოგადოებაში (კაფკა განათლებით იურისტი იყო).

რომანი „ამერიკა“ კაფკას ნაწარმოებთა შორის ყველაზე რეალისტური, ყველაზე ნათელი და ოპტიმისტურია (ამას თვითონ კაფკაც აღიარებდა). ეს არის კაფკას ყველაზე ტრადიციული რომანი. „ამერიკის“ ალეგორიულ-სიმბოლური აზრი შემდეგია: კაპიტალისტურ სამყაროში თანამედროვე ადამიანი მოხვედრილია მტრულ, გაუგებარ, ქაოტურ გარემოში, რომელიც ისეთივე უცხოა მისთვის, როგორც უთვისტომო, გადამთიელი ყმანვილისთვის ამერიკული სინამდვილე, რომელშიც იგი იძულებით მოხვდა (ემპირიული პლანი: თექვსმეტი წლის გამოცდელი, მიაბიტი, უდანაშაულო ბიჭი, კარლ როსმანი 35 წლის მზარეულმა ქალმა იოჰანა ბრუმერმა შეაცდინა და მისგან შვილი გააჩინა. ქალის პრეტენზიებისათვის თავი რომ აერიდებინათ, მშობლებმა საცოდავი ბავშვი ამერიკაში გახიზნეს. რომანში მოთხრობილია უთვისტომოდ, უსახლკაროდ და უსახსროდ დარჩენილი უმწეო ბიჭის თავგადასავალი). კაფკას რომანებში გადმოცემული რა გინდ რა მწყობრი აზრი იყოს, შეუძლებელია მის ნამდვილ არსს ჩანვდეს მკითხველი. ალბერ კამიუ მართებულად შენიშნავდა, რომ აზრი არა აქვს კაფკას ნაწარმოებში ყველაფრის „ამოხსნა – გაშიფვრას“. ყოველი წვრილმანის სიმბოლურობის ზუსტ დადგენას. კაფკას გმირებს მისი ალეგორიული ელემენტების წყალობით არა აქვთ რეალობა, არა აქვთ სინამდვილე.

ცნობიერების კრიზისის ეპოქის მწერალია ალბერ კამიუ (1913 – 1960).

ფილოსოფოსი ზურაბ კაკაბაძე წიგნში „ფილოსოფიური საუბრები“ კამიუს შესახებ წერს: „1960 წლის 4 იანვარს, ნაშუადღევს ერთი ფრანგული სოფლის გზაზე პარიზისკენ დიდი

სისწრაფით მიმავალ მანქანას უკანა ბორბლის საბურავი გაუსკდა, აცურდა, აქეთ-იქით მიაწყდა, ბოლოს ჭადრის ხეს მიენარცხა და შუაზე გაიხლიჩა... მინაზე ოთხი ადამიანი ეგდო: ორი გულწასული ქალი, ცნობიერდაკარგული და სასიკვდილოდ დაშავებული მძღოლი და კიდევ ერთი კაცი, რომელიც მაშინვე გარდაცვლილიყო და რომელსაც „მშვიდი, თითქოსდა გაოცებული“ გამომეტყველება შერჩენოდა სახეზე. ვინაობის გასაგებად ჯიბეები რომ გაუჩხრიკეს, რკინიგზის ბილეთი უპოვეს, მატარებელს აღარ დაუცადა მანქანაში ჩაჯდა და ამგვარად გასცილდა პარიზს და საერთოდ ნუთისოფელს.“

კამიუმ შექმნა რომანები, მოთხრობები, ფილოსოფიური ესეები. ამ ნაწარმოებების ძირითადი შინაარსის მიხედვით იგი ეგზისტენციალისტ მწერალთა რიგს მიაკუთვნეს, რადგან ადამიანი – საზოგადოება, ადამიანი – ბედი და ადამიანი – ღმერთები, მის შემოქმედებაში ეგზისტენციალისტურ გადაწყვეტას პოულობს. თუმცა ეს მისი ნებართვის გარეშე მოხდა.

ევროპის საზოგადოება კამიუს პირველად 1942 წელს გაეცნო მოთხრობით „უცხო“ და ფილოსოფიური ესეთი – „სიზიფის მითი“.

სიზიფოსის შესახებ ბერძნულ მითში კამიუმ დაინახა ადამიანის მარადიული შრომისა და ტანჯვა-წვალების ამაოება და აბსურდულობა ადამიანის მიერ ამ აბსურდულობის შეცნობაში – სიცოცხლის ხალისიც და საზრისიც. სიზიფოსი ღმერთების წინააღმდეგ მებრძოლი და სიკვდილთან შერკინებული გმირია, რომლისთვისაც სიცოცხლეს თავისი მშვენიერება და მომხიბვლელობა არ დაუკარგავს. კამიუმ სიზიფე ადამიანის შესახებ თავისი ფილოსოფიური კონცეფციის მხატვრულ სახედ აქცია.

სიზიფოსი, ეოლოსისა და ენარეტეს ვაჟიშვილი, კორინთოს დამაარსებელი და მისი მეფე იყო. მან შეიპყრო სიკვდილის ღმერთი თანატოსი და დაამწყვდია. სანამ თანატოსი ტყვედ იყო, ადამიანები აღარ კვდებოდნენ. ბუნების კანონის აღსადგენად არესი გამოგზავნეს ღმერთებმა. არესმა თანატოსი გაათავისუფლა და ისევ თავის სამეფოში – ჰადესში დააბრუნა. თანატოსმა

სიზიფოსიც ძალით თან წაიყვანა ჰადესში, მაგრამ სანამ სიზიფოსი თან გაჰყვებოდა თანატოსს, ცოლს დაუბარა, რომ მსხვერპლი არ შეენირა ღმერთებისათვის და არც მისი დასაფლავების წესი შეესრულებინა. ჰადესში სიზიფოსმა ისევ მოატყუა ღმერთები. ცოტა ხნით მიწაზე დაბრუნება სთხოვა, რათა ცოლისთვის მოენანიებინა ღმერთების შეურაცხყოფა. დაბრუნდა სიზიფოსი დედამიწაზე და აღარ წავიდა უკან, სიკვდილის სამეფოში. ამჯერად ჰერესს დაავალეს ღმერთებმა სიზიფოსის წაყვანა. ღმერთების მოტყუებისა და მათი ნების წინააღმდეგობისათვის სიზიფოსი ღმერთებმა დასაჯეს:

მიუსაჯეს მაღალ მთაზე ლოდის აგორება. აიტანს ტანჯვანამებით სიზიფოსი ლოდს მთაზე და მწვერვალზე ლოდი ხელიდან გაუსხლტება და მთის ძირში დაგორდება. ჩამოვა სიზიფოსი მთიდან და ისევ შეუდგება მთაზე ლოდის ატანას და ასე დაუსრულებლად.

სიზიფოსის მითში, კამიუმ სამყაროს, ადამიანური ცხოვრების უაზრობა და აბსურდულობა დაინახა. კამიუს ფილოსოფიური ესსე – „სიზიფის მითი“ იწყება დებულებით, რომ „არის მხოლოდ ერთი ჭეშმარიტად სერიოზული ფილოსოფიური პრობლემა – თვითმკვლელობის პრობლემა.“ ღირს ცხოვრება იმდენ ტანჯვა-წვალებად, ისეთი ტვირთის ზიდვად, რასაც ის მოითხოვს? ეს კითხვა ადამიანის თავზე დამოკლეს მახვილივით ჰკიდია. განა უფრო ადვილი არ არის – ხელი ჩაიქნიო ყველაფერზე და ბოლო მოუღო შენს არსებობას? კამიუს აზრით სწორედ ეს არის ყოფიერების ყველაზე ზოგადი მეტაფიზიკური საკითხი. კამიუ მოკლედ მიმოიხილავს ამ საკითხის დანახვისა და გადაჭრის ცდებს. ცხოვრება უაზრო და ქაოსურია, სიზიფოსს თავისი ბედი თავისი ცხოვრება ზურგზე აქვს წამოკიდებული, – ის ვერსად გაექცევა მას. სიზიფოსი მარტოდმარტოა ღმერთების (ბედის) წინაშე და მარტომ უნდა ზიდოს თავისი მძიმე ტვირთი.

ლოდის თრევისას დგება მომენტი, როცა ცხოვრებისეულ ქაოსსა და აბსურდში სიზიფოსი აცნობიერებს თავის მდგომარეობას: ეს გაცნობიერება არის სამყაროსა და ცხოვრების აბსურდულობის დანახვა და შეგნება. კამიუ ამბობს, რომ მაშინ, როცა სიზიფოსი შეიცნობს თავის უბედურებას – თავისი

ცხოვრების აბსურდულობას, ის აღარ არის უბედური და დამარცხებული; მის მიერ თავისი მდგომარეობის შეცნობა – გამარჯვებაა. სიზიფოსი ღმერთებს შეწყალებას არ სთხოვს; არც სასონარკვეთას ეძლევა. მან იცის, რომ ლოდი უნდა ზიდოს, იცის, რომ ასეთია მისი ბედი. იმ მომენტში, როცა სიზიფოსი დაგორებულ ლოდს ისევ იღებს ხელში და ხელახლა შეუდგება აღმართს, – მისთვის სამყარო უაზრო აღარ არის, რამდენადაც სიზიფოსს მიზანი აქვს – მთაზე ლოდის ატანა.

ადამიანის სიმამაცე იმაშია, რომ თვალი გაუსწოროს სიმართლეს, როგორი საშინელიც არ უნდა იყოს ის და ომი გამოუცხადოს გარდაუვალ ბედისწერას, სინამდვილეს, რომელიც მას ჯაბნის და ერევა. ეს დამარცხება გამოიხატება, როგორც შერიგება ბედთან, აბსურდთან. ის რომ, ადამიანი, მიუხედავად ყოველივე ამის შეგნებისა, მაინც ცოცხლობს, არის შერიგება აბსურდთან, მისი ძლიერების აღიარება და ეს შერიგებაც არის ბედნიერება.

კამიუს „სიზიფის მითით“ არ დაუმთავრებია აბსურდის აღიარება. მან ახალი რომანი დაწერა; „შავი ჭირი“. ჰიტლერელებისაგან ოკუპირებულ საფრანგეთში, „წინააღმდეგობის მოძრაობა“ წარმოიშვა; ცნობილია, რომ ამ მოძრაობაში მონაწილეობა სარტრმა და კამიუმ მიიღო. მათ არ სწამდათ ღმერთი და უკვდავება, ამიტომ „წინააღმდეგობის“ მოძრაობაში მონაწილეობა მოძმეთა სიკვდილის, ტანჯვისა და უბედურების წინააღმდეგ ბრძოლას და ამ ბრძოლაში საკუთარი სიცოცხლის რისკის განევას, ანუ თავგანწირვას მოასწავებდა. გამოდის, რომ აბსურდის აღიარების ნიადაგზე, შესაძლებელია გულგრილობისა და აგრესიის ნაცვლად, ერთმანეთზე ზრუნვის და თავგანწირვის გზა ავირჩიოთ. ამის ასახვა სცადა კამიუმ ზემოხსენებულ რომანში.

ჭირის ეპიდემია ორანში აუხსნელი, სტიქიური და საშინელების მომტანი იყო: ის, ბედისწერის მსგავსად, მოულოდნელად დაატყდა თავს ადამიანებს. კამიუს აზრით, ადამიანური ყოფიერებაც ასეა: ყოფიერებისა და სამყაროს შეუცნობელი, ირაციონალური სიღრმეებიდან მოვლენილი აუხსნელი ძალა მოქმედებს ჩვენს სიცოცხლეზე და ყოველივეს უაზროსა და აბსურდულს ხდის. ადამიანი უმწეოა ამ ძალის წინაშე – მას არაფრით არ

შეუძლია თავიდან აიცილოს მისი დამანგრეველი მოქმედება. ასეთ ქაოსურ სამყაროში ადგილი არ არის ღმერთისთვის, როგორც ყოველივეს მომწესრიგებელი ძალისთვის, ცა ცარიელია, იქ ღმერთი არ არის. „სასიკვდილო სარეცელზეც კი მე არ ვცნობ ღვთის ამ სასუფეველს, სადაც ბავშვებს ანამებენ“ – ეუბნება ექიმი რიე მღვდელს.

მიუხედავად შავი ჭირის სტიქიურობის წინაშე ადამიანთა სრული უძლურებისა, პერსონაჟები გამუდმებით ებრძვიან „ბედისწერას“, მიუხედავად იმისა, რომ გაცნობიერებული აქვთ, ბრძოლის უშედეგობა. ამ რომანშიც „სიზიფოსის მითის“ თემა მეორდება. ყველა ადამიანის დამნაშავეობის საკითხი, რომელიც დიდი ხანია დააყენა ევროპულმა აზროვნებამ, კამიუსთან თავისებურ გადანყვეტას პოულობს. აღნიშნული საკითხის პირველად დასმას თუ ბიბლიას მივანეროთ, (ადამის პირველ ცოდვაში ჩავარდნა), მაშინ უნდა აღინიშნოს, რომ ევროპული აზროვნების ისტორიაში ეს საკითხი პირველად ირაციონალისტურმა ფილოსოფიამ დააყენა, მიიჩნია რა, ადამიანის თანდაყოლილი დამნაშავეობა მსოფლიოში ბოროტების, როგორც ბნელი და ქაოსური ნების, ბატონობის გამოვლენად. არავინ შეიძლება ჩაითვალოს არადამნაშავედ, სამაგიეროდ დარწმუნებით შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ ყველა, ჩვენ, დამნაშავენი ვართ. ყოველი ადამიანი არის მოწმე სხვისი დანაშაულისა – აი, ჩემი რწმენა და ჩემი იმედი“ – ამბობს კამიუ.

„ღმერთის სიკვდილთან“ თანამედროვე ადამიანის მორალის მიმართების საკითხი ერთ-ერთი მთავარი პრობლემაა ფრანგულ ეგზისტენციალიზმში.

ამ საკითხს ალბერ კამიუ განიხილავს ცნობილ პიესაში „კალიგულა“.

ღმერთისა და ბედისწერის ყოვლისშემძლეობის უარყოფის საკითხი დააყენა კამიუმ ამ პიესაში. სამყაროში ძლიერი პიროვნების მართობისა და „ღმერთისგან მართოდარჩენის“ გამო, „ყველაფერი ნებადართულია“- ს პრინციპის მიხედვით ცხოვრების შემზარავი ტრაგიზმია ნაჩვენები. ამ თეზისიდან გამომდინარე, სისასტიკე და უღმობელოება, სხვების სიცოცხლით თამაში, სადიზმი, მხეცობა, გარყვნილება, მკვლელობები – ეს არის

კამიუს კალიგულას ცხოვრების შინაარსი მას შემდეგ, რაც ის მიიჩნევს, რომ არ არიან ღმერთები და რომ ამიერიდან ის, ყოვლისშემძლე იმპერატორი მიწაზე, უნდა იყოს ყოვლისშემძლე ღმერთიც თავისი ქვეშევრდომთათვის. ძირითადი იდეა ნანარმოებისა, უღმობელოება და „ყველაფერი ნებადართულია“-ს მიხედვით მოქმედების მომაკვდინებელი შედეგების ჩვენებაა.

კამიუს შემოქმედება მისი ეპოქის წინააღმდეგობების, სიძნელეების ასახვაა, პასუხია იმ კითხვებზე, რომლებიც „ცნობიერების კრიზისის“ ეპოქამ დააყენა.

თანამედროვე რომანისტიკა პროცესირებულია გმირის სულიერ სამყაროზე, მის ცნობიერებაზე. მისთვის რეალურია მხოლოდ ის, „რაც ხდება ცნობიერებაში იმ მომენტში, როცა საგანი რაღაც შთაბეჭდილებას იწვევს ჩვენში“ (პრუსტი). ობიექტური სინამდვილე არსებობს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ის სუბიექტის ცნობიერების მიერ არის კონსტრუირებული. გონებისთვის მიუწვდომელი და შეუმეცნებელი გარემოება, რომლითაც განპირობებულია თანამედროვე რომანის ძირითადი ნიშნები.

არატრადიციული ლიტერატურის ერთ-ერთი პირველი მე-სიტყვე ევროპულ ლიტერატურაში არის მარსელ პრუსტი.

პრუსტის შემოქმედებაში, რომელიც რომანის 8 ტომისგან შედგება ჯერ კიდევ მთლიანად არ არის განყვეტილი კავშირი ტრადიციულ ბელეტრისტიკასთან. მაგრამ რომანის ტენდენციები თანამედროვე დეკადენტური რომანისტიკის სფეროს განეკუთვნება. დრო რომანში დარღვეულია.

მ. პრუსტის ეპოქაში სინამდვილე, გარესამყარო, მოცემულია მხოლოდ როგორც რომანის გმირის ცნობიერების შინაარსი, მოცემულია როგორც „ცნობიერების ნაკადი“. იმ ცნობიერებას შეესატყვისება, რომელიც რომანშია მოცემული, – გარესამყაროს დახშულობას და სივინროვებს.

პრუსტის ნანარმოები არის არა ფართო სოციალური ტილო, არა ეპოქის „ხატი“, როგორიც იყო მაგალითად კლასიკური ფრანგული რომანი (სტენდალი, ბალზაკი, ფლობერი), არამედ ცნობიერების ის შინაარსი, რომელიც შექმნილია მხოლოდ ერთი ვინრო წრის, – მსხვილი ბურჟუების და არისტოკრატების შე-

სახებ. ყველა საზოგადოებრივი მოვლენა პრუსტთან გაგებულია უკიდურესად კამერულად, ასოციაციურად, ა - ისტორიულად.

პრუსტის აზრით, სინამდვილის წვდომა მხოლოდ ინტუიციას, არაცნობიერს შეუძლია. სინამდვილის გაგება კი არაცნობიერზე დამყარებულ მეხსიერებას ძალუძს. პრუსტის შემოქმედებაზე და საერთოდ მოდერნისტულ ფრანგულ ბელეტრისტიკაზე გავლენა მოახდინა ანრი ბერგსონმა.

ა. ბერგსონის მოძღვრების პრინციპია დებულება, რომლის მიხედვით, ლოგიკური აზროვნება უძლურია სრულყოფილად შეიმეცნოს სინამდვილე; ეს შეუძლია მხოლოდ ინტუიციას „ცნობიერების უშუალო მონაცემებზე“ დაყრდნობით. შეიძლება ითქვას, რომ პრუსტის შემოქმედება ბერგსონის ფილოსოფიის პრინციპების მხატვრულ განხორციელებას წარმოადგენს. იქ, სადაც იწყებს მოქმედებას „ინსტიქტური მეხსიერება“, იქ იწყება, პრუსტის აზრით ხელოვნება. თანამედროვე რომანში ფაბულას, სიუჟეტს, მონათხრობს ამბავს ბევრად ნაკლები მნიშვნელობა ენიჭება, ვიდრე ტრადიციულ რომანში. თანამედროვე რომანისტებთან ფაბულის უარყოფის ან თითქმის უარყოფის საფუძველი იმ უკიდურეს სუბიექტივიზმში უნდა ვეძიოთ, რომელიც მათი მსოფლხედველობრივი პოზიციაა: თანამედროვე რომანის სტრუქტურას გმირის ცნობიერებაში მიმდინარე ფსიქიკური პროცესები შეადგენენ, ხოლო რეალობა - გმირის ცნობიერებაში გადამუშავებული და გადასხვაფერებული სინამდვილეა, რომელიც გმირის მოგონებების, აზრებისა და მათი ასოციაციების სახით ცოცხლობს მათ ნაწარმოებებში. ის, რის შესახებაც მოთხრობილია იქ, ძირითადად სუბიექტის ფსიქიკის ფენომენებია, რომლებიც მიზეზ-შედეგობრივად არ არის ერთმანეთთან დაკავშირებული. ლოგიკური გამომდინარეობის უარყოფა თანამედროვე რომანისტიკაში სრულიად სხვაგვარად აყენებს დროისა და სივრცის პრობლემას, ვიდრე ეს კლასიკურ რომანისტიკაში იყო. თანამედროვე რომანში დარღვეულია დროისა და სივრცის კანონები, წაშლილია საზღვრები წარსულს, აწმყოსა და მომავალს შორის, განვლილ და მიმდინარე მომენტებს შორის. ცნობიერებაში მიმდინარე მოგონებები, განცდები, ასოციაციები, ფიქრით გადასვლა წარსულში თუ

მომავალში – ეს ყველაფერი მოცემულია ლოგიკურობის, კაუზალობის გამორიცხვით. რომანში ძირითადად მოქმედებს არა გმირი ან გმირები, არამედ მათი ფიქრები, რომლებსაც მინიჭებული აქვთ დროისა და სივრცის მხრივ განუსაზღვრელი თავისუფლება. ერთსა და იმავე გვერდზე დროის რამდენიმე პლანია მოცემული. გმირის ფიქრები ანმყოს დასტრიალებს და იქვე, ყოველგვარი ინტერვალის გარეშე გადადის წარსულზე ისე, რომ ძნელი გასარჩევია – სადაა ლაპარაკი წარსულზე და სად ანმყოზე. ეს ფიქრები თითქოს არაცნობიერებიდან, არაცნობიერის სიბნელიდან არის ამოსული ცნობიერების სინათლეზე.

ცნობიერების ნაკადის პროზის ფუძემდებლად ირლანდიელი მწერალი ჯეიმს ჯოისია (1882-1941) მიჩნეული. როგორც ისეთი მწერალი, რომელიც დიდ გავლენას მოახდენდა მხატვრული პროზის განვითარებაზე. ერთ-ერთი რეცენზენტი რიჩარდ ოლდინგტონი აღნიშნავდა თავის რეცენზიაში: „რამდენი რამ აბსურდული იქნება ქვეყანაზე შეთხზული „ულისეს“, როგორც ბებია ქალის დახმარებით“- რ. ოლდინგტონის ეს წამოძახილი წინასწარ მეტყველური გამოდგა. ოღონდ იგი აფრთხილებდა ჯოისის მომავალ მიმბაძველებს, რომ მათთვის, ვისაც ჯოისის უდიდესი ნიჭიერება არ ექნება, ჯოისის გზა ძალიან სახიფათოა და მომაკვდინებელიც კი შეიძლება იყოსო. მართალი აღმოჩნდა რ. ოლდინგტონი: ჯოისის მნიშვნელობა და გავლენა ძალიან დიდია მთელი XX საუკუნის მწერლობაზე..

ჯ. ჯოისის შემოქმედების თაყვანისმცემლებიდან ერთ-ერთი აცხადებს: „ჯოისი რომ არ ყოფილიყო, ის უნდა გამოგვეგონაო“.

ეს მიგვანიშნებს იმ ადგილსა და როლზე, რომელიც ჯოისმა დაიკავა მოდერნიზმში და იმაზეც, რომ ასეთი პროზის დაბადება დასავლეთის მწერლობაში თითქოს აუცილებელი იყო ირაციონალიზმის სულ უფრო და უფრო მზარდი გავლენის მეოხებით, ჯოისიზმის თეორიული საფუძველი, ერთგვარად ნიცშეანელობა და ფროიდის ფსიქოანალიზია. მიუხედავად გარკვეული ჯანსაღი კრიტიკისა, ზოგჯერ ჯ. ჯოისს მიიჩნევენ დიდ მწერლად და XX – ს. ლიტერატურის უდიდეს მეტრად. ამერიკელი ლიტერატორ-კრიტიკოსი ედვარდ დალბერგი, ჯოისის შესახებ წერს: „ჯოისის „ულისე“, ეს მონათხრობია ბიზნესის სამყაროს გახრწნილ

ცხოვრებაზე, ეს არის ერთი დღე-ღამის მოგზაურობა ნუმპეში, ძაღლის ამძუვნების პატარა ოდისეა. თავის რომანში ჯოისმა მიაღწია იმას, რაზედაც ოცნებობს ყოველი არარაობა, – ის გახდა საპირფარეოს ფილოსოფოსი. „ულისე“ ეპიური ლაჩრობის ქმნილებაა. და მაინც, უპირველესი ნიშანი, რომლითაც მკვლევარნი ჯოისს მოიხსენიებენ, ეს მისი ნოვატორობა და ორიგინალობაა“.

მოდერნიზმში „ცნობიერების ნაკადი“ გაგებულია, როგორც არაცნობიერიდან ამოტივტივებული აზრების მიმდინარეობა. აზრებს შორის ლოგიკური კავშირის გამორიცხვა: ნინა აზრი არ არის მეორისთვის საფუძველი, საბაბი – შეიძლება იყოს. ეს „თავისუფალი ასოციაციები“ (ფროიდის ტერმინით) ქმნიან ცნობიერების ნაკადის ქაოტურობას. ცნობიერების ნაკადში ხდება სიმბოლოებისა და მეტაფორების გამოყენება. ხშირად პუნქტუაციაზე უარის თქმა. წყვეტადი ლიტერატურული და მეცნიერული რემინისცენციები შინაგან მონოლოგში, არაიშვიათად ფანტასმაგორული და ირეალური, გადახლართულია რეალურთან ისე, რომ ნაშლილია ზღვარი ირეალურსა და რეალურს შორის.

ცნობილმა მწერალმა, რობერტ მუზილმა ცნობიერების ნაკადს სპირიტუალისტური ნატურალიზმი უწოდა, ნატურალიზმი, იმიტომ, რომ აზრების მიმდინარეობა ადამიანის ცნობიერებაში ცნობიერების ნაკადის პროზაში ნატურალისტურად არის გადმოტანილი და ფიქსირებული. როგორც არ უნდა ამტკიცონ, რომ ცნობიერების ნაკადი არაცნობიერი იმპულსებისა და ინსტინქტების ნაკადია, იმას ვერ უარყოფენ, რომ ის – ენით გამოთქმული ცნობიერი და ლოგიკური აზრების ნაკადია, მხოლოდ მათი კავშირია ალოგიკური. შინაგანი მონოლოგი ცნობიერების ფარგლებში რჩება: მოგონებები მეხსიერებაშია და არა ფსიქიკის ირაციონალურ სფეროში.

„გარკვევით არავინ იცის, რისგან შედგება არაცნობიერი“ – წერს ერთგან ფროიდი. ირაციონალისტური ორიენტაციის ლიტერატურამ თითქმის თავის მიზნად დაისახა, რომ „გარკვევით“ ეჩვენებინა, თუ რისგან „შედგება“ არაცნობიერი. მაგრამ მათი ცნობიერების ნაკადი „შედგება“ სავსებით ცნობიერი და

რაციონალური დებულებებისაგან, რომლებიც შინაგანი ლოგიკური კავშირის უქონლობის გამო, ქაოტურნი არიან.

