

აგტორის სტილი დაცულია

მხატვრული სიმბოლოს
გუნებისათვის

Anastasia Zakariadze

**For the Nature of Art
Symbol**

T B I L I S I
2009

ანანსტასია ზაქარიაძე

მხატვრული სიმბოლოს
ბუნებისათვის



თბილისის
უნივერსიტეტის
გამომცემლობა

ფილოსოფიური, მეთოდოლოგიური, ესთეტიკური, ლიტერატურათმცოდნეობითი თუ ფართო მნიშვნელობით აღებული კულტუროლოგიური პრობლემების არა ოდენ გადაჭრა, არამედ დაყენებაც კი შეუძლებელია სიმბოლოს ცნების დაუდგენლად. სიმბოლო გვევლინება კულტურის ყოვლისმომცველ კატეგორიად; სიმბოლოს ცნების კვლევა აუცილებლად მოითხოვს გარკვეულ კონკრეტიზაციასა და ლოკალიზებას. ამ ლოკალიზების ერთერთ გზად ნაშრომში დასახულია აქცენტის გადატანა მხატვრულ სიმბოლოზე, როგორც სიმბოლოს ყველაზე დახვეწილ, „წმინდა“ ფორმაზე.

წინამდებარე ნაშრომი განკუთვნილია ფილოსოფიით, კულტურის პრობლემებით დაინტერესებულ მკითხველთა ფართო წრისათვის. ნაშრომი შესაძლებელია გამოყენებულ იქნეს, როგორც დამხმარე სახელმძღვანელო ჰუმანიტარული სპეციალობის სტუდენტებისათვის.

სამეცნიერო რედაქტორები:

ფილოსოფიის დოქტორი
ფილოსოფიის დოქტორი

კახა კაციტაძე
აკაკი ყულიჯანიშვილი

რეცენზენტები:

ფილოსოფიის დოქტორი
ფილოსოფიის დოქტორი

მამუკა ბიჭაშვილი,
ვალერიან რამიშვილი

რედაქტორი:

ნათელა ხურცილავა

© ანასტასია ზაქარიაძე, 2009

ISBN 978-9941-13-095-3

შ ე ს ა ვ ა ლ 0

არ არსებობს რეალობა სიმბოლოს გარეშე **ერნსტ კასირერი**

მხატვრული სიმბოლოს ბუნებით დაინტერესებას ხანგრძლივი ისტორია აქვს. მხატვრული სიმბოლოს ფილოსოფიური კვლევის აუცილებლობა პირველად ანტიკურ ესთეტიკაში (პლატონი, არისტოტელე, პითაგორელები, ნეოპლატონიზმი) გაცნობიერდა.

განსაკუთრებული ინტერესის საგნად სიმბოლო შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ფილოსოფიაში იქცა. (გრიგოლ ნოსელი, კლიმენტი ალექსანდრიელი, დიონისე არეოპაგელი, ორიგენე). აქ ყოველი გრძნობადი მოვლენა განიხილებოდა როგორც მიღმური, ზეგრძნობადი სამყაროს ათინათი და გამონაკრთომი. მომდევნო საუკუნეებში მხატვრული სიმბოლოსადმი ინტერესმა საგრძნობლად იკლო და მხოლოდ გერმანულ კლასიკურ ფილოსოფიაში (კანტი, შელინგი, ჰეგელი, ჰუმბოლდტი, გოეთე) კვლავ აღორძინდა მთელი თავისი სიცხოველით.

მიუხედავად იმისა, რომ სიმბოლოს კვლევას ასეთი ხანგრძლივი ისტორია აქვს, სიმბოლო, როგორც ფილოსოფიური პრობლემა XX საუკუნის მონაპოვარია. რ. ვერნერი გამოკვლევაში „ესთეტიკური სიმბოლო“ აღნიშნავს: სიმბოლიზმმა იმდენად ცენტრალური ადგილი დაიკავა ესთეტიკაში, რომ ამ სფეროში მკვლევარი ერთ ნაბიჯსაც ვერ გადადგამს ისე, სიმბოლური კავშირების რომელიმე ფორმას რომ არ შეე-

ჩეხოს. ამდენად შეიძლება ითქვას – სიმბოლოს კვლევა ეს-
თეტიკაა მინიატურაში. (1)

ეს მოსაზრება არცთუ უსაფუძვლოა. მართლაც, მხატ-
ვრული სიმბოლოს პრობლემა თანამედროვე ესთეტიკისა და
ზოგადად ფილოსოფიის ერთ-ერთ ცენტრალურ პრობლემად
იქცა.

უპირველეს ყოვლისა, ეს გამოწვეულია XX საუკუნის
დასავლური კულტურის განვითარების თავისებურებებით.
კერძოდ, ბზარის გაჩენით მეცნიერულ-ტექნიკურ და ჰუმანი-
ტარულ კულტურებს შორის; კლასიკური რაციონალიზმის
შესაძლებლობებში ეჭვის შეტანით, რასაც სამყაროს საი-
დუმლოთა წვდომის ახალ საშუალებათა ძიება მოჰყვა. ეს
გარემოებანი აისახებოდა როგორც ფილოსოფიაში, ისე ხე-
ლოვნებაში.

XX საუკუნე დასავლეთის ფილოსოფიის ბევრი მიმარ-
თულებისათვის არის რაციონალიზმისა და პოზიტივიზმის –
ტექნიკური აზროვნებისა და შესატყვისი პრაქტიკის ეპოქა.
იგი ადამიანის სიცოცხლის აზრდაკარგულობის, მისი გადაგ-
ვარების კრიზისულ ხანას მოასწავებს. ტრადიციული მეტა-
ფიზიკის მიერ იდეალურად, ჭეშმარიტად, აბსოლუტურად
მიჩნეულმა სამყარომ დაკარგა თავისი ძალა და მნიშვნე-
ლობა. ტრადიციულ ღირებულებათა გაუფასურებისა და ამ
საფუძვლეზე სიცოცხლის საზრისის დაკარგვის თემა ცენ-
ტრალურ ადგილს იკავებს სიცოცხლის ფილოსოფიაში, ექსი-
სტენციალიზმში, ფენომენოლოგიაში.

ვერც ტექნიკის არნახული წარმატებანი, ვერც მეცნიერება,
ვერც „გონების ლოგიკა“ ვერ მისცემს ადამიანს საჭირო
ორიენტაციას და მყარ საფუძველს. მეცნიერებასა და ტექნი-
კას მინდობილი თანამედროვე ადამიანი თვალნათლივ
რწმუნდება საკუთარ უძლურებაში. ადამიანს მის მიერვე
შექმნილი მანქანა იმონებს. ამდენად, ინტელექტს მინდო-
ბილი ადამიანი საგანს გაუიგივდა, თვით იქცა საგნად. და-
კარგა სპეციფიკურ ადამიანური.

მართალია, რაციონალიზმმა ტექნიკურად უზომოდ გააძლიერა ადამიანი, მაგრამ ინდივიდუალობა დაუკარგა მას. ეს პროცესი, კერძოდ პიროვნების სულიერი კრიზისი, გაცნობიერდა XX საუკუნის ხელოვნებაშიც.

თანამედროვე ხელოვნების ისეთი მიმდინარეობანი, როგორიცაა სიურრეალიზმი, კუბიზმი, ცნობიერების ნაკადი (ფულფი, ჯოისი), აბსურდის თეატრი (იონესკო, ბეკეტი), ატონალური მუსიკა, (ბერგი, გვიანი სტრავენსკი, შონბერგი), განმანათლებლობის იდეალების მსხვერვეის, რაციონალურისადმი რწმენის დაკარგვის შედეგია.

ამგვარი ხელოვნებისაკენ სწრაფვა, თავის მხრივ, გამოწვეულია XX საუკუნის დამდეგის მსოფლმხედველობრივი კრიზისის მძაფრი განცდით, რაც საბოლოოდ ტრადიციულ ღირებულებათა გადაფასების პროცესით გამოიხატა. ამ პროცესს მოჰყვა რომანტიკული ტრადიციის საპირისპირო კულტურის ჩამოყალიბება. ახალმა კულტურამ, ერთი მხრივ, დაბადა პრინციპულად განსხვავებული ხელოვნება და ლიტერატურა თავისი ახალი, სპეციფიკური გამომსახველობითი საშუალებებითა და ფორმებით, ხოლო მეორე მხრივ, წარმოშვა საერთო პესიმიზმი, მომავლის შიში. „საზრისდაკარგული სიცოცხლე, მარტოობა, განცალკევებულობა, „არაკომუნიკაბელურობა“, ადამიანი თვითგაუცხოების მდგომარეობაში... მხატვრული შემოქმედების უპირატესი თემატიკაა და სწორედ მხატვარია ის ადამიანი, რომელიც თავის გრძნობებსა და ხილვებში ასახავს რაღაც არსებითსა და ტიპურს მთელი საზოგადოებისათვის“ (2).

მხატვრული აზროვნების პრინციპული ცვლილება ხელოვნებაში ახალი გამომსახველობითი საშუალებების ძიების ტენდენციით აღინიშნა. სწორედ სიმბოლოს ცნების კვლევა იქცა იმ ცენტრალურ პრობლემად, რომელსაც მიმართა ფილოსოფიამ და ხელოვნებამ რაციონალიზმის ცალმხრივობის დასაძლევად. მოხდა სიმბოლოს ცნების უნივერსალიზაცია და აბსოლუტიზაცია კულტურის ფილოსოფიაში. კასირერთან და ნაგერთან მთელი ადამიანური მოღვაწეობა

არსებითად და ძირეულად „სიმბოლურად“ გამოცხადდა. სიმბოლო „ქმნის“ შემეცნების ობიექტს და აფორმებს ცდას. გნისეოლოგიურად „რელევანტურს“ ხდის მას. არ არსებობს რეალობა სიმბოლოს გარეშე. არსებობს მხოლოდ ერთი სინამდვილე და ეს სინამდვილე სიმბოლურია. სინამდვილის ფილოსოფია ამიტომ სიმბოლურ ფორმათა ფილოსოფიაა. მხოლოდ მათი მეოხებით ვჭვრეტთ და მათში ვფლობთ იმას, რასაც სინამდვილეს ვუწოდებთ (3).

ხელოვნებაში მსგავსი ტენდენცია გამოიკვეთა აკმეიზმსა და განსაკუთრებით სიმბოლიზმში. სიმბოლოს ცნების აბსოლუტიზაცია აქ არა მარტო მხატვრული ხერხია, არამედ მსოფლმხედველობის არსად, კვინტესენციად გვეკვლინება. სუბიექტური ფაქტორი აქ ღირიკის შინაარსის შემადგენელი ელემენტი კი არ არის, როგორც ეს რომანტიზმში, პარნასელებთან და, განსაკუთრებით, ანდრე შენიესთან იყო, არამედ შინაგანი ფორმის ელემენტი. გარეგანი სამყარო გმირის სულიერ სამყაროში, მის შეგრძნებებშია გარდატეხილი. ამით მხატვრული სახე ორპლანიან სტრუქტურას იძენს. ემპირიული სამყაროს მოვლენები შეგრძნებათა და საგანთა სახის პირველი პლანია. მეორე პლანია სიმბოლო, რომელიც გმირის შინაგანი სამყაროს ხატად გვეკვლინება.

ამდენად, სუბიექტურ ფაქტორს სიმბოლიზმში განსაკუთრებული, გადამწყვეტი ადგილი უკავია. გარეგანი სამყაროს საგნები და შეგრძნებანი სულიერი სამყაროს, ოცნებებისა და მოვონებების სიმბოლოებად წარმოგვიდგება.

სიმბოლოს ცნების უნივერსალიზაციას ვხვდებით შემეცნების თეორიაშიც ჰელმჰოლცთან, ე.წ. „იეროგლიფების თეორიაში“, ემპირიოსიმბოლიზმში. აქ ჩვენი შეგრძნებები და წარმოდგენები სუბიექტური სიმბოლოებია, „იეროგლიფებია“, რომლებიც ზუსტ წარმოდგენას ვერ მოგვცემენ მატერიალურ სამყაროზე. ყოველი სიმბოლო აუცილებლობით სუბიექტურია და ამდენად, გამოუდგვარია ობიექტური სინამდვილის შემეცნებისათვის.

თავად ბუნება, თავისი კანონებით ადამიანურ შეგრძნებათა კომპლექსია, რომელიც გუშინ ერთი იყო, დღეს მეორეა, ხვალ კიდევ მესამე და ასე უსასრულოდ. ჭეშმარიტება არ არსებობს. არსებობს მხოლოდ სუბიექტური ხატები, ჰიპოთეზები, ფიქციები, განტოლებები და სიმბოლოები.

ჰელმჰოლცის მიხედვით, შეგრძნებანი საგნის გამოხატულება კი არ არის, არამედ მხოლოდ მისი ნიშნები ან სიმბოლოებია. რომელთაც არავითარი მსგავსება არ აქვთ მასთან. თუ გამოხატულებას, ანასახს მოეთხოვება ემსგავსებოდეს იმას, რამაც იგი განსაზღვრა, აღმნიშვნელს, ნიშანს არ მოეთხოვება არავითარი მსგავსება იმ საგანთან, რომლის ნიშანიც ის არის.

შემოქმედის, ადამიანის გონების პროდუქტები ემპირიოსიმბოლოზმში სიმბოლოებად იწოდება. მათ უნდა ააგონ ცდა. ბუნების კანონები მხოლოდ „ემპირიოსიმბოლოებია“, ცდაში მოცემულია შეგრძნებათა „ნაკადი, რომელიც მოკლებულია ყოველგვარ კანონზომიერებას. იგი ირაციონალურია თავისი ბუნებით. ადამიანს გონება, „ლოგოსი“ შეაქვს „მოცემულის ირაციონალურ ნაკადში“. და ეს გონივრული, ლოგიკური სწორედ სიმბოლოებია. ვთქვათ, ადამიანის აბსტრაქტული აზროვნების პროდუქტები – კატეგორიები, კანონები-ობიექტური კანონზომიერების ასახვად კი არაა მიჩნეული, არამედ „ცდის“, შემეცნების ორგანიზაციის საშუალებად, იარაღად, მომწესრიგებლადაა წარმოდგენილი.

ცალკე უნდა გამოვეყოთ სიმბოლოს ცნების აქტუალიზაციის ისეთი ფაქტორი, როგორცაა სემიოტიკის წარმოშობა და განვითარება. სიმბოლო აქ განიხილება, როგორც თავისებური ნიშანი. ნიშანი სისტემური ობიექტია. იგი ნიშნობრივ სისტემაში (სინტაქსური, სემანტიკური, პრაგმატული) ფუნქციონირებადი ელემენტია. „ტერმინი ნიშნის ქვეშ იგულისხმება ყოველი საგანი, რომელიც გვაწვდის რომელიმე ობიექტის შესახებ გარკვეულ ცნობას. ყოველი ნიშანი ადამიანის გონებას აწვდის ცნობას“ - წერს ჩარლზ პირსი (4) მორისი უმატებს: მნიშვნელობის, ე.ი. ნიშნის, რომელიც ახორციე-

ლებს თავის ფუნქციას აღსანიშნი ობიექტის მიმართ, მსგავსების ან ანალოგიის გარეშე. ამდენად მას არავითარი ფაქტობრივი კავშირი არ აქვს ამ ობიექტთან – კავშირი აქ პირობითია და ბუნებრივი ინსტიქტის ან ინტელექტუალური აქტის წყალობით ხორციელდება. ფსიქოლოგიურ ასპექტში ეს იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ სიმბოლო აღნიშნავს თავის ობიექტს ჩვევის წყალობით, რომელიც ობიექტსა და მისი მნიშვნელობის ასოცირებას ახდენს.

სიმბოლოს ცნების კვლევა აუცილებლად მოითხოვს გარკვეულ კონკრეტიზაციასა და ლოკალიზებას. ამ ლოკალიზების ერთ-ერთ გზად მიგვაჩნია აქცენტის გადატანა მხატვრულ სიმბოლოზე, როგორც სიმბოლოს ყველაზე დახვეწილ, „წმინდა“ ფორმაზე.

თავი I სიმბოლო ნიშანთა სისტემაში

§1. ნიშნის ცნების შესახებ

ნიშანი არის მატერიალური, გრძნობადადქმადი საგანი (მოვლენა, მოქმედება), რომელიც შემეცნებისა და კომუნიკაციის აქტში გვევლინება სხვა საგნის შემეცნვლად, მის წარმომადგენლად. ეს საგანი აისახება ტვინში ნიშნის გრძნობადი ხატის სახით. მატერიალური ნიშანი პირველადია, მისი იდეალური ხატი მეორადი. ურთიერთობისას ნიშანი გვხვდება ორივე სახით, რადგან ურთიერთობა შეუძლებელია, თუ, ერთი მხრივ, არ გვექნა მატერიალური საგანი, მეორე მხრივ კი – მისი ხატი ცნობიერებაში. მატერიალური ნიშნის ფუნქციონირება შეუძლებელია ცნობიერებაში მისი ასახვის გარეშე. ისევე, როგორც შეუძლებელია ფსიქიკური ნიშნის წარმოშობა მატერიალური ნიშნის გარეშე, ამდენად ცნობიერების პროცესებში ფსიქიკური ნიშნის არსებობა თავისთავად გულისხმობს კომუნიკაციის მატერიალური ნიშნის არსებობას. ნიშანი ადამიანური მოღვაწეობის ყველა სფეროს მსჭვალავს. იგი გვხვდება როგორც ადამიანის, ყოველდღიურ საქმიანობაში, ასევე მეცნიერებაში, ხელოვნებაში, საერთოდ კულტურაში.

ვთქვათ, ფიზიკოსი ფენომენებში ეძებს მათი აუცილებელი კავშირების დასაბუთებას, მაგრამ იმისათვის, რომ მივიდეს ამ დასაბუთებამდე, მან უნდა სრულიად უგულვებლყოს გრძნობადი შთაბეჭდილებები.

ცნებები, რომლითაც იგი ოპერირებს (დროის, სივრცის, მასის, ძალის და ა.შ.) თავისუფალ „ფიქციებს“ წარმოადგენენ. მათ გრძნობადი მონაცემები არ შეესაბამება. ფიზიკის კონცეპტუალური სამყარო მთლიანად თავის თავშია ჩაკეტილი. ყოველი ცნება იმ არტიკულირებული სიტყვის მსგავსია, რომელსაც მნიშვნელობა მისივე ენის ფარგლებში აქვს, სადაც მყარად დადგენილი კანონები მოქმედებს. ლაიბნიცს მიაჩნდა, რომ საგანთა ლოგიკა, ანუ იმ მატერიალურ ნებათა და მიმართებათა ლოგიკა, რომელსაც ეფუძნება მეცნიერების სტრუქტურა, არ შეიძლება დავაცილოთ ნიშანთა ლოგიკას,

(1) რადგან ნიშანი არაა უბრალო შემთხვევითი საჭურჭლე იდეისა, ნიშანი არის აუცილებელი და ძირეული ორგანო, ინსტრუმენტი, რომლის მეოხებითაც აზრობრივი შინაარსი ვითარდება და მთლიანად სრულდება. ყველა ჭეშმარიტად ზუსტი და მკაცრი აზრი ხორციელდება სემიოტიკით, რომელსაც იგი ემყარება. ბუნების ყოველი „კანონი“ ჩვენს აზროვნებაში იღებს უნივერსალური „ფორმულის“ ფორმას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მატერიალური ნიშნით ფორმდება. არითმეტიკული და ალგებრული უნივერსალური ნიშნების გამოუყენებლად შეუძლებელი იქნებოდა გამოგვეხატა სპეციფიკური მიმართებები ფიზიკაში. ვოპერირებთ რა ნიშნებით, მუდამ ვგულისხმობთ არა უშუალოდ ამ ნიშნებს, არამედ ამ ნიშნებით აღნიშნულ საგნებსა და მოვლენებს. ხშირად ერთმანეთში ირევა საგნის სახელი (წაიკითხე ნიშანი) და თავად საგანი. „საგნისა“ და „ნიშნის“ შინაარსი ნათლად უნდა განვასხვაოთ. ცნობიერებისათვის ნიშანი არის პირველი საფეხური და ობიექტურობის გამოვლენა. საგულისხმოა ამ საკითხზე ერნსტ კასირერის მოსაზრება: „ნიშანს, განსხვავებით ცნობიერების სხვა შინაარსებისაგან, აქვს გარკვეული იდეალური მნიშვნელობა. ეს არაა მარტო გრძნობადი მოცემულობა, იზოლირებული კერძო, არამედ წარმოადგენს პოტენციური შინაარსის აგრეგატს. იგი მთლიანობის წარმომადგენელია.“ (1).

ნიშნის მთავარი ფუნქციაა სხვა საგნის რეპრეზენტაცია. ნიშნის საკუთარი შინაარსი არსებითია მხოლოდ მის აღსაქმელად, შესამჩნევად, იმისათვის, რომ მოვახდინოთ ამ ნიშნის განსხვავება სხვა ნიშნებისაგან. ნიშანი ფუნქციონირებს მხოლოდ როგორც მნიშვნელობის მატარებელი, გარკვეულ საგანზე ინფორმაციის შემცველი. აი, ეს მნიშვნელობა მთლიანად აძევებს ნიშნის საკუთარ შინაარსს. გავისვენოთ ჰეგელი, რომლისთვისაც „ნიშანი უშუალო განჭვრეტაა. იგი წარმოგვიდგენს სრულიად განსხვავებულ შინაარსს, იმისაგან განსხვავებულს, რაც მას თავისთავად აქვს.“ (2). ჰეგელი ხატონად ადარებს ნიშანს პირამიდას, რომელშიც გადაიტანება და შეინახება „სხვისი სული“. ურთიერთობა ნიშანსა და აღსანიშნ შორის ცალმხრივია: აღსანიშნი საგანი ნიშნის

სახით არასდროს არ შეგვხვდება თავისი ნიშნის მიმართ. ნიშანი შეიძლება აღსანიშნ საგნად იქცეს, მაგრამ მისი ნიშანი არასოდეს არ იქნება ის საგანი, რომელსაც ის აღნიშნავდა.

კავშირი ნიშანსა და აღსანიშნს შორის წარმოებულია. ნიშანსა და აღსანიშნს შორის შეიძლება არ იყოს არავითარი მსგავსება (მაგალითად ენობრივი ნიშნები). მსგავსება მხოლოდ ხელს შეუშლიდა იმ არსებითი ზოგადი თვისებების აღქმას, რომელნიც ხშირად საერთოდ არ აღიქმებიან გრძნობადი მონაცემებით, მაგრამ ყოველ გარკვეულ აღნიშვნის სისტემაში, რომელშიც ნიშანსა და აღსანიშნს შორის მიმართება უკვე დადგენილია, შეცვლა ნიშნისა და აღსანიშნისა გამორიცხებულია. აქ კავშირი მათ შორის უკვე აღარაა ნაწარმოები.

ლოგიკური კავშირი ნიშანსა და აღსანიშნს შორის მარტივია. ისინი ქმნიან განსაკუთრებულ წყვილს. გარკვეული ნიშანი განსაზღვრული ობიექტის აღმნიშვნელია. ამ აქტში გამოიყოფა მესამე წევრი – სუბიექტი, რომელიც აწყვილებს ამ ორს. სუბიექტი, გარდა იმისა, რომ აკავშირებს ნიშანსა და აღსანიშნს, ინდივიდუალურადაც ამყარებს კავშირს თითოეულ მათგანთან, რის შედეგადაც ერთ-ერთი მათგანი იქცევა ნიშნად, მეორე კი მის ობიექტად.

მაგრამ ერთი რამ უნდა გვახსოვდეს: ნიშნად იქცევა მხოლოდ ის საგანი, რომელიც უშუალოდ გრძნობადად აღქმადია, ხოლო კავშირი ნიშანსა და აღსანიშნს შორის თავისი ფორმით ინტელექტუალურია. ნიშანი იქმნება და გამოიყენება მხოლოდ ადამიანის მიერ აზროვნებისა და ურთიერთობის პროცესში. ამ კავშირს ობიექტური საფუძვლები აქვს. ნიშანი წარმოადგენს აღსანიშნი საგნის აზრობრივი ხატის მატარებელს, მისი ფიქსაციის საშუალებას. ყოველი ნიშანი რაღაცის აღმნიშვნელია, გარკვეული მნიშვნელობის მქონე ვიდეაციისთვის. ე.ი. ნიშნობრივი ურთიერთობა გულისხმობს სუბიექტის არსებობას, რომლისთვისაც არსებობს ერთი, როგორც ნიშანი, მეორე კი, როგორც აღსანიშნი. კავშირის გაშუალება ნიშანსა და აღსანიშნს შორის სუბიექტის არსებობის გარეშე წარმოუდგენელია. მაგრამ აქვე წამოიჭრება კითხვა: განა სინამდვილის ყველა მოვლენა მიიღება ნიშნად?

განა სუბიექტის ნება-სურვილზეა მთლიანად დამოკიდებული საგნის ნიშნად ქცევის პროცედურა, როგორც ეს მაგალითად, სუზანა ლანგერთანაა? მხატვრული სიმბოლოს ამ ცნობილ მკვლევართან ვკითხულობთ: „სუბიექტი, რომლისთვისაც ეს ორი რამ (ნიშანი და აღსანიშნი) წყვილდება, ერთ-ერთს უფრო საინტერესოდ, ვიდრე მეორეს და ეს უკანასკნელი, ადვილად ხელმისაწვდომად მიაჩნია.“ (3).

საქმე იმაშია, რომ ალბათ უნდა არსებობდეს ობიექტური საფუძვლები, რომელზე დამყარებითაც გარკვეული საგანი იქცევა ნიშნად. ეს საფუძველი ძეგს მატერიალური მოვლენების ზოგად თვისებებში. იმ თვისებებში, რომელთა წყალობითაც ისინი ინფორმაციის გადამცემებად იქცევიან. აგრეთვე სოციალური ხასიათის მქონე სპეციფიკურ თვისებებში. მხოლოდ სოციალური ურთიერთობის პროცესში იძენს ნიშანი გარკვეულ მნიშვნელობას., იწყებს ფუნქციონირებას, როგორც ამ მნიშვნელობის მატარებელი. ნიშანი ხომ აუცილებელი იარაღია ყველა სახის აბსტრაქირების, განზოგადებისა და იდეალიზაციისათვის. ზოგადი, არსებითი საგანში შეიძლება გამოიყოს მხოლოდ სხვა საგანში მისი რეპრეზენტაციის გზით. ნიშანი განზოგადების საშუალებაა. იგი საგანს განზოგადებული სახით აღნიშნავს. ასრულებს რა განმაზოგადებელ ფუნქციას, ნიშანი სხვადასხვა ადამიანის მიერ სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა სიტუაციაში გამოიყენება. მართებულად აღნიშნავს ლ. ვიგოტსკი: „სიტყვა ყოველთვის განეკუთვნება არა ერთ რომელიმე ცალკეულ საგანს, არამედ საგანთა მთელ ჯგუფს ანდა მთელ კლასს. ამის გამო ყოველი სიტყვა წარმოადგენს თავისთავად ფარულ განზოგადებას. ყოველი სიტყვა უკვე აზოგადებს და, ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, სიტყვის მნიშვნელობა, უპირველეს ყოვლისა, განზოგადებაა.“ (4).

ადამიანური აზრის არც ფორმირება, არც გამოთქმა არ შეიძლება გარკვეულ ნიშნად მისი ობიექტივიზაციის გარეშე. ნიშნის გნოსეოლოგიური ბუნება ვლინდება ნიშნობრივ სიტუაციებში, იქ, სადაც ნიშანთა გამოყენება ხდება. ნიშანი თავდაპირველად საზოგადოებრივი განვითარების რეზულტატად გვევლინება. მისი საშაულებით ხორციელდებოდა გარკ-

ვეული ინფორმაციის გადაცემა პირველყოფილ კოლექტივებში, რომელთაც უპირველეს ყოვლისა მატერიალური წარმოების ამოცანები აერთიანებდათ. დანაწევრებული მეტყველების წარმოშობა, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ხმისებრი ენობრივი ნიშნები, ურთიერთკომუნიკაცია ნიშნავდა მეორადი სასიგნალო სისტემის წარმოშობას და აზროვნების განვითარებასთან უშუალოდ იყო დაკავშირებული.

§2. ნიშანთა და ნიშნობრივ სისტემათა მრავალგვარობა

ჩვენს გარშემო უამრავი სხვადასხვა სახის ნიშანი ფუნქციონირებს. ეს ნიშნები პირობითად შეიძლება ორ დიდ ჯგუფად დაიყოს: არაენობრივი ნიშნები და ენობრივი ნიშნები.

ენობრივი ნიშნები გამოხატავენ გარკვეულ აზრს, აქვთ მნიშვნელობა, ინტერნაციონალურნი არიან, საკომუნიკაციო საშუალებას წარმოადგენენ. ამ საკითხზე ჩარლზ სანდერს პირსისა და ჩარლზ მორისის გამოკვლევებში წარმოდგენილი კონცეფცია შეიძლება შემდეგი სქემის სახით წარმოვადგინოთ.

თუ ნიშანი აღნიშნავს საგნის, მოვლენის ან მდგომარეობის არსებობას, ვთქვათ, სველი ქუჩები ნიშანია იმისა, რომ წვიმდა (ან ქუჩა მოირწყა), ბარომეტრის დაცემა ნიშანია იმისა, რომ იწვიმებს, ელვა ქუხილის ნიშანია და ა.შ. ასეთი სახის ნიშნები ბუნებრივი ნიშნებია. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ბუნებრივი ნიშანი მოვლენათა მდგომარეობის სიმპტომებია.

აქვე უნდა დავახასიათოთ ადამიანის მიერ ნაწარმოები პირობითი ნიშნები. მაგალითად: გონგის ხმა ნიშნავს იმას, რომ მატარებელი უნდა დაიძრას, შავი კრეპი სახლის კარზე ნიშანია იმისა, რომ ამ სახლში ვიღაც გარდაიცვალა და ა.შ. პირობით ნიშნად შეიძლება იქცეს მხოლოდ ისეთი მატერიალური ობიექტი, რომელიც ადვილად იქმნება ადამიანის მიერ. პირობითი ნიშნით მანიპულირება მარტივია. ამისათვის მას უნდა ჰქონდეს გარკვეული კონსტრუქციული ღირსებები.

როგორც ხელოვნურ, ისე ბუნებრივ ნიშნებში ლოგიკური კავშირი ნიშანსა და აღსანიშნს შორის ერთნაირია. იგი უნდა წარმოვიდგინოთ „ერთი ერთთან“ ტიპის კორელანტად. რო-

გორც ბუნებრივი, ისე ხელოვნური პირობითი ნიშნები პრაქტიკული მიზნებით მოიხმარება და მათი გამოჩენა პრაქტიკულ მოქმედებებს მოითხოვს ჩვენგან. ამავე რიგის მოვლენად უნდა ჩათვალოს სიგნალიც. სიგნალი სპეციალური დანიშნულების ნიშანია. იგი წინასწარ გვატყობინებს რაღაცას და ჩვენგან გარკვეულ დაუყოვნებლივ მოქმედებას მოითხოვს.

ვთქვათ, ზარის ხმა კარზე ნიშანია იმისა, რომ ვიღაც მოვიდა და ჩვენც ვაღებთ კარს. ჭექა-ქუხილი ნიშანია ძლიერი წვიმისა, ავდრისა და ჩვენ ვხურავთ ფანჯრებს და ა.შ. ნიშანთა მრავალგვარობაში ენობრივ ნიშნებს განსაკუთრებული ადგილი უკავია. ჯერ კიდევ სტოელებისათვის ნაცნობი იყო ის, რომ ენა ნიშანთა სისტემას წარმოადგენს. აი, რა ცნობას გვაწვდის სექსტ ემპირიკოსი ამის თაობაზე: „სტოელები ამტკიცებდნენ, რომ სამი რამ შეიძლება დაგვაკავშიროთ – აღნიშვნა, აღმნიშვნელი და საგანი. მათგან აღმნიშვნელი არის ბგერა, მაგალითად „დიონი“, აღსანიშნი არის საგანი, ბგერით გამოხატული, რომელსაც ჩვენ განსჯით ვწვდებით; ობიექტი გარე სუბსტრატია, მაგალითად, თვით დიონი. მათგან ორი რამ სხეულებრივია, სახელდობრ, ბგერა და ობიექტი, ერთი უსხეულოა. სწორედ აღსანიშნი საგანია ის გამონათქვამი, რომელიც შეიძლება იყოს ჭეშმარიტი ან მცდარი“.(5)

ყოველ ორგანიზმს შორის ენობრივი ორგანიზმები ყველაზე ახლოსაა ჩვენს უმინაგანეს ყოფასთან. მხოლოდ ენაა, ადამიანს რომ ადამიანად აქცევს. ჰაქსლის ამ დებულებას იზიარებს შლაიხერი. უეჭველია, რომ ენა ყველაზე მნიშვნელოვანი და ამავე დროს იდუმალებით მოცული მოვლენაა ადამიანური არსებობისა. ენა შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ კონცეპტუალური აზროვნების არტიკულარულ ჩანაწერად. ენის გარეშე არ გვექნებოდა კომუნიკაცია. ყველა მოდგმის ადამიანებს, განვითარების ყველაზე პრიმიტიულ დონეზე მყოფთაც კი, აქვთ სრული ენა და დანაწევრებული ენა. უმდაბლესი ცივილიზაციის მქონე ხალხების ენა გრამატიკულად ისეთივე განვითარებულია, როგორც, ვთქვათ, ბერძნული, ისეთივე ნარნარი და კეთილხმოვანი, როგორიც, ვთქვათ, თურქული, ფრანგული.

ენა სპეციფიკური ადამიანური მოვლენაა. ცხოველთა სამყაროშიც ვხვდებით კომუნიკაციის შემთხვევებს, მაგრამ გამოკვლევებით დგინდება, რომ ის ბგერები, რომლითაც ცხოველები ურთიერთობას ამყარებენ, არ ატარებენ დენოტაციურ ხასიათს. ამგვარად, ცხოველთა სამყაროში არავითარ მეტყველებაზე ლაპარაკი არ შეიძლება. (6)

ენა ზღვარს დებს ცხოველსა და ადამიანს შორის. როგორც უნდა გაფართოვდეს ცხოველთა სამყაროს საზღვრები, მაინც არსებობს ერთი ზღვარი, რომელის შერყევა ცოცხალ არსებათაგან არავის ძალუძს – ესაა ენის ზღვარი.

ენობრივი ნიშანი სინამდვილის ფაქტის ნიშანია. ეს ფაქტი შეიძლება ფიზიკურ ან ფსიქიკურ სამყაროს მიეკუთვნებოდეს. ენობრივი ნიშანი რაღაცის ნიშანია. იგი ფასეულია არა თავისთავად, არამედ სხვა რაღაცასთან მიმართებაში, ფასეულია როგორც ნიშანი. ენობრივი ნიშნის მასალა ფიზიკურია. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, იგი აგებულია ფიზიკურია, მატერიალურია. თვალთ დაინახება (ჟესტ-მიმიკის ენა), ყურით მოისმინება (ბგერითი ენა). ენობრივი ნიშნის მასალას წარმოადგენს ბგერა. ენობრივ ნიშანს ახასიათებს ცვალებადობა. იგი დროთა ვითარებაში შეიძლება იმგვარად გარდაიქმნას, რომ მისი ცნობა შეუძლებელი აღმოჩნდეს.

ზემოთ აღინიშნა, რომ ნიშანს აქვს არა თავისთავადი ღირებულება, არამედ მას მნიშვნელობა ენიჭება სხვა რაღაცასთან მიმართებაში. ნიშანი, რა მასალისაც უნდა იყოს (თვალთ დასანახი, ყურით გასაგონი), იმდენადაა ნიშანი, რამდენადაც რაღაც სხვაზე მიუთითებს, რაღაც სხვის ამსახველი, მაუწყებელია.

აქვე უნდა ითქვას, რომ ნიშანი ვერ მიიჩნევა ენობრივ ფაქტად, თუ არ ვიცით – ხმარობდა მას რომელიმე ენობრივი კოლექტივი თუ არა. ესე იგი, ენობრივი ნიშნის არსებობისათვის გარკვეული სოციალური არეა საჭირო. ურთიერთობის საშუალება – სიტყვა – არის ნიშანი საგნისა. სიტყვა – ფიზიკური ფაქტი – ნიშანია, რამდენადაც ის იმყოფება მიმართებაში გარკვეულ საგანთან. ამ მიმართების გარეშე სიტყვა ნიშანი კი არ იქნება, არამედ ყოველგვარ საკომუნიკაციო ფუნქციას მოკლებული ფიზიკური ფაქტი. შეიძლება

ითქვას, რომ ნიშანი მატერიალური რიგის მოვლენაა, ფიზიკური ფაქტია, რომელსაც აქვს ურთიერთობის საშუალების ფუნქცია, კომუნიკაციის სოციალური ფუნქცია. სწორად მიუთითებს არნოლდ ჩიქობავა: „ენობრივი ნიშნის მასალა ფიზიკურია, მისი ღირებულება – სოციალური. ადამიანის მიერ შექმნილი ეს ფიზიკური ფაქტი ადამიანთა ურთიერთობას ემსახურება. ძნელია დაიძებნოს სხვა შემთხვევა, სადაც ფიზიკურის სოციალურობა ასე მკვეთრად ჩანდეს“ (7).

ენობრივი ნიშანი (აღმნიშვნელი) გარკვეულ მიმართებაშია საგანთან (აღსანიშნთან). სწორედ ამ მიმართების ცოდნაა აუცილებელი, რათა შედგეს კომუნიკაციის აქტი. აქ უნდა გავიხსენოთ, რომ ენობრივი ნიშანი, ისევე როგორც ყველა სახის ნიშანი, პირობითი ხასიათისაა. ესე იგი, ნიშანსა და აღსანიშნს შორის არავითარ მსგავსებაზე ლაპარაკი არ შეგიძლია. მაშინ, როგორღა ხდება შესაძლებელი კომუნიკაცია, ურთიერთგაგება? გაგება, კომუნიკაცია შესაძლებელი ხდება იმის გამო, წერს არნოლდ ჩიქობავა, რომ აღსანიშნს თან ახლავს მიმართების ცნება (8) მიმართების ცნება უტოლდება მნიშვნელობის საზრისის ცნების “განცდას”; ამ ცნების გარკვევას ქვემოთ შევეხებით. აქ კი გვინდა ცალკე შევჩერდეთ ნიშანთა ისეთ ტიპზე, რომელსაც უწოდებენ იკონურ ნიშანს. იკონური ნიშნის მკვლევარები (ჩ. მორისი, ჩ. პირსი, ე. ჰუსერლი) მას ნიშნის კერძო სახედ აცხადებენ.

რადგან ეს საკითხი ექსპლიცირებულია მორისის გამოკვლევებში „მნიშვნელობა და მნიშვნელოვნობა“, აღნიშნული ცნების გარკვევისას ძირითადად მას დავეყრდნობით. იკონური ნიშანი იმგვარი ნიშანია, რომელიც აღნიშნავს საკუთარი თვისებების მქონე ობიექტს, ამ შემთხვევაში ობიექტი თავის თავს ახასიათებს. იკონური ნიშანი უნდა გადმოსცემდეს ყველა იმ თვისებას, რომელიც აღსანიშნ საგანს აქვს.

მორისს მოჰყავს კენტავრის მაგალითი. კენტავრის ნახატი გამოსახავს გარკვეული სახის ცხოველს, რომელსაც ასეთი და ასეთი სხეული და თავი აქვს. აღმქმელმა შეიძლება ერთ შესხედვაში ჩათვალოს, რომ ამგვარი ცხოველი არსებობს, ან არ არსებობს. მორისი სწორია იქ, სადაც ასაბუთებს, რომ ნიშანმა უნდა მნიშვნელობა მიანიჭოს, გამოსახოს რაიმე, ნი-

შანს უნდა ჰქონდეს სიგნიფიკაცია, მაგრამ სრულებითაც არაა აუცილებელი, რომ მან რაღაცა აღნიშნოს. „რაღაცა ნიშანია“ - სრულიადაც არ ნიშნავს ამ საგნის არსებობის მტკიცებას. ჩვენს მაგალითში კენტავრის ნახატს შეუძლია გამოხატოს და აღნიშნოს რაიმე არსება, სინამდვილეში არსებობს თუ არა კენტავრი, ეს სრულებითაც არაა საინტერესო.

იკონურობა, მორისის მიხედვით, ნიშნის ხარისხის დონეა. მისი უმდაბლესი ზღვარი იძებნება იქ, სადაც ნიშანმატარებელს არავითარი საერთო არა აქვს მის შესაძლო აღსანიშნთან (ვთქვათ სიტყვა “ჯვარი“, როცა იგი იხმარება ჯვარცმის მნიშვნელობით); უმაღლესი დონეა მაშინ, როდესაც ნიშანი გადმოსცემს იმ საგნის ყველა თვისებას, რომელსაც აღნიშნავს.

ვთქვათ, კენტავრის ნახატის რეპროდუქცია ორიგინალის იკონური ნიშანი გახდება მაშინ, როდესაც აღმქმელი მოახდენს მისი, როგორც ორიგინალის ნიშნის ინტერპრეტაციას. იკონური ნიშნის სხვა მაგალითებია: ფოტოგრაფია, ასლი, პორტრეტი. ადამიანის სახის ფოტო იკონური ნიშანია.

ნიშან-ხატის ნიშანთა სახეობად გამოყოფა არ გვეჩვენება მართებულად. უპირველეს ყოვლისა იმის გამო, რომ იკონური ნიშნის ისეთი სპეციფიკური თვისება, როგორიცააა მსგავსება ასასახ საგანთან, სრულებითაც არაა აუცილებელი მახასიათებელი ნიშნისათვის. ნიშანი შეიძლება ჰგავდეს და შეიძლება არ ჰგავდეს ასასახ საგანს. ეს მომენტი არაა არსებითი იმისათვის, რომ ნიშანმა თავისი ძირითადი ფუნქცია – აღნიშვნის ფუნქცია შეასრულოს. იკონური ნიშნის შემთხვევაში კი მსგავსებას არსებითი, გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება. ნიშანი შესაძლოა ჰგავდეს ასასახ საგანს (მაგ., ალბათ გზის ნიშნები, ნიშნები ეტიკეტზე, აბრებზე და ა.შ.) ყველა ამგვარ შემთხვევაში მსგავსება დამხმარე მნიშვნელობას ატარებს. აქ მსგავსება მხოლოდ აიოლებს ნიშნის აღქმას და გაგებას. ვთქვათ – ვაშლის ნახატი ბოთლის ეტიკეტზე იმის ნიშანია, რომ ბოთლში ვაშლის სასმელი ასხია. ხატსა და ასასახ საგანს შორის კი არსებობს ბუნებრივი მიზეზობრივი განპირობებულობა. ხატი წარმოიშობა მხოლოდ მაშინ, როდესაც ასასახი საგანი მოქმედებს ამსახავზე. ხატსა და

ასასახ საგანს შორის არსებობს მსგავსება დროით-სივრცობრივ სტრუქტურაში, რაოდენობრივ და თვისებრივ მახასიათებლებში, რაც ნიშანსა და აღსანიშნს შორის არ აღინიშნება. ხატი და ასასახი საგანი შინაარსობრივ ერთიანობაში არიან. ყოველ ხატში მოცემულია მხოლოდ ის შინაარსი, რითაც ასასახი საგანი ხასიათდება. ნიშანს კი აქვს თავისი „იდელური“ სხეული, რომელიც სრულიად განსხვავებულია აღსანიშნი საგნისაგან. მაგალითად, ენობრივი ნიშანი არასოდეს არ ემთხვევა აღსანიშნ საგანს. მართალია, ხატი ახდენს ნიშნის მსგავსად საგნის რეპრეზენტაციას, მაგრამ აქ ადგილი არა აქვს ფორმალურ ჩანაცვლებას, ჩანაცვლება შინაარსობრივია, შინაარსობრივი ერთიანობიდან გამომდინარეობს. ნახატი, ვთქვათ, რენოლდისის პეიზაჟი, ესთეტიკური ჭკვრეტის ობიექტად იმიტომაც გვევლინება, რომ იგი წარმოადგენს რეალობის ხატს და არა მის ნიშანს.

აქვე უნდა ითქვას რამდენიმე სიტყვა ე.წ. „მხატვრულ ნიშანზე“. ხელოვნებაში ნიშნები ატარებენ არა პირობით, არამედ იკონურ, გამომსახველობით ხასიათს; განსხვავებით ენობრივი ნიშნებისაგან, მხატვრული ნიშნები იგება გამოხატვისა და შინაარსის პლანებს შორის განპირობებული კავშირის პრინციპზე. ამიტომ ამ ორი პლანის გამოყოფა ძნელდება. მხატვრული ნიშანი ახდენს თავისი მნიშვნელობის მოდელირებას. ეს გამომდინარეობს იქიდან, რომ ხელოვნება, კერძოდ ლიტერატურა, ლაპარაკობს განსაკუთრებულ ენაზე, რომელიც დაეშენება ბუნებრივ ენას, ბუნებრივი ენის ზედნაშენია. ხელოვნება მეორადი მოდელირებული სისტემაა. მის საფუძველში ძევს ბუნებრივი ენა.

ნიშანი გამოსახვის საშუალებაა ადამიანური კულტურის ისეთი მოვლენებისათვის, როგორცაა ლიტერატურა, მეცნიერება, ხელოვნება, სამართალი, რელიგიური შეხედულებანი.