ის ქართველები, მასობრივი მკვლელობანი და საკონცენტრაციო ბანაკები, რაც ფაშიზმმა მოუტანა კაცობრიობას, ევროპული ინტელიგენციის ერთი ნაწილის წინაშე წარმოდგა, როგორც კაცობრიობის არსებობის სტიქიურობა, უგუნურება, როგორც ადამიანური ცხოვრების აბსურდულობა.

ოსვენციმმა და ხიროსიმამ არა მარტო სიცოცხლე წაართვა ასიათასობით ადამიანს, არამედ ევროპელმა ლიტერატორებმა თქვეს: „ოსვენციმის შემდეგ წერა აღარ შეიძლება“.

XIX ს. დასასრულისა და XX ს. დასაწყისის ევროპულმა დეკადანსმა წარმოშვა პოეზიაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიმდინარეობა – სიმბოლიზმი.

სიმბოლიზმი ყველაზე რელიეფურად გამოვლინდა პოეზიაში.

XIX ს. 70 – იან წლებში საფრანგეთში ჩამოყალიბებული ეს მიმართულება სხვა ქვეყნებშიც გავრცელდა: ავსტრიაში, გერმანიაში, ბელგიაში, რუსეთში, საქართველოში (ცისფერყანწელები). სიმბოლიზმი წარმოიშვა და ჩამოყალიბდა, როგორც ანტირეალისტური მიმდინარეობა, რომელსაც თავიდანვე ჰქონდა სუბიექტივისტური და ირაციონალისტური ტენდენციები, თუმცა ეს ტენდენციები შემდგომ XX საუკუნის ფრანგ სიმბოლისტებთან უფრო მკვეთრი და გამოკვეთილი გახდა. აღნიშნულის მიუხედავად, სიმბოლიზმმა პოეზიის გამომსახველობითი მხარე ახალ სიმაღლეებზე აიყვანა. ეს იყო პოეზია, რომელმაც გააღმერთა სიტყვის ხიბლი, სიტყვის სილამაზე, რომელმაც აღიარა, რომ სიტყვებს საკუთარი ჯადოსნური სამყარო აქვთ.

პესიმიზმი, სუბიექტივიზმი, ირაციონალიზმი, მისტიციზმი, – სიმბოლისტური პოეზიის განმსაზღვრელი მოტივებია.

სიმბოლიზმი იმ ეპოქის პირმშოა, რომელმაც ძველი ღირებულებების გადაფასების ლოზუნგი წამოაყენა. სიმბოლიზმი მოვიდა ძველი ხელოვნების უარყოფის პათოსით, მოვიდა როგორც ახალი პოეზია და სამყაროს ახალი ხედვა.

სიმბოლიზმის ფილოსოფიური წყაროები; შოპენჰაუერი, მახიზმი და ნეოკანტიანელობაა, გვიანდელ სიმბოლისტებთან ამ წყაროებს ნიცშეანელობაც ემატება. ხილული სამყარო სიმბოლისტებისთვის არანამდვილი სამყაროა, ნამდვილი სამყარო კი ამ მოჩვენებითი ხელოვნების მიღმაა. მიღმური სამყარო შეუცნობელია ადამიანის აზროვნებისთვის – მასთან მხოლოდ მიახლება შეიძლება მისტიკურ ხილვებში, ინტუიციით, ზებუნებრივი შთაგონებით. ეს მსოფლმხედველობრივი კონცეფცია არის ნიადაგი პოეტური სახის იმ ე.წ. „ორპლანიანობისა“, რომელიც ძირითადია სიმბოლიზმში.

მოცემული მოვლენის იქით მისი არსის დანახვა, გაორება საგნისა ხილულ საგნად და ამ საგნის მიღმურ „სხვად“. საგნის ორ პლანში დანახვა და გააზრება არის საფუძველი პოეტური „სიმბოლოს“ იმ გაგებისათვის, რომელიც მოგვცა სიმბოლიზმმა: მოვლენა ან საგანი ამ პოეზიაში ხშირად გაგებულია, როგორც სიმბოლო, იეროგლიფი რაღაც ფარული შეუმეცნებელი არსისა, სიმბოლო, რომელიც მიგვანიშნებს იმ იდუმალ სიღრმეებზე, რომლებიც ხილულის მიღმაა.

პოეტური სიმბოლო არ შეიძლება იყოს სინამდვილის საგნის ქეშმარიტი ასახვა, არამედ ბუნდოვანი მინიშნება მასზე, მასთან მიახლოება. ამდენად, სიმბოლო არის რაღაც შუამავალი მაცნე მიღმურ და ხილულ სამყაროს შორის; ის თითქმის გვამცნობს, მიგვახვედრებს იმ სამყაროს რაობას. პოეტური ქმნილებით დატკობის ბედნიერება მიახლოებით მიხვედრაშიაო, – ამბობდა შტეფან მალარმე.

შტეფან მალარმე – მან უდიდესი გავლენა მოახდინა XX საუკუნის პოეზიაზე – მინიშნებების და სიმბოლოების პოეზიაზე. მისი პოეზია გრძნობების მსხვრევის პოეზიაა, მისი ლირიკა თითქოს ინტელექტუალური, თითქოს ინტელექტზე დაფუძნებული ლირიკა, სინამდვილეში კი, არა მარტო გრძნობის, არამედ ინტელექტის მსხვრევის ლირიკაცაა. მალარმე არა მხოლოდ დიდი პოეტია, – ის სიმბოლისტური პოეზიის დიდი თეორეტიკოსი და საერთოდ მოდერნისტული პოეზიის ესთეტიკის ერთ-ერთი მესიტყვეცაა.

საოცრად ფილოსოფიურია მისი პოეზიაც და ესთეტიკაც. რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს XIX საუკუნის დასასრულს და XX საუკუნის მოდერნისტული ლიტერატურა და ხელოვნება ირაციონალისტური ფილოსოფიის პრინციპების მხატვრული ხორცშესხმა.

პოეზია მალარმესთვის ერთადერთი სფეროა, საიდანაც სინამდვილის შემთხვევითობა და არარაობა შეიძლება განიდევენოს. მალარმეს პოეზია სითეთრის და სილაჟვარდის (მათი არა როგორც მხოლოდ ფერთა, არამედ როგორც მუსიკისაც) პოეზიაა: ყვავილები, როგორც ღოცვა, ბავშვობა, როგორც „ვარდების ტყე ლაჟვარდის ქვეშ“, როგორც გედის სითეთრე:

„მოსწყინდა მთვარეს ცრემლიანი სერაფიმები
მკრთალ ოცნებაში – მიზრაფებით რომ ეფინება
ციურ ყვავილებს მდუმარება ნელი ციმციმით“.

მომაკვდავ ციალს ატირებენ თეთრი ქვითინით.“ (ლ. ნაროუშვილის თარგმანი).

შტეფან მალარმე მიისწრაფვის რეალურისა და რეალურობის მოსპობისკენ პოეზიაში. აბსოლუტი, მისი აზრით, არის იდეალობა. სრულიად განრიდებული ემპირიულობისაგან. ხოლო „გზა აბსოლუტისკენ გადის აბსურდზე.“ ამდენად, აბსოლუტი, არარაა.

ეს აბსოლუტი – არარა – წმინდა განუსაზღვრელობაა – უდროობა, უსივრცობა, უსიცოცხლობა, უსიკვდილობა – რეალობა უდრის არყოფნას.

„მას შემდეგ, რაც არარა ვიპოვე, მშვენიერებაც ვიპოვე“. არარა სპობს რეალობას, მაგრამ ამკვიდრებს ენის მშვენიერებას. მალარმესათვის, როგორც პოეტისთვის, არარასთან ენის მიმართებაა. მთავარია – თუ როგორ შეიძლება ენამ პოეზიაში გამოხატოს აბსოლუტი – არარა. პოეზიისათვის აზრს მალარმე ზედმეტად ტლანქად თვლის – აზრის ადგილს შთაგონება, გრძნობა იკავებს. ენა ის წიაღია, სადაც შეიძლება არარას გონითი გამოხატვა. სიტყვებში, ენაში ნადგურდება რეალური, მაშასადამე სიტყვა პოეზიაში წმინდად აპრიორულია, უპირობოა, თავის თავში ჩაკეტილი რაობაა, – ის წმინდა ქმედება და კრეაციია (შექმნაა). ამ გაგებით სიტყვა – ფანტაზია და სიზმარია,

რომელიც რეალობაზე მაღლა დგას. ფანტაზია მოწოდებულია რეალობის დეფორმაციისათვის. აბსოლუტი არსებობს ფანტაზიასა და სიზმარში. მაღარმე უარყოფს პოეზიაში ენის საკომუნიკაციო ფუნქციას. ენას მასთან მხოლოდ საკუთარი თავის გამოხატვის ფუნქცია აქვს. მაღარმეს პოეზიის ერთ-ერთი პრინციპი გაუგებრობაა. ამ გაუგებრობისთვისაა მოწოდებული მაღარმესთან გრამატიკის კანონების დარღვევა: რიცხვის, ბრუნვის აღრევა, სინტაქსის შეცვლა, ზმნიზებების გადაქცევა ზედსართავ სახელებად. პოეზია მისთვის მარცხი და უკმარისობაა, რადგან მასაც არ შესწევს ძალა ადამიანი აბსოლუტთან დააკავშიროს, ამიტომ მის პოეზიაში გაისმის არარას მიუღწევლობის შეცნობით გამოწვეული მწუხარება.

ლიტერატურაში ახალი ფრანგი სიმბოლისტები გამოჩნდნენ XIX ს. – ის 80 – იან წლებში და XX ს. -ის დასაწყისში. ესენი იყვნენ: ჟ. მორეასი, ა. დე რენე, ა. სამენი და სხვ.

ახალი სიმბოლისტების პოეზიამ შეითვისა თავისი წინამორბედი სიმბოლიზმის ტენდენციები და უკიდურესობამდე მიიყვანა ისინი. მათი პოეტური სახეები უკვე მაქსიმალურად არის დამორეზული სინამდვილეს, სიტყვის ბუნდოვანება, გამოსახულის დემატერიალიზაცია და ამორფულობა თვითმიზნად არის გადაქცეული. სამყარო და ადამიანური ცხოვრება მათთან არა მხოლოდ უიმედო და ტრაგიკული, არამედ მახინჯი და საშინელიც არის. დაისს, რომელსაც პოეზიის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე ულამაზესი ეპითეტებით ამკობდნენ პოეტები, ლაფორგი ერთ-ერთ ლექსში ჩირქიანს უწოდებს. ხეებს კი ჭუჭყიან ბინტებს. ამ ლექსში გამქრალია არსებულის თუნდ მცირეოდენი სილამაზეც და ყველაფერი თავის მახინჯ ძირზე, ჩონჩხზეა დაყვანილი.

სიმბოლისტური პოეზიის ფორმალისტური სიახლენი აიტაცეს შემდეგდროინდელმა ევროპელმა დეკადენტმა პოეტებმა – ფუტურისტებმა და კუბისტებმა.

სიმბოლიზმისგან, განსაკუთრებით ეს ითქმის ძველ სიმბოლიზმზე (ვერლენი, რემბო), გარდა ირაციონალისტური და დეკადენტური მოტივებისა, ბევრი ბრწყინვალე პოეტური მიგნება აიღეს, აგრეთვე XX საუკუნის ცნობილმა ფრანგმა

პოეტებმა: პოლ ვალერიმ, გიომ აპოლინერმა, ანრი მიშომ, რენე შარმა და სხვ. ამ პოეტების პოეზია მოდერნიზმის არეალშია მოქცეული, მაგრამ მათ ხელთ უპყრიათ პოეზიის ისეთი სიმაღლეები, რომლებიც გადიან მოდერნიზმის არეალს გარეთ.

ირაციონალისტური ორიენტაცია არის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ნიშანი ლიტერატურისა და ხელოვნების იმ დეკადენტური მიმდინარეობისა, რომელიც ექსპრესიონიზმის სახელით არის ცნობილი.

3. ექსპრესიონიზმი – როგორც მოდერნიზმის ერთ-ერთი სახე, ბევრით არის დავალებული XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ირაციონალისტური ფილოსოფიით.

ექსპრესიონიზმი ჩამოყალიბდა XX ს. დასაწყისში გერმანიაში. ამ ახალი მიმართულების წარმომადგენლები შემოკრებილნი იყვნენ ჟურნალების „პანი“ – ს (1910 – 1914), „ქარიშხალი“ – ს (1910), „თეთრი ფურცლები“ – ს (1919 – 1920) და სხვ. გარშემო.

დაახლოებით 20 წელი გაგრძელდა ექსპრესიონიზმის ტრიუმფი გერმანიაში.

1933 წელს ნაცისტურმა პარტიამ ექსპრესიონიზმი „აკრძალა“ და იგი გამოაცხადა „გერმანული რასისთვის უცხოდ“.

მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ, გერმანიაში შეიმჩნევა ექსპრესიონიზმის მიმართ ინტერესის გამოცოცხლება. შვეიცარიელი ლიტერატურათმცოდნე ალტერ მუშკი და ასევე ლ. მარკუზე ერთხმად აღნიშნავენ, რომ „გერმანული ექსპრესიონიზმის რენესანსი“ 1958 წელი იყო. გერმანიის სცენაზე იდგმება გ. კაიზერის და ე. ვოლტერის პიესები. გამოვიდა ექსპრესიონისტების ახალი გამოცემები, გამოკვლევები, რომლებიც ლიტერატურაში ექსპრესიონიზმს ეძღვნებოდა.

XX საუკუნის დასაწყისი გერმანული იმპერიალიზმის ეკონომიკური აღზევების შესატყვისად ექსპრესიონისტული მიმდინარეობაც გაძლიერდა, მაგრამ ეს არის აგრეთვე ეკონომიკური კრიზისების ეპოქაც, რამაც განაპირობა იმდროინდელი გერმანიის მასების მდგომარეობის გაუარესება. გაჩნდა ერთის მხრივ გაბატონებული კლასი უკიდურესად გამდიდრებული და მეორეს მხრივ მუშები და გლეხების უკიდურესად გაღატაკებული

სოციალური კონტრასტები. რუსეთის 1905 წლის რევოლუციის ექო, რაც ძველის მსხვრევას და ახალი ეპოქის დადგომას მოასწავებდა, გრანდიოზული ომის მოლოდინი, – ყოველივე ამით გაჟღენთილი იყო იმდროინდელი გერმანიის ცხოვრება.

ამ ვითარებაში მოვიდა ხელოვნებაში ექსპრესიონიზმი, როგორც არსებულის წინააღმდეგ პროტესტის, ძველის ანარქისტული მსხვრევის და ახლის უნაყოფო ძიების ეპოქის სულიერი კრიზისის ერთ-ერთი საინტერესო გამოხატულება. ექსპრესიონისტებს სძულდათ ბურჟუაზია, მეშჩანობა და ყველანაირად ცდილობდნენ ეს სიძულვილი გამოეხატათ. მაგრამ ბურჟუაზიული ყოფის წინააღმდეგ პროტესტისა და ბრძოლის აუცილებლობა ექსპრესიონიზმისთვის ძირითადად ეთიკურ პლანში გადაწყდა – პიროვნების თავისუფლების პლანში.

ექსპრესიონიზმი – EXPRESSIO – გამოხატულება

იგი მიმართულებაა ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, რომელიც ხელოვნების დანიშნულებად განცდების, განწყობილებების გამოხატვას თვლის. მისთვის მთავარია გამოხატოს, გამოიტანოს დღის სინათლეზე თვითონ ხელოვანის სულის სიღრმეში ჩამარხული გაუცნობიერებელი ფენომენები.

ექსპრესიონიზმი გამოხატავს არა სინამდვილეს, რეალობას, არამედ ამ რეალობის ასახვას ადამიანის ცნობიერებაში. ექსპრესიონიზმის მიხედვით, ადამიანის ცნობიერებაში, საგანი აისახება სულ სხვაგვარად, ვიდრე ის სინამდვილეშია, ადამიანი ხედავს საგანს თავისებურად, სუბიექტურად, და ხელოვნების ამოცანაა – გამოხატოს ადამიანის ცნობიერებაში ამგვარად ასახული საგნები.

ექსპრესიონიზმი უარყოფს განწყობილებებისა და განცდების, რაციონალური გამოხატვის შესაძლებლობას და მიაჩნია, რომ მხოლოდ ხელოვნებას ძალუძს ჩანვდეს ადამიანის სულის სიღრმეებს რაციონალური აზროვნებისაგან განსხვავებული ხერხებით. ადამიანის სულის სიღრმეების გონებისთვის მიუწვდომლობის დებულების მიღებას, ექსპრესიონიზმი მისტიციზმამდე მიჰყავს.

ექსპრესიონიზმის ესთეტიკაზე გავლენა იქონია ასევე გეორგ ზიმელის კონცეფციამ, რომლის მიხედვით ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის შეუძლებელია რაიმე საერთო იყოს. ადამიანის სული მიისწრაფვის განერიდოს სინამდვილეს, რომელიც ჭუჭყიანი, მდაბალია და ამაღლდეს მასზე.

გერმანელი ექსპრესიონისტი პოეტები არიან: ბეხერი, გეორგ ჰაიმი, ერნსტ დრემი...

ცნობილმა პოეტმა იოჰანეს ბეხერმა, გაიარა გზა ექსპრესიონიზმიდან რეალიზმამდე.

ახალგაზრდა ბეხერი თვალსაჩინო ექსპრესიონისტი იყო. თანამედროვე დიდი ქალაქი იოჰანეს ბეხერს წამებისა და სასონარკვეთილების ადგილსამყოფელად ესახება. ამ ქალაქში დაძრწის მარტოხელა, მიუსაფარი ადამიანი, რომელიც განწირულია დასაღუპად. უიმედობისა და სევდის, ადამიანური არსებობის ტრაგიზმის მოტივები ჟღერს ბეხერის ამ პერიოდის ლექსებში, სადაც მოცემულია ალოგიკური, დეფორმირებული, ქაოტური სამყაროს სურათი.

ადამიანის თვითგაცხოვების პრობლემები, მოდერნისტულ ლიტერატურაში და მათ შორის ექსპრესიონიზმშიც ირაციონალისტურ პლანშია გადაწყვეტილი. ადამიანს უუცხოვდება თვით მისი საკუთარი არსება, რომელიც მისთვის გაუაზრებადი, საიდუმლო და უცხო ხდება, უუცხოვდება სხვა ადამიანებიც, რამდენადაც სხვების სულიერი სამყაროც მისთვის უცხო, ბნელი და გონებისთვის მიუწვდომელია – ის თითქოს სხვა განზომილებაში არსებობს და მისი გამოხატვა არ ემორჩილება ჩვეულებრივ ადამიანურ ლოგიკას.

გერმანული ექსპრესიონისტული პროზა შექმნეს მწერლებმა: კაზიმირ ედშმიტმა, ვილჰელმ ლემანმა, ლეონარდ ფრანკმა...

ექსპრესიონისტული ბელეტრისტიკა ცდილობს ჩანვდეს მოვლენათა და საგანთა ფარულ, ირაციონალურ არსს, ყოფიერების ტრაგიზმს, არსებულის ბუნებრივის საშინელებასა და ქაოსს; ფაქტების, დეტალებისა და მეორეხარისხოვანი აქსესუარების განრიდების გზით, სამყაროს და ადამიანურ ყოფიერებას ექსპრესიონისტურ პრიზმაში სცილდება მისი

მრავალფეროვნება, სიჭრელე და რჩება ძირი, არსი, რომელიც ჩონჩხისა და კონსტრუქციის სახით არსებობს.

ექსპრესიონიზმი აღნიშნული ნიშნების გამო გახდა ხელოვნებაში შემდგომდროინდელი მოდერნისტული მიმართულებების – სიურეალიზმის, დადაიზმის, აბსტრაქციონიზმის ერთ-ერთი წყარო.

მოდერნისტული ბელეტრისტიკა პროზის ახალ ფორმებს დაეძებს. უარყოფს ტრადიციული რომანისტიკის გზებს.

წარსული ეპოქის ბელეტრისტიკა, ნათელი, საღი თვალით უცქერდა სამყაროს სინამდვილე და ადამიანის სულიერი სამყაროც გონებისათვის მისანვდომი და კანონზომიერი იყო. მისი არქიტექტონიკაც ამ ვითარებას შეესატყვისებოდა და გამოხატავდა.

სასემინარო მასალა:

დალი დანელია

ირაციონალური ფილოსოფია და მოდერნიზმი თბ. 1998წ.

თემა: მოდერნისტული სახვითი ხელოვნება

ექსპრესიონიზმი, ფუტურიზმი, კუბიზმი, სიურეალიზმი, ტაშიზმი, ნეოკლასიციზმი, კინეტიზმი, პოპ არტი და სხვ.

ესენია XX საუკუნის სახვითი ხელოვნების მოდერნისტული სკოლები, რომელთა სიმრავლესა და მრავალფეროვნებაში, ესთეტიკური პროგრამებისა და დომინანტების სიჭრელეში აისახა XX საუკუნის სირთულე და მრავალპლანიანობა. უნდა აღინიშნოს, რომ მოდერნისტული სახვითი ხელოვნების ანალიზის დროს, – ეს არის სხვადასხვა სკოლებისა და მიმდინარეობების საოცრად სწრაფი მონაცვლეობა. ყოველი ახალი სკოლა თავს თვლიდა მხატვრობის ჭეშმარიტი არსის განსახიერებად, ყველაზე თანამედროვე ხელოვნებად, ავანგარდიზმად, ძველი ტრადიციების რევოლუციურ მსხვრევად და ახალი ერის, – ხელოვნების თავისუფლების ერის – მაუწყებლად. განსხვავებები ცალკეულ მოდერნისტულ სკოლებს შორის არც ისე არსებითია, როგორც ცდილობენ რომ წარმოადგინონ მოდერნიზმის თეორეტიკოსებმა. განსხვავებულია ერთი არსის, ერთი ესთეტიკური მრწამსის გამოხატვის ფორმები და ხერხები – მაგისტრალური ხაზი კი საერთოა: მათთვის დამახასიათებელია არაცნობიერის გამოხატვის ტენდენციები. ამ, ერთი შეხედვით, თითქოს შინაარსისა და აზრისაგან დაცლილ ხელოვნებას საკმაოდ ღრმა შინაარსი აქვთ – საგანთა და ცხოვრების შინაგანი, საიდუმლო არსის და სინამდვილის საშინელების, მათი სიტყვებით, მეტაფიზიკური არსის – გამოხატვის პრეტენზია.

ტრადიციული მხატვრობა ხილულ საგნებსა და არსებებს – ზედაპირულს, გარეგნულს გამოხატავდა, მაგრამ ყოფიერებასა და საგნებს მოდერნისტების აზრით, აქვთ ფარული, მეტაფიზიკური სიღრმე და ძირი, რომელსაც მხოლოდ მხატვრული ინტუიცია და განსაკუთრებული, ტრადიციული მხატვრობის ხერხებისაგან განსხვავებული მეთოდებით შეიძლება მივწვდეთ. ეს ხერხები და მეთოდები მოითხოვს „საგნების“ იმგვარად

გარდაქმნას, რომ იგი არ ჰგავდეს მის გრძნობად დედანს. მოდერნისტულ ხედვაში ეს საგნობრიობის უარყოფაა. მათი შეხედულებით არსებობს აბსოლუტური ფორმა, რომელსაც საერთო არაფერი აქვს ხილულ სამდვილესთან, და მხატვარმა სწორედ ამ აბსოლუტურ ფორმას უნდა მიაგნოს. მაგრამ როგორ? საგანთა დეფორმაციით? ტილოზე ლაქებით? გეომეტრიული ხაზებითა და ფიგურებით? ფერებით? ამ კითხვაზე პასუხი ასეთი შეიძლება იყოს: სიმბოლოებით, დეფორმირებული „საგნებით“ აბსტრაქტული ფორმებითა და ხაზებით.

ვ. კანდინსკი წერდა, რომ ბედნიერი სამყარო რეალისტურ ხელოვნებას წარმოშობს, ხოლო საშინელი – აბსტრაქტულ ხელოვნებასო. ბედნიერება უბედურებაზე არა ნაკლებ საფიქრებელია, რომ ძველი ხელოვნებით მობეზრებამ და სიახლის, ნოვატორობის, ექსპერიმენტისკენ სწრაფვამაც განაპირობა მოდერნისტული სახვითი ხელოვნების წარმოშობა. ანტიტრადიციონალიზმი და მხატვრობიდან საგნობრიობის განრიდების მოთხოვნა, მოდერნიზმში ხშირად უკიდურეს ზღვარს აღწევს: უარყოფილია მთელი საკაცობრიო კულტურა და დაყვანილია ცხოვრების ყოველდღიურობასა და ჩვეულებრივ ბუნებრივ მოვლენებზე.

XX საუკუნის სახვით ხელოვნებაში შემობრუნების წერტილად ასახელებენ 1912 წელს.

1912 წელს, პარიზსა და ბირნჰაიმში მონდრიანი, სევერონი, ფუტურისტები: დელონე, გლიზი და სხვ. აწყობენ გამოფენებს, რომელთაც აუწყეს მსოფლიოს ახალი მხატვრობის დაბადება. 1912 წელსვე კანდინსკიმ მიუნხენში გამოაქვეყნა თავისი ცნობილი წიგნი „სულიერის შესახებ ხელოვნებაში“, რომლითაც მან დაიმკვიდრა მოდერნიზმის თეორეტიკოსისა და საინტერესო მოაზროვნის სახელი.

ამავე წელს ბერლინში მოეწყო გამოფენა, სადაც წარმოდგენილი იყო კანდინსკის, მარკის, კოკოშკას, პიკასოს, დელონეს და სხვათა ნახატები, 1914 წელს, ომის დაწყებამდე ცოტა ხნით ადრე იმავე გალერეაში გამოფინეს ნახატები გლიზმა, მეცინგერმა, ფილონმა...

XX საუკუნის სახვითი ხელოვნების იმ მიმდინარეობებს შორის, რომელებიც ირაციონალურ ტენდენციებს გამოხატავენ და ერთმანეთისგან განსხვავდებიან მხატვრულ შემოქმედებითი მეთოდით არიან შემდეგი მოდერნისტული სკოლები:

ექსპრესიონიზმი

სახვითი ხელოვნების ირაციონალისტური ტენდენციები მკვეთრად ჩამოყალიბებული ფორმით, პირველად ექსპრესიონიზმში გამოვლინდა. ექსპრესიონისტული მხატვრობა ფართო ცნებაა და ფარავს განსხვავებული ბიოგრაფიისა და კულტურული ტრადიციის მქონე ხელოვანთა შემოქმედებას. მაგალითად ვ. კანდინსკი და ფრანც მარკი, ამ მიმდინარეობის ქვეშ მოიაზრებიან, რომელთაც ნახევრად აბსტრაქციონისტებს უწოდებდნენ. საქმე ისაა, რომ ნიშნები, რომლებიც შეადგენს სახვით ხელოვნებაში ექსპრესიონიზმის არსებას – არის უკიდურესად სუბიექტური, სინამდვილე მისტიფიცირებული და დეფორმირებულია, ამდენად, ხილული სამყაროს საგნობრივი მხარე უარყოფილია.