მხატვრული ნიშნის ცნება შეიძლება მხოლოდ ფუნქციონალური ხასიათის აიყოს, ისევე, როგორც, ვთქვათ, რელიგიური ნიშანი, სამართლებრივი ნიშანი და ა.შ. იგი სიტუაციის მიხედვით განსხვავებულ მიმართებებს აღნიშნავს ობიექტს (ხელოვნების ნაწარმოები) და სუბიექტს შორის (მხატვარი და აუდიტორია). მხატვრული ნიშნის ცნება შესაძლოა ვიხმართ

იმ რეალობის აღსანიშნად, რომელიც თავს იჩენს არა ხელოვნების საგნობრივ ყოფიერებაში, არამედ როგორც მისი ფუნქციონირებისას, ისე მისი ფუნქციონირებისთვისაც აუცილებელ პირობად ისახება.

ნიშნის კვლევა აუცილებლობით მოითხოვს მნიშვნელობის ცნების დადგენასაც.

თავად ნიშნისა და ნიშნობრივი სისტემის ცნება განუყრელადაა დაკავშირებული მნიშვნელობის ცნებასთან. ნიშანი კაცობრიობის კულტურაში ასრულებს შუამავლის ფუნქციას. ნიშანთა ხმარების უპირველესი მიზანი და დანიშნულება ხომ გარკვეული შინაარსის გადმოცემაა. ნიშნის მნიშვნელობა. ნეოპოზიტივისტ დ. რაილის აზრით, XX საუკუნის ფილოსოფიის კვლევის ძირითად მიმართულებას განსაზღვრავს. მართლაც, მნიშვნელობის პრობლემას განსაკუთრებული ადგილი უკავია ისეთი თანამედროვე ფილოსოფიური მიმდინარეობების პრობლემატიკაში, როგორიცაა ლოგიკური პოზიტივიზმი, სემანტიზმი, სტრუქტურალიზმი.

ლოგიკური სემანტიზმისათვის ძირითად პრობლემას, რომლის ირგვლივაც ყველა სხვა პრობლემა იყრის თავს, ენობრივ გამოსახულებათა მნიშვნელობის ლოგიკური ანალიზია. მიუხედავად კვლევის ხანგრძლივობისა, დღემდე ვერ დაიძებნა დამაკმაყოფილებელი პასუხი და, ამდენად, ყველასათვის მისაღები თეორია მნიშვნელობისა. სინამდვილეში არსებობს რამდენიმე ერთმანეთისაგან განსხვავებული თეორია, რაც განპირობებულია მნიშვნელობის თეორიის წინაშე მდგარი სიძნელეებისა და პრობლემების გადაწყვეტისადმი განსხვავებული მიდგომით. ენობრივ გამოსახულებათა მნიშვნელობის ანალიზის ორი ძირითადი მეთოდი გამოიყოფა: პირველი, სახელების მიმართების ან აღნიშვნის მეთოდი (ფრეგე, რასელი, ჩერჩი, ქუაინი). იგი სახელდების მიმართებიდან ამოდის და თვლის, რომ ენობრივი გამოსახულების მნიშვნელობის ქვეშ იგულისხმება ობიექტი, რომელსაც ეს გამოსახულება აღნიშნავს და საზრისი, რომელსაც იგი გამოსახავს, გამოთქვამს. მეორე მეთოდია ექსტენსიონალისა და ინტენსიონალის მეთოდი (რ. კარნაპი). ამ მეთოდის მიხედვით, ყოველი ტიპის ენობრივ გამოსახულებას აქვს ექსტენსიონ-

ალი და ინტენსიონალი ე.ი. სათანადო კლასი და სათანადო თვისება.

ს. ლანგერისათვის მნიშვნელობის რაობის ძირი უნდა ვეძიოთ ლოგიკის სამეფოში. იქ, სადაც არაინ ლაპარაკობს თვისებებზე. ესაა ურთიერთობის, კავშირების, თანაფარდობების სფერო. მნიშვნელობა მისთვის არის არა თვისება, არამედ ტერმინის ფუნქცია, რომელიც მაშინ წარმოჩინდება, როდესაც მოცემულ ტერმინს ყველა მის ტოტალურ ურთიერთკავშირში დავინახავთ. (9).

ცნობიერება ლანგერისათვის წარმოსახვითია და ტრანსფორმაციათა კომპლექსია. მისი „ნაწარმი“ მნიშვნელობათა ქსოვილია. ამ ქსოვილის ქსელს შეადგენს მონაცემი (data), ის ნიშნები, რომლებზედაც ჩვენი გამოცდილება შეჩვეულია ყურადღების გამახვილებას, რომლებზედაც დაუფიქსირებლად ვრეაგირებთ.

ჩვენი პასუხი ნიშანზე თავისთავად ახალი სიტუაციისათვის ნიშნად იქცევა, პირველის მნიშვნელობა იქცევა კონტექსტად მეორისათვის და ასე ვიღებთ რეალურ გამოცდილებათა ჯაჭვს. მნიშვნელობათა ტიპები მრავალგვარია. სიტყვის არსი შესაძლოა მერყეობდეს სუსტ და ფიგურატიულ მნიშვნელობებს შორის.

ს. ლანგერი თვლის, რომ სიტყვის მნიშვნელობა დამოკიდებულია ნაწილობრივ სოციალურ შეთანხმებაზე, ნაწილობრივ მის ისტორიაზე, მისი ბგერების კეთილხმოვნობაზეც კი.

მზის ჩასვლა, დაისი ნიშნავს დღის დასასრულს, შეიძლება კარგი დღის ნიშანიც იყოს, მაგრამ ამასთან ერთად ამადღებუი და მშვენიერიცაა. დამკვირვებელთა უმრავლესობისათვის მნიშვნელობს ესთეტიკური მხარე მოვლენისა (იქ, სადაც ჭკრეტა დაუინტერესებელია), ყველა სხვა კი იგულისხმება.

ყოველ სიტყვას თავისი ისტორია აქვს. ზოგჯერ სიტყვა კარგავს თავის ადგილს ენაში, იცვლის დენოტატს. გავიხსენოთ „ოლიმპოს“ მაგალითი. თავდაპირველი მნიშვნელობა ამ სიტყვისა იყო - მაღალი მთა. დღეს კი ოლიმპო - განსაზღვრული მთის სახელია.

ყოველ ობიექტს, რომელიც ჩვენი ყურადღების ცენტრში ამოტივტივდება, აქვს მნიშვნელობა, გარდა იმისა, რომლითაც

იგი ამ ფაქტში ფიგურირებს. ამის კარგი მაგალითია, „ჯვარი“. ჯვარი უძველესი სიმბოლოა ზოდიაქოს ნიშნებისა – აქ იგი კოსმოსური კონოტაციის მქონეა. ბუნებრივი სიმბოლოა გზაჯვარედინისა – აქედან არჩევანისა, გადაწყვეტილების სიმბოლო. მხატვრისათვის ჯვარი ადამიანის სხეულის სიმბოლოა, ჯვარი ქრისტიანულ რელიგიაში ქრისტეს მოწამებრივი სიკვდილის წამების სიმბოლოა. ეს ის ტვირთია, რომელიც ქრისტემ თავს იღვა. აქ უნდა აღინიშნოს, რომ ჯვარი ფიზიკურად ადვილი გამოსახატია, სწორედ აქედან მოდის მისი ღირებულება. წმინდა კონოტაციის მიუხედავად, ჯვარი თავისუფლად იხმარება დისკურსიული მიზნითაც, ვთქვათ, მათემატიკაში პლუსის აღსანიშნად, საარჩევნო ბიულეტენებზე დადებითი გადაწყვეტილების აღსანიშნად და ა.შ.

ე. კასირერის მიხედვით, ხელოვნებაში მნიშვნელობის ფენომენი უნდა ვეძიოთ ჩვენი გრძნობადი ცდის ფუნდამენტურ სტრუქტურულ ელემენტებში, ფიგურებში, ხაზებში, კონტურებში, არქიტექტურულ და მუსიკალურ ფორმებში (10). იდეათა ხორცშესხმა დამოკიდებულია არა მატერიალურ მედიუმზე, ვთქვათ, ბგერაზე, ბრინჯაოსა თუ მარმარილოზე, არამედ გრძნობად ფორმებზე – ფერების, ხაზების, ფიგურების და სხეულთა განლაგებაზე (11). შეიძლება ითქვას, რომ მნიშვნელობა ხელოვნებაში ვლინდება ფორმაში, ხელოვნებაში მნიშვნელობა ტოლია ფორმისა, მაგრამ ეს გრძნობადი ფორმა კი არაა, არამედ “გეშტალტობა“. მნიშვნელობა ერწყმის მნიშვნელობის მატარებელ გრძნობად სხეულს და იგი ინტუიციით მიიწვდომება. თუ აღქმის საფეხურზე მნიშვნელობის მატარებელსა და თავად მნიშვნელობას შორის განსხვავება არ იძებნება, აზროვნების საფეხურზე ნიშანს (გრძნობადი მასალა) და იდეალურ მნიშვნელობას შორის განსხვავება ნათლადაა წარმოდგენილი. მაშ, კასირერისათვის მნიშვნელობა ვლინდება ფორმაში, ფორმა კი კოგნიტური, შემეცნებითი სტრუქტურით ხასიათდება.

მნიშვნელობა ხელოვნებაში ორი სახით ვლინდება: 1. საგნობრივად გამოხატული; 2. პირადული. პირველი მნიშვნელობის ობიექტურ ასპექტს ასახავს, მეორე კი სუბიექტურს. იმის მიხედვით, თუ რომელ ასპექტზეა აქცენტი გადატანილი,

ხელოვნების ფუნქციად ცხადდება ან „მიმეტური“ (პირველ შემთხვევაში), ან „გამოსახვის“ ფუნქცია. ამ შემთხვევაში ხდება შინაგანი სამყაროს რეპროდუქცია.

ე. კასირერი მნიშვნელობას „ობიექტურობისა“ და „საყოველთაო“ მახასიათებლებით ახასიათებს. მაგრამ საიდან წარმოიქმნება ეს მახასიათებლები, მას მოცემული არ აქვს. ფორმები ხელოვნებაში უნებლიეთ კი არ წამოიქმნებიან, არამედ „ჭეშმარიტი სახით“ წარმოგვიდგებიან. არ საზრდოობენ არც ფიზიკური სამყაროს საგნებით, არც ინდივიდუალურით. აი, რას ამბობს კასირერი: დიდი ხელოვნების ჭვრეტით გატაცებულთ, ჩვეულებრივი გვაგიწყდება ხოლმე სუბიექტურ და ობიექტურ სამყაროთა დაცილება. ასეთ შემთხვევაში არც ყოველდღიურ სინამდვილეში ვცხოვრობთ და არც მხატვრის ინდივიდუალობით ნიშანდებულ სამყაროში. ამ ორი სინამდვილის მიღმა არსებულ სფეროში ჩვენ აღმოვაჩინებთ პლასტიკის, მუსიკისა და პოეზიის ისეთ ფორმებს, რომელთაც აქვთ „საერთო მნიშვნელობა“. ი. კანტი მკაცრად განარჩევს „მნიშვნელობას“ და „საყოველთაო მნიშვნელობას“, რომელიც ლოგიკურსა და მეცნიერულ მსჯელობებს შეესაბამება. ესთეტიკურ მსჯელობაში, გვარწმუნებს კანტი, ჩვენ არაფერს გამოვთქვამთ საგნის, როგორც ასეთის შესახებ, არამედ ეს მსჯელობანი საგნის ჭვრეტას ეხება. „საერთო მნიშვნელობა“ იმას ნიშნავს, რომ ესთეტიკური მსჯელობა ძალის მქონეა არა მხატვრული ქმნილების ცალკეული მჭვრეტელისათვის, არამედ ყველა იმ სუბიექტისათვის, ვინც მხატვრული სამყაროს ქმნილების შესახებ მსჯელობს (12). მეორე მხრივ, თუ სამყაროს ხელოვნანის ინდივიდუალური კუთხით შევხედავთ, იგი სრულიად ახალი შუქით განათდება. კასირერი მკვეთრად ასხვავებს სუბიექტურ და ობიექტურ ხელოვნებას. ხელოვნების ნაწარმოები თვისებრივად ახალი ფორმაა, (კასირერი მას სიმბოლურ ფორმას უწოდებს), რომელიც არც მხოლოდ ობიექტურია, არც წმინდა სუბიექტური. ხელოვნებაში ასახული სინამდვილე არ წარმოადგენს არც ბუნებრივ საგანთა მიბადვას, არც ძლიერ გრძნობათა დღევას, აქ სინამდვილის ინტერპრეტაცია ხდება

არა ცნებების, არამედ ჭკრეტის მეშვეობით, არა აზროვნების საშუალებით, არამედ გრძობადი ფორმების ენით.

თავისებურად არის გადაწყვეტილი ხელოვნებაში მნიშვნელობის პრობლემა ჩ. მორისთან.

ნაშრომში „მნიშვნელობა და მნიშვნელოვნობა“ მორისი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ ხელოვნებაში ნიშანს უნდა ჰქონდეს მნიშვნელობა, მაგრამ არაა აუცილებელი, რომ ჰქონდეს ობიექტი (მორისის ტერმინოლოგიით, დენოტაცია). ნიშნის მნიშვნელობა კი მორისთან აღინიშნება ტერმინით ინტერპრეტანტი – interpretant, რაც ნიშნავს ტვინის ინდივიდუალურ რეაქციას ნიშანზე. იგი არაა აუცილებლობით „სუბიექტური“ ხასიათისა. ინტერპრეტანტა – ესაა გარკვეულ პირობებში ნიშნის მეშვეობით გარკვეულ საშუალებათა რეაგირების ალბათობა. მნიშვნელობა განსხვავდება საგნებისაგან (დეტონანტებისაგან) და მენტალური არსისგანაც. ე.ი. ცნებების, იდეებისაგან. იგი მორისთან წარმოდგენილია როგორც ქცევის ასპექტი. რაც შეეხება ხელოვნების ნაწარმოებს, იგი მორისთან გაგებულია როგორც მეტყველების ტიპი, რომელშიც სხვა სახის ნიშნები იხმარება. ნიშნებს აქვს მნიშვნელობის განსხვავებული მოდუსები (ამ კონტექსტში წაიკითხეთ - საზომი). მოდუსებს შორის მნიშვნელოვანია შეფასებითი მოდუსი. ამ შემთხვევაში ნიშანი გარკვეული ღირებულების მატარებლად გვევლინება. ნიშანი ხელოვნებაში გამოიყენება იმისათვის, რომ აღმქმელში გამოიწვიოს გარკვეული მიმართება ღირებულებისადმი.

ძირითადი ნაკლი ამ თეორიებისა ისაა, რომ აქ მნიშვნელობა ცხადდება ნიშნის ფუნქციად, რომელიც ობიექტური სინამდვილით არაა დეტერმინირებული. ნიშნების საშუალებით აღამიანური ცნობიერება აგებს სამყაროს სურათს დამოუკიდებლად. უარიყოფა, რომ ნიშანში ფიქსირებული მნიშვნელობა წარმოადგენს ობიექტური სინამდვილის კონცეპტუალური ასახვის სპეციფიკურ ფორმას.

ნიშნის მნიშვნელობად უნდა მივიჩნიოთ ის ინფორმაცია აღსანიშნ საგანზე, რომელიც მას მოაქვს და რომელიც მასშია განხორციელებული. ნიშანი ხასიათდება შეფარდებითი სიმყარით და ამდენად ინფორმაცია მასში ფიქსირდება, ნიშანი

გრძნობადად აღიქმება და მასში გამოიხატება. ნიშანში შემეცნებისა და ურთიერთობის პროცესში დროთა განმავლობაში პრაქტიკული საქმიანობის საფუძველზე ფორმირდება განზოგადებული და საყოველთაო ხასიათის მნიშვნელობა.

მნიშვნელობა დამოკიდებულია როგორც ასახას ობიექტზე, ისე სუბიექტზე. დეტერმინაციაში წამყვანი ადგილი უკავია საგანს, რადგანაც ასახვის პროცესის სასიცოცხლო არსი იმაშია, რომ ამ პროცესის მეშვეობით სუბიექტი ეუფლება ობიექტს, პრაქტიკულად კვლავ წარმოიქმნის, ცვლის მას. აღნიშნის აზრის ობიექტად შეიძლება იქცეს ყოველი ფაქტი შინაგანი ან გარეგანი ცხოვრებისა, სინამდვილის ყოველი მოვლენა. ამიტომ აღსანიშნი საგანი შეიძლება იყოს არა მარტო მატერიალური საგანი, არამედ იდეალურიც. ყოველი ნიშანი ჩვეულებრივ რაღაც საგანს აღნიშნავს, მაგრამ მოგვეპოვება ისეთი ნიშნებიც, რომლებიც რეალურად არარსებულ საგნებს აღნიშნავენ, როგორებიცაა, მაგალითად, დევი, ფასკუნჯი, ფერია. ამ დროს ხდება ფანტასტიკური სახის გასაგნობრივება და ნიშანი უკვე გასაგნობრივებული შინაარსის აღმნიშვნელად გვევლინება. ამ შემთხვევაში საგნის ბუნება (ფანტასტიკური, წარმოსახვითი) განსხვავდება რეალურად არსებულისაგან.

უნდა გვახსოვდეს, რომ ნიშანი მნიშვნელობას კი არ აღნიშნავს, არამედ მისი მატარებელია. იგი მნიშვნელობის ფიქსაციას ახდენს. ნიშანი აღნიშნავს საგანს და არა მნიშვნელობას.

უნდა განვასხვავოთ სიტყვის მნიშვნელობა, რომელიც ლინგვისტური კატეგორიაა და ახასიათებს მას, როგორც გარკვეული ისტორიულად ჩამოყალიბებული ლექსიკური სისტემის ელემენტს, და ცნების მნიშვნელობა.

ცნება, როგორც ცნობილია, გნოსეოლოგიური და ლოგიკური კატეგორიაა. მისი შემეცნებითი როლის განსზღვრა შესაძლებელი გახდება მხოლოდ მაშინ, როდესაც მას განვიხილავთ ისტორიულად ჩამოალიბებული ცოდნის სისტემაში.

ენობრივი ნიშნის მნიშვნელობა შედგება ასახვის სხვადასხვაგვარი კომპონენტებისაგან, რომლებიც საგნობრივი სი-

ნამდვილითაა განპირობებული. მათი გაფორმება მოცემული ენის სისტემის მეშვეობით ხდება.

მეცნიერული ენის ნიშნების მნიშვნელობა შედგება კონცეპტუალურ ასახვათაგან. აქ საქმე გვაქვს ცნებებთან. ცნება არ არსებობს ენობრივ ნიშანში ფიქსირების გარეშე. მაგრამ მისი შინაარსი საგნის არსებითი ნიშნების ასახვაა. ამდენად იგი წარმოგვიდგება მეცნიერული ენის ნიშნის ლოგიკურ მნიშვნელობად.

ნიშანს აქვს ერთიანი რთული განუყოფელი აგებულების მნიშვნელობა, რომელიც მოიცავს კონცეპტუალურ გრძობად-თვალსაჩინოებითს და ექსპრესიულ კომპონენტებს. ამ უკანას-კნელის გამოა, რომ ერთი და იგივე ნიშანი სხვადასხვა ადამიანმა შეიძლება სხვადასხვანაირად გაშიფროს, განსხვავებული მნიშვნელობა ჩადოს მასში. აი, რას ამბობს ჰეგელი: „ერთსა და იმავე ზნეობრივ მსჯელობას, გამოთქმულს ჭაბუკის მიერ სავსებით სწორად, სრულებითაც არ აქვს მისთვის იგივე მნიშვნელობა და მოცულობა, რაც ცხოვრებით გამობრძმედილი ჭარმაგი მამაკაცისათვის, რომელიც ჭვრეტს მასში მოქცეულ შინაარსს.“ (13).

თუ შევაჯამებთ ზემოთქმულს, მივიღებთ შემდეგი სახის დასკვნებს:

1. ნიშანი აღნაგით ფიზიკური სხეულია, გრძობად აღქმადია - ყურით გაიგონება, თვალთ დაინახება.

2. ნიშანი პირობითი ხასიათისაა – აღსანიშნი არ განსაზღვრავს აღმნიშვნელს, აღსანიშნზე არის დამოკიდებული ნიშანი, საგანი ვერ გადაწყვეტს, თუ რა სიტყვა შეერქვას მას. ეს რომ ასეა, ამას მოწმობს მრავალი ენის არსებობა. ერთი და იმავე საგანს სხვადასხვა სახელი ჰქვია სხვადასხვა ენაზე. ნიშანსა და აღსანიშნს შორის კავშირის პირობითობა, ის, რომ ნიშანსა და საგანს შორის არ არის მსგავსება, ქმნის საგანთა განზოგადების, აზრობრივი გამოყოფის, მათი ზოგადი და არსებითი თვისებების და მიმართებების აბსტრაქტირების უსასრულოდ მრავალ შესაძლებლობას.

3. ფუნქცია-დანიშნულებით ნიშანი სოციალურია. იგი კომუნიკაციის საშუალებაა.

4. ყოველ ნიშანს უნდა ჰქონდეს მნიშვნელობა. წინააღმდეგ შემთხვევაში ის ვერ იქნება ნიშანი. აქ ვლინდება ნიშნის ობიექტური, ინტელექტუალური ფუნქცია. აღმქმელს უწინარეს ყოვლისა აინტერესებს – რას ეუბნება მას ესა თუ ის ნიშანი, რა ინფორმაცია მოაქვს ნიშანს მისთვის.

5. ყველაზე ფართო გაგებით, მნიშვნელობა არის ნიშანში ფიქსირებული ინფორმაცია საგნებზე, მათთვისებებსა და მიმართებებზე, გარე სამყაროს მოვლენებსა და პროცესებზე, რომლებიც საბოლოო ჯამში მოწმდება და დგინდება პრაქტიკით. მნიშვნელობის ამ ძირითად შინაარსთან დაკავშირებულია მისი სხვა ასპექტებიც, როგორცაა ფსიქოლოგიური, ფორმალური-ლოგიკური, ოპერაციული და სხვა ასპექტები.

§3. სიმბოლურ ფორმათა განზომილება

სიმბოლო მეტად რთული და მრავალწახნაგა ბუნებისაა. მისი ცნების დადგენისას დაგვეხმარება იმ მოვლენების გაშიფვრა, რომელნიც ცნება სიმბოლოს ქვეშ იგულისხმებიან. ეს საკითხი ვრცლადაა განხილული ე. კასირერის სიმბოლურ ფორმათა ფილოსოფიაში.

თავისი სისტემის აგებისას კასირერი ძირითადად მისდევს ი. კანტის სისტემის ხელახალი გააზრების იმ სქემას, რომელიც მარბურგის სკოლაში იყო შემუშავებული, და ახლებურად ცდილობს ადამიანის ცნების შინაარსის გახსნას. ნ. ჰარტმანი ე. კასირერის სისტემას ახასიათებს, როგორც ფილოსოფიურ-ანთროპოლოგიას (14). მართლაც, კასირერი ცდილობს გადალახოს ადამიანზე სპეციალურ მეცნიერებათა გამოკვლევების განცალკევებულობა, განაზოგადოს ყველა მონაცემი და ჩასწვდეს ადამიანის რაობას. ვერ გვიპოვნია მეტოდით, რომელიც დასძლევდა და მოაწესრიგებდა იმ საოცრად უხვ მასალას, რომელიც ფსიქოლოგიამ, ეთნოლოგიამ, ანთროპოლოგიამ დააგროვა – აღნიშნავს კასირერი (15). მკვლევრის გააზრებით, კულტურაა ის სფერო, სადაც სრუ-

ლად ვლინდება ადამიანი. ამიტომაც ადამიანის რაობის დასადგენად იგი მიმართავს კულტურის ფილოსოფიურ ანალიზს. ამგვარი კვლევის აუცილებლობა პირველმა მაქს შელერმა დაინახა, მისმა გამოკვლევამ “ადამიანის ადგილი კოსმოსში” (Die Stellung der Menschen in Kosmos) ბევრად განაპირობა ე. კასირერის კვლევის საერთო ორიენტაცია. „არასოდეს ისტორიაში ადამიანი არ ყოფილა ისე პრობლემური, როგორც ამჟამად. ჩვენ არ გაგვაჩნია ადამიანის ერთიანი იდეა. ადამიანის გამომკვლევ სპეციალურ მეცნიერებათა მუდამ მზარდ სიმრავლეს ბუნდოვანება უფრო შეაქვს ადამიანის საკითხში, ვინემ სინათლე“. კასირერი ხშირად ემყარება შელერის ამ და სხვა თეზისებს.

ე. კასირერის სისტემის ამოსავალია შემდეგი დაშვება: თუკი არსებობს ცნება „ადამიანის“ რამდენიმე დეფინიცია, იგი შეიძლება იყოს მხოლოდ ფუნქციონალური და არა სუბსტანციალური, ე.ი. ადამიანს ვერც იმ იმატენტური პრინციპით განვსაზღვრავთ, რომელიც მის მეტაფიზიკურ არსს დაგვიდგენდა, და ვერც ამა თუ იმ თანდაყოლილი უნარით. შემეცნების კრიტერიუმიდან ამოსვლით „ჩვენ სრულიად არ გვჭირდება ვამტკიცოთ ადამიანის ონტოლოგიური სუბსტანციის ერთიანობა. ადამიანს აღარ მივიჩნევთ მარტივ, თავის თავში არსებულ და თავისივე თავიდან შემეცნებად სუბსტანციად. მისი ერთიანობა უფრო იმ ფუნქციონალურ ერთიანობად გვესმის, რომელსაც წინაპირობად არ უდევს მისი ამგები ელემენტების ერთგვარობა. ეს ფუნქციონალური ერთიანობა არა მარტო შესაძლებელს ხდის, არამედ მოითხოვს კიდევაც სხვადასხვა ელემენტთა სიმრავლეს, ვინაიდან იგი დიალექტიკური ერთიანობაა, სადაც საპირისპირო მომენტები არსობრივად მიეკუთვნება ერთმანეთს“ (17). ის ნიშანდობლივი თვისება, რომელიც ადამიანს სხვა სულდგმულთაგან განასხვავებს, არის არა მისი ფიზიკური ან მეტაფიზიკური ბუნება, არამედ მისი საქმიანობა – ადამიანის მოღვაწეობის სისტემა – მიიჩნევს კასირერი. ამდენად, ადამიანის რაობის გასადები ძვეს მის მიერვე შექმნილ კულტურაში. ესაა გზა forma formata-დან forma formans-ამდე.

თავისი სურვილები, გრძნობები და აზრები ერთიან ფორმაში რომ მოექცია, ადამიანმა მიმართა გონითი შინაარსების გამოსახვის ფორმათა ისეთ სისტემებს, როგორცაა: ენა, მითოსი, რელიგია, ხელოვნება, ისტორია. ამიტომ მისი რაობის დასადგენად უნდა გავშიფროთ ეს სისტემები. ფორმათა მრავალგვარობა აიხსნება იმ ფაქტით, რომ ადამიანის ბუნებისათვის დამახასიათებელია არ შემოიფარგლოს ერთი რომელიმე სპეციფიკური ან ერთადერთი მიდგომით რეალობისდამი. მას შეუძლია შეცვალოს შეხედულება ამა თუ იმ საგანსა და მოვლენაზე, ამიტომ ხელეწიფება სრულიად თავისუფლად გადასვლა ამ საგნისა და მოვლენის ერთი ასპექტიდან მეორეზე. სწორედ ამ გზით ხორციელდება მისი ადამიანური სამყაროს გაცნობიერება.

ე. კასირერი უარყოფს ადამიანის არისტოტელისეულ განსაზღვრებას *animal socioale*, რადგანაც იგი გვარეობითი ცნებაა და არა სახეობითი. განსაზღვრება არ მოიცავს ადამიანის სპეციფიკურ თვისებას. საზოგადოებაში მცხოვრები ადამიანი ხომ ენითა და გრძნობებით უკავშირდება ამ საზოგადოების სხვა წევრებს. კასირერის მიხედვით, ადამიანი ვერ იარსებებს თავისი ყოფიერების ნაირსახოვანი გამოსახვის გარეშე. იგი აგებს ახალ გონით სამყაროს, რომელიც მის ინდივიდუალურ არსებობაზე უფრო მყარია, არ უშინდება დროის ცვალებადობას. ადამიანის თვითგანთავისუფლება, კასირერის მიხედვით, კულტურაში ხორციელდება. „კულტურა ახალ ენობრივ, მხატვრულ და რელიგიურ სიმბოლოთა უწყვეტ ნაკადად ქმნადობაა. მეცნიერება და ფილოსოფია იძულებულნი არიან დაანაწევრონ სიმბოლოთა ეს ნაკადი ელემენტებად, რათა გასაგები გახადონ ისინი. მათ ანალიზურად უნდა დაამუშაონ ის, რაც სინთეზურადაა შექმნილი. აქ სახეზეა უწყვეტი მოძრაობა და უკუმოძრაობა. კანტის სიტყვებით, „ბუნებისმეტყველება გვასწავლის განვიხილოთ მოვლენები ჩათვლით, ჩამარცვლით, რათა მოხერხდეს მათი, როგორც ცდის წაკითხვა“. კულტუროლოგია კი გვასწავლის სიმბოლოთა განმარტებას, მათი დაფარული მნიშვნელობის გაფიშვრას“ (18). კულტურა კასირერს ესმის, როგორც წმინდა გონითი რეალობა. მისთვის კულტურა მთელი თავისი

გამოვლინებებით „სულის გაცხადება ბუნებაში“. გონების იდეები, კასირერის მიხედვით ქმნიან კულტურას. კულტურა სულის სპონტანობის გამომხატველია და არა ბუნების ტექნიკური გარდაქმნის შედეგი.

„ენის, ხელოვნების, რელიგიის და მეცნიერების განვითარება ამ პროცესის ცალკეული ფაზებია. ასეთ სიმბოლურ ფორმებში მიაგნო და გამოსცადა ადამიანმა ახალი ძალა, რომლის შემწეობითაც აღმართა საკუთარი, იდეალური სამყარო“ (19). ყოველი სიმბოლური ფორმა გვამცნობს ადამიანის ბუნების ამა თუ იმ მხარეს.

ბუნება ადამიანს არ ეძლევა მზა, უკვე ჩამოყალიბებული სახით. სამყარო გამოსაცნობი, გასაშიფრი მოცემულობაა. რეცეპტორული და ეფექტორული სისტემების გარდა, რომლებითაც ცხოველი უკავშირდება გარე სამყაროს, ადამიანთან ვხვდებით მესამე შემაერთებელ რგოლს, რომელსაც კასირერი სიმბოლურ სისტემას უწოდებს. ესაა ის მონაპოვარი, რომელიც ადამიანს რეალობის ახალი განზომილების ბინადრად ხდის. იგი სიმბოლური სამყაროს მკვიდრი ხდება. ენა, მითოსი, ხელოვნება, რელიგია ამ სამყაროს ნაწილებია. ახლა ადამიანი უშუალოდ კი აღარ ეხება სინამდვილეს, არამედ „ისეთი ძალითაა ჩაფლული ენობრივ ფორმებში, რომ არ ძალუძს რაიმე შეიტყოს, ან აღიქვას ამ ხელოვნურ მედიუმთა გარეშე“. (20).

მაშ, ადამიანი ობიექტურად დაპირისპირებულია სამყაროსთან. ადამიანსა და ბუნებას შორის მუდამ უნდა იყოს შუამავალი ჭვრეტის სახით, რის გამოც ბუნება მუდამ ხატოვნად, სახოვნად, სიმბოლურად ვლინდება. კასირერისათვის სიმბოლური აზროვნება და სიმბოლური მოქმედება ადამიანური არსებობის უნიშანდობლივესი თვისებაა. ამიტომ იგი ჩაასწორებს ადამიანის კლასიკურ დეფინიციას animal rationale animal symbolicum-ად. ადამიანი სიმბოლური ცხოველია, არსებაა, რომელიც სამყაროს კონსტრუირებას სიმბოლური სახეებით ახდენს. აქ იგი იყენებს მსჯელობის არა რეფლექსურ, არამედ ჭვრეტით, მზა, შემოქმედებით უნარებს. ადამიანი ხელოვანი, შემოქმედია ყოველთვის, ვინც უნდა იყოს და რასაც უნდა აკეთებდეს.

ე. კასირერთან პიროვნება ტრანსცენდენტალური სუბიექტის დონეზეა დანახული. მას აქვს უნარი ობიექტურის შექმნისა. შეიძლება ითქვას, რომ კასირერთან ადამიანის და პიროვნების ცნებები იდენტურია.

კასირერის მიხედვით, კანტის კოპერნიკულ გადატრიალება მდგომარეობს იმაში, რომ მისი ფილოსოფია მიმართულია არა მხოლოდ ლოგიკური მსჯელობის ფუნქციაზე, არამედ მისი მსჯელობა ვრცელდება თანაბრად ყველა ტენდენციასა და პრინციპზე, რომლითაც ადამიანის გონი აფორმებს რეალობას. აქ იბადება საკვანძო კითხვა, რომელმა უნდა განსაზღვროს: ფუნქციამ – სტრუქტურა, თუ სტრუქტურამ – ფუნქცია. კრიტიკული აზროვნებისათვის ძირეული პრინციპია ფუნქციის პირველადობა. ეს პრინციპი ვრცელდება ყველა სპეციალური საგნის კვლევისას. შემეცნების წმინდა ფუნქციის კვლევასთან ერთად, ე. კასირერს აინტერესებს, ლინგვისტური აზროვნების ფუნქცია, მხატვრული აღქმის ფუნქცია, როგორ ქმნიან ისინი სამყაროს – ობიექტური მნიშვნელობით საესე შინაარსის მქონე ერთობას.

ამდენად, გონების კრიტიკა კასირერთან იქცევა კულტურის კრიტიკად. კანტის სისტემის ძირითადი კითხვა: „როგორაა შესაძლებელი მეცნიერული ცოდნა?“ იცვლება კითხვით: „როგორაა შესაძლებელი კულტურა?“

კულტურის ცნებას ე. კასირერი მიმართავს იმისათვის, რომ შეზღუდოს საბუნებისმეტყველო შემეცნების, „მეცნიერების“ შემოტევა ცხოვრების ყველა სფეროში. მეცნიერება ყოველთვის ითვლებოდა ადამიანური გონების უმაღლეს მიღწევად, მის სიამაყედ, აღნიშნავს კასირერი, მაგრამ გონების ეს ტრიუმფი ადამიანს ძვირად დაუჯდება. მის შინაგან სამყაროს ემუქრება საშიშროება გახდეს მარტივი, ერთმნიშვნელოვანი. რაციონალიზმი ხომ ადამიანური სულის უმაღლეს მიღწევად გონებას თვლის. ცნობიერებას უტოლებს შემეცნების წმინდა აზრს. ლოგიკის წმინდა ფორმა ადამიანის სულის პროტოტიპად, მოდელად იქცევა. სინამდვილეში კი სული გაცილებით უფრო მდიდარია შემეცნებაზე. გარდა შემეცნებისა, არსებობს „სამყაროს გაგების მრავალი სხვა ფორმა, რომელებიც სრულიად განსხვავებულ მეთოდებს იმ-

ველიებენ სინამდვილის ობიექტივიზაცია – განზოგადებისათვის. აქ ვერ შევხვდებით ლოგიკურ ცნებებსა და ლოგიკურ კანონებს, რომლებიც შემეცნების პროცესისათვისაა დამახასიათებელი. ყველა ფორმა ქმნის თავის საკუთარ „სამყაროს ხატს“, ანუ „სიმბოლურ ფორმას“. მათ მთლიანობას კასირერი კულტურას უწოდებს. ყოველ ფორმას, რომელიც სწვდება ყოფიერებას, საკუთარი, სპეციფიკური კანონები, ხასიათი აქვს. ისინი არც დაიყვანებიან ერთმანეთზე, არც გამოიყვანებიან ერთმანეთისაგან. არც ერთი მათგანი არ წარმოადგენს მეორის ასახვას, ყოველი მათგანი წარმოქმნის დამოუკიდებელ რეგიონს, სადაც მხოლოდ ამ რეგიონში მოქმედი კანონები სუფევს.

ყოველი მათგანი საკუთარ სამყაროს აგებს, ჩაკეტილი მთელია, რომელშიც ვერ შემოიჭრება სხვა. ყოველი მათგანი ქმნის მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ რეალობას, რომლის გაგება, წვდომა შესაძლებელია მხოლოდ ამ სფეროს, ამ ფორმის ფარგლებში. მაგალითად, შეუძლებელია ხელოვნების ნაწარმოების გაგება მათემატიკური განტოლებების, ინტეგრალების მიყენებით.

ხელოვნების სიმბოლიზმი, ე. კასირერის რწმენით, უნდა გავიგოთ იმანენტური და არა ტრანსცენდენტური აზრით. ხელოვნების საგანი არ არის არც შეღინგის მეტაფიზიკური უსასრულობა და არც ჰეგელის აბსოლუტი. “დიდი ხელოვნება არც მხოლოდ ასლია, არც მხოლოდ მიბაძვა, არამედ იგი ჩვენი შინაგანი ცხოვრების ნამდვილი გამოვლენაა” (21). ე. კასირერის წინაშე დგება ამოცანა იპოვოს ის ფაქტორი, რომელიც ყოველ კულტურულ ფორმაში ვლინდება. ის საყრდენი პუნქტი, რომლიდანაც შესძლებს დაინახოს და დაგვანახოს ყველა ეს ფორმა (ენა, ხელოვნება, რელიგია, მეცნიერება, ისტორია) ერთიანობაში, აღმოაჩინოს წმინდა იმანენტური მიმართება ამ ფორმებისა ერთმანეთთან და არა „ტრანსცენდენტურ“ ყოფიერებასთან ან რაიმე პრინციპთან.

მხოლოდ მაშინ გახდება შესაძლებელი დადგინდეს იდეალური მიმართებები დამოუკიდებელ, ინდივიდუალურ ფორმებს შორის ისე, რომ არ დაიკარგოს თითოეულის ინდივიდუალობა. თუ ვიპოვნით ამ აუცილებელ შემაერთებელ კავ-

შირს, შევძლებთ კულტურული ფორმების გაერთიანებას, ამტკიცებს ე. კასირერი.

მრავალი წლის მუშაობის შემდეგ ე. კასირერი აღმოაჩენს, რომ სიმბოლური ფუნქცია არის ის ზოგადი, რომელიც ანათესავებს ყველა ფორმას. ამ ზოგადი თეორიული დებულების დასამტკიცებლად მისთვის უფრო მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ენა, შემდგომ მითოსი და თეორიული შექმენება, თუმცა ეს დებულება მართლდება ყველა სიმბოლური ფორმის მიმართ.

„ხელოვნების ნაწარმოები - წერს ე. კასირერი, არის ერთადერთი, უნიკალური, დამოუკიდებელი, საკუთარ თავში ჩაკეტილი; იგი თავად ახალ მთელს ხატავს – ახალი რეალობის ხატსა და სულიერ კოსმოსს. ინდივიდუალური არ მიუთითებს მის გარეთ არსებულ სტატიკურ აბსტრაქტულ უნივერსალურზე. იგი თავადაა ეს უნივერსალური, რადგანაც მის არსსა და სუბსტანციას მოიცავს სიმბოლურად“ (22). კასირერი საკუთრივ ფორმის ანალიზზე გადადის. კანტთან ფორმის პრობლემა ცოდნის პრობლემად იქცა და კასირერის აზრით, ეს პრობლემა დღესაც ძირეული და წამყვანია (23). კასირერი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ ფორმა აღარაა რეგულატორული იდეა. იგი წმინდა დამფუძნებელი პრინციპია, დროისა და სივრცის ინტუიციურ ფორმებსა და ცოდნის ინტელექტუალურ კატეგორიებზე არანაკლებ ორიგინალური და მართებული. კანტის სქემაც ხომ დროში მოქცეულ ფორმად შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ.

სქემა კასირერთან ცნებისა და ინტუიციის ერთიანობაა. ამ ორი ფაქტორის საერთო მონაპოვარია. საინტერესოა, რომ ხელოვნების ნაწარმოები ინტუიციური და სტრუქტურული ფორმის ერთობად, სხვა სიტყვით, სქემის კონკრეტულ გამოვლინებადაა განხილული. იგი შეიძლება დადგინდეს მხოლოდ უნივერსალური სქემის ბაზაზე, რომელიც უბრალოდ ახალი კონკრეტული შინაარსით ივსება.

ე. კასირერი გვაძლევს კანტის ცნობილი დებულების - „ცნებები ჭერეტის გარეშე ცარიელია, ხოლო ჭერეტი ცნებების გარეშე ბრმა“ - შემდგომ ინტერპრეტაციას: „იმის ნაცვლად, რომ ვამტკიცოთ ადამიანის განსჯა „ისეთი განსჯაა,

რომელიც ხატებს საჭიროებს,“ უმჯობესია იგი ისეთ განსჯად მივიჩნიოთ, რომელსაც სიმბოლოები სჭირდება“ (24).

ე. კასირერი აქ არ უნდა გულისხმობდეს იმას, რომ ხატის ადგილი სიმბოლომ უნდა დაიკავოს. იგი ალბათ არ მოითხოვს მათ ჩანაცვლებას. ადამიანური აზროვნებისათვის ორივე აუცილებელი და საჭიროა. „სიმბოლურ ფორმათა ფილოსოფიაში“ ასეა დანახული მათ შორის განსხვავება. „ხატი“ მუდამ არის პასიური სახე იმისა, რაც უკვე მოცემულია, „სიმბოლო“ კი ინტელექტის მიერაა შექმნილი. ხატები მოცემული გვაქვს, სიმბოლოები კი იქმნება. იქმნება ხატებისაგან – აღქმებისა და ცდის შინაარსისაგან. ინტელექტი იღებს ხატებს და აამოქმედებს მათ სიმბოლოებად. (25)

სიმბოლო არ არსებობს რეალურად, როგორც ბუნების ნაწილი. იგი მნიშვნელობის მქონეა. პრიმიტიული აზროვნება ვერ ახერხებს ყოფიერებისა და მნიშვნელობის ამ ორი სფეროს ურთიერთგამიჯვნას. იქ ისინი მუდამ ურთიერთშერწყმულია. იგულისხმება, რომ სიმბოლო აღჭურვილია მაგიური ან ფიზიკური ძალებით. მაგრამ ადამიანური კულტურის წინსვლამ ცხადყო განსხვავება საგნებსა და სიმბოლოებს შორის, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, განსხვავება ნამდვილსა და შესაძლებელს შორის. ენის ცნების ანალიზისას კასირერი მეტად საგულისხმო მინიშნებას იძლევა, რაც შემდგომში სიმბოლოს ცნების გასაღებად იქცევა; კერძოდ, ენის ცნებაში იგულისხმება ის, რომ იგი ვერასოდეს ვერ იქნება წმინდა სენსორული. ენა გამოხატავს გრძნობადი და კონცეპტუალური ფაქტორების ურთიერთქმედებას. ენაში ინდივიდუალური სენსორული ნიშნები ივსება ზოგადი ინტელექტუალური მნიშვნელობის მქონე შინაარსით. იგივე მეორდება ყველა სხვა სახის „რეპრეზენტაციის“ დროსაც – ცობიერების ყოველი ელემენტი მეორე ელემენტის მეოხებით გამოიხატება. (26).

ყოველ ლინგვისტურ ნიშანში, მითოსურ ან მსატვრულ ხატში სულიერი შინაარსი, რომელიც შინაგანად მიუთითებს მთელი გრძნობადი სფეროს მიღმურობაზე, ითარგმნება გრძნობად ფორმად, იმად, რაც დაინახება, მოისმინება, შეხებით შეიგრნობა. ფორმის დამოუკიდებელი სახე გამოჩნდება, როგორც ცნობიერების სპეციფიკური აქტივობა. იყენებს რა

ამწუთიერ გრძობად მონაცემებს, როგორც საშუალებას გამოხატვისათვის, იგი სრულიად განსხვავდება მისგან. სიმბოლოდ არ შეიძლება ჩაითვალოს რაიმე, თუ იგი არ აღნიშნავს რაღაც უკვე მოცემულს და მხოლოდ საშუალებას გვაძლევს განმეორებით ვილაპარაკოთ მასზე. იგი უნდა გაიხსნას ნაცნობ ცდისეულ შინაარსთან მიმართებაში. ამდენად, „ბუნებრივი“ სიმბოლიზმი, ცნობიერების ძირეული მახასიათებელი, ერთი მხრივ, გამოიყენება და შეინახება, მეორე მხრივ კი დაიძლევა და დაიხვეწება, რადგანაც ამ „ბუნებრივ“ სიმბოლიზმში ცნობიერების შინაარსის გარკვეული ნაწილი, თუმცა განსხვავებული მთელისაგან, ინარჩუნებს ძალას, გამოხატოს ეს მთელი და ამით აღადგინოს იგი განცდაში. მოცემულ შინაარსს უნარი შესწევს გამოიხმოს სხვა შინაარსი, რომელიც არაა უშუალოდ მოცემული, მის მიერ იგულისხმება და გადაიცემა. ეს ისე კი არ უნდა გავიგოთ, რომ სიმბოლური ნიშნები ენაში, მითოსსა და ხელოვნებაში თავდაპირველად „არიან“, შემდეგ კი ამ „არსებობის“ გამო აღწევენ გარკვეულ მნიშვნელობას. მათი არსებობა გამოდის მათი სიგნიფიკაციიდან. მათი შინაარსი არსებობს წმინდა სიგნიფიკაციის ფუნქციით. აქ ცნობიერება ქმნის გარკვეულ კონკრეტულ გრძობად შინაარსებს გარკვეული რთული მნიშვნელობების გამოსახატავად; და რადგანაც ეს შინაარსები ცნობიერების ძალაუფლების ქვეშ იმყოფებიან, მათ ძალუძთ საჭიროების შემთხვევაში ყოველ წამს „გამოიხმონ“ ყველა ეს მნიშვნელობა. სულიერი მოქმედების ამგვარი თავისუფლების გამო (იგულისხმება სიმბოლური აქტივობა) გრძობადი შთაბეჭდილებების ქაოსი იწმინდება, ნათლდება და მყარ ფორმას იღებს ჩვენთვის. სიმბოლო არის წმინდა სულიერი გამოხატულება, გააზრიანება გრძობადისა. აქ გრძობადი მოცემულია, როგორც რაღაც განსაკუთრებული აზრის (მნიშვნელობის) განხორციელება. სიმბოლო მნიშვნელობის ადამიანური სამყაროს ნაწილია, ფუნქციონალური ღირებულების მატარებელია და სწორედ ესაა ღირებული მასში. სიმბოლო არსებითად ცნობიერების მიერ გრძობადი სამყაროს დასაუფლებლად აკებული თავისუფალი ხატია. აქ გრძობადი მოცემულია, როგორც რაღაც განსაკუთრებული აზრის (მნი-

შენელობის) განხორციელება. სიმბოლო მნიშვნელობის აღმნიშვნელი სამყაროს ნაწილია. ფუნქციონალური ღირებულების მატარებელია და სწორედ ესაა ღირებულები მასში. სიმბოლოს მატერიალური, ფიზიკური მხარე შთაინთქმება მნიშვნელობის ფუნქციით. სიმბოლო არსებითად ცნობიერების მიერ გრძნობადი სამყაროს დასაუფლებად აგებული თავისუფალი ხატი.