1905 წელს დრეზდენში შეიქმნა ექსპრესიონისტი მხატვრების ჯგუფი „ხიდი“. მასში შედიოდნენ კირხნერი, ჰეკელი, ნოლდე და სხვ. 6 წლის შემდეგ, მიუნხენში იქმნება ექსპრესიონისტების მეორე ჯგუფი – „ცისფერი მხედარი“, რომლის წევრები იყვნენ კანდინსკი, მარკი, ჰოფერი, კუბინი და სხვ. ძირითადი მოთხოვნა, რასაც ექსპრესიონისტები მხატვრობას უყენებდნენ, იყო სინამდვილისაგან განრიდება. ამ პრინციპის განხორციელებამ განაპირობა ექსპრესიონიზმში დისპროპორციულობა და ასიმეტრიულობა, ფერების „ყვირილი“, ქაოსურობა და უშინაარსობა. ექსპრესიონიზმი მოითხოვს მხატვრისაგან, რომ იგი ამაღლდეს მეტაფიზიკის ისეთ სიმაღლეზე, რომელიც თვით მისთვისვე გაუგებარია, რომ ნახატი იყოს „უდიდესი საიდუმლოების აღწერა“. ფორმის დატეხილობა, გამოუცნობი ხაზები და ფიგურები, სივრცისა და პლასტიკის უაღრესად არატრადიციული გადაწყვეტა, ქმნიან ექსპრესიონისტული ნახატის ორპლანიანობას – ხილულობას და მის იქით, რაღაც ფარულ „მეტაფიზიკურ“ არსს. ექსპრესიონისტული მხატვრობის ერთ-ერთი მთავარი

დამახასიათებელია აგრეთვე ემოციურობა, ექსპრესიულობა, რომელიც ხშირად ისტერიულ აღგზნებულობამდე მიდის. ადამიანის სიცოცხლის კატასტროფულობა, ბრძოლა და შეჯახებები, თავბრუდამხვევი მოძრაობა და ბრძოლა – ეს ყველაფერი უნდა აისახოს ნახატშიც და მისი შექმნის აქტშიც.

კანდინსკი წერს: „მხატვრობა არის გამაყრუებელი შეჯახება სხვადასხვა მსოფლიოებისა, რომლებიც მოწოდებულნი არიან ურთიერთბრძოლის გზით და ამ ურთიერთბრძოლაში უნდა შექმნან ახალი მსოფლიო, რომელსაც ნაწარმოები ეწოდება. ყოველი ნაწარმოები ტექნიკურადაც ისე წარმოიქმნება, როგორც წარმოიქმნა კოსმოსი: ის მოდის ორკესტრის ქაოსური ღრიალის მსგავსი კატასტროფების გზით“. სხვა მოდერნისტული სკოლებისაგან განსხვავებით, ექსპრესიონისტულ მხატვრობას არ ახასიათებს დეჰუმანიზაციის ტენდენციები, ის ადამიანის მიმართ სიყვარულსა და სიბრალურს გამოხატავს. ეს ნაწილობრივ სწორია, მაგრამ ის, რომ ექსპრესიონიზმი არა თუ გახდა აბსტრაქციონიზმის წყარო, არამედ გადაიზარდა აბსტრაქციონიზმში – ხელოვნებაში, რომელმაც გამოხატა დეჰუმანიზაციის მოდერნისტული ტენდენციები, ეს მეტყველებს იმაზე, რომ ჰუმანიზმი ერთობ არამდგრადი და ეფემერული იყო ექსპრესიონიზმისათვის. მოდერნისტულ სახვით ხელოვნებაში დეფორმაციის ტენდენციები ყველაზე მკვეთრად პირველად ექსპრესიონიზმმა მოგვცა. საგანს ექსპრესიონისტულ სურათებში, მონახული აქვს ერთი ძირითადი, მანამდე უცნობი ასპექტი. ამ ასპექტის გამოკვეთა და გაზვიადება არის სინამდვილის ექსპრესიონისტული დეფორმაციის არსი. დეფორმაციის ექსპრესიონისტული ტენდენციის ერთ-ერთი მხარეა აგრეთვე ლტოლვა პრიმიტივიზმისაკენ.

ფ. მარკის სურათი „გაჭენებული ცხენები“

ცდილობს გადმოსცეს ცხენების ჭენების დინამიკა არა თვითონ ცხენების მოძრაობის დახატვით, – სტილიზებული ცხენები გაჩერებული არიან და თავი უკან აქვთ მიბრუნებული. იმავე მხატვრის ნახატში „ცხოველთა ბედი“, უკვე არაფრის გარჩევა და გაგება აღარ შეიძლება. აქ არც ცხოველები ჩანან და არც რაიმე საგნები, რომელსაც თავისი სახელი აქვთ, არის

მხოლოდ ფერები, რაღაც ხაზები, რომლებმაც, თითქოს ფიგურები უნდა შექმნან, მაგრამ სინამდვილეში არაფერს ქმნიან. გაურკვეველია, რატომ ეწოდება ამ სურათს „ცხოველთა ბედი“. ამ ნახატმა როგორც ჩანს, გადაფარებული საგნის, ამ შემთხვევაში, ალბათ, ცხოველების „სიღრმისეულ არსში“, მეტაფიზიკური არსი იგულისხმა და სწორედ ამ არსის ძიება ფ. მარკისათვის, წარმოადგენს მისტიკას. მისტიკას, როგორც ხელოვნების უძველესი და აუცილებელი ელემენტი.

ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო ექსპრესიონისტი იყო ვასილი კანდინსკი (1866 – 1944) მხატვარი, რომელსაც ხელოვნებათმცოდნეობა თვლის არა მხოლოდ ექსპრესიონიზმის, არამედ აბსტრაქციონიზმის კლასიკოსადაც. კანდინსკის მხატვრობა შემაერთებული რგოლია ექსპრესიონიზმსა და აბსტრაქციონიზმს შორის. ვ. კანდინსკის შემოქმედება შესანიშნავი ნიმუშია იმისა, რომ მკვეთრი განსხვავება არაა მოდერნიზმის სხვადასხვა მიმდინარეობებს შორის და რომ ერთი მიმდინარეობა ბუნებრივად გადადის მეორე მიმდინარეობაში.

1896 წელს კანდინსკი მოსკოვიდან მიუნხენში მიდის მხატვრობის შესასწავლად. მიუნხენიდან ხშირად ჩადის პარიზში. კანდინსკი ეცნობა ა. ბერგსონისა და ზ. ფროიდის მოძღვრებებს. 1912 წელს გამოდის ვ. კანდინსკის წიგნი „სულიერი ჰარმონიის ხელოვნება“, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა მოდერნისტული სახვითი ხელოვნების თეორიული დაფუძნების საქმეში. აბსტრაქციებში ყოფიერების არსის ძიებას კანდინსკი მიჰყავს მუსიკალური ბგერების, როგორც სუფთა აბსტრაქციების გაგება-მდე. ის ლაპარაკობს მუსიკისა და ფერწერის კავშირზე, – მოდერნისტული მუსიკის დისონანსურობა და ქაოსურობა კანდინსკისთვის ნიმუშია იმისა, თუ როგორი უნდა იყოს მხატვრობა: მოდერნისტული მუსიკის მსგავსად, ნგრევის, სიბნელისა და ქაოსის გამომხატველი. კანდინსკის „იმპროვიზაციები“ სწორედ ასეთი ფერწერაა – ფერებისა და გაურკვეველი საგნების ალოგიკური, ქაოსური თავმოყრა. შეუძლებელია კანდინსკის სურათების აღწერა, იმის თქმა, რაც მათზეა: კანდინსკის ნახატებზე გამოხატულია მხოლოდ „რაღაც“ ის, რასაც არა აქვს სახელი, არ გააჩნია საგნად ყოფნა. კომპოზიციებს, იმპროვიზაციებს, ნახატებს,

რომელთაც ჰქვიათ კონკრეტული სახელები (მაგ. „ტბა“) არა აქვს არავითარი გარკვეულობა – ისინი სხვადასხვა ფერების უნესრიგო თავმოყრაა. მრგვალი ლაქები ტილოზე, დაუმთავრებელი, ფრაგმენტულად დახატული საგნები. კანდინსკის კომპოზიციები თვალს იტაცებენ ფერების ულამაზესი გამით, „რაღაც უთქმელის“ გამოხატვით.

1910 წელს კანდინსკიმ შექმნა თავისი ცნობილი ნახატი „ტბა“. ამ ნახატზე ოდნავ ჩანს ნაგები, წყლის ჭავლისა და საიდუმლო სიღრმის შთაბეჭდილება შექმნილია მხოლოდ ფერებით, საგნობრიობის გარეშე.

კანდინსკის შემოქმედებაში შეინიშნება სხვა ტენდენციაც – მხატვრობის, ასე ვთქვათ, მათემატიზირების – გეომეტრიული, მახვილი ფორმების ძიების – ტენდენცია. კანდინსკის მხატვრობის ეს ორი ტენდენცია საფუძვლად დაედო აბსტრაქციონიზმს.

აბსტრაქციონიზმი

აბსტრაქციონიზმი არ ცნობს კომპოზიციის, პერსპექტივის, კოლორიტის და ა.შ. კანონებს. უარის თქმა სახვითი ხელოვნების ყოველგვარ კანონებზე, წესრიგზე, ლოგიკაზე, სრული ამორფულობა და ასიმეტრიულობა – არის აბსტრაქციონიზმის საკუთარი „კანონი“. აბსტრაქციონიზმის თეორეტიკოსები აბსტრაქციონიზმის თეორიულ წყაროებს ეძებენ პლატონთან, კანტთან, პრაგმატიზმში, ფროიდიზმში, ეგზისტენციალიზმში.

აბსტრაქციონიზმის პარადოქსი სწორედ ისაა, რომ მისი წარმომადგენლები „წმინდა“, „აბსოლუტურ“, ყოველგვარი უცხო მინარევებისაგან თავისუფალ ფერწერაზე ოცნებობენ და მუსიკალური ან ორნამენტული სახოვანი სტრუქტურისათვის ფერწერის აბსოლუტურ დაქვემდებარებამდე, ფერწერის საკუთარი მხატვრული ბუნებისაგან – გამომსახველობისაგან – განმენდამდე მიდიან. ფერწერის „სრული დამოუკიდებლობისათვის“ ბრძოლა, მასზე ლიტერატურის გავლენის, თხრობით-სიუჟეტური ელემენტის წინააღმდეგ ბრძოლა გადაიქცა ბრძოლად იმის წინააღმდეგ, რაც მას ცხოვრების გამომსახველ ხელოვნებებთან აახლოვებს. თავის თხზულებაში „მშვენიერის

შესახებ ხელოვნებაში“- კანდინსკიმ გულწრფელად განაცხადა, რომ ფერწერის მუსიკისადმი დამსგავსება სურს, თითქოს ვერ ამჩნევს, როგორ ეწინააღმდეგება ეს პრინციპი მის სანუკვაროცნებებს – გადააქციოს ფერწერა მხატვრული შემოქმედების აბსოლუტურად დამოუკიდებელ სახედ, ხოლო თუ გავიხსენებთ, რომ მალევიჩი ბევრ თავის კომპოზიციას „არქიტექტონებს“ უწოდებდა და რომ მონდრეანის ქარგები სხვა არაფერია, გარდა ტილოზე გამოსახული და ჩარჩოში ჩასმული გეომეტრიული ორნამენტებისა, მიხვდებით, რომ აბსტრაქტული ხელოვნების შინაგანი წინააღმდეგობა – „ფერწერად“ ქცევა რომ უნდა და ფაქტიურად, არაგამომსახველ ხელოვნებათა „გამოჯავრებას“ რომ წარმოადგენს – ვასილი კანდინსკის კერძო უზუსტობა კი არ იყო, არამედ ყველა აბსტრაქციონისტის საერთო ესთეტიკური შეცდომა. ეს უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ხელოვნების ერთი სახის მეორეზე გავლენა თვისობრივი გარკვეულობის გაქრობას იწვევს, მაშინ იგი გაკეთილშობილების ნაცვლად გახრწნილად იქცევა, გამამდიდრებლიდან გამალარიბებლად და კი არ აფართოვებს მოცემული ხელოვნების მხატვრულ შესაძლებლობას, არამედ ზღუდავს მას. ეს ხელოვნების სახეთა ზოგადი კანონია და ყოველთვის მოქმედებს: როცა ფერწერა ლიტერატურას ბაძავს, როცა ტელეხელოვნება დამოუკიდებელი მხატვრული ფორმების ძიების ნაცვლად, თეატრისა და კინემატოგრაფიის გავლენის გამო, მექანიკურად იმეორებს იმას, რაც სპეციფიკურია თეატრისა და ფილმისათვის. მაშინაც როცა მხატვრული ფოტოგრაფია ფერწერას ემსგავსება. ხოლო ფერწერა – ფოტოგრაფიას, ან კინოკადრს. ეს ფაქტები მონშობს, რომ ხელოვნების ყოველი მხატვრული თავისებურების განმსაზღვრელი და მათი ურთიერთობის კანონები ობიექტური კანონებია, რომელთა დარღვევა ხელოვნებისათვის საზიანოა.

აბსტრაქციონიზმის ერთ-ერთ ფუძემდებელად ითვლება კაზიმირ მალევიჩი (1878 – 1935). მალევიჩმა შექმნა აბსტრაქციონიზმის ის მიმართულება, რომელიც სუპრემატიზმის სახელით არის ცნობილი. სუპრემატიზმი წარმოსდგება სიტყვისაგან Supreme, – რაც ნიშნავს „უმაღლესს“. მალევიჩმა გაიარა მოდერნისტული ძიებების ეტაპები – ფოვიზმი (ანუ ფრანგული

ექსპრესიონიზმი), კუბიზმი, ფუტურიზმი, ხოლო ბოლო ეტაპი აბსტრაქციონიზმი იყო. მალევიჩის საკუთარი გზა და საკუთარი ხელწერა, სახვით ხელოვნებაში გახდა გეომეტრიული ფიგურების, განსაკუთრებით, კვადრატების ხატვა. მალევიჩის ამ გზის დასაწყისი 1913 წელს მიეკუთვნება: ზეთის საღებავებით მალევიჩმა ჩახატა შავი კვადრატი თეთრ კვადრატში; შემდგომ წელს სურათი – „დინამიური სუპრემატიზმი“ – დიდ, ნაცრისფერ, სამკუთხედთან უნესრიგოდ მოხატული პატარა სამკუთხედები, მართკუთხედები და ჩხირის მსგავსი ხაზები. მისი შემოქმედება 1929 წლამდე თითქმის მხოლოდ ამ გეომეტრიულ ფიგურებს შეიცავს. მალევიჩის ერთ-ერთი ცნობილი ნახატია თეთრი კვადრატი, ჩახატული თეთრსავე კვადრატში. ნამდვილ მხატვრობად მალევიჩს მიაჩნია ისეთი მხატვრობა, რომელსაც ბუნებასთან არაფერი აქვს საერთო. რენესანსს მალევიჩი არ თვლის ხელოვნებად, რამდენადაც ის ბუნებას იმეორებს. ნამდვილი ხელოვნება, თურმე ლეონარდო და ვინჩის, რაფაელის და მიქელანჯელოს მხატვრობა კი არა, არამედ კვადრატია, ჩახატული კვადრატში ან სამკუთხედში. უბრალო კვადრატის მიჩნევა ახალი, ნამდვილი ხელოვნების სახედ, თვით მოდერნიზმისთვისაც ერთობ გაბედული და მოულოდნელი იყო. მალევიჩი თვლის, რომ სუპრემატიზმი, ახალი ხელოვნების, ახალი კულტურის, დასაწყისია, ხოლო კვადრატი – ახალი ხელოვნების სახე. სუპრემატიზმში მთავარია „წმინდა“ შეგრძნება, ე. ი. შეგრძნება, რომელსაც არავითარი კავშირი აქვს გარემომცველ სინამდვილესთან და არც ატარებს თავის თავში რაიმეს სინამდვილისეულს, კვადრატი კი ის ფორმაა, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ შიშველ შეგრძნებას გამოხატავს, არაფერს შეგრძნების გარდა.

XX საუკუნის პირველ მეოთხედში აბსტრაქციონიზმის „გეომეტრიული“ ნაკადის ჩამოყალიბებაში დიდი როლი შეასრულა აგრეთვე ჰოლანდიელმა მხატვარმა პ. მონდრიანმა – (1872 – 1944). მონდრიანი პირველ ეტაპზე ბუნებას, უმეტესად ხეებს ძარცვავდა ფოთლებისგან, ფერისაგან და ხატავდა მხოლოდ სტილიზებული სახით. მონდრიანის მიერ ბუნებრივი საგნების თანდათანობითი განძარცვა იქამდე მივიდა, რომ

დარჩა საგნების კონსტრუქციები. მხატვრობის დანიშნულებას მონდრიანი ხედავს ახალი ფორმების პოვნაში, რომლებიც ახდენენ რეალობის რეკონსტრუირებას იმით, რომ სპობენ მის ნატურალურ ნიშნებს. მონდრიანი და სხვა აბსტრაქციონისტები, აბსტრაქტული მხატვრობის მონაპოვრად თვლიდნენ მის მიერ საგანთა არსის, სანყისის, საერთოდ სამყაროს ფარული ძირის – ნვდომას. ამ „ძირის“ გამოხატვა, მათი აზრით შესაძლებელია მხოლოდ „წმინდა“ ხაზებით და „წმინდა“ ძირითადი ფერებით. (წითელი, ყვითელი, ლურჯი) და „არა – ფერებით; თეთრით, ნაცრისფერით, შავით.

მალევიჩის უნივერსალური კვადრატის როლს მონდრიანთან ასრულებს ჩვეულებრივი სამკუთხედი, როგორც მხატვრობის მთავარი პლასტიკური ელემენტი.

პირველმა აბსტრაქციონისტმა მხატვრებმა – კანდინსკიმ, მალევიჩმა, მონდრიანმა, დელონემ, თითქმის მთლიანად ამოწურეს აბსტრაქტული მხატვრობის შესაძლებლობები. გვიანდელმა აბსტრაქციონიზმმა კი ვერ შეძლო რაიმე რადიკალურად ახალი შეექმნა. მეორე მსოფლიო ომიდან დღემდე პერიოდი, დასავლურ სახვით ხელოვნებაში აბსტრაქციონიზმის აყვავების პერიოდია. აბსტრაქციონიზმის თანამედროვე სკოლებია: აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი, ტაშიზმი (ფრანგული სიტყვიდან tache – ლაქას ნიშნავს, ტილოზე საღებავის ლაქის დამჩნევის მხატვრობა), „სხვა ხელოვნება“, „მოქმედების მხატვრობა“ და სხვ. ეს სკოლები, რომლებიც ძალიან ჰგვანან ერთმანეთს, უარყოფენ მხატვრობის ელემენტარულ წესებს და კანონებს, ხოტბას ასხამენ უშინაარსობას და ალოგიკურობას. აბსტრაქტულმა მხატვრობამ თითქმის მთლიანად გამოდევნა ადამიანი მხატვრობიდან, ან თუ დატოვა, დასახიჩრებული, დეფორმირებული, ისეთი, რომ მას აღარაფერი აქვს საერთო ადამიანობასთან. აბსტრაქციონიზმის ეს დეჰუმანიზაციის ტენდენცია მკვეთრად გამოვლინდა აბსტრაქტულ სკულპტურაში.

აბსტრაქციონისტულმა სკულპტურამ, მოდერნიზმი სკულპტურაში მიიყვანა საერთოდ სკულპტურის ისტორიულად ჩამოყალიბებული ენის ნიველირებამდე: ქვის, მეტალის თუ ხის აზრისაგან სრულად დაცლილ დამუშავებად მის გადაქცევამდე.

რას გამოხატავენ აბსტრაქციონისტების ქანდაკებები: არაფერს ისეთს, რასაც სახელი შეიძლება ეწოდოს. ასეთია, მაგ. გ. ულმანის „სკულპტურა ფოლადში“ – დახლართული მავთული, რომელიც ისევე შორეულად მოგვაგონებს ადამიანს, როგორც ფრინველს. ზოგიერთი აბსტრაქტული ქანდაკება თითქოს ადამიანს გამოხატავს, მაგრამ დაშლილს და დეფორმირებულს.

ცნობილმა ინგლისელმა მოქანდაკემ გენრი მურმა თავისი შემოქმედების რეალისტურ პერიოდში შექმნა შესანიშნავი ნახატები და ქანდაკებები. 30 – იანი წლებიდან ის დგება აბსტრაქციონიზმის პოზიციებზე და ქმნის სტილიზებულ და დეფორმირებულ ქანდაკებებს დიდი ღრმულებითა და ნახვრეტებით. ეს დახვრეტილი და დეფორმირებული რაღაც საგნები, გამოქანდაკებულნი მურის მიერ, გამოხატავენ, როგორც მური ფიქრობს, ყოველივე არსებულის ირაციონალურ, მისტიკურ ძირს სიცოცხლის პირველსაწყისებს – პირველქმნილს, ბნელს. მურის კოლოსალური ქანდაკებები მნახველში არსებული ტრაგიკულობის, მოსალოდნელი კოსმიური კატასტროფის შიშს ბადებს.

გენრი მურის შემოქმედება თვალსაჩინო მაგალითია მხატვრული ნაწარმოების შექმნის ფროიდისტული კონცეფციისა, რომლის თანახმად, მხატვრული ნაწარმოების შექმნისას მხატვარი განერიდება სინამდვილეს და მთელ ყურადღებას მიმართავს თავის შინაგან სამყაროზე, თავის სიზმრებზე, რომლებიც მისი შინაგანი სამყაროს სიმბოლოებია. ეს სიმბოლოები არ ასახავენ არ ხსნიან, არ ამჟღავნებენ იდუმალს, არამედ ფარავენ, ამდენად მხატვრული ნაწარმოები ფსიქიკის სიდრმეებზე, არაცნობიერზე მინიშნებაა.

სიურეალიზმი

XX ს-ის 20-იან წლებში ხელოვნებაში კიდევ ერთი მოდერნისტული მიმართულება წარმოიშვა. ის, რაც „აბსურდის თეატრის“ – სცენაზე ხდება, თითქოს სიურეალისტურ ნახატებშია გაქვავებული. აბსურდი და ალოგიკურობა არის ის ძირითადი, რასაც გამოსახავს „აბსურდის თეატრიც“ და სიურეალისტური მხატვრობაც, რაც შეიძლება მეტი მოულოდნელობა, კომპარი

გადმოტანილი ხელოვნებაში, ალოგიზმი – ეს არის აბსურდის თეატრიც და სიურეალიზმიც.

სიურეალიზმის დახასიათებისათვის მრავლისმეტყველია ის, რომ სიურეალიზმის ერთ-ერთი პირველი თეორეტიკოსი და პროპაგანდისტი ფრანგი ფსიქიატრი, ფროიდის ფსიქოანალიზის მიმდევარი ანდრე ბერტონია.

ა. ბერტონი თვლის, რომ სიურეალისტურ მხატვრობასა და ქანდაკებას ქმნის მხატვრის არაცნობიერი, რომელსაც თავისი საკუთარი სამყარო და რეალობა აქვს. არაცნობიერიდან დაფარული იმპულსებისა და მდაბალი ინსტინქტების „ამოხეთქვა“, არის სიურეალიზმის წყარო. ბერტონი განსაკუთრებით უსვამს ხაზს სიურეალიზმის კავშირს ფროიდიზმთან. ხელოვნების ნამდვილი ნაწარმოები, ბერტონის აზრით, იქმნება მაშინ, როცა გონება და მისი კონტროლი გამორიცხულია შემოქმედების პროცესიდან. ცნობიერება, გონება, ლოგიკური აზროვნება უკარგავს ადამიანს ფანტაზიის თავისუფლებას, მომენტალურ მისტიურ ნათელხილვას; მხოლოდ ფსიქიკის არაცნობიერი მდგომარეობა – სიზმარი, ძილი, თრობა, სიგიჟე ქმნის ნამდვილ ხელოვნებას. კომმარული ფანტაზიები შეადგენს სიურეალისტური სურათების შინაარსს, მაგარმ მხოლოდ თრობა და სიზმრისეული ჩვენებები არ არის სიურეალისტებისათვის საკმარისი ხელოვნების ნაწარმოების შესაქმნელად, – არამედ სიგიჟეც, ფსიქიკურად არანორმალური ადამიანების გონებაში, მათი აზრით მოცემულია რეალური და ირეალური სამყაროს ის სინთეზი, რომელიც უნდა იყოს მხატვრული შემოქმედების არსი. თრობასა და ზმანებებში ჩაძირვას, ზოგიერთი სიურეალისტის აზრით, ის უპირატესობაც აქვს სამყაროს რეალისტური ხედვის წინაშე, რომ ის საშუალებას აძლევს ხელოვანს – განერიდოს სინამდვილეს, დღევანდულობას, სოციალურ და პოლიტიკურ პრობლემებს.

სიურეალიზმის დაბადების თარიღად 1924 წელს თვლიან, როცა გამოვიდა სიურეალისტური ჟურნალი – „სიურეალისტური რევოლუცია“. სიურეალიზმი თავის თავს რევოლუციურ ხელოვნებას უწოდებს, რამდენადაც მოითხოვს მთელი ტრადიციული ხელოვნების უარყოფას და რევოლუციას ადამიანთა ცნობიერებაში. სიურეალიზმი იყო ამბოხი არა მხოლოდ ტრადიციული

ხელოვნების წინააღმდეგ, ასევე ევროპულ კულტურაში მიმდინარე სოციო-პოლიტიკური მოვლენების მიმართ. ნგრევის, უარყოფის პათოსი ახასიათებდა სიურეალიზმს იქამდეც კი, რომ იდეურ მოწინააღმდეგეებს ფიზიკურად უსწორდებოდნენ. სკანდალი პარიზელი სიურეალისტებისათვის იყო მთავარი საშუალება – მიექციათ საზოგადოების ყურადღება სოციალურ უთანასწორობაზე, ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლუატაციაზე.

ბინუელი წერს: „მათ უნდოდათ აეფეთქებინათ საზოგადოება, შეეცვალათ ცხოვრება.“ იგი აღნიშნავს, რომ „სიურეალიზმისათვის მთავარი იყო გამოსახვის ირაციონალური ფორმა, ირაციონალურისათვის გზის გახსნა.“

სიურეალიზმის ყველაზე დიდი და თვალსაჩინო წარმომადგენელია ესპანელი მხატვარი სალვადორ დალი.