ენა, მითოსი, რელიგია, ხელოვნება, მეცნიერება სიმბოლოური ფორმებია. კანტის შემეცნების ფორმებისაგან განსხვავებით, ისინი მუდამ კონკრეტული არიან, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, თავიდანვე განუყოფელი არიან გრძნობადისაგან. მათი განცალკევება წმინდა მიმართების სფეროში ფსიქოზიფიკური პრობლემის ტიპის სუბსტანციონალობისა და კაუზალობის ცნებების არამართლზომიერ აქტად მიიჩნევა კასირერის მიერ. იგი ფსიქოფიზიკური პრობლემის ტიპის ამოუხსნელი აპორიის მსგავსია. ე. კასირერთან სიმბოლო და საზრისი იგივეობრივნი არიან. სიმბოლოში რეალობა კი არ ვლინდება, არამედ იგი თავადაა გაცნობიერებული რეალობა. არ არსებობს რეალობა სიმბოლოს გარეშე.

მიუხედავად იმისა, რომ ე. კასირერთან მხატვრული სიმბოლოს ბუნება ცალკე გამოყოფილად არ არის გაანალიზებული, მისი ნააზრევი საშუალებას გვაძლევს, ვთქვათ, რომ სიმბოლო ხელოვნებაში, ისევე, როგორც ყველა სხვა ფორმაში, ორგანზომილებიანია. მას ახასიათებს ფიზიკური ყოფიერება და სულიერი მნიშვნელობა (Sinnes). ხელოვნებაში გრძნობადი ფიზიკური მხარე მადომინირებელია, მნიშვნელობა* კი თითქოს ჩაინთქმება, გაიხსნება მასში. აქ თავს იჩენს ექსპრესიული ღირებულება – ყოველი მოვლენა თავის სპეციფიკურ ბუნებას ავლენს. მნიშვნელობის ფიზიკური მატარებლის სპეციფიკა იმაშია, რომ იგი გრძნობადი ფორმაა, რომელშიც იძირება მნიშვნელობა. ხელოვნებას აქვს უნარი გან-

* ე. კასირერი ხმარობს ტერმინს „საერთო მნიშვნელობა“. ამ ცნების ქვეშ, ი. კანტის მიხედვით, იგულისხმება ის, რომ ესთეტიკური მსჯელობა ზემოქმედების მქონეა არა მხატვრული ქმნილების ცალკეული აღმქმელისათვის, არამედ ყველა სუბიექტისათვის, რომელიც ხელოვნებაზე მსჯელობს.

საზღვროს განუსაზღვრელი, დაუდოს ზღვარი უსაზღვროს. იგი გვაწოდის სინამდვილის უფრო მდიდარ, ცოცხალსა და ფერადოვან სურათს. მისი ფორმის კანონების უფრო ღრმა ცოდნას, ვიდრე მეცნიერება. აქ ხდება შესაძლებელი, შევხედოთ საგნებს პირდაპირ, კატეგორიალური აზროვნების ჩაურევლად. ხელოვნება სინამდვილის გაცხადებაა, „ინტერპრეტაცია“ გრძობადი ფორმის დახმარებით. ცხადია, აქ კასირერი გულისხმობს არა ობიექტურ, ადამიანისაგან დამოუკიდებელ, ტრანსცენდენტურ სინამდვილეს, არამედ იმ ტრანსცენდენტალურ „სინამდვილეს“, რომელსაც ქმნის ხელოვნება. ხელოვნების საშუალებით შესაძლებელი ხდება შევიმეცნოთ ის ფორმები, რომელთაც თავად ხელოვნება ქმნის და არა ობიექტური სამყაროს ფორმები, ხელოვნებაში ფორმები არ ასახავენ ობიექტური რეალობის ფორმებს.

ე. კასირერთან სიმბოლოს ცნება ჰიპოსტაზირებულია. იგი ცნობიერების ყოველგვარ და ყოველნაირ შინაარსს მოიცავს. გარდა ამისა, სათანადოდ არ არის გაშუქებული ის განსხვავება, რომელიც ცნობიერების იდეალურ შინაარსსა და ამ შინაარსის გრძობად-აღქმად გამოსახულებას შორის არსებობს. სიმბოლოს ცნების გარკვევისას კი ამ ფაქტორს განსაკუთრებული მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს.

§4. გრაფიკული სიმბოლო და სემიოტიკური კომუნიკაცია

ინდუსტრიული დიზაინის ნიშნობრივ სისტემათა ცნობილი ამერიკელი მკვლევარი ჰენრი დრეიფუსი თავის შემაჯამებელ წიგნში “სიმბოლოთა წყაროს წიგნი” (27) ახდენს 20000-მდე ყველაზე მეტად გავრცელებული სიმბოლური ნიშან-ფიგურის ანალიზს და აღნიშნავს, რომ ისინი წარმოადგენენ თანამედროვე ინდუსტრიული კომუნიკაციის ღერძს. ავტორი შემდეგნაირად მსჯელობს: ჩვენ შეგვიძლია დავეწროთ რაიმე სიტყვა, მაგალითად “მშვიდობა” სხვადასხვა ენა და სხვადასხვა აღფაბეტური გამოსახულებით. ამით შეივსება რამდენიმე ათეული გვერდი, მაგრამ ყველაფერი, რაც ამ გვერდზე დაიწერება, შესაძლებელია გამოიხატოს გრაფიკული ფიგურა

რით “ მტრედი პალმის რტოთი” და ის გასაგები იქნება ნე-ბისმიერი ადამიანისათვის მიუხედავად იმისა, ფლობს იგი ამ ენებს, თუ არა. ეს სიმბოლო გრაფიკულად აღნიშნული საზღვრის მატარებელია. ამ პრინციპზეა, ავტორის აზრით, აგებული მთელი თანამედროვე ინდუსტრია, რეკლამა და კომუნიკაცია. სიმბოლოური ენა ინტერნაციონალურ ენაზე ლაპარაკობს, თანამედროვე მსოფლიოში 5000-მდე ენა და დიალექტი არსებობს, მაგრამ ენათა ეს სიმრავლე კომუნიკაციისათვის სიძნელეებს ქმნის. უკანასკნელი ორი საუკუნის განმავლობაში რამდენჯერმე სცადეს ამ სიძნელის მოხსნა ყველასათვის საერთო ხელოვნურად შექმნილი ენის გზით. ასეთი იყო ესპერანტო და სხვა მსგავსი სისტემები. ავტორი ამ წარუმატებელი ცდების მიზეზად თვლის იმ ვითარებას, რომ ბუნებრივ ენათა ხელოვნური ფორმალისებება შეუძლებელია. შეიძლება შეიქმნას არა ერთიანი ენა, არამედ ყველა ენისათვის დამხმარე სიმბოლოთა სისტემა, რომლითაც შესაძლებელი გახდება ადამიანებმა გაუგონ ერთმანეთს. ამითაა განპირობებული სემიოტიკის, როგორც ნიშანთა შესახებ მეცნიერების განვითარების საჭიროება.

ოქსფორდის ლექსიკონის განმარტებით სიმბოლო არის სპეციალური მნიშვნელობის მატარებელი ნიშანი, ფიგურა ან ასო, რომელიც იღვას, ან მატერიალურ ობიექტს, ან პროცესს აღნიშნავს. (28) ახალი ბრიტანული ენციკლოპედია სიმბოლოს განმარტავს, როგორც საკომუნიკაციო ელემენტს, რომელიც მოხმობილია გაამარტივოს რეპრეზენტაცია ან ჩაენაცვლოს პერსონათა, ობიექტთა თუ იდეათა კომპლექს. (29)

ბაზისური, ანუ თაურ-სიმბოლოები ვერბალურ სიტყვებზე უფრო “ხანდაზმულნი” და არსობრივი არიან, ისინი გამოიყენებიან ყველა დროსა და ყველა კულტურულ სივრცეში, რამდენადაც პრიმიტიულნი არ უნდა იყვნენ ისინი. თავდაპირველად ადამიანმა შექმნა სიმბოლო-ნახატი გამოქვაბულის კედელზე ეს საკმარისი იყო იმისათვის, რომ ადამიანს გამოეხატა თავისი აზრები უმარტივეს ქმედებებზე, მაგალითად საკვების მოპოვებაზე და ა.შ. ეს იყო პირველი საინფორმაციო ნიშნები, რომლების მაშინ გამოჩნდნენ, როდესაც ადამიანს გაუჩნდა მოთხოვნილება გამოეხატა აბსტრაქციები,

ღირებულებითი განსხვავებები, დეფინიციების ნიუანსები და ფილოსოფიური კონცეპტები. ეს სიმბოლოები, ავტორის აზრით, არაადეკვატურნი და არამყარი საზრისისაღნი იყვნენ. დღევანდელი განვითარებული ენების გადასახედიდან ჩვენ გვჭირდება ძალისხმევა, რათა გაუუგოთ იმდროინდელ სიმბოლიზმს.

სიმბოლოების რიცხოვნობამ იმატა ენების რაოდენობის ზრდასთან ერთად. სიმბოლოთა მრავალრიცხოვნება და მრავალფეროვნება არის ის ფაქტი, რომელიც დაუყოვნებლივ რეაგირებას მოითხოვს. სამყარო გლობალიზაციის პროცესის შედეგად თოთქოსდა დაპატარავდა და ადვილი კომუნიკაციის საჭიროება ძალიან მძაფრად შეიგრძნობა, ადამიანი მოექცა ჰერმენევტიკულ წრეში: ჯერ პრეისტორიული სიმბოლოები, შემდეგ ურთულესი ვერბალური კომუნიკაციები და კვლავ უკან სიმბოლოებისაკენ. სიმბოლოთა ამგვარი უნივერსალური სისტემის შექმნა დაგვეხმარება ყველას, რათა ვიცხოვროთ დღევანდელ სამყაროში, რომელსაც ავტორი ბაბილონის გოდოლს ადარებს. ავტორის კლასიფიკაციის მიხედვით, რეპრეზენტაცია, აბსტრაქცია და პირველადი რეპრეზენტაციული სიმბოლო არის გამარტივებული ასახვა ნახატი ობიექტისა. მაგალითად, ლოკომოტივის სილუეტი ნიშანია იმისა, რომ აქ გადის რკინიგზა, ნახატი, შესაძლოა, ასევე აღნიშნავდეს მოქმედებას, ვთქვათ, ველოსიპედისტის სილუეტი მიუთითებს, რომ ეს გზა განკუთვნილია ველოსიპედით მოძრაობისათვის.

აბსტრაქტულ სიმბოლოთა მაგალითია ზოდიაქოს ნიშნები. ზოდიაქოს ნიშანი ისტორიულ წარსულში რეალისტური სურათ-ხატი გახლდათ, ერთ შემთხვევაში ცხოველისა, სხვა შემთხვევაში საგნისა, ხანაც ღვთაების გამოსახულებისა. დღეს ეს სურათ-ხატები სრულიადაც არ ემთხვევიან თაურ კონცეპტებს. ამ ტიპის სიმბოლოებში ხდება შეტყობინების გრაფიკული რედუცირება.

3. დრეიფუსი გამოყოფს პირველადი სიმბოლოების ცნებას. ამ კატეგორიას მიეკუთვნებიან ის სიმბოლოები, რომელნიც გამოგონილნი, შექმნილნი არიან და არანაირი კონცეპტუალური თუ ვიზუალური ანალოგიის გამონახვა გამოსახულებასა და მის მიერ მოტანილ ინფორმაციას შორის არ

ხერხდება. ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ჩვენ გვესაჭიროება განმარტების თანდართვა. მაგალითად, მათემატიკაში ნიშანი “+”, ნიშნავს მიმატებას, მუსიკაში ნიშანი“ ვიოლინოს გასაღებს.

ავტორი გვთავაზობს გრაფიკულ სიმბოლოთა კლასიფიკაციის შესაძლებლობათ დარგისა ან დისციპლინის მიხედვით, რომელთა გამოყენებაც შეიძლება ინდუსტრიულ დიზაინში, ვთქვათ ქიმიურ წარმოებაში, ან იგივე მათემატიკასა თუ მუსიკის თეორიაში.

3. დრეიფუსს მიაჩნია, რომ კომუნიკაცია ადამიანის ყველაზე ბაზისური მოთხოვნილებაა. ამ მიმართულებით მოძრაობისას იკვეთება ყველაზე მოკლე გზა, ეს, მკვლევრის აზრით – გრაფიკულ ნიშანთა სტანდარტიზებაა. ადამიანებმა იმპერატიულად უნდა გააცნობიერონ აღნიშნულ ნიშანთა ველში ჩართვის აუცილებლობა. პარალელურ რეჟიმში მიმდინარეობს სიმბოლოთა მბადი პროცესი, ახალი სიმბოლოების (აქ იგულისხმება გრაფიკული სიმბოლოები) გაფორმების უწყვეტი ჯაჭვი., მიმდინარეობს მათი დუპლიკაცია, კონტრადიქცია, შერევა. ადამიანებს უჭირთ ერთმანეთის გაგება, “გახსნა” სიმბოლოთა მნიშვნელობებისა. მკვლევარი გამოსთქვავს შიშს იმის თაობაზე, რომ ეს პროცესი გამოიწვევს ენათა იმგვარ აღრევას, როგორც ეს ბაბილონის გოდოლის შემთხვევაში მოხდა. ავტორის მიხედვით, არსებობს ერთადერთი გამოსავალი: ესაა სიმბოლოთა სტანდარტიზება.

300 წლის წინ დიდი გერმანელი განმანათლებელი ლაიბნიცი ოცნებობდა იმაზე, რომ ვინმეს გამოეგონებინა უმარტივესი გრაფიკული სიმბოლოების სისტემა, ვთქვათ, განტოლების $1+2=3$ მსგავსი, რომლის წაკითხვა და გაგება თარგმანის გარეშე შეეძლებოდა ნებისმიერი ენის მცოდნეს, ყველას, ვისთვისაც ელემენტარული მათემატიკის ელემენტებია ცნობილი. ამ სისტემას თავისი უმარტივესი ლოგიკა და სემანტიკა აქვს. მსგავსად იმისა, რომ ნებისმიერს შეუძლია იპოვნოს მცდარობა განტოლებისა $2+2=5$.

გარკვეული სიმბოლოები იქცნენ სემიოტიკური კომუნიკაციის ბაზისურ კონსტანტებად. მათ ავტორი დისციპლინათშორის სიმბოლოებს უწოდებს, რადგან ისინი არასოდეს

იცვლიან შინაარსს, რა ველზეც არ უნდა მოხვდნენ გრაფიკულ სიმბოლოთა სისტემისათვის ისინი რჩებიან ფუნდამენტურად. ჰ. დრეიფუსი მათ უწოდებს გრაფიკულ სისტემათა ანბანს. (30)

სშირად ხდება მათი კომბინირება სხვა სიმბოლოებთან უფრო კომპლექსური მნიშვნელობებისა და ინსტრუქციების მოცვის მიზნით.

§5. მეტაენის ძიების საუკუნე

როლან ბარტი თანამედროვეობის უმთავრეს ნიშნად მეტაენის შექმნის ტენდენციას თვლის. რ. ბარტის მიხედვით “ლოგიკის დისკურსი გვასწავლის ნაყოფიერ განსხვავებას ენა-ობიექტსა და მეტაენას შორის.”(31) ენა-ობიექტი ეს თვით საგანია ლოგიკური გამოკვლევისა., ხოლო მეტაენა აუცილებელი ხელოვნური ენა, რომლის საფუძველზე ამგვარი გამოკვლევა მიმდინარეობს. ლოგიკური აზროვნება სწორედაც იმაში მდგომარეობს, რომ რეალური ენის (ენა-ობიექტის) სტრუქტურა და მიმართებანი ფორმულირებული იქნეს სიმბოლოთა ენაზე. (მეტაენაზე)

რ. ბარტი მიუთითებს, რომ სიმბოლოთა ენის შეცნობის აქტუალობა განსაზღვრულია თვით თანამედროვე პოსტმოდერნული ადამიანის “სულიერი სიტუაციით” და ეპოქალური შეკვეთაა თვით ხელოვნებისა და ხელოვნების ფილოსოფიის მიმართ.“ საუკუნეების განმავლობაში ხელოვანი არ გაურბოდა საჭიროებას, განეხილა ხელოვნება, როგორც მეტაობიექტი. თვით დისკურსულმა ცვლილებებმა ევროპულ კულტურაში მოითხოვა შექმნილიყო “ენა ენის შესახებ”, ანუ გასხნილიყო ორმაგი ფენომენი: “ლიტერატურა-ობიექტი” და “მეტალიტერატურა”. ამგვარი მეტალიტერატურის ჩამოყალიბებამ რამდენიმე ფაზა განვლო და უკანასკნელი ასწლეული შეიძლება დახასიათდეს, როგორც საუკუნე, რომელიც ცდილობს გაიაზროს რა არის ხელოვნება, ანუ ხელოვნების მეტაენის ძიების საუკუნე. იგი ოდიპოსივით სვამს ტრაგიკულ კითხვას: ვინ ვარ მე? მერე კი ცდილობს უპასუხოს

კითხვას რა უნდა ვაკეთო? თანამედროვე ხელოვნება შეიძლება გამოისახოს საკუთარ ნიღაბზე მიშვერილი თითის ფიგურით.

ხელოვნების სპეციფიკაზე შეგვიძლია ვილაპარაკოთ მხოლოდ მას შემდეგ, რაც მას ჩავსვამთ ნიშნობრივ სისტემათა ზოგად თეორიაში. ვიდრე პრეტენზიას გავაცხადებდეთ მხატვრული ნაწარმოების იმანენტურ წაკითხვაზე, მანამდე უნდა ვიცოდეთ რა არის ლოგიკა, ისტორია, ე.ი. წინასწარ უნდა გამოვიდეთ წმინდა ხელოვნების ფარგლებიდან და მივმართოთ კულტურულ ანთროპოლოგიას.

ენის მკვლევარებისათვის ცნობილია ის მდგომარეობა, რასაც ეწოდება ასიმბოლია. ამ მდგომარეობაში ადამიანს არ ძალუძს აღიქვას სიმბოლო, სიმბოლოთა თანაარსებობის წესრიგი, არ ძალუძს მათით ოპერირება, რაკი მხოლოდ ამგვარი ავადმყოფი გადის ენის რაციონალისტური გამოყენების ჩარჩოებიდან. სიმბოლური ფუნქცია, რომელსაც აქვს ფრიად ფართო დიაპაზონი და ადამიანებს აძლევს უნარს მოახდინონ იდეათა და სახეთა მხატვრული კონსტრუირება, აღმოჩნდება დარღვეული; დაექვემდებარება შეზღუდვებსა და ცენზურას. შესაძლოა, ხელოვნების ნაწარმოებზე ისე ვიმსჯელოთ, რომ არ გამოვიყენოთ სიმბოლოს ცნება. ეს დამოკიდებულია თვალსაზრისის არჩევანზე. უშუალო ხილვა ნაწარმოებისა შეიძლება ისე, რომ იმსჯელო ან არ იმსჯელო მისი სიმბოლური ბუნების შესახებ. მაგრამ როგორც კი მოგვინდება შევისწავლოთ ნაწარმოები როგორც ასეთი, როგორც კონსტიტუირებული მთელი, შეუძლებელი იქნება არ მივმართოთ მის სიმბოლურ წაკითხვას.

საიდან გაჩნდა სიყრუე სიმბოლოთა ენის მიმართ, ეს ასიმბოლია. რატომ ხდება ეს სწორედ დღეს?

რ. ბარტის აზრით, არსებითად ხელოვნების თანამედროვე ფილოსოფია უნდა იყოს სიმბოლურ ფორმათა ფილოსოფიის ნაწილი, მან უნდა იკისროს “სიმბოლოთა ენის” გახსნა.(32)

ნიშანთა სისტემაში ცვლილებები დისკურსიულ რევოლუციას მოასწავებს. ფრიდრიხ ნიცშეს მიხედვით, ინტელექტუალური დისკურსის წესები დაწვას ექვემდებარება. რო-

გორც ჩანს ეს პროცესები ხდება ამ შემთხვევაშიც, ინტელექტი შეხებაში მოდის შინაგანი ცდის ახალ შესაძლებლობებთან. ხდება სახის ტოტალური შეჭრა ენობივ ველში, საიდანაც იგი აძევებს ცნების ტრადიციულ აბსტრაქტულობას, ილუსტრირებული კონკრეციის გზით. სიტყვა ხორცს ისხამს, ხორციელდება ისეთივე მასშტაბის ცვლილება, როგორც შუა საუკუნეებიდან აღორძინების ეპოქაზე გადასვლის პერიოდში. ამ ხდომილებას კომენტარის კრიზისს უწოდებს რ. ბარტი.

კრიზისი იმ მომენტიდან დაიწყო, როდესაც გაცნობიერდა ენის სიმბოლური ხასიათი ან სიმბოლოთა ლინგვისტური ხასიათი. ამას ასრულებს ფსიქონალიზი და სტრუქტურალიზმი. თუ მხატვრული ნაწარმოები სიმბოლურია, მაშინ აუცილებელია მოვიძიოთ წაკითხვის წესები.

რ. ბარტის მიხედვით, თანამედროვე ხელოვნებაში ხდება “ავტორის სიკვდილი”; მაგალითად, რუსული ენის გაკვეთილზე მასწავლებლის ამოცანა იყო აეხსნა, რა უნდა ეთქვა ავტორს. ავტორი იყო წმინდა ფიგურა. რ. ბარტი გეთავაზობს უარი ეთქვას ამგვარ ინტერპრეტაციაზე; ტექსტი პრინციპულად ღიაა და ინტერპრეტაციის უსაზღვრო შესაძლებლობებს გეთავაზობს.