სალვადორ დალიმ მოღვაწეობა პირველად პარიზში დაიწყო. 30-იანი წლების დასასრულს გადასახლდა ამერიკაში და იქ ამერიკული სიურეალიზმის მამამთავარი გახდა. სიურეალიზმმა ამერიკაში განსაკუთრებულად ნაყოფიერი ნიადაგი ჰპოვა. ამერიკული სიურეალიზმის სპეციფიკურ მეთოდად ითვლება მაქსიმალური „დამაჯერებლობისა და რეალობის“ ილუზიის მინიჭება ყველაზე დაუჯერებლისა და არარეალურისათვის.

ამერიკელი ხელოვნებათმცოდნე ს. როდმანი ესაუბრება ს. დალის – (საუბრის ჩანაწერი)

„ს. როდმანი: მე მეჩვენება, რომ თქვენ ყველაფერს ამახინჯებთ. თქვენ იღებთ ფეხს ან კოვზს და წელავთ მათ უკიდურესობამდე... თქვენ სდებთ მაგიდის უჯრებს ვილაცის კუჭში...“

ს. დალი: ... „არა, ეს სრულებით არ არის დამახინჯება, როცა მე ვქმნი რბილ საათებს, კილომეტრიანი სიგრძის ფეხს, მე პათიოსნად და ფოტოგრაფიულად ვაკეთებ რომელიმე ჩემი ხილვის ასლს...“

სალვადორ დალი ანაწევრებს ადამიანს: აცლის მას მუცლის ღრუდან ყველაფერს და მას თავთან და სხეულის სხვა ნაწილებთან ერთად ხატავს; ასე დანაკუნებული და გამოშიგნული ადამიანია გამოსახული დალის ნახატებზე.

საოცრად გაიაზრა ს. დალიმ პაბლო პიკასოს სახე. ს. დალის მიერ შესარულებული პიკასოს ეს ე.წ. „პორტრეტი.“ წარმოადგენს

კვარცხლბეკზე რაღაც ბიუსტის მსგავს ფიგურას. „პიკასოს“ ცხვირი ხორთუმივით არის დაკლაკნილი და გადის თვალების ცარიელ ფოსოებში. წარბებიდან წვრილი ბანრის მსგავსი ხაზები მოდის და ყურთან იგორგლება. უკან თმის ნაწნავის მსგავსი რაღაცაა, რომელიც კისერში გადის უკნიდან და გამოდის გაღებული პირიდან კოვზის სახით. ამ კოვზზე პანანინა მანდოლინა დევს. ა. ბერტონი წერდა, რომ სიურეალიზმის ამოცანაა განახორციელოს „ადამიანის თვითგამოხატვა ყველა ფორმით.“ „ყველა ფორმა,“ როგორც ეს მოდერნიზმმა, საერთოდ და კერძოდ, სიურეალიზმმა აჩვენა, არ გამოდგება ადამიანის გამოხატვისათვის, მოდერნისტული სახვითი ხელოვნება ადამიანს „გამოხატავს“ ისე, რომ ცალკე ნაჭრებად და ნაწილებად ჭრის მას, მაგრამ ადამიანი არ არის არც განგრენოზული ფეხი და არც მოჭრილი ყური, არც თირკმლები და არც ხორთუმივით დაკლაკნილი ცხვირი.

და მაინც რას გამოხატავს სიურეალიზმი? აქვს კი რაიმე იდეა?

სიურეალიზმი გამოხატავს თანამედროვე ადამიანის ძრწოლას, სულისგამყინავ შიშს არსებობის წინაშე. ეს ძრწოლა მსჭვალავს ამ ხელოვნებას თავიდან ბოლომდე, პარადოქსული, ფანტასმაგორიული სახეები, რეალური ელემენტების დაუჯერებელი დაკავშირება არა მხოლოდ შიშს იწვევს, არამედ თვითონაც შიშსა და ძრწოლას გამოხატავენ.

იმპრესიონიზმი

იმპრესიონიზმი XIX საუკუნის 70 - იანი წლების დასავლეთ ევროპის მხატვრული ცხოვრების ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო.

ამ მიმდინარეობამ მოიცვა კულტურის სხვადასხვა სფერო - ლიტერატურა, მუსიკა, ყველაზე მკაფიოდ კი სახვით ხელოვნებაში განვითარდა. იმპრესიონიზმი, უმთავრესად ფრანგული ფერწერული სკოლის საფუძველზე აღმოცენდა და განვითარდა. სახელწოდება „იმპრესიონიზმი“ ახალმა მიმართულებამ შემთხვევით მიიღო. 1874 წლის 15 აპრილს პარიზში, კაპუცინების ბულვარზე ახალგაზრდა მხატვართა ჯგუფის გამოფენა გაიხსნა. ამ გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო კლოდ მონეს სურათი: „მზის

ამოსვლა". ამ სურათმა მისცა საბაბი ერთ-ერთ რეპორტიორს თავის წერილში მხატვართა ჯგუფისთვის დაცინვის მიზნით იმპრესიონისტები ეწოდებინა. ეს სახელი აიტაცეს ჯერ სიახლისადმი მტრულად განწყობილმა კრიტიკოსებმა, ხოლო შემდგომ, დროთა განმავლობაში „ეს წოდება“ ხელოვანთათვისაც მისაღები გახდა. ეს სახელწოდება მეტნაკლებად გადმოსცემდა მათი მისწრაფების არსს, რომელიც ხილული სამყაროსაგან მიღებული უშუალო შთაბეჭდილების გადმოცემას გულისხმობდა.

იმპრესიონიზმის დამაარსებლად ითვლება ედუარდ მანე (1832-1883), თუმცა იგი თავის შემოქმედებაში იმპრესიონიზმის მეთოდს მაინცდამაინც თანმიმდევრულად არ მისდევდა. მანეს მიერ 1863 წელს გამოფენილმა სურათმა „საუბზე მდელთზე“ და „ოლომპიამ“ რეაქციულად განწყობილი ბრბოს და კრიტიკის აღშფოთება გამოიწვია. მაგრამ ახალ მიმდინარეობას დამცველებიც გამოუჩნდნენ: ახალგაზრდა მწერალმა ემილ ზოლამ გამოაქვეყნა წერილი, რომელშიც ფრანგი მხატვრების რეალისტურ პრინციპებს იცავდა. მანე პარიზის ავანგარდული მხატვრული წრეების ცენტრალური ფიგურა გახდა. ის ახალგაზრდობის კუმირად იქცა და აღიარეს ახალი სახელოვნებო მიმართულების – „იმპრესიონიზმის“ – ფუძემდებლად. მანეს შემოქმედებაში აისახა პარიზის ხალხმრავალი ქუჩები, ბულვარები და კაფეები. მანე მოწოდებით ფერმწერი იყო. ფერი მის სურათებში გამოსახვის მთავარი საშუალებაა, მხატვარი ანიჭებს ფერს ისეთ სიკაშკაშეს, რომელიც XIX საუკუნის ფერწერამ მანამდე არ იცოდა. იგი კლასიკურ ტრადიციას მიყვება, როცა სურათში წონასწორობას იცავს, მაგრამ აწონასწორობს არა მასებს, არამედ ფერადოვან ლაქებს.

იმპრესიონიზმის ყველაზე თანმიმდევრული მხატვარია კლოდ მონე.

კლოდ მონე უმთავრესად პეიზაჟისტი იყო. იგი შემოქმედების პირველ წლებში მანეს გავლენას განიცდიდა. მონემ ფერწერის პროცესი სახელოსნოდან პირდაპირ ქალაქის ქუჩასა და ბუნების ნიაღში, გადაიტანა. მან თავისი პალიტრიდან განდევნა მუქი, მოყავისფრო ტონები. რითაც წინათ წერდნენ

ჩრდილებს. მას განსაკუთრებით იზიდავდა მრავალფეროვნება, რასაც მზის სხივები ანიჭებს ცას, ღრუბლებს, ყვავილებს, ხეებსა და მთრთოლვარე ჰაერს. მიუხედავად იმისა, რომ იმპრესიონისტების ჯგუფის ყოველი მხატვარი მკაფიო ინდივიდუალობით გამოირჩეოდა, მათ ერთი საერთო მხატვრული მეთოდი აერთიანებდათ. მათი შემოქმედების ამოსავალი სამყაროს უშუალო, ხედვითი აღქმით მიღებული შთაბეჭდილებები იყო. ეს განსაზღვრავდა მათ თემატიკას და გამოსახვის საშუალებათა თავისებურებასაც. მათ სურათებში აღარ ვხვდებით ისტორიულ და მითოლოგიურ სიუჟეტებს. ისინი წერენ ძალიან მარტივი, ყოველდღიური ცხოვრების სცენებს, მაგრამ ახალი თვალთ დანახულს. მათ თავის გარშემო დაინახეს სამყაროს, ყოფის ახალი მხარე, რომელსაც მხატვრები მანამდე ნაკლებად აქცევდნენ ყურადღებას: მანამდე საგნებს, სხეულებს, პეიზაჟს ხედავდნენ, როგორც რაღაც მარადიულს და უცვლელს. იმპრესიონისტებმა სამყარო მის სახეცვლილებასა და მოძრაობაში დაინახეს, ხოლო თავის სურათებში პირადი დამოკიდებულება და შთაბეჭდილებაც გადმოსცეს. იმპრესიონისტები თავისებურად იყენებენ ფერს. მათ იტაცებთ ფერთა ლაქების ურთიერთდამოკიდებულება, სინათლის ზეგავლენა ფერზე, ტილოზე ფერის დაშლა მის შემადგენელ ნაწილებად. თავისებური იყო იმპრესიონისტების ფერწერის ტექნიკაც, მათი სურათები მაყურებლისგან განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას მოითხოვს: თუ მათ ვუცქერით ახლო მანძილიდან, მაშინ დაუდევრად, თითქოს უნესრიგოდ გაბნეულ მონახაზებს ვხედავთ, მაგრამ საკმარისია გარკვეული მანძილით დავშორდეთ სურათს და უმაღლე ცოცხლდება ადამიანთა სახეები და ბუნების სურათები. გამოსახვის საშუალებები, მათი კომპოზიცია, ფერი, წერის ტექნიკა, სამყაროს ცვალებადობის, წარმავალი მომენტების პოეტური ასახვის სრულყოფამდე აყვანა, – აი ყველაფერი ის, რასაც ემსახურებოდა იმპრესიონისტების შემოქმედება.

ფოვიზმი

XX ს. – ის პირველი ნახევრის დასავლეთ ევროპის ხელოვნებაში არაჩვეულებრივი სისწრაფით ცვლიდა ერთიმეორეს მხატვ-

რული მიმდინარეობები, რომელთაც შემდეგ საერთო სახელი – „ავანგარდიზმი“ ეწოდა. ფრანგული სიტყვა *avant – garde* – ნიშნავს მოწინავეს.

ამ მიმართულებათა უმრავლესობა ფრანგული ხელოვნების ნიაღში ჩაისახა და განვითარდა. ფრანგულმა ფერწერამ ავანგარდული ხელოვნების თითქმის ყველა საფეხური გაიარა (ფოვიზმი, კუბიზმი, პურიზმი, დადაიზმი, აბსტრაქციონიზმი...), აღსანიშნავია ის, რომ მხატვრული მიმდინარეობები სწრაფად ენაცვლებოდა ერთიმეორეს და ზოგჯერ თანაარსებობდა კიდევ. ხშირად კი ზოგიერთი მხატვარი თავისი შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვა მიმართულების მიმდევარი იყო.

XX ს-ის პირველი მხატვრული მიმდინარეობა, რომელიც ხელოვნების ახალი პრინციპების დანერგვას მოასწავებდა, იყო ფოვიზმი. ეს სახელწოდება ახალ მიმდინარეობას დაცინვით, თუმცა საკმაოდ მახვილგონივრული გამოთქმის წყალობით შეერქვა. 1905 წელს, პარიზში, მოწყობილმა გამოფენამ მორიგი სკანდალი გამოიწვია. სურათების ავტორები იყვნენ: ანრი მათისი, ანდრე დერენი, მორის ვლამინკი, რაულ დუფი... რეაქციულად განწყობილი მაყურებლები და პრესა დამამცირებელ ეპითეტებს არ იშურებდნენ ამ უცნობი მხატვრების შესამკობად. მათ სურათებში ყველაფერი აღშფოთებას იწვევდა: კაშკაშა ფერებით დანერილი ნარინჯისფერი ველები მენამული ქუჩები, მწვანე მონასმებით მოხაზული ქალის სახე. გამართივებული ნახატი, ტრადიციული კანონების უგულვებელყოფა. კრიტიკოსმა ლუის ვოკსელმა ამ ახალ ჯგუფს „მტაცებელი ცხოველები“ უწოდა – (ფრანგულად – *Foues*). მიუხედავად იმ აურზაურისა, რომელიც ფოვების გამოჩენამ გამოიწვია საზოგადოებაში, მათი შემოქმედება წინამორბედი მხატვრების ხელოვნებასთან მჭიდროდ იყო დაკავშირებული. ახალგაზრდა მხატვრებმა პოსტიმპრესიონისტების (განსაკუთრებით სეზანის) მემკვიდრეობა აითვისეს. მაგრამ ცალკეულ პრობლემებზე გაამახვილეს ყურადღება და ამით შეზღუდეს თავიანთი ამოცანები: ერთნი სურათში სივრცობრივ – მოცულობითი ამოცანების გადაჭრას ისახავდნენ მიზნად, მეორენი – ფერს. მათ ეკუთვნოდნენ „ფოვებიც“, – თავის ძიებებს ფერის პრობლემას უმორჩილებდნენ და ავითარებდნენ იმ

დეკორაციულ ელემენტებს, რომლებიც გვხვდებოდა პოსტიმპრესიონისტების შემოქმედებაში. ისევე, როგორც პოსტიმპრესიონისტებმა, „ფოვებმაც“ იმპრესიონიზმი გაიარეს, მაგრამ მისი მონაპოვრების დოქტრინად გადაქცევის წინააღმდეგნი იყვნენ.

იმპრესიონიზმის მიმდევრებისგან განსხვავებით ფოვისტები კომპოზიციის აგების შემთხვევითობის ნაცვლად სურათის მკაფიო, ნათელ კონსტრუქციას მოითხოვდნენ. იმპრესიონისტების სურათებში ზოგჯერ განათება საგანს ნთქავდა, ფოვისტები კი დიდ ყურადღებას უთმობდნენ თვით საგანსა და მის ფერადოვან გამომხატველობას. მათ შემოქმედებისათვის განუსაზღვრელი თავისუფლება მოითხოვეს. მიაჩნდათ, რომ მხატვარი სურათის აგებისას მხოლოდ თავის ალლოს უნდა ენდოს. ფოვისტების შემოქმედების პრინციპი ის იყო, რომ სამყაროს გამოსახავდნენ ისე, როგორც იგი თვით მხატვარს წარმოუდგენია, მიზნად ისახავდნენ ტილოზე შეექმნათ სამყაროს ახალი სახე. ისინი არღვევდნენ საგანთა ჩვეულ ფორმებს, სხეულთა ანატომიურად სწორ აგებას იმისთვის, რომ მაქსიმალურად გადმოეცათ საგნის ის თვისება, რომელიც მათი აზრით, სურათისათვის არსებითი იყო. მათ სრულად უარყვეს ფერთა შერწყმა, საერთო ტონალობა და თავის კომპოზიციებს წერდნენ ლოკალური, სუფთა ფერების დაპირისპირებით. ემოციურ-ინტენსიური, მჟღერადი ფერების კიაფით ისინი ცდილობდნენ გადმოეცათ თავიანთი განცდების სიმძაფრე და ცხოვრების დინამიკა.

ამიერიდან დასავლეთ ევროპულ ხელოვნებაში მხატვრის სუბიექტური აღქმის თავისებურებამ, განსაკუთრებული მნიშვნელობა მოიპოვა, ხოლო შემოქმედების შეფასებისას კი განსაკუთრებული როლი მიენიჭა მხატვრის თავისებური ხედვისა და ხორცმესხმის უნარს. ფოვისტების ჯგუფის მეთაური იყო ანრი მატისი (1869-1954).

XX საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე გამოჩენილი მხატვარი, რომელსაც თავისი მნიშვნელობით მხოლოდ პაბლო პიკასო თუ შეედრება.

ანრი მატისმა მხატვრული განათლება პარიზში მიიღო. იქ ის სწავლობდა გუსტავ მორის აკადემიაში, სადაც სხვა მხატვრებს შეხვდა. სწორედ ამ აკადემიის წიაღიდან გამოვიდნენ იმ დროის

ყველაზე მემარცხენე მხატვრები, რომლებიც თავის მასწავლებელს არაფრით არ ჰგავდნენ. გუსტავ მორი ალეგორიული და მისტიკური კომპოზიციების ავტორი გახლდათ, მაგრამ როგორც პედაგოგი, იგი არ ზღუდავდა თავის მოწაფეებს. მატისი ლუვრის მუზეუმს ხშირად სტუმრობდა. აქ, იგი სურათებიდან ასლებსაც ასრულებდა. მის ადრეულ ნამუშევრებში ნათლად შეიმჩნევა ძვ. ოსტატების სურათებით გატაცება. მოგვიანებით მას უკვე აინტერესებდა არა ძველი, არამედ სეზანისა და სხვა პოსტიმპრესიონისტების ხელოვნება. სწორედ სეზანის სურათების გავლენით, მატისმა 1897 წელს შეასრულა ნახატი „დესერტი“, სადაც კაშკაშა ფერებს მიმართა. ოფიციალური სალონის კარი ამგვარი სურათებისათვის დახშული იყო. მხატვარმა შეგნებულად უარი თქვა მიღწეულ წარმატებაზე და ძნელი გზა აირჩია.

1905 წელს მატისი სათავეში ჩაუდგა მხატვრების ჯგუფს და იგი ფოვისტების მეთაური გახდა. მატისის ფოვისტური პერიოდის სურათებისთვის დამახასიათებელია ის, რომ მხატვარი სრულიად უარყოფს ფორმის მოდელირებას, მოცულობას. მისი სიბრტყივი კომპოზიციების საგნები შესრულებულია კაშკაშა კონტრასტული ლაქებით, რომლებიც თითქოს შუქს აფრქვევენ სურათის ზედაპირიდან.

უდიდესი გამომხატველობაა მიღწეული. ორ დიდ პანოზე „ცეკვა“ და „მუსიკა“ 1910 წ. ეს პანოები წარმოადგენს სამი ძირითადი ფერის – ლურჯის, მწვანესა და წითელის აკორდს. მისი „ცეკვა“ ფერხულის რიტმის, ცეკვის სტიქიური ძალის, ცეკვის არსის გამომხატველია. ანრი მატისი თავის სურათებს სამი ან ოთხი ძირითადი ფერის კონტრასტზე აგებდა. მაგ. კომპოზიცია „სატირი და ნიმფა“, მწვანე, ვარდისფერი და ცისფერი ფერების შეხამებითაა აგებული. მატისი ნახევარი საუკუნის მანძილზე თავის ტილოებზე ქმნიდა სამყაროს, რომელიც თავისი დეკორაციული ფერადოვნებით, მაჟორული ინტონაციით თითქოს უპირისპირდებოდა კონკრეტულ, დრამატულ, ისტორიულ მოვლენებს, ისტორიულ კატასტროფებს და ევროპული ცივილიზაციისთვის დამახასიათებელ პესიმიზმს.

აღსანიშნავია, რომ ფოვიზმის მიმდინარეობაში გაერთიანებული მხატვრების შემოქმედება თავისი მნიშვნელობით ამ

მიმდინარეობის ვიწრო ფარგლებს სცილდებოდა. ფოვისტების ჯგუფის მოღვაწეობა ხანმოკლე იყო, მაგრამ მან ეპოქისათვის დამახასიათებელი ტენდენციები ასახა. ამ ჯგუფის ზოგიერთი მონაწილე კი, ახალ მხატვრულ მიმდინარეობებს ჩაუდგა სათავეში.

ფოვიზმი სხვა ქვეყნებშიც გავრცელდა და შესაბამისად სხვადასხვა მხატვრულ მიმდინარეობას დაედო საფუძვლად (გერმანიაში – ექსპრესიონიზმს, იტალიაში – ფუტურიზმს. ინგლისში – ვოტიზმს). ფოვიზმა რევოლუციამდელ რუსულ ფერწერაშიც იჩინა თავი.

კუბიზმი

კუბიზმი მოდერნისტული ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიმდინარეობა იყო. მისი წარმოქმნის თარიღად, ჩვეულებრივ მიიჩნევენ 1907 წელს, როცა პიკასომ შექმნა ტილო „ავინიონელი ქალიშვილები“. მიმდინარეობამ განვითარების რამდენიმე სტადია გაიარა, იარსება 20-იანი წლების დასაწყისამდე.

კუბიზმის წინამორბედად ხშირად ასახელებენ პოლ სეზანს. ეყრდნობიან რა, მხატვრის გამონათქვამს, რომ „ბუნებაში ყველა საგანი შეიძლება დაყვანილ იქნას სფეროს, კონუსად და ცილინდრამდე“.

სეზანი გეომეტრიულ ფორმებს იყენებდა კომპოზიციის აგებისას, ეძებდა რა, მთავარ მოცულობათა მართებულ თანაფარდობას. მთელი მისი შემოქმედების მთავარ მიზანს წარმოადგენდა ბუნების არსში წვდომა და სრულყოფილი გამოსახვა და არა გეომეტრიულ ფორმებამდე დაყვანა. კუბისტების შემოქმედება განვითარდა ფერწერის ამოცანების სეზანისეული კონცეფციის ცალმხრივი გაგების შედეგად.

მაშინ, როცა ფოვისტებმა ამოსავალ წერტილად მიიჩნიეს ფერისა და დეკორაციული ელემენტების ძიება, კუბისტებმა ძირითადად თავი შეიზღუდეს ფორმით, მოცულობათა ანალიზით. ისინი აცხადებდნენ რომ ტილოს სიბრტყის ორი განზომილება, რომელიც ზღუდავს მხატვარს, დაძლეულ უნდა იქნას, ხოლო საგანი ნაჩვენები უნდა იყოს სხვადასხვა მხრიდან (არა მხოლოდ

გარედან, არამედ შიგნიდანაც). სურათის შექმნისას კუბისტები ანანევრებდნენ საგანს გეომეტრიულ სხეულებად, შემდეგ კი ცდილობდნენ მის ხელახალ რეკონსტრუქციას. ზოგ შემთხვევაში ეს „გარდასახვა“ იმდენად შორს მიდიოდა, რომ სინამდვილესთან კავშირი თითქმის აღარ რჩებოდა. შეიქმნა საფუძველი უსაგნო, აბსტრაქტული ხელოვნების შესაქმნელად.

სახელწოდება „კუბიზმი“ ამ მიმდინარეობამ შემთხვევით (არა უსაფუძვლოდ) რეპლიკის შედეგად მიიღო. 1908 წელს პარიზის შემოდგომის სალონში ანრი მატისმა ჟორჟ ბრაკის ერთ-ერთი პეიზაჟის ნახვისას შენიშნა: „აქ ხომ მხოლოდ კუბებიო“.

ამ მიმდინარეობის ყველაზე გამოჩენილი წარმომადგენლები იყვნენ:

პაბლო პიკასო (1881-1973), ჟორჟ ბრაკი (1882-1963), ჰუან გრისი (1887-1927), ფერნან ლეჟე (1881-1955), რობერ დელონე (1885-1941), ალბერ გლეზი (1881-1953). ეს უკანასკნელი კუბიზმის თეორეტიკოსიც იყო.

პაბლო პიკასო XX ს. – ის ერთ-ერთი უდიდესი ხელოვანია. დასავლეთ ევროპის ფერწერის თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი მიმდინარეობა პოულობს გამოცახილს მის შემოქმედებაში, რომელიც ძალიან მრავალფეროვანი იყო.

პაბლო რუისი (პიკასო დედის გვარია). წარმოშობით ესპანელი იყო და ესპანური ხელოვნების ტრადიციებს ხშირად მიმართავდა. ამავე დროს თავისი შემოქმედებით, მჭიდროდ დაუკავშირდა ფრანგული ხელოვნების განვითარებას. იგი პარიზში 1900 წელს ჩავიდა. პიკასოს ადრეული ე. წ. „ცისფერი“ და „ვარდისფერი“ პერიოდები ამჟღავნებენ მხატვრის ინტერესს ადამიანისადმი. მხატვარი დიდ ინტერესს იჩენს სეზანის შემოქმედებისადმი. 1907 წელს იგი ქმნის სურათს „ავინიონელი ქალიშვილები.“ რითაც იწყება კუბისტური პერიოდი მის შემოქმედებაში. შემდეგი ნამუშევრებია „ვოლარის პორტრეტი“, „სამი მუსიკოსი“. კუბიზმი პიკასოს შემოქმედებაში მხოლოდ ერთი საფეხური იყო, კუბიზმის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი ჟორჟ ბრაკი, რომელიც თავდაპირველად ფოვისტების ჯგუფის წარმომადგენელი გახლდათ,

შემდეგ დაუახლოვდა პიკასოს და მასთან ერთად კუბიზმამდე მივიდა. ბრაკი თავის შემოქმედებაში ხეებს სქემატურ ფორმებს აძლევს, სახლებს – კუბების ფორმას, სივრცეს კი საგანთა მონაცვლეობითი განლაგებით გადმოგვცემს. იგი ხშირად ასრულებდა ნატურმორტებს, რომლებისთვისაც, დამახასიათებელია დახვეწილი კოლორიტული გამა, – მონაცრისფერო – მოყავისფერო ტონალური შეხამებანი.

ბრაკი გატაცებული იყო მუსიკალური ინსტრუმენტების გამოსახვით. მაგ: „ხოტბა იოჰან სებასტიან ბახს“ (1912 წ.). სურათში შეტანილია წარწერა კომპოზიტორის სახელით, ორდანის დეტალები, სანოტო ნიშნები. ყოველივე ეს გარკვეულ ასოციაციებს იწვევს მაყურებელში. იმისათვის რომ, საგანი აჩვენოს ხედვის სხვადასხვა წერტილიდან, მხატვარი ანაწევრებს მას ცალკეულ გეომეტრიულ სხეულებად და ხელახლა აგებს, როგორც ახალ საგანს. 20 – იანი წლებიდან ბრაკი სცილდება კუბიზმს და ქმნის ნატურმორტებს, რომლისთვისაც დამახასიათებელია დეკორატიული ელემენტები. ბრაკი და პიკასო სურათის ზედაპირის ფაქტურის გასამდიდრებლად ტილოზე აწებებდნენ გაზეთისა და ქსოვილების ნაჭრებს, აფიშების ფრაგმენტებს, ბანკნოტებს და სხვ. ეს ე. წ. კოლაჟია (ფრანგ. დანებება). ამ ხერხს ხშირად სხვა კუბისტი მხატვრებიც მიმართავდნენ.

კოლაჟის უკიდურესმა განვითარებამ, ხელოვნება მიიყვანა ე. წ. პოპ – არტამდე, რომელშიც ნივთებმა განდევნეს ფერწერა. კუბისტები: გლეზი, მეცენჟე, დელონე, თავის ნამუშევრებში უკიდურესობამდე მივიდნენ. ისინი უკვე სამყაროს კი არ გამოსახავდნენ, არამედ ქმნიდნენ გამოგონილ კომპოზიციებს, რომლებშიც საგნების გამოცნობაც კი შეუძლებელია.

კუბიზმი, რომელიც თავიდან საგნის არსის წვდომას ისახავდა მიზნად, უკიდურესობამდე მისული, სრულიად კარგავს საგანს. ერთხანს კუბისტების ჯგუფში შედიოდა გამოჩენილი მხატვარი ფერნან ლეჟე. მაგრამ მისი შემოქმედება, ისევე როგორც პიკასოსი, არც ერთი მიმდინარეობის ჩარჩოში არ შეიძლება მოთავსდეს.

კუბისტური მანერით დანერგულ სურათებში „მკერავი ქალი“, „შიშველი ფიგურები ტყეში“ – ლეჟე ადამიანისა და ბუნების ტრა-

დიციულ სახეებს ქმნის. მის ნამუშევრებში უაღრესად ხაზგასმულია საგნების მოცულობა. ფერადოვნება და დინამიკა. ლეჟემ თავის ტილოებში ასახა აგრეთვე თანამედროვე ინდუსტრია, მანქანები, მშრომელი ადამიანები... იგი ოცნებობდა, რომ თავისი უზარმაზარი პანოები მოეთავსებინა არქიტექტურულ ანსამბლებში. მოდერნიზმმა უარყო მხატვრობაში გამომსახველობითი ბუნება, ანუ უარი თქვა გამოსახვაზე. ეს ნიშნავს, რომ მათ უარყვეს ისტორიულად ჩამოყალიბებული პრინციპი მხატვრობაში, ამიტომაც დაირქვეს ავანგარდიზმი (მოწინავე).

სამინარი:

მოდერნიზმი. „იწყება ხელოვნების დეჰუმანიზაცია.“

ძირითადი ლიტერატურა: ხოსე ორტეგა ი გასეტი, „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“. გვ. 36 –64.

ჰანს ზედლმარი: „რევოლუცია თანამედროვე ხელოვნებაში“. შესავალი. გვ. 3 – 20.

დამატებითი ლიტერატურა: პიტირიმ სოროკინი „ხელოვნების კრიზისი“. 2006 წ. თბ.

ჟურნალი. „არტიფაქტი“ თბ. 2008 წ. გვ. 10-40 (აბსტრაქციონიზმი – ვასილი კანდინსკი. სიურეალიზმი – სალვადორ დალი).

დალი დანალი: ირაციონალისტური ფილოსოფია და მოდერნიზმი, თბ. 1998წ.

დამატებითი საკითხავი მასალა

ქეთევან კინწურაშვილი

კუბიზმი

XX საუკუნის დასაწყისში განვითარებულ უამრავ მიმდინარეობას შორის, კუბიზმი ყველაზე მნიშვნელოვანია. ევროპულ მხატვრობაში საუკუნეების მანძილზე დომინირებდა ხედვის ერთი, ფიქსირებული წერტილი.

კუბიზმმა განავითარა აზრი, რომ ერთი და იგივე საგანი ერთდროულად სხვადასხვა მხრიდან შეიძლება იყოს ნაჩვენები, თუმცა ამის საწყისები უკვე სეზანთან ჩანს, რომელიც ერთსა და იმავე ნატურმორტში ვაშლებს ხედვის სხვადასხვა წერტილიდან უჩვენებს და 1904 წელს ისტორიულ სიტყვებს წერს ემილ ბერნარს:

■ „ შეეცადე ასახო ბუნება ცილინდრის, სფეროს, კონუსის საშუალებით!..“

ჰაბლო პიკასო და ჟორჟ ბრაკი 1907 წლის ოქტომბერში შეხვდნენ ერთმანეთს და დამეგობრდნენ. შემდგომში ჟორჟ ბრაკი ამბობდა, – ალპინისტების მსგავსად, თითქოს ბანრით გადაბმულები მივცოცავდით და ჩვენი ხელების გარჩევაც კი ძნელი იყო. ამ დროს ჟორჟ ბრაკი სეზანის გავლენის ქვეშ იმყოფებოდა, რომლის გამოფენაც 1906 წელს მოეწყო შემოდგომის სალონში, ხოლო პიკასო „ავინიონის ქალწულებზე“ მუშაობდა. ამ ტილოში გამოვლინდა მხატვრის გატაცება აფრიკული ქანდაკებებით, რომლებიც პარიზის ტროკადეროს მუზეუმში იხილა. ეს ორი წყარო, – სეზანის ფერწერა და პრიმიტიული ხელოვნება, – მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა კუბიზმის გენეზისისთვის. პრიმიტიული ხელოვნება მეტი გამომხატველობისათვის დანგრეული ფორმების მიკვლევის და რეალური სიზუსტიდან გათავისუფლების მაგალითს იძლეოდა, სწორედ ამ ეგზოტიკურ ქმნილებათა წყალობით ჩანდა ის ფორმისა და შინაარსის სიდრმეებს. პიკასომ მიაგნო იმას, რასაც ეძებდა.

მას მშვენიერების უბრალოებაზე აეხილა თვალი.

ფორმა გამარტივებულია ღრმა შინაარსის ჩვენების მიზნით. (კოსმოსთან ურთიერთობის მოწესრიგების სურვილით) და არა პირიქით. შემდეგში კი აბსტრაქტულმა ხელოვნებამ პრიმიტიული ადამიანის მიერ ინსტინქტით მიგნებული, შემეცნების პროდუქტად აქცია.

„ავინიონელი ქალწულები“ (1907). ის სურათია, რომელმაც დააფიქსირა კუბიზმის აღმოცენება. აქ ზოგი სახე აფრიკულ ნიღაბს ჰგავს, და თანაც, ისინი ხედვის ერთი წერტილიდან არ არიან ასახულნი. ამან ბრაკზე უდიდესი გავლენა მოახდინა. ის მიხვდა, რომ პიკასომ პირველმა განაცხადა უარი ტრადიციულ

პერსპექტივაზე – (ხელოვნებაზე ნ. გ.), „ავინიონელები“ პიკასოს ქალებს ანდრე სალმინმა უწოდა. მან თქვა, – ისინი ბარსელონის ავინიონის ქუჩის მეძავეებს მაგონებენო. მაშინ თვით დერენი და მათისიც კი არ სცნობდნენ პიკასოს ამ ნამუშევარს და იგი არ იფინებოდა. ამიტომაც 1916 წლამდე საჯაროდ არ უჩვენებიათ. პირველი რეპროდუქცია მხოლოდ 1925 წელს გამოქვეყნდა.

1908 წლის ზაფხულში, ბრაკმა ესტაკში დახატა პეიზაჟები, რომლებიც შემოდგომის სალონმა არ მიიღო. ჟიურის რომელიღაც წევრმა (ზოგი აღნიშნავს, რომ ეს მათისი იყო) შენიშნა: – ეს სურათები პატარა კუბებიდან არისო შექმნილი. აქედან დაიბადა სახელწოდება – კუბიზმი.

კუბიზმი ორ ეტაპად იყოფა – ანალიტიკურად (1909-11) და სინთეტურად – (1912-14).

ანალიტიკურ ფაზაში მხატვრები საგნებს ანანევრებენ, ანალიზს უკეთებენ და ახლიდან აერთებენ, უკვე მხატვრული იდეის შესატყვისად. მათი ძირითადი კვლევის საგანი ამ დროს სივრცეა. ფერი ამ შემთხვევაში ნაკლებად აინტერესებთ. მიმართავენ მხოლოდ რუხსა და ყავისფერს.

1911 წელს, კუბიზმის ყველა წამყვანმა პერსონაჟმა, მათ შორის, რობერ დელონემ, ალბერტ გლეიცმა, ჟან მეცინჟერმა და ფრესის პიკაბიამ მოაწყვეს გამოფენა (დამოუკიდებელთა სალონში). მომდევნო წელს მეცინჟერმა და გლეიცმა გამოსცეს წიგნი, სათაურით „კუბიზმი“. 1910-12 წლები კუბიზმის მწვერვალის პერიოდია.

1912 წლიდან ბრაკი სურათის ფაქტურის გასამდიდრებლად ქვიშას და ნახერხს იყენებს, ხოლო პიკასო მოგვიანებით თავის პირველ კოლაჟს ქმნის (ტერმინი აღმოცენდა ფრანგული სიტყვიდან – *coller*, – შენება). მან სურათებში მუშაობის და ქალღმრთის ნაჭრების ჩართვა დაიწყო. ამ ხერხს ბრაკმაც მიმართა. აქ მოხდა გადასვლა სინთეტურ კუბიზმზე, სადაც მხატვრული სახე დამოუკიდებლად არსებული ელემენტების შეერთებით იქმნება. ფერმა კვლავ შეიძინა დატვირთვა. ამ დროს ჯოან გრი და ფერნან ლეჟეც კუბიზმის მნიშვნელოვან ფიგურებს წარმოადგენენ.

კუბისტი უფრო ობიექტის იდეას ასახავს, ვიდრე უჩვენებს მას. ის სიბრტყეზე სამგანზომილებიანი ილუზიის შექმნის სანაცვლოდ ხაზს უსვამს, რომ ორგანზომილებიან კომპოზიციას ქმნის. პიკასო და ბრაკი უფრო ინტუიტიურად ქმნიდნენ ახალ მეთოდებს, ვიდრე გარკვეული თეორიული მოსაზრებებით. პიკასო ერთგან ამბობს: – „მათემატიკა, ტრიგონომეტრია, ქიმია, ფსიქოანალიზი, მუსიკა და ყველაფერი დანარჩენი, დაუკავშირეს კუბიზმს, მისი უფრო მარტივი ინტერპრეტაციისთვის, მაგრამ, ეს თავგზას უბნევდა თეორიებით იმის გასაგებად, თუ რა არის სინამდვილეში კუბიზმი.

კუბიზმა, მხატვრობის ფარგლებში შეინარჩუნა თავი და არასოდეს აცხადებდა პრეტენზიას გასცდენოდა მას“.

კუბიზმი სახელოვნებო ტერმინია და ხელოვნების ფარგლებში თავსდება, მის აღმოცენებას საკუთარი საფუძველი აქვს. კუბიზმის წყალობით ერთსა და იმავე საგანს სხვადასხვა მხრიდან ვჭვრეტთ, ერთსა და იმავე პიროვნებას ანფასშიც ვხედავთ და პროფილშიც. დრო გაცილებით უფრო მძაფრად და მრავალ ფეროვნად აღიქმება, ვიდრე ადრინდელი ხელოვნების ნიმუშების ცქერისას.

ბრაკი და პიკასო არ ირჩევდნენ ისეთ ობიექტებს და სიუჟეტებს, რომლებიც თავისთავად გაუსვამდნენ ხაზს დროს. ისინი ძველი მოტივების ჩარჩოებში დარჩნენ და ყურადღება ფორმებით მანიპულაციაზე გადაიტანეს. ძირითადად ქმნიდნენ ნატურმორტებს (უმეტესად, ხილის თასებით და მუსიკალური ინსტრუმენტებით), პეიზაჟებს, პორტრეტებს და შიშველ ნატურას. მაგრამ მათი მრავალპლანიანი ხედვის გამო, ეს ტრადიციული ჟანრები, დროსთან შესატყვის ფორმას იძენდა. პიკასოს როლი კუბიზმის განვითარებაში განუზომლად დიდია, ხოლო კუბიზმა უდიდესი როლი ითამაშა მეოცე საუკუნის მრავალი ავანგარდული მიმდინარეობის აღმოცენებაში რაც რენესანსის შემდგომ უდიდესი რევოლუცია იყო ხელოვნებაში.

სულიერების შესახებ ხელოვნებაში ვასილი კანდინსკი

XX საუკუნის უდიდესი მხატვარი ვასილი კანდინსკი, (1866 – 1944). თავის ხელოვნების ფილოსოფიაში ძირითად ქრესტო-მათიულ ტექსტად მოიაზრებს თავისსავე ნაშრომს „სულიერების შესახებ ხელოვნებაში“ (1911).

ხელოვნებაში სულიერების განსხეულების პროცესი კანდინსკის შემდეგნაირად აქვს წარმოდგენილი: განსაზღვრულ დროში ილვიძებს კრეატიული აუცილებლობა, „შემოქმედებითი გონი“ და „აბსტრაქტული გონი“, რომელიც მხატვრის სულს მიეახლება და მასში აღძრავს ერთგვარ შინაგან ძალისხმევას. ასე რომ, კანდინსკი მხატვრულ შინაარსს შემოქმედებითი პროცესის ანალიზის კონტექსტში განიხილავს. ამგვარი მიდგომა კი სრულყოფილად სახელდობრ მხატვარს თუ ხელენიფება.

კანდინსკის მიაჩნდა, რომ მხატვრული შემოქმედება თავის საფუძველში არ ემორჩილება ხელოვანის თვითკმარ, ნებისმიერ თავისუფლებას, რომ ხელოვანი კი არ მართავს შემოქმედებით ძალისხმევას, არამედ ეს ძალისხმევა, თავად ამოძრავებს მას, აიძულებს მოიძიოს მისი შემოქმედებითი სუბიექტურობის გამოხატვის ყველაზე უფრო ადეკვატური ფორმები.

„სამშვინველის ბირთვი ღვთაებრივი წარმომავლობისაა და სულიერია, – ამტკიცებს კანდინსკი და ეხმიანება ამ პერიოდის თეოსოფიურ და ანთროპოსოფიურ მოძღვრებებს.

ყოველი მხატვრული ნაწარმოები თავისი დროის შვილია, ხშირად ის ჩვენი გრძნობების მშობელიც ხდება. ამგვარად, ყოველი კულტურული პერიოდი ქმნის საკუთრივ თავის ხელოვნებას, რომელიც ვერ განმეორდება. წარსულის ხელოვნების პრინციპების გაცოცხლებისადმი სწრაფვამ, შეიძლება მკვდრად-შობილი ნაწარმოებები შვას.

მაგ. ჩვენ ვერაფრით ვიგრძნობთ და ვიცხოვრებთ შინაგანად ისე, როგორც ძველი ბერძნები. ქანდაკებაში ბერძნული პრინციპების გამოყენების მცდელობამ, შეიძლება შექმნას ბერძნულის მსგავსი ფორმები, მაგრამ თავად ნაწარმოები ყველა

დროში უსულო დარჩება. ამიტომ ძველი პერიოდების ფორმებთან ახალი ხელოვნების მიმსგავსების ორი სახეობა შექმნა.

პირველი სახეობა გარეგნული ხასიათისაა და მომავალი არ გააჩნია, მეორე სახეობა – შინაგანი ხასიათისაა და ამიტომაც, მასში მომავლის ჩანასახია დაფარული. მაგრამ ახლანდელი დამთვალეიერებელი იშვიათადაა მზად სულიერი ვიბრაციებისთვის. მხატვრულ ქმნილებაში ის ეძებს ნატურის წმინდა მიბაძვას, რაც შეიძლება ემსახუროდეს წმინდა პრაქტიკულ მიზნებს (ყოველდღიურ ცხოვრებაში – პორტრეტი და ა.შ.). ყოველივე ეს, გარკვეულწილად, ინტერპრეტირებული და მაინც, ნატურის მიბაძვას წარმოადგენს, – იმპრესიონისტული ფერწერა და ბოლოს, სულიერი მდგომარეობის ბუნებრივ ფორმებში დამალვა (რასაც ჩვენ „განწყობას“ ვეძახით). ყველა ეს ფორმა, თუკი ისინი ნამდვილად მხატვრულია, თავის დანიშნულებას ასრულებს და (პირველ შემთხვევაშიც) გვანვდის სულიერ საზრდოს. მითუმეტეს მხატვრული ნაწარმოების „განწყობას“ შეუძლია გააღრმავოს, ან უფრო მეტად გაანათოს მაყურებლის გუნება. ყოველ შემთხვევაში, ამგვარი ნაწარმოებები იფარავენ სულს გაორებისაგან, როგორც მუსიკალური ინსტრუმენტის სიმებს – კამერტონი, გარკვეულ სიმაღლეზე ინარჩუნებენ მას და მაინც, ამ ხმის სინაზე და დროსა და სივრცეში, გავრცელება ცალმხრივი იქნება და არ ამოწურავს ხელოვნების ზემოქმედების ყველა შესაძლებლობას.

სხვაგვარი ხელოვნება, რომელმაც შემდგომში შეიძლება გაიდგას ფესვები, ასევე ჩადებულია თანამედროვე სულიერ ეპოქაში. ეს სხვა ხელოვნება ამ ეპოქის ექო და სარკე არაა, თუმცა თავის თავში ატარებს მომავალ წინასწარმეტყველურ ძალას, სიშორესა და სიღრმეში რომ გადმოვინდებო.

სულიერი ცხოვრება, რომლის ნაწილს და ერთ მძლავრ ძრავასაც ხელოვნება წარმოადგენს, რთული მოძრაობაა, მაგრამ განსაზღვრული და, შეიძლება, უბრალო ფორმულით გამოიხატოს: წინ და ზევით! სწორედ ეს მოძრაობაა გზა შემეცნებისაკენ. მან შეიძლება სხვადასხვა ფორმა მიიღოს, მაგრამ მის საფუძველში რჩება იგივე შინაგანი აზრი, იგივე მიზანი.

თუკი სულიერ ცხოვრებას სქემატურად წარმოვიდგენთ, ის დიდი სამკუთხედი, არათანაბარ ნაწილებად დაყოფილი, წიბო-

თი ზემოთ მიმართული. რაც ქვემოთ ჩამოვდივართ, მით უფრო დიდი, ფართო, მოცულობითი და მაღალი ხდება სამკუთხედის ნაწილები. სამკუთხედის ყველა ნაწილში არსებობს მატერიალური (სხეულებრივი) და სულიერი ცხოვრების ამა თუ იმ კვანტიტატური კომბინაციის ელემენტები და, ამდენადვე, ყველა ნაწილს თავისი მხატვრები მოეპოვება. ამათგან ერთი, თავისი გარემოს მიღმა დანახვა რომ შეუძლია, ამ ნაწილში – წინასწარმეტყველია და ამ აბეზარი ტვირთის ატანას აიოლებს. ცხადია, ეს სქემატური გამოსახულება ვერ ამოწურავს სულიერი ცხოვრების სურათს, არ გამოხატავს ერთ ბნელ მხარეს, – დიდ მკვდარ შავ ლაქას. ხშირად ხდება, რომ აღნიშნული სულიერი პური ზედა ფენაში მობინადრეთა საკვებიც ხდება. მათთვის ეს პური სანამლავია: პატარა დოზაც კი საკმარისია, რათა სული ნელ-ნელა ზედა სკნელიდან ქვემოში დაეშვას; დიდი დოზით ეს სანამლავი დაცემას განაპირობებს, სულის სულ უფრო და უფრო ქვედა სკნელში გადანაცვლებას. ნიჭიერება, „ტალანტი“ (სახარების მიხედვით) წყევლად შეიძლება ექცეს არა მხოლოდ ნიჭიერებით დაამძიმებულ ადამიანს, არამედ ყველას, ვინც ამ შხამიანი პურით იკვებება. მხატვარი თავის ძალას მდაბალი მოთხოვნების მსახურებისათვის იყენებს, თითქოსდა, მხატვრულ ფორმაში ჩართავს უწმინდურ შინაარსს, მოიზიდავს სუსტ ძალებს, შეურევს რა ამ უწმინდურს, კიდევ ატყუებს ადამიანებს და ხელსაც უმართავს თვითმოტყუებაში, ვითომდა სულიერება სწყუროდეთ. ამგვარი ქმნილებები ზევით მოძრაობას კი არ ეხმარება, არამედ ამუხრუჭებს მას, უკან ექაჩება წინ მიმავალს და თავის გარშემო ჭირს თესავს. ამგვარი პერიოდები, სადაც არ იკვეთება მწვერვალზე მდგარი შემოქმედი, მოკლებულია გაბრწყინებულ პურს. ეს სულიერი სამყაროს დაცემის პერიოდებია. სულები შეუჩერებლად ეცემიან ზენა სკნელიდან ქვენაში და გვეჩვენება, რომ მთელი სამკუთხედი უძრავი გამხდარა, თითქოსდა, ის მოძრაობს უკან და ქვევით. ამგვარ ყრუ და ბრმა პერიოდებში ადამიანები განსაკუთრებულად ეძებენ და საგანგებოდ აფასებენ გარეგნულ წარმატებებს, მათი სწრაფვა – მატერიალური კეთილდღეობაა, მათი მიღწევა – ტექნიკური პროგრესი, მარტოოდენ სხეულს რომ ემსახურება. ასეთ დროს

წმინდა სულიერ ძალისხმევას ან არ აფასებენ, ან საერთოდ ვერ ამჩნევენ.

ცალკე მდგომი „მხედველი“ სასაცილოდ, ანდა, არანორ-
მალურად გამოიყურება. მარტოსულები, რომელთაც არ სძინავთ,
რომლებიც გრძნობენ სულიერი ცხოვრებისადმი, ცოდნისადმი,
მიღწევებისადმი გაურკვეველ სწრაფვას, უხეშ მატერიალურ
გუნდში სანყალობლად გამოიყურებიან. სულიერი ღამე სულ
უფრო და უფრო უფსკრულში ეშვება. შეშინებული სულების გარ-
შემო მით უფრო იღრუბლება, შიშითა და ეჭვებით დაუძლუ-
რებულნი და დევნილნი, ცდილობენ ბინდიდან გამოღწევას და
მაინც ემორჩილებიან წყვდიადისაკენ ძალადობრივ ლტოლვას.
ხელოვნება, ქვენა ცხოვრების წესს რომ მისდევს, ოდენ
მატერიალურ მიზნებს თუ ემსახურება; თავის შინაარსს მყარ
მატერიაში პოულობს, რამეთუ ვერ ხედავს ფაქიზს. საგნები,
რომელთა გამოსახვასაც იგი თავის მიზნად ისახავს, უცვლელი
რჩება. კითხვა „რა“ თავისთავად უგულვებელყოფილია და რჩება
– „როგორ“ გამოსახავს მხატვარი ამა თუ იმ საგანს. ეს კითხვა
რწმენის სიმბოლო ხდება. ხელოვნება კარგავს სულიერებას.
ვნახოთ, „როგორ“ აგრძელებს ხელოვნება გზას: – ის სპეცია-
ლიზდება და გასაგები ხდება მხოლოდ თავად მხატვართათვის,
მათი ქმნილებების მიმართ დამთვალეირებლის ინდიფერენტუ-
ლობაზე რომ იწყებენ ჩივილს. მხატვარს არ სჭირდება ბევრი
ლაპარაკი, მას უმნიშვნელო „სხვაგვარობის“ გამოც სცნობენ და
მატერიალურ კეთილდღეობაზე დაგეშილ მეცენატთა და
მცოდნეთა ვიწრო წრის კუთვნილება ხდება. და სწორედ ამ
დროს გამოჩნდებიან გარეგნულად ნიჭიერი, თითქოსდა, ადვი-
ლად მოსანელებელი ხელოვნების სფეროში მოფუსფუსე ადამიან-
ები. ნებისმიერ „ხელოვნების ცენტრში“ ათასობით ამგვარი
მხატვარი ბინადრობს, მათ სულებს სძინავთ, ისინი, უმეტესნი-
ლად, მარტოოდენ ახალ მანერას ეძებენ, მილიონობით ქმნილე-
ბას აღმაფრენისა და გატაცების გარეშე, ცივი გულით აკეთებენ.

კონკურენცია იზრდება. წარმატებისკენ გაშმაგებული
ლტოლვა ძიებებს სულ უფრო გარეგნულ სახეს აძლევს. მხატვ-
რებისა და სურათების ქაოსისაგან შემთხვევით გადარჩენილი
პანია ჯგუფები მოპოვებულ ტერიტორიებზე მაღალი გალავნით

შემოისაზღვრავენ თავს. სადაც, მის უკან დარჩენილი მაყურებელი კი, უაზრო თვალებით იყურება, ამგვარი ხელოვნებისადმი ინტერესს კარგავს და მშვიდად შეაქცევს ზურგს.

ამ სიბრმავის, ქაოსისა და ველური დევნის მიუხედავად, სულიერი სამკუთხედი მაინც მოძრაობს, ნელა, მაგრამ უცილობლად წინ და ზემოთ...

ნუ ვილაპარაკებთ დაცემის პერიოდებზე, განსაცდელისა და წყვდიადის გრძელ დღეებზე, როცა ხელი ზემოდან მოწოდებული პურისაკენაა განვდილი; არადა, ამ პურს ქვემოდან უნდა მოელოდე და შესაბამისად, აღმასვლის მაგიერ იწყება მსუბუქი და მხიარული დაღმასვლა.

დაცემის ამ პერიოდში ორივეგან იკვეთება მუდმივი სწრაფვა ახლებური გამოსახვისაკენ, ახალი ფორმისაკენ, ახალი „როგორი“ – საკენ და ამ დინებაში გადარჩენის გზის ახალი ჩანასახიც ილანდება. ხსნა უკვე იმაშია, ეს დინებები რომ არ გადაიკვეთოს.

ეს „როგორ“ თავდაპირველად წმინდა ფორმალობად შეიძლება დარჩეს, ოღონდ, მას სწრაფად ერთვის, ან/და, საჩქაროდ ამოტივტივდება მხატვრის სულიერი ემოცია. და როდესაც შემდგომში ეს „როგორ“ თავის თავში გააერთიანებს მხატვრის სულიერ ემოციას და წარმოაჩენს მის ესოდენ განათიფებულ გრძნობათა გამოხატვის უნარს, მაშინ ხელოვნება აღმოჩნდება იმ გზის სათავეში, სადაც აუცილებლად დაიბრუნებს თავის დაკარგულ „რა“-ს, სწორედ იმ „რა“-ს, უკვე დაწყებული გამოღვიძების სულიერი პური რომ გახდება. ეს ეპოქის უკან დარჩენილი საგნობრივი „რა“ კი აღარ იქნება, არამედ მხატვრული შინაარსი, ხელოვნების სული, რომლის გარეშეც მისი სხეული („როგორ“) ვერასდროს შეძლებს სისხლსავსე ცხოვრებით არსებობას, ისევე, როგორც ცალკეული ადამიანი, ანდა მთელი კაცობრიობა. ეს „რა“ ხელოვნებით მოცული ის ერთადერთი შინაარსია, გამოხატვა რომ ძალუძს და ამ გამოხატვას ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ხერხებით აღწევს.