რ. ბარტის მიხედვით, ტექსტის არსებითი მახასიათებლებია: ღიაობა, საზრისული დეცენტრალია, მრავლობითობა, პრინციპული დაუსრულებლობა, ტექსტთან და ტექსტში თამაში – ტექსტში შესვლა, სიმბოლოთა ახალქმნადობაში თანამონაწილეობა.

თაზი II მხატვრული სიმბოლოს ფილოსოფიური ისტორია

§6. ტრანსცენდენტალური სქემატიზმი და სიმბოლო კანტის ესთეტიკაში

შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ სიმბოლოს ცნების გაგებაში ერნსტ კასირერი ორიგინალური არ არის. მისი უშუალო წინამორბედია იმანუილ კანტი. კერძოდ, მისი მოძღვრება ტრანსცენდენტალური სქემატიზმის შესახებ. რადგანაც კანტისეული სიმბოლოს გაგება უფრო ზუსტი და ნათელი გვეჩვენება, აქ უფრო დაწვრილებით მოვიყვანოთ მას.

კანტის მიხედვით, მთელი ჩვენი ცოდნა აიგება გარედან მოსული შინაარსისა და ჩვენი შემეცნების აპრიორული გრძნობადი (დროს და სივრცე) და განსჯადი (კატეგორიები) ფორმების შეერთებით. განსჯითი კატეგორიები გრძნობადი ჭკრეტის გარეშე ცარიელია. ჭკრეტა კი, თავის მხრივ, კატეგორიების გარეშე ბრმაა. კანტის წინაშე დგება საკითხი – მონახოს ან ორი სფეროს დამაკავშირებელი. „ნათელია, რომ უნდა არსებობდეს მესამე, რომელიც, ერთი მხრივ, კატეგორიებთან, ხოლო მეორე მხრივ, მოვლენებთან ერთგვაროვანი უნდა იყოს და შესაძლებელს ხდიდეს პირველთა (კატეგორიათა) გამოყენებას მეორეთა (მოვლენათა) მიმართ. ეს გამაშუალებელი წარმოდგენა უნდა იყოს წმინდა (არ შეიცავდეს არაფერს ემპირიულს) და მაინც, ერთი მხრივ, იყოს ინტელექტუალური, მეორე მხრივ, გრძნობადი. სწორედ ესაა ტრანსცენდენტალური სქემა“ (1). მაშ, სქემა ყოფილა, კანტის მიხედვით, ის აუცილებელი მესამე წევრი, რომლის მეოხებითაც შესაძლებელი ხდება აპრიორული ცნებების გამოყენება შინაარსის პრინციპებისადმი. სქემა ინტელექტუალურია და გრძნობადიც. განსჯის მეშვეობით იგი განისაზღვრება როგორც სახეებში ცნებათა გამოსახვის მეთოდი.

სქემაში განსჯის ფორმები და გრძნობადი ინტუიციები იმგვარად ასიმილირდებიან, რომ აგებენ გამოცდილებას. სქემა კანტისთვის არაა უბრალოდ ის საშუალება, რომლითაც გრძნობადი და ინტელექტუალური ერთიანდება, იგი უფრო რთული ერთეულია. „განსჯითი ცნება შეიცავს მრავალ-

ფეროვნების წმინდა სინთეზურ ერთიანობას საზოგადოდ. დრო, როგორც შინაგანი გრძნობის მრავალფეროვანი შინაარსის და, მაშასადამე, ყველა წარმოდგენის დაკავშირების ფორმალური პირობა a priori შეიცავს მრავალფეროვანს წმინდა მჭკრეტელობაში. ამასთან, დროისმიერი ტრანსცენდენტალური განსაზღვრება ერთგვაროვანია კატეგორიასთან (რომელიც ამ განსაზღვრების ერთიანობას შეადგენს), იმდენად, რამდენადაც ზოგადია და დამყარებულია a priori წესზე. მაგრამ, მეორე მხრივ, იგი (დროისმიერი ტრანსცენდენტალური განსაზღვრება) ერთგვაროვანია მოვლენასთან იმდენად, რამდენადაც დრო შედის მრავალფეროვანის შესახებ ყოველ ემპირიულ წარმოდგენაში. ამიტომ კატეგორიების მოვლენებისადმი მიყენება შესაძლებელი ხდება დროისმიერი ტრანსცენდენტალური განსაზღვრების საშუალებით, რომელიც განსჯადი ცნებების სქემის სახით გააშუალებს მოვლენათა სუბსუმციას კატეგორიების ქვეშ“ (2).

მაშ, წარმოსახვის აპრიორული უნარი სქემის საშუალებით ახდენს განსჯისა და გრძნობადობის დაკავშირებას. სქემა ჭეშმარიტი და ერთადერთი პირობაა იმისათვის, რომ წმინდა განსჯით ცნებას მიენიჭოს შემეცნებითი მნიშვნელობა და ამიტომ კატეგორიებს საბოლოოდ არ შეიძლება სხვა (საშუალო) გამოყენება ჰქონდეთ, გარდა შესაძლო ემპირიული გამოყენებისა.

კატეგორიები უსქემებოდ განსჯის მხოლოდ ფუნქციებია, ცნებათა არსებობისათვის საჭირო და აუცილებელი. რაც შეეხება გონების ცნებებს, ე.ი. იდეებს, მათი გრძნობადი გამოსახვა სქემების მეშვეობით არ შეიძლება, რადგან მათ ემპირიულ სინამდვილეში არაფერი არ შეესაბამება და, მაშასადამე, არც შესატყვისი გრძნობადი ჭკრეტები შეიძლება ჰქონდეთ. მათი გამოსახვა შეიძლება მხოლოდ ანალოგიით მათი მოაზრების ფორმასთან, და არა მათ შინაარსზე რეფლექსიით. ასეთ გამოსახულებას კანტი სიმბოლოს უწოდებს. მაშ, სიმბოლო, კანტის მიხედვით, არის ისეთი გამოსახულება, ისეთი გრძნობადი ჭკრეტა, რომელიც მიესადაგება გონების იდეას. მხოლოდ გონებით მოიაზრება და რომელსაც არავითარი გრძნობადი ჭკრეტა (თვალსაჩინო ხატი) არ შეე-

საბამება. ყოველი გრძნობადი მონაცემი, რომელიც აპრიორულ ცნებას გამოსახავს, კანტის მიხედვით, წარმოადგენს ან სქემას, ან სიმბოლოს. თუ სქემა შეიცავს ცნების პირდაპირ გამოსახულებას, სიმბოლო ცნების არაპირდაპირი გამოსახულებაა. აქ მსჯელობის უნარი ორ საქმეს აკეთებს: მიუყენებს ცნებას გრძნობადი ჭკრეტის საგანს და იყენებს რეფლექსიის წესს სრულიად სხვა საგანზე, რომლისთვისაც პირველი მხოლოდ სიმბოლოა. სიმბოლური კანტთან მხოლოდ ინტუიციის სახეა.

გამოდის, რომ კანტთან, კასირერისაგან განსხვავებით, სიმბოლურად შეიძლება გამოისახოს მხოლოდ გონების იდეა და არა განსჯის ცნება. აქ სიმბოლო ცნობიერების შინაარსის თვალსაჩინო-ხატოვან გამოსახვას ჰქვია და არა თვითონ ამ შინაარსს. კანტის ეს მოსაზრება მნიშვნელოვანია, რათა არ მოხდეს სიმბოლოს აღრევა ცნობიერების სხვა შინაარსებსა და შინაარსების გამოსახვის სხვა საშუალებებში.

სიმბოლოს ცნების კიდევ უფრო ღრმა გაგება იგულისხმება კანტის დებულებებში, რომელთა თანახმად, სილამაზე ზნეობის სიმბოლოა: „მშვენიერი არის ზნეობრივი კეთილის სიმბოლო და მხოლოდ სწორედ ამის გათვალისწინებით მოგვწონს იგი, თუმცა ისე, რომ უფლებას ვაცხადებთ ყველა სხვა პირის თანხმობაზე“.

მშვენიერი (როგორც ეს კანტს ესმის – დაუინტერესებელი, ცნებისაგან თავისუფალი ჭკრეტისა და სიამოვნების საგანი), სიმბოლოა ზნეობისა – და იმასაც ნიშნავს, რომ ესთეტიკურ ჭკრეტაში სიმბოლურად არის წარმოდგენილი, გამოსახული თვალსაჩინოდ აღსაქმელი წმინდა გონითი იდეური შინაარსები, ე.ი. სიმბოლო გრძნობადობისა და ზეგრძნობადის, ჭკრეტადისა და იდეურის ერთობა ყოფილა. მაშ, სიმბოლო შეგვიძლია წარმოვსახოთ იმგვარ საშუალებად, რომლითაც გრძნობად სინამდვილეში აღამიანს შეუძლია ამოიკითხოს ანალოგიით მისი ზეგრძნობადი საფუძველი და საზრისი*.

* ცნობილი რუსი სიმბოლისტის ანდრეი ბელის გამოკვლევებში „სიმბოლიზმი“ და „არაბესკები“ თანმიმდევრობითაა გატარებული ეს მოსაზრება. მეტად საინტერესო მასალას იძლევა ამ მხრივ

უან მორეასი „სიმბოლიზმის მანიფესტში“ წერს: „ობიექტურად აღწერილი სიმბოლური პოეზია წინააღმდეგია რჩევადარიებებისა, დეკლამაციისა, ყალბი გრძნობიერებისა. ის ცდილობს იდეა შემოსოს ხელშესახები ფორმით, რომელიც ამავე დროს მისი თვითმიზანი კი არ იქნება, არამე იდეის გამოსატყუასაც ემსახურება და დაქვემდებარებულ მდგომარეობასაც ინარჩუნებს. თავის მხრივ, იდეაც არ უნდა გვეწვევოს გარეგანი ანალოგიების დიდებული სამოსის გარეშე, რადგანაც სიმბოლური ხელოვნების ნამდვილი ხასიათი იმაში მდგომარეობს, რომ არასოდეს მივიდეს იდეს თავისთავში შემეცნებად. ამრიგად, ამ ხელოვნებაში ბუნების სურათები, ადამიანთა საქციელი, ყველა კონკრეტული მოვლენა თავისთავად ვერ მოგვეცემა. აქ ეს ხელშესახები ობიექტებია, რომელთა მიზანია გამოავლინონ თავიანთი ფარული ნათესაობა პირველად იდეებთან“ (3).

სიმბოლური გამოსახულება, კანტის მიხედვით, მისი მონაზრების ფორმით (რეფლექსიის ფორმით) და არა თავისი შინაარსით „ჰგავს“ მასში გამოსახულ იდეას. კანტს მოჰყავს მონარქიული სახელმწიფოს მაგალითი. იგი შეიძლება წარმოვიდგინოთ ან სულიერ სხეულად, ან მანქანად, ხელის წისქვილად, მაგრამ ორივე შემთხვევაში იგი მხოლოდ სიმბოლურად არის წარმოდგენილი. სინამდვილეში, მართალია, დესპოტურ სახელმწიფოსა და ხელის წისქვილს შორის არავითარი მსგავსება არ არსებობს, მაგრამ არის მსგავსება მათი რეფლექსიისა და კაუზალობის წესებს შორის.

კანტის დაკვირვებით, უკვე ჩვენი ყოველდღიური სამეტყველო ენა აღსავსეა არაპირდაპირი გრძნობადი აღნიშვნებით ან ნიშნებით, რომლებიც ანალოგიითაა ნახმარი. ამ სიტყვებში ტერმინი ცნების სქემას კი არ შეიცავს, არამედ სიმბოლოს რეფლექსიისათვის. ასეთია, მაგალითად, სიტყვები: საფუძველი, დამოკიდებულება (ე.ი. ზემოდან მხარდაჭერა), გამომდინარეობა, ნაცვლად სიტყვისა (მიმდევრობა) და ა.შ.

ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედება, ვთქვამთ, ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანი“.

ეს სიტყვები განკუთვნილია ცნებების აღსანიშნავად, ოღონდ არა პირადად პირი ჭკრეტის მეშვეობით, არამედ მხოლოდ მასთან ანალოგიით – ჭკრეტის საგნიდან რეფლექსიის გადატანით სრულიად სხვა საგანზე.

§7 სიმბოლოს პანესთეტიკური თეორია შელინგთან

ი. კანტის შემდგომ სიმბოლოს კვლევას განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭა შელინგმა. შელინგის ფილოსოფიისათვის ამოსავალია შემდეგი დაშვება: ყოველი არსებულის საფუძველში დევს აბსოლუტი, როგორც წმინდა ინდიფერენციაცია, რეალურისა და იდეალურის, სუბიექტურისა და ობიექტურის წმინდა იგივეობა. აბსოლუტის თვითგანჭკრეტა ხორციელდება მაშინ, როდესაც „მე“ სუბიექტურისა და ობიექტურის პირველად ჰარმონიას გააცნობიერებს. ეს უკანასკნელი შესაძლებელი ხდება მხოლოდ ხელოვნების ნაწარმოების ჭკრეტისას, აქ სასრულისა და უსასრულოს, წამიერისა და მუდმივის, თავისუფლებისა და აუცილებლობის, „მე“-სა და არა „მე“-ს სრული წონასწორობაა.

„ხელოვნების ნაწარმოებში მთლიანად თავისუფლდება სუბიექტურობა, ბოლომდე ხდება ობიექტივაცია სუბიექტურისა და ობიექტურის ყოველგვარი ჰარმონიის იმ პირველსაწყისი საფუძვლისა, რომელიც თავისი დასაბამისეული იგივეობით მხოლოდ ინტელექტუალურ ჭკრეტაში შეიძლება მოგვეცეს.“ (3)

შელინგის დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს გერმანულ კლასიკურ ფილოსოფიაში სიმბოლოს ცნების დადგენა. მისი გამოყოფა სქემებისა და ალეგორიისაგან. სიმბოლო, შელინგის მიხედვით, წარმოადგენს ორი დაპირისპირებულის: სქემისა და ალეგორიის სინთეზს. სქემატიზმი არის გამოხატვის იმგვარი საშუალება, სადაც ზოგადი აღნიშნავს ერთეულს, სხვა სიტყვებით, სადაც ერთეულის ჭკრეტა ხდება ზოგადის მეოხებით.

ალეგორიაში ერთეული აღნიშნავს ზოგადს. ზოგადი ერთეულით განიჭვრიტება. არის ამ ორის იმგვარი სინთეზი, სა-

დაც არც ზოგადი აღნიშნავს ერთეულს და არც ერთეული – ზოგადს, მაგრამ სადაც ერთიცა და მეორეც აბსოლუტურად ერთ განუყოფელ მთელს ქმნიან.

„აბსოლუტის გამოხატვა განსაკუთრებულში ზოგადისა და განსაკუთრებულის აბსოლუტური განურჩევლობით მხოლოდ სიმბოლურ ფორმაშია შესაძლებელი“. (4)

გამოსახვის ამ სამ საშუალებას საერთო აქვს ის, რომ ისინი წარმოსახვის ფორმებს წარმოადგენენ, ამასთან, ამათგან მესამე – სიმბოლო - მისი აბსოლუტური ფორმაა.

შელინგი აქვე გამოჰყოფს სახის ცნებას. სახე მუდამ კონკრეტულია, წმინდა წყლის განსაკუთრებულია, ხასიათდება გარკვეულობით. აღსანიშნ საგანთაგან მთლიან იგივეობრივობას ხელს უშლის ის გარემოება, რომ აქ არ ხდება საგნისა და სახის სივრცობრივი თანხვედრა. სქემაში ზოგადი ჭარბობს, თუმცა ზოგადი აქ იჭვრიტება როგორც „ერთეული“. შელინგი იმოწმებს კანტს, რომლისთვისაც სქემა არის საგნის გრძნობადად ჭვრეტის წესი. სქემა მუდამ დგას ცნებასა და საგანს შორის. ის წარმოსახვის პროდუქტია. ხელოვნების ნაწარმოები, შელინგის მიხედვით, იდეაა, და არა ცნება. იდეები წარმოსახვის ძალის ობიექტებია, რომლებიც გარკვეულ სახეს იღებენ სასრულსა და უსასრულოს შორის მუდმივი „ლივლივის“ გამო.

ამა თუ იმ იდეის შესაბამისი ობიექტის სასრულობა ან უსასრულობა დამოკიდებულია რეფლექსიის თავისუფალ მიმართებაზე. „მე“ ახდენს გადასვლას იდეიდან გარკვეულ ობიექტზე. ამის გაგება შესაძლებელი ხდება, მხოლოდ გამაშუალებლის მეოხებით, რომლის როლსაც აზროვნებისათვის სქემის შემთხვევაში ასრულებს სიმბოლო, ხოლო ცნების შემთხვევაში – სქემა.“ (5) სქემა ცნებისათვის ზუსტად იგივეა, რაც სიმბოლო სქემის მიმართ. ამის გამო სქემა მუდამ აუცილებლობით გულისხმობს ან ემპირიულ, ან არსებულ, ან განსახორციელებელ საგანს. (მოვლენას) ასე, მაგალითად, ყოველი ორგანული წარმონაქმნის მიმართ, თუნდაც ავილოთ ადამიანი, შესაძლოა მხოლოდ სქემა, მაშინ, როდესაც მშვენიერებისათვის, მარადისობისათვის და აშ. გამოსადეგია მხოლოდ სიმბოლო.

შეიძლება ითქვას, რომ ყოველი ხელოვნების ნაწარმოები შელინგთან სიმბოლოა. სიმბოლოა თავად იდეის არსებობა, მისი (იდეის) გრძობადი გამოხატულება; ჭეშმარიტად ისაა, რაც მნიშვნელობს, ანუ, არის იდეა მის უშუალო ჭეშმარიტებაში.

გამოსახვის სამი საშუალების იერარქიაში შელინგი პოტენციათა იერარქიას ხედავს. აზროვნება უბრალო სქემატიზებაა, ყოველი ქმედება, საპირისპიროდ ამისა, ალევორიულია (რადგან ერთეული ზოგადს აღნიშნავს), ხელოვნება კი სიმბოლოურია. ამ პრინციპით ასევე ტრადიციულად იყოფა შელინგთან მეცნიერებებიც (სახვითი, მუსიკალური, პლასტიკური), ბუნებაც (სინათლე, სხეულებრივი რიგი, ორგანული სამყარო).

სიმბოლო შელინგისათვის ნიშანია, მხოლოდ იმგვარი ნიშანი, რომლის მნიშვნელობა პირობითია, წინასწარ არაა დადგენილი. იგი, ერთი მხრივ, ინტუიციურად განიჭვრიტება და გაცხადებულია, მეორე მხრივ კი, არასოდეს ბოლომდე არ მიიწვდომება, ამოუწურავია. სიმბოლო მთელია, იმგვარი სახეა, რომელიც სრულყოფილია თავისთავად და განუყოფელი მთელია. სიმბოლო ნიშანი კია, მაგრამ სხვა ნიშნობრივი სისტემებით მისი თარგმნა შეუძლებელია. მის კვლავწარმოქმნა, წარმოსახვა შესაძლებელია მხოლოდ ისე, როგორცაა წარმოდგენილი. სიმბოლოს სპეციფიკას შელინგი ხედავს მნიშვნელობის და ყოფიერების შერწყმაში. აქ მნიშვნელოვანია სიმბოლოს შინაგანი სტრუქტურა, რომელიც საზრისის წყაროს წარმოადგენს. მნიშვნელობა სიმბოლოში ემთხვევა თავად ყოფიერებას. იგი გადადის საგანში და ერთ მთელს ქმნის მასში. აქ რეალობა იდეალურთანაა შერწყმული.

„ისინი უბრალოდ რაიმესთან მიმართების გარეშე არსებობენ აბსოლუტურად თავის თავში და ამავე დროს მათში უცვლელად გამოკრთის მნიშვნელობა“. (6)

ჩვენ არ გვაკმაყოფილებს არც მნიშვნელობას მოკლებული შიშველი ყოფნა და არც შიშველი მნიშვნელობა. აბსოლუტური მხატვრული გამოსახვის საგანი ისევე კონკრეტული უნდა იყოს, როგორც სახე და იმავე დროს ისევე განზოგადებული და მოაზრებადი, როგორც ცნება. შელინგის მოსაზრებით, გერმანულში ზუსტადაა დაჭერილი ტერმინ სიმბოლოს მთავარი მახასიათებელი „გააზრებული სახე“. (Sinnbild)(7)

§8. მხატვრული იდეალის სიმბოლური ფორმა ჰეგელთან

სიმბოლოს ცნების დამუშავებაში შემდგომ წინ გადაგ-
მული ნაბიჯი ჰეგელის ხელოვნების ფილოსოფიაში უნდა
ვუძღოთ. ჰეგელი სიმბოლოში გამოყოფს მნიშვნელობას და
მნიშვნელობის გამოსახვას. „პირველი გარკვეული შინაარსის
მქონე წარმოდგენა ან საგანია, მეორე კი სახის გრძობად
არსებობს ან სურათს წარმოადგენს. ჰეგელი სიმბოლოს
უპირველეს თვისებად მიიჩნევს იმას, რომ იგი „ნიშანია,
სრულიად თავისებური ნიშანი“, სადაც მნიშვნელობა და მისი
გამოსახტულების კავშირი თვითნებურია. მათ არა აქვს რაიმე
საერთო თვისებრიობა, რომელიც აკავშირებდეს სიმბოლოს
და იმ საგანს, რომელსაც იგი აღნიშნავს. ასეთი ტიპის სიმ-
ბოლოებია მაგალითად, ფერები, რომლებითაც ხდება ეროვ-
ნული დროშების გარჩევა.

რაც შეეხება სიმბოლოს ხელოვნებაში, აქ ადგილი არა
აქვს მნიშვნელობისა და აღნიშვნის ასეთ „გულგრილობას და
განურჩევლობას“, რადგანაც საზოგადოდ ხელოვნება სწორედ
მნიშვნელობისა და სახის ურთიერთმიმართების, ნათესაობის
კონკრეტულ ურთიერთშერწყმაში მდგომარეობს.“ (8).

არსებობს ისეთი სიმბოლოები, სადაც მნიშვნელობასა და
სახეს შორის ნაწილობრივი თანხმობა სუფევს. ამგვარ სიმ-
ბოლოებში გრძობადად არსებულ საგნებს უკვე თავიანთ
საკუთარ არსებობაში ის მნიშვნელობა აქვთ, რომლის გად-
მოსაცემად და გამოსახატავადაც იხმარებიან. ამ აზრით, სიმ-
ბოლო უბრალო და განურჩეველი ნიშანი როდია. ეს ნიშანია
თავის ფორმაში და იმ წარმოდგენის ნიშანს შეიცავს, რო-
მელსაც გამოავლენს. ასეთი სიმბოლოს მაგალითად ჰეგელს
მოჰყავს ღომი, როგორც სულგრძელობის, ღონიერების სიმ-
ბოლო. მისი მოსაზრებით, ღომს სწორედ ის თვისებები
აქვს, რომელთა მნიშვნელობას ის უნდა გადმოსცემდეს.