საქმე სწორედ ეს გადასვლა „რა“- დან „როგორ“- ისკენაა, ესაა არა მხოლოდ უმიზნო ძიება, არამედ „როგორ“- ის შეგნებული მიზნით მოძიება, რათა მისი მეშვეობით გამოიხატოს „რა“. ეს ის მომენტი რომელშიც დღეს ვცხოვრობთ. მოკლედ ეს „რა“ უსასრულოდ ნატიფი მატერიაა, ან, როგორც ხშირად უწოდებენ, – სულიერებაა, აშკარა გამოხატვას რომ არ ექვემდებარება და ვერც იქნება ერთობ მატერიალური ფორმით გამოხატული. ასე იბადება „ახალი ფორმის“ მოძიების აუცილებლობის ბრძანება და ახლა, ეს „ახალი“ ფორმები, საგნობრივი მატერიის სქელი ფენისაგან განძარცვული, ან უკვე „მუდმივი“ ხელოვნების „სუფთა“ ფორმებია, მისი წმინდა ენაა.

თანდათანობით, ოღონდ თითქოსდა, მაინც წამიერად, ხელოვნებანი არაშემთხვევით და გამოსახვის არაარსებით ელემენტებს კი არ უბრუნდებიან, არამედ იმ საშუალებებს, რომელთა გარეშეც მათი ენის წარმოდგენა შეუძლებელია: ლიტერატურაში – სიტყვა, მუსიკაში – ბგერა, ქანდაკებაში მოცულობა, არქიტექტურაში – ხაზი, ფერწერაში – საღებავი. ამიტომაც ვხდებით იძულებულნი, მივმართოთ ამ პირველელემენტთა შეზღუდულ მომენტს და მასში ახალი სიმდიდრეები მოვიძიოთ.

ასეთი გამაერთიანებელი და გამამდიდრებელი მომენტი ფერწერაში ფორმაა. ამ ორი პირველელემენტისაგან – საღებავი (ფერი) და ფორმა – მათი შეხამება, ურთიერთდაქვემდებარება, ურთიერთმიზიდვა და ურთიერთგანზიდვა ქმნის ფერწერის იმ ენას, სადღეისოდ რომ მოგვეპოვება; აუცილებლობისდა მიხედვით, ჩვენ თავად ვქმნით ცალკეულ სიტყვებს, იმის მსგავსად, როგორც წარმოიშვება და აღორძინდება ენები. და ჩვეულებისამებრ, იდუმალ მიზეზთა გამო, მატერიალურისკენ მუდამუჟამ მსწრაფი ეს ნატიფი მოძრაობა თავის ძიებაში წმინდა მატერიალურ საშუალებებს მოკლებული სულაც არაა.

ფერწერაში რეალისტურ იდეალებს იმპრესიონისტული მისწრაფებანი ენაცვლება. ეს უკანასკნელი, თავის დოგმატური ფორმით და წმინდა ნატურალისტური მიზნობრიობით, ნეოიმპრესიონიზმის თეორიაში ყალიბდება, აბსტრაქტულობაში რომ გადადის; უნივერსალურ სისტემად აღიარებული ეს თეორია, ლამობს ტილოზე დააფიქსიროს ბუნების არაოდენ ნაწილი,

არამედ მთელი ბუნება თავისი ბრწყინვალეობით და აი, ამ დროს აღმოცენდება შემდგომი სამი მოვლენა: 1. Rossetti, მისი მოწაფე ურნე ჟონეს და მათი მიმდევრები, 2. Bocklin და მისგან წამოსული Stuck და სხვა მიმდევრები, და ბოლოს 3. მარტო – სული Segantini, უბადრუკ შლეიფად რომ მიება ფორმალურ მიმბაძველთა მთელი რიგი. ეს სამი სახელი ტყუილად არ ამომირჩევია, ისინი არამატერიალურ სფეროში ძიებებს ახასიათებენ. (ხშირად მიხდება გამოვიყენო სიტყვა „მატერიალური“, „არამატერიალური“ და ვილაპარაკო მდგომარეობათა შორის ყოფნაზე, რითაც აღვნიშნავ „მეტად ან ნაკლებად“ მატერიალურს და ა. შ. მაგრამ არის თუ არა ყველაფერი მატერია? მაგრამ არის თუ არა ყველაფერი სული? არის თუ არა სინამდვილეში მატერიასა და სულს შორის განსხვავება ჩვენი წარმოდგენით არსებული განსხვავება, იქნებ მატერიისა და სულის მრავალხარისხოვნებაა? პოზიტიურ მეცნიერებაში სულის პროდუქტად მიღებული აზრიც ასევე მატერიაა, რომელსაც ნატიფი გრძნობებით აღვიქვამთ. სული ისაა, რასაც საგნობრივად ვერ ვხეებით? ღვთის გულისათვის ნუ გაავლებთ მკვეთრ საზღვრებს და ნუ დაგავიწყდებათ იძულებითი სქემატურობა).

Rossetti – მ პრერაფაელისტებს მიმართა და ცდილობდა მათი აბსტრაქტული ფორმები ახალი სუნთქვით აღევსო. მითოლოგიასა და ზღაპრებში გადასახლებული Bocklin, Rossetti – სგან განსხვავებით თავის აბსტრაქციებს მძლავრი სხეულებრივი ფორმებით მოსავდა. ერთი შეხედვით, გარეგნულად მათგან ყველაზე მატერიალური შეგანტინი ბუნებისგან მზა ფორმებს იღებდა, მიკროსკოპული სიზუსტით ამუშავებდა (მთები, ქვები, ცხოველები) და იმავდროულად, თითქოსდა, ხსენებული მეთოდის საწინააღმდეგოდ ახერხებდა აბსტრაქტული სახეების შექმნას, რათა ისინი შინაგანად შედარებით ნაკლებ მატერიალური გაეხადა. აი, გარეგნულში შინაგანის მაძიებელნი! წმინდა ფერწერულ საშუალებებთან ახლოს მდგომი სეზანი სულ სხვაგვარი მეთოდებით მიდიოდა იგივე მიზნამდე. მას შეეძლო, ჩაის ჭიქისგან სულიერი არსება შეექმნა, უფრო სწორედ, ჭიქაში ქმნილება აღმოეჩინა. მას სხვა სიმაღლეზე აჰყავს „nature morte“, სადაც გარეგნულად „მკვდარი“ ნივთები ცოცხლდებიან, მას

მოსდგამდა ნიჭი, ყოველგანი შინაგანი სიცოცხლის დანახვის. ამიტომაც გამოსახავს საგნებს ისევე, როგორც ადამიანს. ის ამ საგნებს ფერადოვან გამომსახველობას ანიჭებდა, რაც შინაგან მხატვრულ ნოტას, ბგერას ქმნიდა, თითქოსდა, დატენიდა ფორმებში, რომლებიც აბსტრაქტულად მეტყველ, გაცისკროვნებულ ჰარმონიამდე, ხშირად მათემატიკურ ფორმალებამდე მალღდებოდა. ადამიანიც, ვაშლიც, ხეც მისთვის აუცილებელია შინაგანი, ფერწერულ – ჟღერადი მატერიის შესაქმნელად. სურათიც ამას ჰქვია!

ბოლოს და ბოლოს, ასე უნოდებს თავის ნივთებს ერთ-ერთი ყველაზე დიდი თანამედროვე ფრანგი Henri Matisse. მას აქვს „სურათები“. მისი მიზანი ამ სურათების მეოხებით „ღვთაებრივის გადმოცემაა“ ამ მიზნის მისაღწევად, ყველა საშუალებას უარყოფს საგნის გარდა (ადამიანი, ან სხვა რაიმე), როგორც ათვლის წერტილს და ფერწერისათვის დამახასიათებელ და საკუთრივ ამ საგნისათვის საშუალებებს – ფერსა და ფორმას მიმართავს.

არტიფაქტი 2008წ. გვ. 84-90

ელგუჯა ბერძენიშვილი

ფერმწერის ფანტაზია

**„ღადი – მითია და მე ოგნავი სუხვიდის კი
აჰ გამაჩნია მისი გაცამტვეხების,- პიჩიქით!“
სადვადოჲ დადი**

მხატვრობის გაჩენის დღიდან, როცა პირველად ველურმა მხატვარმა შიშითა და თამაშით მამონტები და ბიზონები მიახატა გამოქვაბულის კედლებს, იმ უხსოვარი დროიდან მოყოლებული დღემდე, ვერ დაასახელებთ ისეთ განსაცვიფრებელ ფანტასტს, როგორიც სალვადორ დალია: ან იქნებ მხატვრის უმთავრესი ნიშანი არ არის ფანტაზია? ხელოვნების ყოველ დარგს თავისი სპეციფიკა, გამოთქმის საკუთარი ენა გააჩნია. ასე რომ არ იყოს, განსხვავება აღარ

იქნებოდა პოეზიასა და პროზას შორის, მწერლობასა და მხატვრობას შორის, ოპერასა და ბალეტს შორის, რამდენადაც წმინდად და შეურყვნელად მეტყველებს ხელოვნების თითოეული დარგი საკუთარ ენაზე, რამდენადაც წმინდადაა დაცული ეს შინაგანი კანონი, იმდენად უფრო ძლიერია მათი ზემოქმედების ძალა. ერთმანეთში მათი შერევა თითოეულს ვნებს, აკნინებს და უფერულს ხდის. წარმოიდგინეთ: – სცენაზე ბალეტის მსახიობმა რომ ცეკვა და ტანი მიივიწყოს და ენა ამოიდგას...

რა დარჩება სალვადორ დალის ტილოზე, თუ გამოვაცლით შინაარსს? არაფერი, იმიტომ, რომ აქ საინტერესო იყო მხოლოდ უჩვეულო შინაარსი“. ხილვა, ზმანება, სიზმარი, მაყურებელი გაოცებული დგას და აღტაცებას ვერ ფარავს მხატვრის გასაოცარი ფანტაზიის წინაშე. მაგრამ ეს გარეგნული შინაარსი ხომ მალე ამოიწურება, როცა გავიგებთ, როცა ჩავწვდებით, მერე რამ უნდა მიგვიზიდოს?

რა დარჩებოდა სეზანის ტილოზე, თუ შინაარსს განვდევნით? დარჩებოდა ის, რაც თავიდან იყო – ფერწერა! სეზანის ფერწერას გასადევნი შინაარსი არ გააჩნია. მასთან ფერწერული ტილო თავისთავად, საკუთარ შინაარსს ფერწერით აჩენს და არა სიუჟეტით, ან რაიმე თხრობით. ის წმინდა ფერწერაა. ეს არის ფერწერის შინაარსი!

სალვადორ დალის სურათები გაოცებასა და შიშს იწვევს, საიდუმლო ძრწოლვით გვაკვსებს. თურმე რა ხდება ადამიანის სულში, რა სიბნელეში აღწევს მხატვრის მხერა, რა დიდებული ფანტაზიის მქონეა იგი. სალვადორ დალი ტილოზე აცხადებს უცნობს, ჯერარნახულ, იდუმალებით მოცულ სამყაროს. აქაა თვალნათლივ მოცემული ჩაუღწეველი, ბნელი სიღრმიდან ამოტანილი ქვეცნობიერის საშინელი სახე. აქაა ქვენა გრძნობების დაუოკებელი სურვილები, ინფანტილური სექსუალური ლტოლვები, ოდესღაც აკრძალვით განდევნილი, მის ტილოებზე ხდება ყოველივე აკრძალულის რეალიზება, აქაა ფარული წყურვილები ინსტინქტის, ოცნებები, ფობიები, პარანოიდული და შიზოიდური ხილვები, ანგელოზური ხილვები, კოშმარული სიზმრები, მოჩვენებები...

ყოველივე ეს თავის ადგილზე აღმოჩნდებოდა და არა ტილოზე: სალვადორს რომ კალამი აედო ხელში, მაშინ მივიღებდით ფრანც კაფკას, ხოლო კაფკას რომ ფუნჯი აედო და ტილოზე ეხატა – სალვადორ დალის, მაგრამ კაფკა მომგებიან ადგილზე აღმოჩნდა, თავის მშობლიურ გარემოში. მეტაფორა, ალეგორია, სიზმრები, ხილვები, ზმანებები, – ყველაფერი ეს კაფკასთან შინ გრძნობენ თავს (სიტყვის სამყაროში). სალვადორ დალი კი მსგავსი თემებით, იმავე მოტივებით, შემთხვევით, ტილოს მისდგომია და სრულიად უადგილოდ მოგვითხრობს ტილოზე ზეთის საღებავებით არაცნობიერი სამყაროს გამომზეურებას! ის ფერით მოაზროვნე ფერმწერი არ არის, შეუძლებელია რომ ვერ დაინახოს ადამიანმა სალვადორ დალი, ათასგვარ საშინელებათა მხილველი, რასაც გულმოდგინეთ აღბეჭდავს იგი ტილოზე.

არსებობენ მხატვრები, რომლებიც დაბადებულნი არიან პოეტებად, ფილოსოფოსებად, მისტიკოსებად, მაგრამ რაღაც შემთხვევითობით თუ ბედისწერის გამო, ხელში ფუნჯი აუღიათ. სალვადორ დალიც ერთი იმათაგანია, ვისაც მუდამ ზეცისკენ გაურბის თვალი. დიახ, ზეცისკენ აღუპყრია მზერა. იქ ზემოთ, ღრუბლებში ხვლიკები დაშლივინებენ, კოდოები და სპილოები დაფრინავენ ფრთაგამოსხმულნი, სპილოები ხორთუმებს ასობენ მკერდში, ლაჟვარდოვან სივრცეში ურცხვად გადაჩაჩხულ ქალს. რა ფანტაზიაა! განა საოცრება არ არის? განსაცვიფრებელია, რა უჩვეულო ფანტაზიაა! აი, კრიტიკოსები, ხელოვნებათმცოდნეები დგანან და მსჯელობენ სურათებისკენ ზურგშექცეულნი. სალვადორ დალის ფანტაზიით აღგზნებული პოეტები ლექსავენ სალვადორის მისტიკურ ხილვებს და თავისად ასაღებენ, ფილოსოფოსნი, შემკრთალნი სალვადორ დალის მეტაფიზიკური თუ ტრანსცენდენტური ჭკრეტის სიღრმით, უმეტესად, სდუმან. ფსიქოანალიტიკოსები იკვლევენ ხელოვანის კომპლექსებს, სიმბოლურ ენას მხატვრისას...

რას უნდა ნიშნავდეს უდაბნოს ხვატში გამდნარი საათები? ჟირაფის კისერზე ავარდნილი ალი, ხომ არ ნიშნავს მსოფლიო ხანძარს... რატომ არის გაბზარული ვეება კვერცხი? ვინ/რა ამოყოფს თავს? ვინ/რა გამოიჩეკება (სალვადორ დალი

ხმადაბლა იცინის კედლიდან. „რას ვჭამ, ვიცი, მაგრამ რას ვაკეთებ – არ ვიცი. თქვენ გნებავთ, რომ ჩემს მეგობრებს თუ არამეგობრებს ესმოდეთ მნიშვნელობა ჩემ მიერ ტილოზე აღბეჭდილი ხატებისა, როცა მე, თავად შემქმნელს, მათი არაფერი გამეგება?! სალვადორ დალი უხმოდ თავისთვის იცინის, ბუზი ყვრიმალზე გადაცოცდა).

- ეს მეოცე საუკუნეა, აღრეული პრინციპების დომხალი.

აბსტრაქციონისტი მხატვარი აივნიდან საღებავს ასხამს მიწაზე გაფენილ ტილოს, ხალხი ტაშს უკრავს მრატვარს, როგორც ცირკში გაჭიმულ თოკზე მოცეკვავე ჯამბაზს, შორიახლოს შიმპანზე თითებით თხაპნის ტილოს, რომელიდაც მოქანდაკე დაჭეჭყილი მანქანის ნაწილებს ეზიდება (სულ მალე აღიმართება ცივილიზაციისათვის შესაფერი მონუმენტი (რამდენიმე დღით); უტილიტარული დრო. იაფფასიანი ხელოვნების მოზღვაება. უსულო ხელოვნების ზეიმი. ზანგური რიტმები გამაყრუებელი კივილი, ოკეანის გაღმიდან გამონვეული, ამ ჯოჯოხეთში დაიკარგა ადამიანი, აბა რა იქნება? (სალვადორ დალი მუქარით საჩვენებელ თითს მაღლა სწევს და ამბობს: „ჩვენი დროის ხელოვნება ეს არის ნამდვილი ჩავარდნა“).

„რაც შეეხება ფერწერას, მე ერთი მიზანი გამაჩნია – რაც შეიძლება ზუსტად აღვბეჭდო კონკრეტული ხაზები ირაციონალურისა...“ გესმით, რას ბრძანებს ოსტატი?! ის კი არ ფანტაზიორობს, კი არ იგონებს, კი არ თხზავს, არამედ ცდილობს ირაციონალურის ხატის აღბეჭდვას, მაგრამ ამისათვის ფერწერა უძლურია და ის ნატრობს ფოტოგრაფიულ სიზუსტეს. მისი აზრით, „ფერწერა არის ხელით შექმნილი ფოტოგრაფია, ცხადად აღმბეჭდავი ირაციონალურისა, მისი იდუმალებისა, უცნაურობისა,“ მაგრამ მას არ აკმაყოფილებს ამ უცნობი სამყაროს მკრთალი ანარეკლი. „მე რომ შემეძლოს ფოტოგრაფიულად აღვბეჭდო ის ხატები, რომლებიც ტრიალებენ ჩემი გონების თვალწინ, როცა მე ვიძინებ, მაშინ მე გამახსენდებოდა სამყაროს საიდუმლოთა საიდუმლო. საჭიროა გამოგონილ იქნას ხელსაწყო, სიზმრისეულ სახეთა დამჭერი, მისი ზუსტად აღმბეჭდავი და გადმომცემი, ეს

რომ შესაძლებელი იყოს, მაშინ მე ვიხილავდი და ამოვიკითხავდი მარადისობიდან მოვლენილ საიდუმლოებებს...”

ამ განცხადების შემდეგ, განა არ უნდა შეწყდეს კამათი?!

აღტაცების საგანი სალვადორ დალის ფანტაზია კი არ ყოფილა, არამედ სრული რეალობა, რომლის სახელი ქვეცნობიერია, სალვადორ დალი ფხიზელი გონებით ჭვრეტს მას, ხატავს, როგორც სეზანი მსხალს, რა შუაშია აქ ფანტაზია?! ის უჩვეულო რამ, ჩვენ რომ (თქვენ რომ) ფანტაზიის ნაყოფი გვგონია, თურმე მხატვრის სამყარო ყოფილა.

სალვადორი მკაცრი ფსიქოანალიტიკოსის თვალით შესცქერის თავის ღამეულ მხარეს.“ მე ჩემს თავში ღრმად დარწმუნებული რაციონალისტი ვარ, მე ვიძირები ირაციონალურში არა მარტო მისი სიღრმის გულისათვის, არა იმიტომ, რომ შეყვარებული ვარ ქვეცნობიერში, არამედ მრავალთაგან განსხვავებით, ვიბრძვი ირაციონალურის დასათრგუნად!”- ასე შეეძლო მისთვის შეეგონებინა ზიგმუნდ ფროიდს. სალვადორ დალი მისი თაყვანისმცემელია, არავის იგი ისე მოკრძალებითა და პატივისცემით არ მოიხსენიებს, როგორც ფროიდს. ნიცშემ ვერ გადალახა სიგიჟე, იგი დანებდა ბნელ ძალას, სალვადორმა სიგიჟის ბუდე, ქვეცნობიერი გამოიყენა თავისი ხელოვნებისათვის და სუბლიმაციით თავი იხსნა ათასგვარი დამთრგუნველი კომპლექსისაგან. ის გათავისუფლდა სიგიჟისგან და დაიხსნა თავი იმ ქაოსისგან, რასაც, საერთოდ, ცხოვრება ჰქვია.

...

(დუმილია, დალი ამრეზილი იყურება კედლიდან. ჟურნალიდან ამოჭრილ სურათზე ბუზი მიცოცავს, - „სამყაროს ყველაზე უფრო პარანოიდული მწერი,“ ნელ-ნელა მიიწევს წინ და უახლოვდება სალვადორ დალის სახელგანთქმულ ულვაშებს. ეს უბრალო ულვაშები არ გეგონოთ. სალვადორ დალისთვის იგი მაგიური ძალის შემცველია... სალვადორ დალის მეგობრის, ესპანეთის უდიდესი პოეტის, ფედერიკო გარსია ლორკას თქმით, „ულვაში - ეს არის ადამიანის სახის კონსტანტა.“

ულვაშის იდეა სალვადორ დალის ფრიდრიხ ნიცშეს კითხვისას აღძვრია. თავის დღიურებში იხსენებს, თუ რა გაოგნებული დარჩა ნიცშეთი (თუმცა მალევე უარყო). აი რას

წერს სალვადორ დალი: „როცა პირველად გავეცანი ნიცშეს, ღრმად შოკირებული დავრჩი. ნიცშე შავით თეთრზე თავხედურად აცხადებდა, რომ ღმერთი მოკვდა!“ მე ჯერ იმ აზრს არ ვიყავი შეჩვეული, ღმერთი საერთოდ რომ არ არსებობდა და ამ დროს ვიღაცა მეპატიჟებოდა ღმერთის დამარხვაზე. ეჭვებმა შემიპყრო, მე ზარატუსტრა მეჩვენებოდა გრანდიოზული მასშტაბის გმირად, მისი სულის სიდიადითაც გულწრფელად ვიყავი აღტაცებული, მაგრამ, იმავ-დროულად, იგი ჩემს თვალში დაეცა თავისი ბალღური თამაშით, რომელიც მე, სალვადორ დალის, დიდი ხანია მოთავებული მქონდა. მოვა დრო და მე გადავაჭარბე სიდიადით. ნაკითხვის მეორე დღიდანვე უკვე საკუთარი აზრი მქონდა ნიცშეზე: ეს იყო სუსტი ადამიანი, რომელმაც სიძაბუნის გამო თავს ნება მისცა, გაგიჟებულიყო, თუმცა, ასეთ დროს გმარებებს, გონებიდან არ გადასცდე. ამ ფიქრებმა დაუდო საფუძველი ჩემს უპირველეს დევიზს, რომელიც ლაიტმოტივი უნდა ყოფილიყო ჩემი ცხოვრების: – „ერთადერთი განსხვავება ჩემსა და გიჟს შორის ისაა, რომ გიჟი არ ვარ“. სამ დღეში გადავცლაპე და მოვინელე ნიცშე. ამ კანიბალური პურობის შემდგომ, შეუჭმელი მრჩებოდა მხოლოდ ერთი დეტალი ფილოსოფოსის პიროვნებისა, ერთადერთი ბლუჯა, რომლისთვისაც მზად ვიყავი კბილები ჩამესო, – ეს იყო მისი ულვაშები. მე მწყუროდა ყველაფერში მეჯობნა ნიცშესთვის, ულვაშებითაც კი. ჩემი ულვაში ხომ სევდას არ მოგვრის კაცს! ხომ არ დააფიქრებდა კაცს კატასტროფაზე, არა, არასდროს!“ ჩემი ულვაშები ხალისიანი და ოპტიმიზმით აღსავსეა, ის ველასკესის ულვაშებს მიაგავს და სრულიად საწინააღმდეგოა ნიცშეს ულვაშისა, ჩემი ულვაშები განასახიერებს იმპერიალისტურ სულს, ის ზეკაცისკენაა მიმართული, რადგან ვერტიკალი დამახასიათებელია ესპანური მისტიკისათვის. ჩემი ულვაში ზეადრეკილია, ის მხოლოდ ღამე ეშვება დაბლა როცა ისვენებს, როცა მე მძინავს: სანამ ჩემს ულვაშებს ათვალიერებენ, მე ამ ულვაშებს ამოფარებული, ჩემს საქმეს ვაკეთებ“.

ძნელია იმის თქმა, თუ ვინ არის სალვადორ დალი, ის ძნელი მოსახელთებელია, ზოგს იგი მასხარა ჰგონია, თვით სალვადორის სიტყვით: „აგერ, ამდენი ხანია კაცობრიობას რომ

ართობს,“ ზოგს კი – გიჟი. „დალი გიჟია. განა შეიძლება დაუფიქრებლად და უყოყმანოდ ამის მტკიცება? უმჯობესი იქნებოდა, გეტყვათ, რომ ადამიანთა უმეტესობა თქვენნაირია და არა ჩემნაირი, მე გიჟი არ ვარ, მე მხატვარი ვარ!“

დიახ ის მხატვარია. ამით ყველაფერია ნათქვამი. მაგრამ სალვადორ დალი მარტო მხატვარი არ არის, მას ეცოტავენა მხატვრობა, სული ეხუთება მხოლოდ ფერწერის სფეროში. ის მრავალმხრივი შემოქმედია და მუდამ საიდუმლოებებს ეძებს, მისი მზერა წვდება მიღმურ სამყაროს. განა რასაც ჩვენ ვხედავთ მხოლოდ ესაა ყოფიერება? შექსპირის ნათქვამი რომ გავიხსენოთ: „ბევრი რამ არის ბუნებაში ისეთი საიდუმლო, რაც ფილოსოფოსებს არც კი მოლანდებიათო. აი, ის საიდუმლოება იზიდავს სალვადორ დალის. იგი ყვინთავს არაცნობიერი სამყაროს ბნელ ჯურღმულებში და მისი უძირი სიღრმიდან ამოაქვს ჩვენთვის ჯერარნახული საოცრებანი, როგორც მარგალიტების მაძიებლებს ნიჟარები, რომლის გულში მარგალიტები იდუმალი ბრწყინვით მიგვანიშნებენ მარადიული მდუმარების საიდუმლოზე. გასაოცარია სალვადორ დალის პიროვნება, ამიტომ ფერწერაც ერთი ნაწილია ინდივიდუალობისა. სალვადორ დალი მისი ერუდიციით და ბუნებით რენესანსული ტიტანის ტიპია, მაგრამ უბადრუკ დროში დაიბადა.

„ყველაფერი სიცოცხლეს ნიშნავს. არაფერი – არარას. ფერის გარეშე ყველაფერი უფერულია. როცა არ იყო არაფერი და თქვა უფალმა – იქმნეს ნათელიო, ყველაფერს სინათლე მოეფინა და ყოველივეს დაედო ფერი.

ფერწერა იბადება პალიტრაზე გაფენილი ფერების სამყაროდან. აქ ყოველი ფერი, თითქოს ევედრება ფერმწერს, შესთხოვს განსახიერებას, აქ ყოველი ფერი ასხივებს მშვენიერებას. ამის შემხედვარე ფერმწერი ივსება ცხოველი იმპულსებით. პალიტრის მრავალფეროვნებით აღგზნებული სული თრთის, ცახცახებს, გიზგიზებს და მთლად ცეცხლად ქცეული, მორჩილყოფს მხატვარს, შემოქმედად იქცეს.

ეს ჩუმი ექსტაზი, ფერების ძალით წარმოქმნილი, უცხოა სალვადორ დალისთვის. ის პალიტრას კი არ დასცქერის, ფერები კი არ აღელვებს, არამედ საკუთარი არსების სიღრმეში იმზირება

და გაჰყვირის: ჩაიხედეთ ჩემს სულში, ნახეთ რა ხდებაო. ჩვენც ვდგავართ მისი სურათების წინაშე და ვიხედებით მის სულში. თავის თავში ჩაძირული ოსტატი, ჯერ არ ნახულ სამყაროს დაგვანახებს, ის მისნობს, წინასწარმხედია, ჯადოქარი. ათასგვარ საშინელებათა მხილველი, ყოველივეს აღბეჭდავს იგი ტილოზე, როგორიცაა მაგალითად – „სამოქალაქო ომის წინათგრძნობა“ სადაც ვხედავთ საშინელებას, გახლეჩილ, დაგლეჯილ სხეულს, ომის უაზრობას და ის კოშმარული ხილვით აღიბეჭდა ტილოზე. „რას ვჭამ ვიცი, მაგრამ რას ვაკეთებ – არ ვიცი. ნებავთ, რომ ჩემს მეგობრებს თუ არამეგობრებს ესმოდეთ მნიშვნელობა ჩემ მიერ ტილოზე აღბეჭდილი ხატებისა, როცა მე, თავად შემქმნელს, მათი არაფერი გამეგება?!

არტიფაქტი 2008წ. გვ.40-45.

„ფერმწერის ფანტაზია – სალვადორ დალი“

თემა: პოსტმოდერნული ხელოვნება

სიტყვა „პოსტმოდერნიზმი“, ცოტა არ იყოს მოუქნელად, მოუხერხებლად ჟღერს. გარდა ამისა, ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს მოდერნიზმთან მიმართებით საკუთარ უპირატესობას და აღმატებულებასაც უსვამს ხაზს. ამდენად ტერმინი წინააღმდეგობას თავის თავშივე მოიცავს, განსხვავებით ისეთი ტერმინებისაგან როგორებიცაა რომანტიზმი, კლასიციზმი, ბაროკო ან როკოკო. უფრო მეტიც: – იგი დროით სწორხაზოვნებაზე მიუთითებს და მოძველებულობის, დეკადანსის კონოტაციურ მნიშვნელობასაც ატარებს.

მოდერნიზმი და პოსტმოდერნიზმი ერთმანეთისგან სადემარკაციო ხაზით არ არიან გაყოფილნი, არც ჩინური კედლით ან რკინის ფარდით. კულტურა ის სივრცეა რომელიც აერთიანებს წარსულს, აწმყოს და მომავალს.

პოსტმოდერნიზმი განიხილება ისეთ კულტურულ მიმდინარეობად, რომელსაც არ გააჩნია ზუსტი განსაზღვრებები. პოსტმოდერნული აზროვნება, კლასიკური ფილოსოფიური დისკურსისგან განსხვავებით, ოპერირებს: საჯაროობის, თხრობის, ყოველდღიურობის, კომუნიკაციური სტრუქტურების, ენობრივი თამაშების, მეტაფორების, დეკონსტრუქციის, ძალაუფლების, სხეულებრივის, სექსუალურის, ვირტუალურის ცნებებით. ამ ეპოქაში გონებამ დაკარგა პრიორიტეტი, ინტუიციამ კი დაიბრუნა თავისი უფლებები. გაქრა უპირატესობის მინიჭების აუცილებლობა და ტრადიციულმა და ძველმა ისეთივე ძალა შეიძინა, როგორც თანამედროვემ, ანუ ყველაფერი დასაშვები გახდა. როგორც ლესლი ფიდლერი აღნიშნავს, პოსტმოდერნული ხელოვნება „ორმაგი აგენტია“, „განცხრომაში მყოფი, როგორც ტექნოლოგიური რეალობის ვითარებაში, ისე სასწაულის სფეროში და ასევე მზადმყოფი მითში ან ეროტიკულ სივრცეში გადასანაცვლებლად.“ ამავე დროს, პოსტმოდერნიზმის განურჩევლობა, სტილების, ჟანრების მიმართ, ისევე, როგორც გულგრილობა, შეფასებებისადმი და მასობრივი კულტურის

მიმღეობა, ნებისმიერი სხვა კულტურის გვერდით, სრულებით არ ნიშნავს იმას, რომ პოსტმოდერნი თავადაა მასობრივი კულტურა, ეს უკანასკნელი სრულიად სხვა მოვლენაა და იგი მოდერნულ პროდუქტს უფრო წარმოადგენს, ვიდრე პოსტმოდერნულისას. აქ ადგილი აქვს „ორგვარ კოდირებას“ ანუ მხატვრული ნაწარმოები ხდება მისაღები როგორც მასობრივი მომხმარებლის, ისე ელიტისთვის. პოსტმოდერნული ხელოვნება არც მასობრივია და არც ელიტარული, იგი უბრალოდ ხელოვნებაა... მაგრამ რას ნიშნავს „ხელოვნება“ პოსტმოდერნული გაგებით? ამასთან დაკავშირებით, ცნობილი ფილოსოფოსი, ბორის გროისი, თავის ერთ-ერთ ლექციაში აღნიშნავს, რომ ადამიანები სვამენ კითხვას „რა არის ხელოვნება?“ და ცდილობენ მას პასუხი გასცენ ხელოვნებისავე ფარგლებში. ეს კი, როგორც ყველა ამ საკითხში განსწავლული ადამიანი, აღნიშნავს, აქამდე მხოლოდ ფილოსოფიისათვის იყო დამახასიათებელი. საკუთარი საგნისა და მეთოდების განსაზღვრა მხოლოდ ფილოსოფიისათვის წარმოადგენდა რეფლექსიის საგანს. გროისი მიიჩნევს, რომ ფილოსოფიის მიერ დაფუძნებულ ამ პარადიგმას, სულ უფრო და უფრო ერგება ხელოვნებაც და ეს ახალი ფენომენია. უნინ ეს საკითხი არ იყო პრობლემატური, რადგანაც ცნობილი იყო რითი გამოირჩეოდა ხელოვნება და უნდა ითქვას, რომ იგი არა – ხელოვნებისაგან ხელოვნურობით, არამედ ნახელავობით გამოირჩეოდა. ხელოვნება – ეს არის ბერძნული „ტექნე“, ანუ ბუნებისაგან, უპირველეს ყოვლისა, იმით განსხვავდება, რომ იგი ნაკეთებია ადამიანის ხელით, მაშინ როცა ბუნებრივი საგნები არ არის ნაკეთები და უნდა ითქვას, რომ ხშირად ხელოვნებას არასწორად განსაზღვრავენ გარკვეული ესთეტიკური ობიექტების ერთობლიობად. სინამდვილეში, ესთეტიკა, როგორც ეს კანტთანაა ფორმულირებული, ესთეტიკურ განცდაზეა დამყარებული, რომელიც შესაძლებელია, რომ მოგვანიჭოს ნებისმიერმა ობიექტმა. ამგვარად, განსხვავებანი ესთეტიკური ობიექტი – არაესთეტიკური ობიექტი, ან ესთეტიკური განწყობა – არაესთეტიკური განწყობა, არ არის კომპეტენტური ხელოვნებისა და არა ხელოვნების გამიჯვნაში, ამრიგად, ნახელავობა წარმოადგენს ერთადერთ ტრადიციულ კრიტერიუმს.

პოსტმოდერნულ სამყაროში, უნდა ითქვას, რომ სწორედ ეს ტრადიციული კრიტერიუმი დადგა ეჭვქვეშ, მაშინ, როცა 50-60 - იანი წლების ამერიკელ მხატვართა თაობამ ყველანაირი საგნის, მათ შორის ბუნებრივი ნივთების ერთი სივრციდან მეორეში უაზრო გადმოტანას მიჰყვეს ხელი. ეს წარმოადგენდა გადატანის განურჩეველ, გულგრილ, ნულოვან ოპერაციას: ადამიანი მიდის უნივერსალში, ან იქცევა ისე, როგორც **ენდი უორჰოლი**, რომელსაც თუკი რაიმე ნივთი აკლდა გალერეაში, გამოფენაზე პირდაპირ სანაგვიდან მიათრევდა. სწორედ შინაარსისადმი, განსაზღვრებისადმი, მხატვრული ფენომენის ობიექტში ინტერვენციისადმი ამ გულგრილობამ შვა ეს ნულოვანი ხერხი, რომელმაც დასვა კიდეც საკითხი ხელოვნების რაობის შესახებ. ხოლო ყველა პრობლემა, მათ შორის ფილოსოფიურიც, ცნობილია, რომ ნებისმიერ სისტემაში მაშინ იჩენს თავს, როცა ამ სისტემაში ნული ჩნდება. ხსენებულმა ნულოვანმა შემოქმედებითმა ოპერაციებმა კი ხელოვნების სფეროს პრობლემატიზირება მოახდინა, რის შედეგადაც დაისვა კითხვა: „შეგიძლია თუ არა ხელოვნების ნაწარმოები გავარჩიოთ არა-ხელოვნების ნაწარმოებისაგან?“ საქმე ის არის, რომ დღეს აღარავინ არის ვალდებული, განმარტოს ან ინტერპრეტირება მოახდინოს ხელოვნების ნაწარმოებისა, რათა დაამტკიცოს მისი „ნახელავობა“. დღეს ხელოვნება პერფორმატიული აქტია, როცა შეგიძლია მიუთითო რომელიმე ობიექტზე და თქვა: ეს ხელოვნების ნაწარმოებია. ამგვარად, ყველაფერი გამონათქვამზე გახდა დამოკიდებული და შესაბამისად, სიტყვებმა „ეს ხელოვნების ნაწარმოებია“, სხვა ლინგვისტური სტატუსი შეიძინა და აზრი დაკარგა კითხვის დასმამ, დასაბუთებამაც, განსხვავებამ და ინტერპრეტაციამაც. ამასთან დაკავშირებით ჩნდება კითხვა, ვინ არის ის სუბიექტი, ვისაც აქვს ამგვარი სიტყვების თქმის უფლება? ამის თაობაზე დისკუსია შეჯამდა ტიერი დე დიუფოს წიგნში „კანტი დიუშანის შემდეგ“, სადაც ავტორი ამბობს, რომ ყოველ ადამიანს აქვს თავის წარმოსახვაში საკუთარი მუზეუმის შექმნის უფლება, უფლება, რომ თავისით გაარჩიოს ნაწარმოებები და თავისივე კოლექციას მოუყაროს თავი. ერთი

სიტყვით, ჩვენს ეპოქაში, სიტყვები „ეს ხელოვნებაა“, ისევე ფუნქციონირებს, როგორც სიტყვები „ეს მშვენიერია“.

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ პოსტმოდერნულ სამყაროში დარჩა მხოლოდ სუბიექტური გადანყვებილება, სუბიექტური არჩევანი და ამ აზრით, ხელოვნება ესთეტიკას დაემთხვა, მაგრამ ესთეტიკაც დღეს უკვე აღარ ითვალისწინებს პითაგორელთა მიერ დადგენილ მშვენიერების კრიტერიუმებს, დღეს უკვე ყველაფერი მისაღებია. ისეთმა მიდგომამ, როგორიც არის ხელოვნების ნაწარმოების საზრისის უარყოფა, გამოიწვია ძირითადი ესთეტიკური კატეგორიების მოდიფიკაცია. მშვენიერების კლასიკური გაგება, რომელიც დაფუძნებული იყო ინტელექტზე, თავის თავში ატარებდა ჭეშმარიტებასა და სიკეთეს, პოსტმოდერნული ესთეტიკის მიერ უსაფუძვლოდ ცხადდება. ახლა ყურადღება ექცევა ასიმეტრიისა და დისონანსების მშვენიერებას. პოსტმოდერნული ესთეტიკისათვის დამახასიათებელია არასისტემურობა, დოგმების და წესების არ ქონა, მისთვის უცხოა კონცეპტუალური სქემების სიმკაცრე და ჩაკეტილობა. პოსტმოდერნული ესთეტიკის სპეციფიკა დაკავშირებულია კლასიკური ტრადიციის არაკლასიკურ ინტერპრეტაციასთან.

ეს არის ეპოქა, რომელშიც ნადგურდება ავტორის ტოტალიტარიზმი, ნებისმიერი იდეოლოგია. ამიერიდან ავტორი, ხელოვანი, მწერალი აღარ ლაპარაკობს ყველას სახელით. პოსტმოდერნულ ნაწარმოებში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხია ავტორის სახე, ავტორის ნილაბი; აქ შეიძლება არ მყარდებოდეს კომუნიკაცია თხრობის თითქმის არც ერთ დონეზე: პერსონაჟთა შორის, ტექსტსა და მკითხველს შორის, რეალურ ავტორსა და მკითხველს შორის; ერთადერთი წყვილი, რომლის თანხმობაც ეჭვქვეშ არ არის დაყენებული და რომელთა შორისაც კომუნიკაცია კითხვის პროცესში აუცილებლად მყარდება, არის ავტორის ნილაბი და მკითხველი. ავტორის ნილაბი გულისხმობს ავტორის რეფლექსიას მისი შექმნის პროცესზე თვითონ ტექსტშივე. ამ გზით შემოდის პოსტმოდერნისტულ თხზულებაში ესეისტურ-თეორიული ნაკადი... მას მაორგანიზებელი ფუნქცია ეკისრება. ავტორის ნილაბი არის ეკლექტური, ფრაგმენტული და ზოგჯერ ქაოტური პოსტმოდერნისტული მხატვრული ტექსტის

შემაღლებელი ფაქტორი. მაგალითად, ცნობილმა მეცნიერმა, როლანდ ბარტმა ავტორის ტრადიციული გაგების ამოწურვა „ავტორის გაუჩინარებით“ და თვით „ავტორის სიკვდილით“ აღნიშნა. იგი არ უარყოფს, რომ ავტორი აუცილებელი რგოლია მოვლენათა იმ ჯაჭვში, რომელიც სიტყვით ან ტექსტით რეალიზდება, მაგრამ იგი უარყოფს დასავლურ აზროვნებაში გაბატონებულ ტენდენციებს, რომლის თანახმადაც, გამორჩეული ინდივიდუალობისა და მიზნის მქონე სუბიექტს – ავტორს, მიეწერებოდა ძირითადი „ფუნქცია“ ან „როლი“ – „კოგიტო“, ანუ ყოველგვარი ცოდნის საფუძველი: ინიციატორობა, გარკვეული მიზნით მოქმედება და საკუთარი ზრახვებით ტექსტის ფორმათა და შინაარსის განმაპირობებელი პრინციპის დადგენის როლი. ბარტი აღნიშნავს, რომ ბოლოდროინდელ გამოკვლევებში (ჟ. პ. ვერნანი) დემონსტრირებული იყო ბერძნული ტრაგედიის საფუძველში არსებული ორაზროვნება: მისი ტექსტი ორმნიშვნელოვანი სიტყვებითაა ნაქსოვი, რომელთაც ყოველი მოქმედი პირი ცალმხრივად აღიქვამს (სწორედ ამ მუდმივ გაუგებრობაში მდგომარეობს „ტრაგიკულის“ არსი). თუმცა არის ვილაც, ვისაც ყოველი სიტყვა მთელი მისი პირობითობით ესმის და ესმის მოქმედ პირთა სიცრუეც; ეს „ვილაც“ მკითხველია (ან მსმენელი). ასე გამოიკვეთება წერის ერთიანი არსი: ტექსტი წერის მრავალი სხვადასხვა სახეობისაგან შედგება, რომელთაც განსხვავებული კულტურული წარმოშობა აქვთ და ერთმანეთთან დიალოგის, პაროდირის, კამათის ურთიერთობაში მოდიან, თუმცა მთელი მრავლობითობა ფოკუსირდება გარკვეულ წერტილში, რომელსაც ავტორი კი არ წარმოადგენს, როგორც აქამდე ამტკიცებდნენ, არამედ მკითხველი. ტექსტი მთლიანობას იძენს არა თავის წარმოქმნაში, არამედ დანიშნულებაში. მკითხველი ის სივრცეა, სადაც ყველა ციტატა აღიბეჭდება, რომელთა წყალობითაც წერა ხდება შესაძლებელი. მკითხველი არის ადამიანი ისტორიის, ბიოგრაფიის, ფსიქოლოგიის გარეშე, ის არის ვილაც, ვინც ერთად კრებს ყველა იმ შტრიხს, რომელიც წერილობით ტექსტს ქმნის, მკითხველის დაბადებას ავტორის სიკვდილი სჭირდება! ბარტი აღნიშნავს, რომ იმისათვის, რათა წერას განაღდებული ჰქონდეს მომავალი, აუცილებელია დავამხოთ მითი მის შესახებ.

ამგვარად, პოსტმოდერნულ ეპოქაში მკითხველის დაბადების საზღაური ავტორის სიკვდილია.

ყველაფერთან ერთად, უნდა ითქვას, რომ თანამედროვე, პოსტმოდერნულ ხელოვნებაში თავს იჩენს თამაშის პრინციპი. თამაშია როგორც შემოქმედებითი, ისე აღქმითი პროცესი, ავტორი კი ტექსტის მეშვეობით მკითხველს სთავაზობს ამ თამაშში ჩაბმას. ამ დროს თამაში შეიძლება მიმდინარეობდეს როგორც ყოფიერ, ისე მხატვრულ რეალობაში. მისი მთავარი პრინციპი უკავშირდება იდეას, რომლის დროსაც პიროვნება თამაშშია ჩაბმული არა მარტო ხელოვნებასთან, არამედ თვით ბუნებასთან, საზოგადოებასთან. პოსტმოდერნისტულ თამაშში ავტორი გამუდმებით შეგვახსენებს, რომ ამგვარ სამყაროში არაფერი, მათ შორის ტექსტიც, არ არის ნდობის ღირსი. პოსტმოდერნისტი ავტორი არ ცდილობს ჩაენაცვლოს, ან აღადგინოს ტრადიციული ხელოვნების დროინდელი თანხმობა, იგი თამაშში წინასწარვე ახდენს საკუთარი მდგომარეობისა და მცდელობის ირონიზირებას, რათა მზად შეხვდეს მკითხველის უნდობლობას, ირონიას, რადგანაც ეს გარდაუვალია. სწორედ ამიტომ ცდილობს ავტორი თავიდან აიცილოს კომუნიკაციის ჩავარდნა. თავის თამაშში თავისუფალი ავტორი არ მალავს საკუთარ გრძნობებს როგორც ტექსტის მიმართ, ასევე ადამიანის ნებისმიერი საქმიანობისადმი, რომელიც პოსტმოდერნულ ეპოქაში ვერ აღწევს სრულყოფილებას. პოსტმოდერნიზმის საერთო სულისკვეთების თანახმად, თავად ავტორიც ისეთივე უფლებებით სარგებლობს ტექსტისადმი, როგორც მკითხველი.

ამგვარად, პოსტმოდერნისტი ავტორი სრულიად თავისუფალია ყოველგვარი ნორმებისა და ნიშნებისაგან, მას შეუძლია დაეყრდნოს მხოლოდ საკუთარ სურვილებსა და მოქმედებებს, ასეთი თამაშის გასაბმელად კი ავტორისთვის მეტად მოსახერხებელია ინტერტექსტუალიზმისა და ინტერპრეტაციის პრინციპის გამოყენება, რომლებიც განუსაზღვრელ თავისუფლებას ანიჭებს მწერალს.

რაც შეეხება ინტერტექსტუალიზმს, ეს არის ერთადერთი ფორმა, რომლითაც პოსტმოდერნიზმში ზოგად კავშირთა არსებობაა შესაძლებელი, ამ დროს თითოეული ტექსტი იწერება

სხვა ტექსტთა მიერ, აქ მოქმედებს ავტორის ნონსელექციის დამოკიდებულება.

ინტერტექსტუალობა ტექსტში ორი ან მეტი ტექსტის „თანამონაწილეობას“ ნიშნავს, რაც გამოხატულია ცრუ ციტატებით, კლასიკური ტექსტის „შელახვით“, ტექსტის მეტაფორიზაციით, ისტორიზმით, დემითოლოგიზაციით, სადაც მითის განსხვავებულ ფორმას ვხვდებით და ა.შ. ასევე მასში სიუხვეა პაროდირების და გამოიყენება საცნობარო და საკანცელარიო ტექსტებიც კი.

ინტერტექსტუალობასთან დაკავშირებით რ. ბარტი აღნიშნავს, რომ „ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ინტერტექსტს; ურთიერთგანსხვავებულ დონეზე მასში მონაწილეობენ სხვა, მეტ-ნაკლებად საცნაური ტექსტები, რომლებიც წინამორბედი და გარემომცველი კულტურის კუთვნილებაა. თითოეული ტექსტი წარმოადგენს ძველი ციტატებისაგან ნაქსოვ ახალ ქსოვილს, კულტურული კოდების, ფორმულებისა და რიტმული სტრუქტურების ნაწყვეტებს, სოციალური იდიომების ფრაგმენტებს და ა.შ. – ყოველივე ეს შესრუტულია ტექსტის მიერ და აზელილია მასში, ვინაიდან ტექსტამდე და მის გარშემო ყოველთვის არსებობს ენა. ინტერტექსტუალობა ნებისმიერი ტექსტის აუცილებელი წინასწარი პირობაა.“ [2] რ. ბარტის აზრით, ინტერტექსტუალობის პრიზმაში სამყარო გვხვდება, როგორც უზარმაზარი ტექსტი, რომელშიც ყოველივე ოდესღაც უკვე ითქვა... ნებისმიერი ტექსტი თავისებური „ექოკამერაა“, ამიტომ „თვით ტექსტუალობის იდეა განუყოფელია ინტერტექსტუალობისაგან და მას ემყარება“. [2]

ამ მხრივ, საინტერესოა ცნობილი მეცნიერის ჩარლზ ჯენკსის მოსაზრება უმბერტო ეკოს რომანის შესახებ, რომელიც აღწერს ირონიას თუ ორმაგ კოდირებას: „პოსტმოდერნული დამოკიდებულება იმ მამაკაცის მდგომარეობას ჰგავს, რომელსაც მეტად დახვეწილი ქალი უყვარს და არ იცის, რომ არ შეუძლია უთხრას მას „მე თქვენ მიყვარხართ გაგიჟებით“, რადგან მან იცის, რომ ქალმა იცის, რომ ეს სიტყვები უკვე დაწერილია ბარბარა ქართლანდის მიერ, მაგრამ არსებობს გამოსავალი. მამაკაცს შეუძლია თქვას: როგორც ბარბარა ქართლანდი

იტყოდა, მე თქვენ მიყვარხართ გაგიჟებით“; ამ შემთხვევაში ყალბი უშუალობისაგან თავის არიდებით, ნათლად გამოითქმება, რომ უკვე შეუძლებელია უშუალო ლაპარაკი და, მიუხედავად ამისა, მამაკაცი ამბობს იმას, რაც მას სურს რომ უთხრას ქალს, რომ მას იგი უყვარს, მაგრამ მას უყვარს იგი დაკარგული უშუალობის ხანაში. თუ ქალი აჰყვება, ასევე უნდა დაუბრუნოს მამაკაცს სიყვარულის განცხადება, მოსაუბრეთაგან არცერთი არ განიცდის უშუალოდ, მაგრამ ორივე იღებს წარსულის გამოწვევას, რომელსაც ვეღარსად წაუვლენ და ამიტომ ცნობიერად და სიამოვნებით ერთვებიან ირონიის თამაშში, მაგრამ სიყვარულზე საუბრით მიზანი მაინც მიიღწევა“...

ამგვარად, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პოსტმოდერნული ესთეტიკის სპეციფიკა, დაკავშირებულია კლასიკური ტრადიციის არაკლასიკურ ინტერპრეტაციასთან, როგორც წესი, იგი ყოველთვის მზადაა, კარი გაუღოს კიჩს და რაც ყველაზე არსებითია პოსტმოდერნიზმისათვის – ეს არის სტილების, ჟანრების აღრევა და განურჩევლობა, ორმაგი კოდირება, ანუ ორი, განსხვავებული შეუსაბამო ენობრივი კოდის (უფართოესი გაგებით), დისკურსის, სტილისტიკის, თანხვედრა და შერწყმა.

ტერმინი – „ორმაგი კოდირება“, ეკუთვნის არქიტექტორსა და ხელოვნებათმცოდნეს, ჩარლზ ჯენკსს, რომელიც აღნიშნავდა, რომ პოსტმოდერნული არქიტექტურა კლასიკური ტრადიციისა და მოდერნისტული ავანგარდის შერწყმას ემყარებოდა. ხელოვნებისა და კულტურის ამგვარ სამომავლო ტენდენციაზე, ჯერ კიდევ ფილოსოფიური პერმენევტიკის მამა, ჰანს-გეორგ გადამერი მიანიშნებდა – მომავალმა ხელოვნებამ უნდა შეძლოს და კლასიკა თანაუწყოს ავანგარდსო. პოსტმოდერნიზმიც სწორედ ამ ორმაგი კოდირების ენაზე მეტყველებს – ერთდროულად კლასიკისა და ავანგარდის ენებზე; მაგრამ ორმაგი კოდირება შესაძლოა უფრო ფართოდაც გავიაზროთ და საერთოდ, ნებისმიერი განსხვავებული ენობრივი კოდების შერწყმის სახით წარმოვიდგინოთ. მაგალითად დეტექტივის შერწყმა მედიევისტიკასთან – შუასაუკუნეების შემსწავლელ მეცნიერებასთან; ამგვარი შერწყმის მაგალითია თუნდაც უმბერტო ეკოს რომანი „ვარდის სახელი“ და ა.შ. საერთოდ,

ყოველივე ეკლექტური, განსხვავებულთა არევაზე დამყარებული ხელოვნება, თავისი არსით, ორმაგი, სამმაგი, ოთხმაგი და ა.შ. „კოდირების“ ნიმუში გახლავთ. იმავე ორმაგ კოდირებას გულისხმობს კიდევ ერთი პოსტმოდერნული ტენდენცია – გამონაგონისა და ნამდვილის, ილუზორულისა და რეალურის აღრევა. პოსტმოდერნიზმი სიმულაციის ხელოვნებაა, იგი არც არასოდეს არსებულ „ორიგინალთა“ აბსოლუტურად „იდენტურ“ ასლებს, ე.წ. სიმულაკრებს ქმნის. სიმულაკრები – ესაა ისეთი „აღმნიშვნელი“, რომლის უკანაც არ დგას აღსანიშნი, მაგრამ სიმულაკრები მოგვაჩვენებს, რომ ასეთი „აღსანიშნი“ არსებობს. მაგალითად, ლიტერატურა სიმულაციური თარგმანის სახეს იღებს, ანუ ვითომ არსებული ტექსტების ინტერპრეტაციასა და გადმოწერას ისახავს მიზნად. მაგალითად, სახვით ხელოვნებაში ამგვარ სიმულაკრებს ქმნის ენდი უორჰოლი, იმ თავისი ე.წ. ჰიპერრეალიზმით, რეალურზე უფრო „რეალურის“ შექმნას რომ გულისხმობს. პოსტმოდერნიზმის მთავარი სამოქმედო იარაღი სარკე გახლავთ, ოღონდ ეს სარკე, გარე სამყაროზე კი არ არის მიმართული, როგორც ეს სახელოვნებო რეალიზმშია მიღებული, არამედ სხვა სარკეებზეა მიმართული, სარკიდან სარკეში არეკლილი „რეალობის“ დასაჭერად. რეალურისა და ილუზორულის სიმულაციური აღრევით მრავალი პოსტმოდერნისტი მწერალი ოპერირებს: ავტორი შეაღწევს თავისი ნაწარმოების სამყაროში და იქაურ პერსონაჟებს „ეკონტაქტება“. ამას კინემატოგრაფიაშიც ხშირად ვხვდებით, მაგალითად ფელინის ან ვუდი ალენის ფილმებში.