სიმბოლო არ მიეკუთვნება უბრალო, გარეგან და ფორ-
მალურ ნიშანთა რიგს. ამიტომ არ შეუძლია მთლად არადეკ-
ვატური იყოს თავისი მნიშვნელობისათვის, მაგრამ იმისათვის,
რომ სიმბოლოდ დარჩეს, მაინც უნდა შეიცავდეს სხვა, სრუ-
ლიად დამოუკიდებელ განსაზღვრებებს იმ საერთო თვისე-

ბრიობისაგან, ეს სახე ერთხელ რომ აღნიშნავდა; მისი შინაარსი უნდა იყოს აბსტრაქტული და ამავე დროს კონკრეტულიც. და ეს კონკრეტულობა თავისი თვისებებით განსხვავებული უნდა იყოს თავდაპირველისაგან. ის, რაც სიმბოლოში, უწინარეს ყოვლისა, თვალწინ გვიდგას, ის სახეა, ის სურათია, თავისთავად უშუალო არსებითის წარმოდგენას რომ იძლევა. მაგალითად, ღომის სურათის შემთხვევაში თვალწინ გვიდგას არა მარტო ის მნიშვნელობა, მას როგორც სიმბოლოს რომ შეიძლება ჰქონდეს, არამედ უპირველესად თავად ღომის სახე. სურათი, რომელსაც რაღაც მნიშვნელობა აქვს, ჰეგელის მიხედვით, მხოლოდ მაშინ იწოდება სიმბოლოდ, როცა ეს მნიშვნელობა შედარების მსგავსად თავისთვის არ გამოიხატება, ანდა უკვე ცხადია თავისთავად.

სიმბოლო ორაზროვანია იმ გაგებით, რომ მისი გარეგანი ფორმა, რეალიზებული ხატი, ყოველთვის წარმოგვიდგენს რაღაც სხვას, ვიდრე მხოლოდ იმ მნიშვნელობას, თვით ეს გარეგანი ხატი რომ იძლევა.

სიმბოლოში ორაზროვნება აიხსნება იმით, რომ გრძნობადი სურათისა და მნიშვნელობის კავშირი ჩვეულებად და მეტნაკლებად პირობითად იქცევა. მაგრამ ვინც წარმოდგენათა ასეთ პირობით წრეში ტრიალებს, მათთვის უშუალო გრძნობადი გამოსახულებაა მხოლოდ მოცემული. ამიტომ ეს სახე მათთვის საეჭვოა. იგი უნდა აღქმულ-მოხელთებულ იქნეს მხოლოდ საკუთრივი აზრით, თუ საკუთრივი და იმავედროულად არასაკუთრივი აზრით, თუ მხოლოდ და მხოლოდ არასაკუთრივი აზრით.

სიმბოლოს ეს თვისება – საეჭვოობა – თავს იჩენს მითოლოგიასა და ხელოვნებაში. ჰეგელის მიხედვით, სიმბოლური მითოლოგიაში ეწოდება მხოლოდ იმას, რომ მითები, როგორც გონისაგან შექმნილნი, შეიცავენ თავში მნიშვნელობებს, ე.ი. ზოგად აზრებს ღმერთების ბუნების შესახებ – ფილოსოფიას. ხალხი იმ ეპოქაში, როდესაც მითებს თხზავდნენ, პოეტურ მდგომარეობაში იმყოფებოდა და ამიტომ თავიანთ უშინაგანეს და უღრმეს განცდებს აზრის ფორმაში კი არ გაიცნობიერებდნენ, არამედ ფანტაზიის სახეებში (რაც,

ჰეგელის მიხედვით, შემეცნების დაბალი საფეხურია). ისე, რომ ზოგად აბსტრაქტულ წარმოდგენებს არ წყვეტდნენ კონკრეტული სურათებისაგან. ამგვარად, მათი წარმოდგენები, ჰეგელის მიხედვით, სიმბოლოებს წარმოადგენენ.

ხელოვნების ფორმების დახასიათებისას, ჰეგელი ზუსტად ადგენს კვლევის მიზანს. „ჩვენ გვინდა, დავადგინოთ მნიშვნელობის მხატვრული მიმართება მისი სახისადმი, მისი ფორმისადმი, რამდენადაც იგი, მიმართება, სიმბოლურის მხატვრული გამოსახვის სხვა წესებისაგან, უპირატესად, კლასიკურისაგან და რომანტიკულისაგან, განსხვავებულია. ჩვენს ამოცანას უნდა შეადგენდეს არა ის, რომ ხელოვნების მთელ სფეროზე გავავრცელოთ სიმბოლური გაგება, არამედ გარკვევით უნდა შევზღუდოთ წრე იმისა, რაც თავისთავად და საკუთრივ წარმოდგენილია სიმბოლოს სახით და ამიტომ განხილულ უნდა იქნეს, როგორც სიმბოლური“ (9).

სიმბოლური, ჰეგელის მოსაზრებით, იხსნება იქ, სადაც თავისუფალი სუბიექტურობა და არა ზოგადი აბსტრაქტული წარმოდგენები შეადგენენ გამოსახვის შინაარსსა და ფორმას. სუბიექტი ამ დროს თავისთავად არის მნიშვნელოვანი, იგი თვითონ იხსნის საკუთარ თავს, მის სულიერ და გრძნობად გამოვლენათა რიგს, სუბიექტურის გარდა, სხვა მნიშვნელობა არა აქვს. გამოსავლენი და გამოვლენილი მოხსნილია კონკრეტულ ერთიანობაში, მოვლენას სხვა არსება აღარ აქვს, ხოლო არსება – მოვლენაა თავის თავის გარეშე.

ჰეგელის მიხედვით, პირველი ცოდნა ჭეშმარიტების შესახებ ერთგვარ საშუალო მდგომარეობას წარმოადგენს ბუნებაში „წმინდა და უგონო ჩაძირვისა და მისგან სრულიად განთავისუფლებულ გონისეულს შორის.“ ეს საშუალო მდგომარეობა პოეზიისა და ხელოვნების თვალსაზრისია. აქ გონი თავის წარმოდგენებს ბუნების საგანთა სახით იმიტომ გვაძლევს, რომ მას ჯერ არ მიუღწევია უმაღლესი ფორმისათვის. სრულიად პროზაული გაჩნდება მაშინ და იქ, სადაც სუბიექტური გონი თავის აბსტრაქტულ და ჭეშმარიტად კონკრეტულ ფორმაში განთავისუფლდება. ეს კი უკვე რელიგიის საფეხურია.

სიმბოლურ ხელოვნებას შემდეგი პრინციპი გამოყოფს: ესაა ბრძოლა ჭეშმარიტი ხელოვნებისათვის ჯერ კიდევ დაუმორჩილებელ შინაარსსა და ამ უკანასკნელის ამდენადვე ნაკლებ ჰომოგენურ ფორმას შორის. ეს ორი მხარე არც ერთმანეთს ემთხვევა და არც ხელოვნების ჭეშმარიტ ცნებას. ამიტომაც ორივე ცდილობს თავი დაადწიოს ამ ნაკლოვანებებს, ამგვარად, მთელი სიმბოლური ხელოვნება ჰეგელს ესმის, როგორც უწყვეტი ბრძოლა მნიშვნელობებისა და სახის შესაბამისობა-შეუსაბამისობისათვის. სიმბოლური ხელოვნების განვითარების სხვადასხვა საფეხური მიგვანიშნებს გონისეულისა და გრძნობადის ამ ერთი და იმავე წინააღმდეგობის სხვადასხვა სტადიას.

პირველ ეტაპზე ბრძოლა არსებობს თავის თავში. მხატვრული ცნობიერება ამ ეტაპზე ჯერ კიდევ ვერ არჩევს ვერც „ზოგადი ბუნებით აღებულ შესაცნობ მნიშვნელობას“ და ვერც „რეალურ სახეს“. ამიტომ, ნაცვლად იმისა, რომ ეს განსხვავება დაინახოს, გაითვალისწინოს და აქედან ამოვიდეს, იგი მათი უშუალო იგივეობიდან ამოდის. ამ საფეხურს ჰეგელი უწოდებს არაცნობიერ, პირველად სიმბოლიკას, მისი წარმონაქმნები სიმბოლოებად ჯერ კიდევ არ დადგენილა. ეს საფეხური თავის მხრივ კიდევ სამად იყოფა. კონკრეტული და თვალსაჩინო მაგალითები ჰეგელს მოჰყავს სპარსული რელიგიიდან, ძველი ინდური ხელოვნებიდან, ეგვიპტელთა ხელოვნებიდან.

მეორე საფეხურია – ამაღლებულის სიმბოლიკა. აქ გრძნობადი სახისაგან გაბუნდოვანებული მნიშვნელობა საბოლოოდ იხსნის საკუთარ თავს, მნიშვნელობა თავისუფლდება უშუალო სახისაგან. „ეს განთავისუფლება მხოლოდ იმდენად შეიძლება მოხდეს, რამდენადაც გრძნობადი და ბუნებრივი თავად თავის თავში უარყოფითად, მოსახსნელად და მოხსნილად იქნება გაგებული და განჭვრეტილი“ (10). ამ საგანში თვალსაჩინო ხდება არა მისი კერძო სახე, და მნიშვნელობა, არამედ ზოგადი სული, ზოგადი სუბსტანცია. აღმაღლებულობის სიმბოლიკაში ჰეგელი გამოყოფს ორ საფეხურს. პირველ საფეხურს შეესაბამება პანთეიზმის ხელოვნება ინდოეთში, მაჰმადიანობის მისტიკური ხელოვნება, ქრისტიან-

ნული მისტიკის ზოგიერთი მოვლენა. აქ ყოველგვარი კერძო ნიშნებისაგან განთავისუფლებული სუბსტანცია იმანენტურია განსაზღვრული მოვლენებისათვის, მათი წარმომქმნელია, საწყისია მათთვის. „ამ იმანენტურობაში სუბსტანცია განიჭვრიტება, როგორც მტკიცებითი აწმყოფი“ (11).

მეორე საფეხურს შეესაბამება ებრაული პოეზია. ამ საფეხურზე იხსნება აბსოლუტის პოზიტიური იმანენტობა მის მიერ შექმნილ მოვლენებში. „ყველაფერი, რაც არსებობს, მთელი თავისი ბრწყინვალეებით, მთელი თავისი მშვენიერებითა და სიდიადით, გამოხატულია მხოლოდ აქტიდენციად და წარმავალ მოჩვენებად ღმერთის არსებასა და მის სიმყარე – სიმტკიცესთან, მუდმივობასთან შედარებით“ (12).

მესამე საფეხურია შეგნებული სიმბოლიკა. ამ საფეხურზე მნიშვნელობა, რომელმაც თავისუფლება მიიღო, ეთიშება სახეს. ამ დროს სიმბოლოში ეს ორი მხარე ერთგვარი შინაგანი ნათესაობის გამოა გაერთიანებული, მათი „შეფარდებითი უცხოობის“ მიუხედავად. ეს საფეხური შეიცავს როგორც მნიშვნელობისა და გარეგანი რეალობის გათიშვას, რაც საფუძვლად ედო ამაღლებულს, ასევე რომელიმე კონკრეტული მოვლენის მითითებას, მინიშნებას რაიმე მონათესავე ზოგად მნიშვნელობაზე, რაც საკუთრივ სიმბოლოსათვისაა დამახასიათებელი.

სიმბოლოს გამოცნობა თავისთავად და თავისთვის არსებულ მნიშვნელობაშია, გონშია, „ცნობიერების შუქი სიცხადეა, თავის კონკრეტულ შინაარსს ნათლად რომ გამოავლენს თავის საკუთარ შესაბამის ფორმაში და, თავის მყოფობაში მხოლოდ თავის თავს გამოგვიცხადებს“ (13).

ნამდვილი სიმბოლო, ჰეგელის მიხედვით, გამოცანისებურია. რამდენადაც ის გარეგნობა, რითაც ესა თუ ის ზოგადი მნიშვნელობა განჭვრეტის საგნად უნდა იქცეს, ჯერ კიდევ განსხვავებული რჩება მისი გამოსახატავი მნიშვნელობისაგან და ამიტომ საეჭვოა ის, თუ რა აზრით უნდა გავიგოთ სახე. ჰეგელთან სიმბოლოს შინაარსი ნაკლებია მის ფორმაზე. მისთვის სიმბოლო ჭეშმარიტების მიღწევის ერთ-ერთი საფეხურია. მაშ, შელინგიცა და ჰეგელიც, თუმცა საპირისპირო დასკვნებამდე მიდიან, ერთისათვის სიმბოლო

შემეცნების უმაღლესი ფორმაა, მეორესათვის კი - მეცნიერული ცნების წინასაფეხური, მაგრამ მათ შორის საერთოა თვით მიდგომა, შეღინგიცა და ჰეგელიც გნოსეოლოგიურ ასპექტში განიხილავენ სიმბოლოს.

§9. სიუზან ლანგერის სიმბოლისტურ – სემანტიკური თეორია

სიმბოლოს ფენომენის კვლევაში სიუზან ლანგერის თეორიას განსაკუთრებული ადგილი უკავია. მას, მასშტაბურობითა და სიღრმისეული ანალიზებით სავსეს, ეტაპურიც შეიძლება ეწოდოს. იგი მიჰყვება ე. კასირერის გზას და ცდილობს, ამოავსოს ის ხარვეზები, რომლებიც სიმბოლურ ფორმათა ფილოსოფიამ დატოვა. კერძოდ, ს. ლანგერის ამოცანაა სიმბოლოს ფუნქციონირების სპეციფიკის ახსნა ხელოვნებაში. ის აზრთა სხვადასხვაობა, ცნებათა არასტაბილურობა, რომელიც ხელოვნების თეორიებში სუფევს, ლანგერის აზრით, ლოგიკურად გამომდინარეობს იმ ფაქტიდან, რომ მრავალი თეორეტიკოსი გვერდს უვლის ან სრულიად უარყოფს „მხატვრული სიმბოლოს“ ცნებას (14). მხატვრული სიმბოლო კი სწორედ ის გენერატიული იდეაა, რომელიც შემოქმედებითი პროცესების ახსნის გასაღებად უნდა იქცეს.

კასირერის მსგავსად, ლანგერი თვლის, რომ მთელი ადამიანური მოღვაწეობა სიმბოლური ხასიათისაა. უფრო მეტიც, სიმბოლოთა შექმნისა და გამოყენების უნარი არის ის ძირითადი უნარი, რომელიც აბატონებს ადამიანს ბუნებაზე, გამოყოფს მას ცხოველთა სამყაროსაგან. ადამიანის შინაგან სამყაროს ქმნის სიმბოლო და არა შეგარძნებები. მენტალური პროცესი სიმბოლიზაციის პროცესია. ამგვარად, ინტელექტუალური აქტივობის ამოსავალ პუნქტად ლანგერს სიმბოლოთა ქმნალობა (symbol-making) მიაჩნია. ცდის სიმბოლური ტრანსფორმაცია მუდმივმოქმედი, ფუნდამენტური პროცესია, რომელიც ყოველთვის გაცნობიერებულად არ მიმდინარეობს. ლანგერის მიხედვით, ყოველი გონითი ცდა სიმბოლურია. ცდის სიმბოლური ტრანსფორმაცია აუცილებლობით მოითხოვს გარეგან გამოვლენას. ენა, ხელოვნება, რიტუალი

წარმოადგენენ იმ ბოლო სადგურებს, რომლებშიც ხდება ცდის სიმბოლური ტრანსფორმაციის დაბოლოება. სიმბოლური ტრანსფორმაცია ისეთივე ბუნებრივი მოთხოვნილებაა, როგორც ვთქვათ, სუნთქვა. იგი პირველადი ადამიანური მოთხოვნილებიდან ამოდის, სპონტანური აქტივობაა, რომელიც თავდაპირველად არავითარ გაცნობიერებულ მიზეზებს არ შეიცავს. გონი (mind) განვითარების გარკვეულ ეტაპზე სრულიად ბუნებრივად აწარმოებს სიმბოლური ტრანსფორმაციის პროცესს.

კასირერისაგან განსხვავებით, ლანგერისათვის სიმბოლიზაციის პროცესი აღსაქმელი რეალობის ლოგიკურ-სტრუქტურულ თავისებურებათა ასახვაა, ფორმალური ანალოგიაა, ანუ ლოგიკურ სტრუქტურათა თანხვედრა არის ის უპირველესი პირობა, რომელიც უნდა სრულდებოდეს სიმბოლიზაციის პროცესში.

სიმბოლოსა და აღსანიშნს უნდა ჰქონდეთ საერთო ლოგიკური ფორმა. ლანგერი ერთმანეთისაგან ასხვავებს სიმბოლოსა და ნიშანს და ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ნიშანი სუბიექტისათვის ასახელებს გარკვეულ ობიექტს. იგი თითქოსდა რწმუნებულია ობიექტისა, მაშინ, როდესაც სიმბოლო ობიექტის ცნებას ატარებს. იგი ობიექტში წვდომის, მისი წარმოდგენის საშუალებას იძლევა. თუკი ნიშანი გარკვეულწილად მოითხოვს მოქმედებას, სიმბოლო აზროვნების იარაღია. სიმბოლოში კავშირი სუბიექტსა და ობიექტს შორის ჩვეულებრივ შემდგენაირად გამოიხატება: სიმბოლო აღნიშნავს ობიექტს, მაგრამ სიმბოლოში ეს კავშირი სრულეებითაც აღარაა მარტივი. აქ სუბიექტი წყვილდება იმ ცნებასთან, რომელიც მეორდება და აკმაყოფილებს ობიექტს.

სიმბოლოსათვის არსებითია არა ის, რომ იგი ფიზიკური სამყაროს ნაწილია (აქ იგულისხმება სიმბოლოს გარეგნული, ფიზიკური მხარე), არამედ ის, რომ იგი მნიშვნელობის ადამიანური სამყაროს შემადგენელი ნაწილია. სიმბოლოს მატერიალური მხარე მისი მნიშვნელობის ფუნქციით გადაიფარება, შთაინთქმება, სიმბოლოში მნიშვნელობა და მისი მატარებელი გარეგნული არსი განუყრეულ ერთიანობას ქმნიან. იქ, სადაც ოპერირებს სიმბოლო, მუდამაა მნიშვნელობა.

ამდენად, ლანგერთან სიმბოლიზაციის სფერო ლოგიკის, სემანტიკის, მნიშვნელობის სფეროა.

ტრანსფორმაციულ პროცესებს შორის ლანგერი განსაკუთრებით გამოყოფს აბსტრაქციას. აბსტრაქცია ინტუიციური პროცესია, ლოგიკური ინტუიციის ერთ-ერთი ბაზისური აქტია. აბსტრაქციის უმარტივესი და ტიპური გამოვლენა სიმბოლიზაციის პროცესში ხდება. „ყოველი საშუალება (device), რომლის მეოხებითაც ჩვენ ვაწარმოებთ აბსტრაქციას, არის სიმბოლური ელემენტი და ყოველი აბსტრაქცია მოიცავს სიმბოლიზაციას“ (15), - ამბობს ლანგერი.

ამდენად, ლანგერთან სიმბოლო აბსტრაქციების იარაღად გვევლინება. იგი არასრული ფაზებისაგან შემდგარ საფეხურებრივ პროცესადაა წარმოდგენილი. აქ ყოველ საფეხურს უკავშირდება პროტოსიმბოლური ფენომენი. სწორედ ის ფაქტი, რომ სიმბოლო აბსტრაქტული ხასიათისაა, ს. ლანგერის აზრით, ანიჭებს მას მეცნიერულ ღირებულებას.

მეცნიერებაში აბსტრაქცია განზოგადებულ ხასიათს ატარებს. მას მკვლევარი პრეზენტატულს (presentational) უწოდებს. მეცნიერებაში საქმე გვაქვს სიმბოლოთა უმაღლესად განვითარებულ, განსაკუთრებულ, საგანგებო მოხმარებასთან. მეცნიერული სიმბოლოები კონვერციული ხასიათისანი არიან, წინასწარი შეთანხმებით მიიღებიან. აქტიურად კი მათი გამოვლენა ყველაზე გაბედულ, ნათელ აბსტრაქციებში ხდება (16). მათემატიკური სიმბოლიზმი დახვეწილი ენის უმაღლესი ფორმაა, მაშინ, როდესაც ხელოვნებაში აბსტრაქცია სრულიად სხვადასხვა ფორმით ვლინდება (მაიზოლირებელი, მეტაფორული, მეორადი, ტრანცენდენტალური).

ს. ლანგერი ასხვავებს სიმბოლიზმის ორ ფორმას: დისკურსულსა და წარმომადგენლობითს. დისკურსული სიმბოლიზმის ნათელი მაგალითია ენა.

დისკურსულობა ნიშნავს წრფივობას. გამოითქმებიან მხოლოდ ის აზრები, რომლებიც გარკვეული წესით ლაგდებიან ჩვენს გონებაში. ყოველი იდეა, რომელიც ჩაჯდება მწკრივში, არაკომუნიკაბელური ხდება. კავშირი სიტყვა – სტრუქტურებსა და მათ მნიშვნელობებს შორის ლოგიკური ანალოგიის გზით ხორციელდება. ენას აქვს ლექსიკონი, სინტაქსი, მის

ელემენტებს - ფიქსირებული მნიშვნელობა. ერთი და იგივე მნიშვნელობა შეიძლება გადმოიცეს სიტყვათა სხვადასხვა კომბინაციით. ერთი და იგივე მნიშვნელობის გამოსახატავად შეიძლება გვეყონდეს ალტერნატიული სიტყვები. აქ ვლინდება ენობრივი სიმბოლოების მთავარი მახასიათებელი, შესაძლებლობა ერთი ენობრივი სისტემიდან მეორეზე თარგმნისა.

წარმომადგენლობითი (presentational) სიმბოლოები არადისკურსულნი არიან. ხელოვნების ნაწარმოების, ვთქვათ, ნახატის, შემადგენელი ელემენტები არ არიან ენის ელემენტების მსგავსნი. ამ ელემენტებს არ აქვთ ფიქსირებული მნიშვნელობა. კონტექსტიდან მოწყვეტით შეუძლებელია მათი ახსნა. მათ არა აქვთ ლექსიკონი, ამდენად, თარგმანიც გამორიცხულია.