პოსტმოდერნიზმის კიდევ ერთი არსებითი მახასიათებელია ფრანგი ფილოსოფოსის, ჟაკ დერიდას მიერ მიმოქცევაში შემოტანილი მეთოდი – დეკონსტრუქცია, რაც მდგომარეობს შემდეგში: ჩვეულებრივ, ყოველი სტრუქტურა ემყარება ცენტრალურ ელემენტებს და ასევე შეიცავს მეორად – მარგინალურ ელემენტებს. დეკონსტრუქციის მეშვეობით, ამგვარი ქვენყობა ირღვევა, სტრუქტურების ჩამოყალიბების თვალსაზრისით ცენტრალური და მარგინალური ერთმანეთს უტოლდებიან და ერთმანეთს ანაცვლებენ, რასაც სტრუქტურების მთელ აგებულებაში ახალი დინამიკა და მოქნილობა შეაქვს. ასე

მაგალითად, ტრადიციული მსოფლმხედველობა იერარქიულ სტრუქტურებს ქმნიდა, რომლის ელემენტები ერთმანეთისადმი დაქვემდებარებული იყო – სისტემის ცენტრს წარმოადგენდა მამაკაცური სანყისი, ხოლო ქალური სანყისი მამაკაცურისადმი იყო დაქვემდებარებული. დეკონსტრუქცია ამგვარ ქვეწყობას ხსნის და თანწყობად აქცევს. გენდერული როლების შერყევა განსაკუთრებით კარგად ჩანს სხვადასხვა სატელევიზიო შოუებში, სადაც უხვად არიან ქალის ტანსაცმელში გადაცმული მამაკაცები. ეს პრობლემა ასევე კარგად არის წარმოჩენილი პოლივედის ერთ-ერთ პოპულარულ კომედიში „ჯუნიორი“, სადაც არნოლდ შვარცნეგერიც კი, რომელიც თავისი სხეულის ფორმებით, აშკარად მამაკაცურ სანყისს უსვამს ხაზს, ფეხმძიმის როლში გვევლინება.

ასე რომ, პოსტმოდერნიზმში არ არსებობს ცენტრი, მისთვის დამახასიათებელია დეცენტრალიზაცია. პოსტმოდერნულ ხელოვნებაში საზღვრები ნაშლილია წარსულს, ანმეოსა და მომავალს შორისაც კი, ამის კარგ მაგალითს წარმოადგენს ტომ ტიკვერის ფანტასმაგორიული ფილმი „გაიქეცი ლოლა, გაიქეცი“ (1998წ.), სადაც კარგად ჩანს ილუზიის ის სისტემა, რომელიც წარმოადგენს მაღალი ხელოვნებისა და დაბალი პოპულარული კულტურის ნარევს სხვადასხვა პერიოდებიდან. ეს არის ტიპური პოსტმოდერნისტული ხასიათის ფილმი, რომელიც ერთდროულად წარმოგვიდგენს სამ განსხვავებულ სცენას, მასში არ არსებობს ცენტრი.

ამგვარად, უნდა ითქვას, რომ „პოსტმოდერნიზმი“, როგორც მხატვრული, ფილოსოფიური და სოციალური ფენომენი, მიმართულია ღია, თამაშებრივი და პროვიზიონალური (ღია როგორც დროში, ასევე სივრცულ სტრუქტურაში), დაუკავშირებელ და ინდეტერმინირებულ ფორმებზე, ირონიისა და ფრაგმენტების დისკურსზე, დაუსწრებლობისა და მსხვრევის „თეთრ იდეოლოგიაზე“, რთულ და მკაფიო დუმილის მისტიკაზე. პოსტმოდერნიზმი ყოველ მათგანზეა მიმართული და გარდა ამისა, უნდა აღინიშნოს, რომ იგი მოიცავს კიდევ განსხვავებულ, თუნდაც ანტითეოტიკურ მოძრაობას ყოვლისმომცველი პროცედურებისაკენ, მასიური ინტერქმედებისაკენ, იმანენტური კოდების, მედიი-

სა და ენებისაკენ, [24] ანუ პოსტმოდერნული დისკურსის გან-
მსაზღვრელი მსოფლმხედველობრივი მახასიათებლებია –
ფრაგმენტულობა, ინტერტექსტუალობა, სიმულაცია, პლურალიზ-
მი და ა.შ. რაც დამახასიათებელია პოსტმოდერნული ხელოვნე-
ბისათვის.

სასემინარო მასალა:

რა არის თანამედროვე ხელოვნება.

ძირითადი ლიტერატურა: ბორის გროისი „რა არის თანამედ-
როვე ხელოვნება“

**ზურაბ კაკაბაძე „მოდერნიზტული ხელოვნების ერთი თავისე-
ბურების გამო“ წერილები თბ. 1972წ. გვ. 46–59.**

დამატებითი ლიტერატურა: იბნ. პასანი „პოსტმოდერნის კონ-
ცეფციისაკენ“ ჟურნალი არტიფაქტი. თბ. 2008წ. გვ.59 – 70.

ბორის გროისი: ესეები თბ. 2014.

დამატებით საკითხავი მასალა:

იკაბ პასანი

პოსტმოდერნიზმის კონცეფციისკენ

როდინდელია ეს ტერმინი?

მისი ეტიმოლოგია მაინც გაურკვეველია. თუმცა, ვიცით, რომ
პირველად სიტყვა POSTMODERNISIMO ფედერიკო დე ონისმა
გამოიყენა ANTOLOGIA DE LA POESIA ESPANIOLA E HISPANOAMERI-
CANA (1882–1932), რომელიც მადრიდში გამოქვეყნდა. 1942 წელს
დადლი ფიტსმა გაიმეორა იგი „თანამედროვე ლათინო-ამერი-
კული პოეზიის ანთოლოგიაში“. ორივე მათგანი მიანიშნებდა
ადრეულ ოციან წლებში თავად მოდერნის წიაღში გამოკვეთილ
მცირე რეაქციაზე. ტერმინი ასევე ადრე გამოჩნდა არნოლდ
ტოინბის „ისტორიის ცოდნასა“ და დ. ს. სომერვილის შრომების
პირველი ტომის კონსპექტში 1947 წელს. ტოინბისათვის პოსტ-
მოდერნიზმი დასავლურ ცივილიზაციაში 1947 წელს დაწყებულ
ახალ ისტორიულ ციკლს ნიშნავდა, რომლის აღქმაც ჩვენ
ახლად დავიწყეთ. უფრო მოგვიანებით, 50-იან წლებში ჩარლზ

ოლსონი ხშირად საუბრობდა პოსტმოდერნიზმზე და სცილდებოდა ლაპიდარული დეფინიციის საზღვრებს. წინასწარ-მეტყველები და პოეტები ტკბებიან დროის სავსე შეგრძნებით, ამის უფლებას კი ლიტერატურათმცოდნეები იშვიათად თუ აძლევენ თავს. 1959 და 1960 წლებში, ირბინგ ჰოუი და ჰარი ლევინი პოსტმოდერნიზმის შესახებ სევდით წერდნენ, რადგან მას მოდერნიზმის ამაყი მოძრაობის დაცემად მიიჩნევდნენ. თუმცა მე, ლესლი ფიდლერსა და სხვა მრავალს, ეს ყველაფერი 60-იან წლებში ტერმინის წინდაუხედავ აპრობაციასა და ბრავიდოს მსუბუქ გავლენას მაგონებს. ფიდლერი მასში იმთავითვე პოპულარული კულტურის მიერ მაღალი მოდერნიზმის ტრადიციების ელიტიზმის გამოწვევას ხედავდა. მე კი დუმილის ლიტერატურულ ტრადიციაში თვითლიკვიდაციის იმპულსის გააზრება მეონდა ჩაფიქრებული. პოპი და დუმილი, ან მასკულტურა და დეკონსტრუქტივიზმი, ან სუპერმენი და გოდო, ან, როგორც მოგვიანებით ვამბობდი, – იმანენტურობა და ინდეტერმინაცია, – ეს ყოველივე პოსტმოდერნიზმის სამყაროს ასპექტებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. თუმცა, ყოველივე უფრო სრულყოფილ ანალიზსა და ხანგრძლივი ისტორიის კლასიფიკაციას მოითხოვს.

სიტყვა „პოსტმოდერნიზმი“, ცოტა არ იყოს, მოუქნელად, მოუხერხებლად ჟღერს. გარდა ამისა, ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს მოდერნიზმთან მიმართებით საკუთარ უპირატესობას და აღმატებულობასაც უსვამს ხაზს. ამდენად, ტერმინი წინააღმდეგობას თავის თავშივე მოიცავს, განსხვავებით ისეთი ტერმინებისაგან, როგორებიცაა რომანტიზმი, კლასიციზმი, ბაროკო ან როკოკო. უფრო მეტიც: – იგი დროით სწორხაზოვნებაზე მიუთითებს და მოძველებულობის, დეკადანსის კონოტაციურ მნიშვნელობასაც ატარებს, თუმცა, ამას არცერთი პოსტმოდერნისტი არ აღიარებს, მაგრამ უკეთესი რა შეიძლება ვუწოდოთ ამ კურიოზულ ხანას? ატომის, კოსმოსის ან ტელევიზორის საუკუნე? ეს ტექნოლოგიური იარაღიყები თეორიულ დეფინიციას მოკლებულნი არიან.

სხვა კატეგორიალური ტერმინების მსგავსად (პოსტსტრუქტურალიზმი, მოდერნიზმი ან რომანტიზმი), პოსტმოდერნიზმიც

გარკვეულ სემანტიკურ არასტანდარტულობას განიცდის: მკვლევართა შორის არ არსებობს კონსენსუსი მისი მნიშვნელობის შესახებ. აქ მთავარ სირთულეს ორი ფაქტორი განსაზღვრავს:

ა) ტერმინის „პოსტმოდერნიზმი“ გარკვეული უასაკო, ჩამოუყალიბებელი ხასიათი და

ბ) მისი სემანტიკური მსგავსება სხვა არსებულ, არანაკლებ ცვალებად ტერმინებთან. თუ ერთი პოსტმოდერნიზმის იარლიყს ავანგარდსა თუ ნეოავანგარდს აკრავენ, სხვები მასში, კვლავდაკვლავ, მოდერნიზმს მოიპოვებენ. ეს ყველაფერი კი ურიცხვი დებატების წყაროს წარმოადგენს.

მოდერნიზმი და პოსტმოდერნიზმი ერთმანეთისგან რკინის ფარდით ან ჩინური კედლით როდი არიან გამოყოფილნი. (როგორც უკვე ზემოთ აღვნიშნეთ). ისტორია პალიმფსესტია, ხოლო კულტურა აერთიანებს წარსულ, აწმყოსა და მომავალ დროებას. ვფიქრობ, ჩვენ ერთბაშად ცოტათი ვიქტორიანულები, მოდერნულები და პოსტმოდერნულებიც ვართ და ერთი და იგივე ავტორის ხელიდან შეიძლება გამოვიდეს მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ქმნილება (შეადარეთ ჯოისის „ახალგაზრდა მხატვრის პორტრეტი“ მისსავე „ფინიგანის გამოღვიძებას“). უფრო ზოგადად, ჭეშმარიტი ნარატიული აბსტრაქციის დონეზე, მოდერნიზმი შეიძლება რომანტიზმთან ასიმილირდეს, ეს უკანასკნელი – განმანათლებლობას დაუკავშირდეს, შემდეგ – რენესანსს და ასე უკან-უკან, თვით ანტიკურ საბერძნეთამდე.

ეს იმას ნიშნავს, რომ ჩვენ მიერ განხილული „პერიოდი“ უნდა გავიაზროთ როგორც განგრძობითი, ისე წყვეტილი კანონ-ზომიერებით, – კომპლემენტად თუ ნაწილად ქცევის პერსპექტივით. აპოლონური ვრცელი და აბსტრაქტული დამოკიდებულება მხოლოდ ისტორიულ კონიუნქტურებს განასხვავებს; დიონისური-სენსორული, თუმცა ოდნავ შეზღუდული მგრძნობელობა კი, – მხოლოდ დისიუნქტურ მომენტებს ეხება. ამრიგად, პოსტმოდერნიზმი, რომელიც ერთბაშად ამ ორივე ღვთაებას ეთაყვანება, გაორებულ დამოკიდებულებას აღიარებს. თვითობა და განსხვავებულობა, ერთიანობა და განცალკევება, მორჩილება და ამბოხი – ყოველი მათგანი საკადრის აღიარებას ითხოვს, თუკი ვაპირებთ, რომ მივყვეთ ისტორიას, შევიმეცნოთ როგორც

სულიერი და მენტალური სტრუქტურის, ისე დროებითი ფიზიკური პროცესების ცვალებადობა, როგორც პარადიგმა და უნიკალური მოვლენა.

ამრიგად, „პერიოდი“ სინამდვილეში პერიოდი კი არა, ერთბაშად დიაქრონული და სინქრონული კონსტრუქციაა. პოსტმოდერნიზმიც, რომანტიზმისა და მოდერნიზმის მსგავსად, გამონაკლისი როდია. იგი საჭიროებს როგორც ისტორიულ, ისე თეორიულ დეფინიციას. ჩვენ არ შევეცდებით დავადგინოთ მისი „ინაუგურაციის“ ზუსტი თარიღი, ისეთი, როგორიც ვირჯინია ვულფის პოეზიის გამოჩენაა მოდერნიზმისათვის, ან სევდიანად გავიხსენოთ 1939 წლის სექტემბერი, როცა, ვითომდა, დაიწყო პოსტმოდერნიზმი. სამაგიეროდ, შევეცდებით გამოვიკვლიოთ პოსტმოდერნიზმის წინამძღვრები, – შტერნის, სადის, მლეიკის, დიუშანის, რასელის, ბროხის, კაფკას და სხვ. მაგალიტებიდან. ეს ყოველივე იმის მაჩვენებელია, რომ ჩვენ საკუთარ წარმოსახვაში შევექმენით პოსტმოდერნიზმის გარკვეული მოდელი, კულტურისა და იმაგინაციის სპეციფიური ტიპოლოგია და ამ მოდელის მიხედვით ვცდილობთ გარკვეული ავტორებისა და განსხვავებული მომენტების „დანათესაებას“. თვითონ გამოვიგონეთ ჩვენი წინაპრები და, ალბათ, მომავალშიც ამასვე გავაგრძელებთ. ჩვენ განვაახლეთ ძველი ავტორები, პოსტმოდერნისტებად ვაქციეთ კაფკა, ბეკეტი, ბორხესი, ნაბოკოვი, გომბროვიჩი, მაშინ, როცა შედარებით ახალგაზრდებს: – სტაირონს, აპდაიკს, კაპოტეს, ირვინს, დოქტოროუს, გარდნერს – იარლიყი სულაც არ სჭირდებათ.

როგორც ვხედავთ, პოსტმოდერნიზმის ნებისმიერი დეფინიცია, მისი შემადგენელი ნაწილების ორმხრივ ხედვას გულისხმობს, რომელმაც ერთიანად უნდა მოიცვას როგორც განგრძობითობისა და ფრაგმენტულობის პრინციპი, ისე დიაქრონიზმი და სინქრონიზმიც. გარდა ამისა, საჭიროა გარკვეული დიალექტიკური მიდგომა, რადგან განსაზღვრების ობიექტი ხშირად მეტად ანტითეზურია, ხოლო ისტორიული რეალობის ტენდენციის იგნორირებისათვის ხშირად ცალკეულ მიდგომებსა და თვით ნიუტონის ძილშიც უნდა ვეძებოთ გასაღები. განსაზღვრების მეთოდი დიალექტიკური და ამავე

დროს, პლურალურიცაა. ნებისმიერი შტრიხის აბსოლუტურ კრიტერიუმად მიჩნევთ, ჩვენ ერთ რომელიმე ავტორს სხვებზე მაღლა დავაყენებთ. ასე რომ, ჩვენ თავს ვერ დავიმშვიდებთ იმ ჰიპოთეზით, რომ პოსტმოდერნიზმი ანტიფორმალური, ანარქიული ან დეკრეატიულია და მიუხედავად იმისა, რომ ის მართლაც ასეთია და განადგურებისაკენ ფანატიკურ სწრაფვას ამჟღავნებს, მაინც საჭიროა „უნიტარული მგრძნობელობის“, „საზღვრის გადალახვისა და უფსკრულის ამოვსების“ გზების ძიება.

ყოველივეს პერიოდიზაციას თავდაპირველ პრობლემამდე მივყავართ, რომელსაც ლიტერატურის თეორეტიკოსები ცვალებადობის თავისებური აღქმის სისტემად მიიჩნევენ. მართლაც, პოსტმოდერნიზმის თეორია შეიცავს ინოვაციის, რეინოვაციის, ან, უბრალოდ, ცვალებადობის თეორიებს. მაგრამ, კონკრეტულად რომელს? ჰერაკლიტიანურს, დარვინისტულს, მარქსისტულს, ფროიდისტულს, კუნისეულს, დერიდასეულს თუ ეკლექტიკურს? ან იქნებ „ცვალებადობის თეორია“ ოქსიმორონია, რომელიც საუკეთესოდ შეესაბამება დროის ამბივალენტურობისადმი შეუწყნარებელ იდეოლოგიას? ხომ არ გამოიწვევს ეს პოსტმოდერნიზმის კონცეპტუალიზაციას ლიტერატურულ-ისტორიული „დიფერანსისა“ და ზოგადი ფორმის გარეშე?

პოსტმოდერნიზმი უფრო დიდ პრობლემამდე შეიძლება გადაიზარდოს. საინტერესოა, ის მხოლოდ მხატვრული ტენდენციაა თუ სოციალური ფენომენიცაა? ან იქნებ, უბრალოდ, დასავლური ჰუმანიზმის მუტაციაა? თუ ასეა, მაშ რა ჰყოფთ ან აერთიანებთ ამ ფენომენის ფსიქოლოგიურ, ფილოსოფიურ, ეკონომიკურ, პოლიტიკურ ასპექტებს? მოკლედ, შეგვიძლია თუ არა გავიგოთ ამ ეპოქის ლიტერატურა პოსტმოდერნული საზოგადოების, ტოინბისეული პოსტმოდერნიზმის, ფუკოს ეპისტემეს გარეშე, ეს ყოველივე ხომ რეალურად ლიტერატურაში „ელიტურ“ ტონს უფრო წარმოადგენს.

და ბოლოს, არის თუ არა პოსტმოდერნიზმი ერთმნიშვნელოვნად დადებითი ტერმინი, რომელაც მახვილგონივრულად ვიყენებთ სავსებით განსხვავებული მწერლების ღირებულებისა და წინააღმდეგობრივი ტენდენციების ხაზგასასმელად? ან იქნებ პირიქით, – ეს სამარცხვინო ტერმინია? არის თუ არა

პოსტმოდერნიზმი ლიტერატურული აზროვნების დესკრიფციული, შეფასებითი, ან ნარატიული კატეგორია? ან მიეკუთვნება თუ არა ის, როგორც ჩარლზ ალტიერი აღნიშნავდა, ფილოსოფიაში „არსებითად დაპირისპირებულ კონცეპტებს“, რომელნიც საბოლოოდ ვერასოდეს ამოწურავენ მათსავე შემადგენელ ქაოსს.

ცხადია, პოსტმოდერნიზმი სხვა კონცეპტუალურ პრობლემებსაც მოიცავს. მიუხედავად ამისა, ამგვარი პრობლემები ვერ აბრკოლებენ ინტელექტუალურ წარმოსახვასა და ჩვენი ყოფიერების ნოემატური კონსტრუქციების წვდომის სურვილს. აქ მინდა შემოგთავაზოთ სქემა, რომელიც ბოლო ასი წლის განმავლობაში დუმილის ლიტერატურას – სადიდან მოყოლებული ბეკეტამდე – სამ ძირითად კატეგორიაში მოათავსებს: ავანგარდს, მოდერნსა და პოსტმოდერნს. სამივე მათგანი „ახალი ტრადიციის“ შექმნაზე აცხადებდა პრეტენზიას, რომელიც ბოდლერის შემდეგ „დასაბამს დაუდებდა ხელოვნებას, რომლის ისტორიაც მისი პრაქტიკოსების პრინციპების გათვალისწინების გარეშეც მიისწრაფოდა ავანგარდიდან ავანგარდისკენ, მასობრივი პოლიტიკური მოძრაობებისაკენ, რომელთა მიზანიც იყო არა მხოლოდ სოციალური ინსტიტუტების, არამედ თავად ადამიანის ტოტალური ინოვაცია“.

ამ შემთხვევაში, ტერმინის „ავანგარდი“ ქვეშ არ იგულისხმება მეოცე საუკუნის დასაწყისის მიმართულებები: – პათაფიზიკას, კუბიზმს, ფუტურიზმს, დადაიზმს, სიურეალიზმს, სუპრმატიზმის, კონსტრუქტივიზმის, მერციზმის და სხვათა ჩათვლით. ეს უკანასკნელნი თავიანთი ხელოვნებით, მანიფესტებითა და გამოხტომებით პროტესტს უცხადებდნენ ბურჟუაზიას, მაგრამ მათი ეს აქტივობა თავისუფლად შეიძლება ინტრავეტრული გამხდარიყო და თვითმკვლელობის ფორმა მიეღო, როგორც ეს მოგვიანებით რუდოლფ შვარც კოგლერისნაირ პოსტმოდერნისტთა შემოქმედებაში მოხდა. საბოლოოდ, ყველა ეს დიდებული მიმდინარეობა გაქრა და წარმავალ, თუმცა სამაგალითო მოგონებად გადაიქცა. უფრო გამძლე აღმოჩნდა ფრანგული სიმბოლიზმის შთამომავალი მოდერნიზმი. დღევანდელი გადასახედიდან, მისი ექსპერიმენტები ოლიმპიური შარავანდედით არიან მოსილნი. ისეთი ავტორიტეტები, როგორებიც არიან:

ვალერი, პრუსტი და ჟიდი, ადრეული ჯოისი, რილკე, მანი და მუზილი, ადრეული პაუნდი, ელიოტი და ფოლკნერი, იმთავითვე საკუთარ კანონებს კარნახობდნენ. მოდერნიზმიც სარგებლობდა მათი ავტორიტეტით, რამდენადაც მოდერნიზმი, ჰიერატიკული, ჰიპოტაკსიტიკური და ფორმალისტური გვეჩვენება, იმდენად, პოსტმოდერნიზმი თვალში საცემია თავისი საპირისპირო, თამაშებრივი, პარატაქტიკური და დეკონსტრუქციონისტური თავისებურებებით. ამით იგი ავანგარდს უფრო ენათესავება, და ალბათ, ამის გამოა, რომ ხშირად ნეო-ავანგარდის სახელითაც მოიხსენიებენ. თუმცა, როგორც მაკლაჰანი აღნიშნავს, პოსტმოდერნიზმი ძველ ავანგარდთან შედარებით, უფრო გულგრილი, გახსნილი და ნაკლებად აგრესიულია, პოპისა და ელექტრონული საზოგადოების მიმართ. პოსტმოდერნი ამ უკანასკნელის ნაწილია და ამდენად, ყოველთვის მზადაა, კარი გაუღოს კიჩს. ერთგვარი სქემის სახით შეიძლება ჩამოყალიბდეს განსხვავებები, მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმს შორის.

მოდერნიზმი	პოსტმოდერნიზმი
მიზანი	თამაში
რომანტიზმი/სიმბოლიზმი	კათაფიზიკა/დადაიზმი
სემანტიკა	რიტორიკა
პარადიგმა	სინტაგმა
ჰიპოტაქსისი	პარატაქსისი
მეტაფორა	მეტონიმია
სელექცია	კომბინაცია
მეტაფიზიკა	ირონია
დეტერმინაცია	ინდეტერმინაცია
ტრანსცენდენცია	იმანენცია
პარანოია	შიზოფრენია
დასაბამი/მიზეზი	განსხვავებული/შედეგი
გენიტალიური/ფალიური	პოლიმორფული/ანდროგენული
იერარქია	ანარქია
ჩანაფიქრი	შანსი
ოსტატობა/ლოგოსი	გამოფიტულობა/დუმილი
მხატვრული ობიექტი/	პროცესი/პერფორმანსი/

დასრულებული ქმნილება	პეფენინგი
დისტანცია	თანამონაწილეობა
კრეაცია/ტოტალიზაცია	დეკრეაცია/დეკონსტრუქცია
სინთეზი	ანტითეზისი
არსებობა	არარსებობა
ცენტრაცია	დიპერსიული
ჟანრი/საზღვარი	ტექსტი/ინტერტექსტი

წინამდებარე სქემა, აერთიანებს მრავალი დარგის: რიტორიკის, ლინგვისტიკის, ლიტერატურის თეორიის, ფილოსოფიის, ანთროპოლოგიის, ფსიქოანალიზის, პოლიტიკური მეცნიერებებისა და თვით თეოლოგიის სფეროებს. ასევე ეყრდნობა განსხვავებული ჯგუფის მიმდინარეობისა თუ თვალსაზრისის მქონე მრავალ ევროპელ და ამერიკელ ავტორს და მაინც, ამ სქემაში წარმოდგენილი დიქტომიები მაინც სახიფათოა, რადგან განსხვავება ხშირ შემთხვევაში ცვალებადი და არამყარია.

– ჟურნალი „არტიფაქტი“ გვ. 60-70.2008.