მხატვრულ სიმბოლოს ეკისრება ერთადერთი ფუნქცია: გადმოსცეს გრძნობათა ლოგიკური პროექცია. მხატვრულ სიმბოლოს არ აქვს მიმართებითი (referential) ფუნქცია. იგი მხოლოდ მაფორმებელი (formulative) ფუნქციით ხასიათდება. ნახატი ახდენს გამოცდილების პირდაპირ გადმოცემას. თავისი სტრუქტურით ნახატი როგორც ექსპრესიული ფორმა გრძნობათა ფორმის ანალოგიაა. იგი თავისთავის გარდა არაფერზე არ მიუთითებს (17). მხატვრული სიმბოლო გამოხატავს მუდმივს, უსასრულოს, იდეალურს. იგი ერთეული ინდივიდის გრძნობების გამომხატველი კი არ არის, არამედ წარმოაჩენს, ზოგადად, გრძნობათა მორფოლოგიას თანაც, ისეთი უსაზღვრო ვარიაციებით, როგორც არც ერთ სხვა სახის სიმბოლოს არ ძალუძს. მხატვრული სიმბოლო ღანგერს წარმოუდგენია დაუსრულებელ, დაუბოლოებელ სიმბოლოდ. ეს ისე უნდა გავიგოთ, რომ მისი შინაარსის აქტუალური ფუნქცია მუდმივქმნადაა, მისი გამომსახველობითი ფორმა შეიძლება იგრძნო, დაიჭირო, მაგრამ მისი განსაზღვრება დეფინიცია შეუძლებელია. მხატვრული სიმბოლოს მნიშვნელობა არის საყოველთაო, სამუდამოდ ფიქსირებული. მას შეუძლია მუდმივად აწარმოოს გრძნობათა არტიკულაცია. ამიტომ მუდამ იწვევს პიროვნულ, ასოციაციურ და ლოგიკურ წარმოსახვას. ცნობიერებაში ახდენს სიმბოლური

ფორმების აბსტრაქირებას და მუდმივად განარჩევს მათ იმ საგნებში, რომელთა სიმბოლიზაციასაც ახდენს. ეს არის პირობა სიმბოლოსა და ობიექტის იდენტიფიცირებისა. შეინიშნება ტენდენცია ორის ერთ სრულად არადიფერენცირებულ შენაერთად გაერთიანებისა.

ნაშრომში „გონი“ ს. ლანგერი დიდ ადგილს უთმობს მხატვრული მნიშვნელობის საკითხს. მხატვრულ ნაწარმოებში გრძნობათა გამოხატულება განუყოფელია მისი შინაარსისაგან. გარეგანი, პერცეპტუალური (აღქმადი) ფორმა ერთადერთი ფორმაა, რომლითაც ის წარმოგვიდგება. იგი წინასწარი შეთანხმებით არ მიიღება, შინაგანადაა არსებითი მხატვრული სიმბოლოსათვის (18). მხატვრული მნიშვნელობა, „ბუნებრივი“ (natural) სიმბოლოს მნიშვნელობისაგან განსხვავებით, არ მოითხოვს ინტერპრეტაციას; ინტერპრეტაცია ამსხვრევს მხატვრული მნიშვნელობის აღქმას. ლანგერისათვის მნიშვნელობა თვისებაა და არა ფუნქცია. მხატვრულ სიმბოლოში ფორმიდან მნიშვნელობაზე გადასვლა არ ხდება. ისინი აქ შერწყმული არიან, იმანენტური არიან ერთმანეთის მიმართ. მხატვრული სიმბოლოს მნიშვნელობის აღსანიშნად ლანგერს შემოაქვს ახალი ტერმინი „import“, თუკი „ბუნებრივი“ სიმბოლოს მნიშვნელობა მიიწვდომება გაშუალებულად, ინტელექტუალური ინტერპრეტაციის მეოხებით, „import“ მიიღწევა გაშუალებლად, ინტუიციის მეშვეობით.

მუსიკის დეტალური შესწავლა, ს. ლანგერის მოსაზრებით, უნდა იქცეს გასაღებად ხელოვნების სხვა დარგების შესწავლისათვის, რადგანაც მუსიკაა ხელოვნების ერთადერთი დარგი, რომელიც წმინდა ექსპრესიული ფორმით (ექსპრესიული ლანგერთან თანხვედრა ესთეტიკურ ფორმას) წარმოგვიდგება. წმინდა მხატვრული მნიშვნელობა მუსიკალური ნაწარმოების გამჭვირვალე ფორმიდან სრულად წარმოჩინდება. ამ ემოციურ შინაარსს, რომელიც მუსიკალურ ნაწარმოებს მოაქვს, ლანგერი ადარებს ენის კონცეპტუალურ შინაარსს, რადგანაც ორივე სიმბოლოურად გამოიხატება. მუსიკა არ წარმოადგენს გრძნობების აღმძვრელ მიზეზს. იგი არაა ემოციათა ენა. აქ ხდება გრძნობათა ლოგიკური ასახვა.

მუსიკა „ლოგიკური სურათია“ გრძნობათა სამყაროსი, შინაგანი ხედვის წყაროა. მუსიკით გადმოიცემა მუდმივი, უსასრულო, იდეალური, არა ერთეული ინდივიდის გრძნობათა სამყარო, არამედ გრძნობა თავისთავად, გრძნობა როგორც ასეთი, თანაც მოტივაციის იმგვარად მდიდარი, უთვალავი ვარიაციებით, რაც არც ერთ სხვა ენას არ ძალუძს. ხელოვნების შინაარსი მუდამ რეალურია, მისი წარმოდგენის სახე კი შესაძლოა ფიქცია იყოს. მაგრამ თუ შინაარსს წარმოადგენს გრძნობების, იმპულსების, ვნებათა ცხოვრება, მაშინ სიმბოლოები, რომლებიც გახსნიან მათ, არ იქნებიან არც ბეგრები, არც მოქმედებანი, არც ასოციაციური ნიშნები. აქ შინაარსის გადმოცემა სიმბოლურ ფორმათა დახმარებით მოხდება. მუსიკით გადმოცემული დრამატული მოქმედება, მოვლენა თუ ვნება ვლინდება იმგვარი ლოგიკური ფორმით, რომელიც თანხვედბა სუბიექტური გამოცდილების განსაზღვრულ დინამიკურ ფორმებს. შინაგანი პროცესები: ემოციური თუ ინტელექტუალური, გვინვენებენ იმ ტიპებს, რომელთაც შეგვიძლია მუსიკალური მოვლენების აღმნიშვნელი სახელები ვუწოდოთ.

მუსიკა არ არის ენა, რადგანაც მას არა აქვს არც სიტყვარი, არც ლექსიკონი, ტონებს არ აქვთ ფიქსირებული კონოტაცია, არც ლექსიკური მნიშვნელობა, უფრო მეტიც, ტონს აქვს უამრავი ასპექტი, რომლითაც იგი შედის მუსიკალური გამომსახველობითობის ცნებაში, მაგრამ არა ჰარმონიაში. უმარტივესი მუსიკალური სტრუქტურაც კი ექსპრესიული ღირებულებების უამრავ ფაქტორს მოიცავს. მუსიკალურ ნაწარმოებში სრულიად შეუძლებელია ცალკეული ინტერვალების ექსპრესიული ღირებულებების დეტერმინირება.

მუსიკაში არ იძებნება ენისათვის დამახასიათებელი სხვა საშუალებებიც, ვთქვათ, სინტაქსური წესები რთული კონოტაციის შესაქმნელად, ცალკეული ელემენტები ფიქსირებული კონოტაციით. მუსიკას, თუ არ ჩავთვლით ონომატოპოეტური თემების მცირე რაოდენობას, არ აქვს ზუსტად განსაზღვრული მნიშვნელობა. სამაგიეროდ, მუსიკა ახდენს იმ ფორმების არტიკულაციას, რომელთაც ენა ვერ იყენებს. რადგან „ორკესტრულ ენას“ არ აქვს სიტყვები. იგი ვერასოდეს ვერ შე-

გვხვდება ვერბალური ენით და რასაც ენით გამოუთქმელს უწოდებს ავტორი. რადგან ადამიანურ გრძნობათა ფორმა მუსიკალურ ფორმებს უფრო შეესატყვისება, ვიდრე ენობრივს, მუსიკას ძალუძს გრძნობათა ბუნების გახსნა ისეთ დეტალებში და იმგვარი ხარისხით, რაიც ენისათვის ყოველად მიუწვდომელია. მუსიკაში არაჩვეულებრივი სიზუსტით ირეკლება გრძნობათა მორფოლოგია.

მუსიკაში იძებნება ჭეშმარიტი სიმბოლიზმის ყველა ნიშანი, გარდა ერთისა: დადგენილი კონოტაციისა. მუსიკა მის უმაღლეს, წმინდა სიმბოლურ გამოვლენაში წარმოადგენს დაუსრულებელ, დაუბოლოებელ, მუდმივქმნად სიმბოლოს. მისი სიცოცხლისუნარიანობა არტიკულაციაშია, ხოლო შინაარსის აქტუალური ფუნქცია მუდმივქმნადობაშია. მუსიკალური ნაწარმოები შეიძლება იგრძნოს, დაიჭიროს, მაგრამ მისი განსაზღვრა, მისი დეფინიცია, დადგენა შეუძლებელია. სიმბოლოს მნიშვნელობა საყოველთაოდ და სამუდამოდ ფიქსირებული არაა, იგი მუდამ ნაგულისხმევია. მუსიკის რეალური ძალა იმ ფაქტშია, რომ მას ძალუძს გრძნობათა სამყაროს ჭეშმარიტი სურათი მოგვცეს. მისი გამომხატველი ფორმები შინაარსის იმგვარი ამბივალენტობით გამოირჩევა, რაც სიტყვებს არ ახასიათებს. მუსიკის საშუალებით შეუძლებელია გრძნობათა მუდმივი არტიკულაცია. პასუხი, რომელსაც მოითხოვს მუსიკალური ნაწარმოები, მუდამ პიროვნული, ასოციაციური და ლოგიკურია. ის ცოდნა, რომელიც მუსიკას მოაქვს, ემოციურ და ორგანულ გამოცდილებას ვიტალურ იმპულსებს, ბალანსირებას და კონფლიქტებს, მოკლედ, სიცოცხლისა და სიკვდილის, გრძნობათა არსებობის წესებს მოიცავს. მუსიკაში ხშირად ხდება სიმბოლოსა და ობიექტის იდენტიფიცირება. ცნობიერებაში სიმბოლურ ფორმათა აბსტრაქტიზების გამო მუდმივად ხდება მათი შერევა იმ საგნებში, რომელთა სიმბოლიზაციასაც ისინი ახდენენ. ორივეს აქვს მიდრეკილება გაერთიანდეს სრულიად არადიფერენცირებულ შენაერთად.

მხატვრული ნაწარმოები ღანგერს წარმოუდგენია განვითარებულ მეტაფორად, რადგან მეტაფორის მსგავსად, მხატვრული ნაწარმოები არ მოითხოვს თარგმანს, იდეათა შედარებას, იგი მისთვის დამახასიათებელი, საკუთარი ფორმით ვლინდება,

მნიშვნელობა მასში უშუალოდ აღიქმება. ხელოვნების ნაწარმოებს ლანგერი განვითარებულ მეტაფორას უწოდებს. (19).

ხემოთქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ს. ლანგერის ცდამ, დაეძლია კასირერისეული სიმბოლურ ფორმათა სისტემის ნაკლოვანებები, მარცხი განიცადა. სიმბოლოთა მისეული კლასიფიკაციის ნაკლი იგივე ჩანს. რასაც კასირერთან ვხვდებით. კერძოდ, ვერ მოხერხდა ვერც ხელოვნების ანალიზური საქმიანობის სფეროში შეყვანა, ადამიანური გამოცდილების ხელოვნებაში სპექტრალური გახსნა, ვერც მხატვრული სიმბოლოს ამომწურავი ანალიზის მოცემა. თუმცა ლანგერმა, კასირერისაგან განსხვავებით, შესძლო სწორად დაენახა სიმბოლოს სტრუქტურული აგებულება. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ლანგერი ფაქტობრივად იზიარებს კანტის მოსაზრებას სიმბოლოსა და სქემის განსხვავების შესახებ, რომ სიმბოლო შინაარსით კი არ ჰგავს გამოსახას „იდეას“, არამედ რეფლექსიის ფორმით. ლანგერთან სიმბოლო სტრუქტურულად ჰგავს იმას, რასაც იგი გამოთქვამს. მხატვრული სიმბოლო თავისი „ლოგიკური“ სტრუქტურით ემსგავსება გრძნობა-ემოციების ნაკადს. თუმცა, აქვე უნდა ვთქვათ, რომ კანტთან შედარებით ლანგერი უკეთ ხედავს სიმბოლოს განსაკუთრებულ მახასიათებლებს. კერძოდ, რომ სიმბოლოს შინაარსი გონების იდეა კი არ არის, არამედ შეიძლება გრძნობა-ემოციაც იყოს. ლანგერის თეორიის უპირატესობად უნდა ჩაითვალოს ის ფაქტიც, რომ მასთან ნათლად არის ჩამოყალიბებული სიმბოლოში ღირებულებათა განხორციელების მომენტი, არც კანტთან, არც შელინგთან, არც ჰეგელთან ეს გარემოება არ ფიქსირდება. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან გერმანულ კლასიკაში ღირებულების ცნება ბოლომდე გაცნობიერებული არ იყო, ყოველ შემთხვევაში, ღირებულების ცნების შინაარსი არსებითად მხოლოდ გნოსეოლოგიურ განასერში წარმოჩინდება.

§10. მირჩა ელიადეს მითო-რელიგიური სიმბოლიზმი

თანამედროვე ფილოსოფიურ და რელიგიათმცოდნეობით ლიტერატურაში ერთი განსაკუთრებული ადგილი უკავია მირჩე ელიადეს მითო-რელიგიური სიმბოლიზმის კონცეპციას.

მ. ელიადეს თეორიით მიხედვით, სიმბოლო ჩვენი ცნობიერების საგანია, და არა ანალოგია, მეტაფორა, ან წარმოდგენა. სიმბოლო “ცნობიერების საგანია” და სწორედ ამის გამო იგი მოიაზრება, როგორც საგანი “თავის თავში”. პრაქტიკულად ამით წყვეტს სიმბოლო საკუთარ ისტორიულ სუბსტრატს.

მ. ელიადესათვის სამყარო “სიმბოლოებით ლაპარაკობს” და სამყაროს ახსნა მხოლოდ სიმბოლოთა მეოხებითაა შესაძლებელი (შდრ.: პაულ ტილდისის მოსაზრებას 24)

მირჩა ელიადეს კონცეპციის საყრდენი კასირერის სიმბოლოურ ფორმათა ფილოსოფიაა. კერძოდ ე. კასირერის დეფინიცია, რომ ადამიანი არის animal symbolicus, და რომ მთელი მისი მოღვაწეობა გულისხმობს სიმბოლიზმს. რადგან ადამიანის არსობრივი მახასიათებელი სიმბოლიზაციის უნარია, ყველაფერი, რასაც ის აწარმოებს, სიმბოლოურია. ელიადეს კვლევის ცენტრში დგას მითო-რელიგიური სიმბოლო. იგი თვლის, რომ ყოველი რელიგიური ფაქტი აუცილობლობით სიმბოლოური ხასიათის მატარებელია.

ყოველი რელიგიური აქტი ან კულტის საგანი მეტა-ემპირიული მიზნის მქონენი არიან. ყოველი აქტი, იმ წუთიდან როგორც კი რელიგიური მნიშვნელობით დაიტვირთება, იქცევა სიმბოლოდ, მითო-რელიგიურ სიმბოლოდ, რადგანაც ზებუნებრივი ღირებულებების, ან ფორმების ჩანაცვლება დაეკისრება.

მ. ელიადეს მიზანია, შეაგროვოს და გააანალიზოს ყველა სოციო-ლინგვისტური კონტექსტი, ამ მეთოდით იგი ცდილობს დაწუროს სიმბოლოს თაური მნიშვნელობა. ინიციაციის ურთულესი ფენომენის გაანალიზების საშუალებით მკვლევარი ილუსტრირებას ახდენს, თუ როგორ შეიძლება გაიხსნას ექსისტენციონალური სიტუაციის, რომელიც სხვადასხვა რიტუალების სოციალურ კონტექსტებსა თუ მითებში, თითქოსდა განსხვავებულ მიზნებს ემსახურება, მაგრამ საბოლოოდ ერთია. მითო-სიმბოლოს თაური მნიშვნელობის გახსნა ელიადეს პრაქტიკულად შეუძლებლად მიაჩნია, მიზანია იმ პროცესის გახსნა, რომლითაც მითო-რელიგიური სიმბოლოური სტრუქტურის ცოდნა გამდიდრდება.

სიმბოლოს ძალუძს გახსნას არსებულის (რეალობის) მოდალობა ან სამყაროს მდგომარეობა, რომელიც უშუალო

ცდის დონეზე არ ცხადდება. ეს არ არის რაციონალური შემეცნების საქმე, არამედ აქტიური ცნობიერების განსჯამდელი საქმიანობაა.

სიმბოლოს აქვს უნარი, გახსნას სამყაროს შინაგანი აღნაგი. ელიადე ამ მოსაზრების ილუსტრირებას ახდენს კოსმოსური ხის უმთავრესი მნიშვნელობის გახსნის გზით. ხე ხსნის სამყაროს, როგორც ცოცხალ ერთიანობას, რომელიც პერიოდულად აღორძინებას განიცდის. ამის გამო მუდმივად მდიდარი, ამოუწურავი და ნაყოფიერი სამყარო “ლაპარაკობს” კოსმოსური ხის “პირით” და მისი “სიტყვა” პირდაპირი გაგებით ესმით. სამყარო შეიმეცნება, როგორც სიცოცხლე, ყოფიერების ხატი. (20). მითო-რელიგიური სიმბოლოები, რომლებიც სიცოცხლის მოდელებს ეხებიან, ხსნიან სიცოცხლის უფრო ღრმა, საიდუმლო-საკრალურ ფენს. მითო-რელიგიური სიმბოლოს შექმნილი “ამოხსნილი” ადამიანური ცხოვრება დაფარულ მხარეს წარმოაჩენს: იგი მოდის საიდანაც ძალიან შორეული მხრიდან. იგი “ღვთაებრივია” იმ აზრით, რომ ზებუნებრივი ძალებითაა შექმნილი.

კულტურის არქაულ დონეზე მითო-რელიგიური სიმბოლოები აღნიშნავენ ონტოლოგიას, სისტემადელ ონტოლოგიას. მნიშვნელობა, რომელიც მათ მოაქვთ ცნებებად არაა ფორმულირებული და მათი ცნებებად თარგმნა ხშირ შემთხვევაში შეუძლებელია (21) მითო-სიმბოლოს არსებითი მახასიათებელი მრავალმნიშვნელობაა. მას აქვს უნარი გადმოსცეს ერთდროულად რამდენიმე მნიშვნელობა, უშუალო ცდის დონეზე ამ მნიშვნელობათა შორის კავშირი ვერ ფიქსირდება. ამის შესანიშნავი მაგალითია მთვარის სიმბოლიზმი. იგი ხსნის ბუნებრივ ერთიანობას მთვარის რიტმებსა და ბუნებრივ მოვლენებს, ვთქვათ წყლის მოძრაობა, მცენარეთა განვითარება, სიკვდილი და აღდგომა, ადამიანის ბედისწერა და ა.შ., შორის. მთვარის სიმბოლიზმი ხსნის “მისტიკურ” წესრიგის შესაბამისობას კოსმოსური რეალობის სხვადასხვა დონესა და ადამიანის არსებობის მოდალობებს შორის.

მითოსურ-რელიგიური სიმბოლოს საშუალებით ადამიანი ხსნის როგორც სამყაროს ერთიანობას, ისე საკუთარი ბედის განუყოფლობას სამყაროს მთელიდან. სიმბოლოთა განსხვავე-

ბული მნიშვნელობები ქმნიან “სისტემას”, ინტეგრირდებიან სხვადასხვა რეგისტრში: კოსმოლოგიურში, ანთროპოლოგიურში, სულიერში. მთვარის რიტმი ხსნის შესაბამის სტრუქტურებს., სიმბოლოს აქვს სასრული რეალობის დაპირისპირებულ ასპექტთა გამოხატვის უნარი. მასში დაპირისპირებული და ანტაგონისტური საწყისების პარადოქსული თანარსებობაა განხორციელებული. (შდრ: ნ. კუხელის თვალსაზრისს, რომელიც თვლიდა, რომ ღვთაებრივი ბუნების განმარტებათა შორის ყველაზე ახლოს მდგომია განმარტება *coincidentia oppositorum*). სიმბოლოები, რომლებიც ხსნიან *coincidentia oppositorum*-ს, ექსისტენციონალური დაძაბულობის რეზულტატია (22) მაგალითად, ერთ სიბრტყეზე მოქცეული ხთონური და სიბნელის სიმბოლო გველისა და მზის და სინათლის სიმბოლო არწივისა გამოსახავენ საყოველთაო ერთიანობის და კოსმიურობის საიდუმლოს.

მითო-რელიგიური სიმბოლო ექსისტენციონალური ღირებულებების გამომხატველია. სწორედ ეს ექსისტენციონალური განზომილება განასხვავებს სიმბოლოს ცნებისგან. ისინი უშუალოდ ეხებიან ადამიანური არსებობას. მ. ელიადეს აზრით, მითო-რელიგიური სიმბოლო არა ოდენ ხსნის რეალობის სტრუქტურას, ანუ ყოფიერების განზომილებას, არამედ იმავდროულად ანიჭებს ადამიანურ არსებობას მნიშვნელობას. მითო-რელიგიური სიმბოლო თარგმნის ადამიანურ სიტუაციას კოსმოლოგიურ ტერმინებში და პირუკუ, უფრო ზუსტად იგი გვიხსნის ადამიანური არსებობისა და კოსმოსის აღნაგის ერთიანობას.(23)

ადამიანი თავს იზოლირებულად არ გრძნობს კოსმოსში, იგი ღიაა სამყაროსათვის, რომელიც სიმბოლოს მეოხებით იქცევა “ნიშნად”. სიმბოლოს კოსმოლოგიური მნიშვნელობები სუბიექტური სიტუაციიდან ამორთვის საშუალებაა. სიმბოლოს მეოხებით ერთეული სუბიექტის ხედვა იღვიძებს და სულიერ აქტად გარდაიქმნება. ადამიანი, რომელსაც ესმის სიმბოლო, გახსნილია ობიექტური სამყაროს მიმართ და პირადული სიტუაციების გადაჭრას წარმატებით ახერხებს.

თავი III მხატვრული სახის თავისებურებანი და მხატვრული სიმბოლო

§11. მხატვრული სახის გნოსეოლოგიური ასპექტი

მხატვრული სახის ბუნების გახსნა ჯერ კიდევ ძველ ბერძნულ ფილოსოფიას აინტერესებდა. პლატონისა და არისტოტელეს მოძღვრებებში მხატვრული სახის კვლევას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია.

ხელოვნებას პლატონი ემპირიული სინამდვილის, გრძობად-ინდივიდუალური საგნების მიბაძვად მიიჩნევდა და აქედან ცდილობდა მისი ბუნების ახსნას. პლატონის ფილოსოფიის მიხედვით, ყოველი ინდივიდუალური საგანი განსხვავდება შესატყვისი იდეისაგან. იგი მის მიბაძვას, დაბნელებულ დამახინჯებულ ასლას წარმოადგენს. ხელოვნების მიერ შექმნილი სახე კი ორჯერ მეტად განსხვავდება იდეისაგან, ვინაიდან იგი არის არა ნამდვილი იდეის მოჩვენება, მისი დაბნელებული ასლი, არამედ იმ საგნის მოჩვენება, რომელიც თავად არის იდეის მოჩვენება. ხელოვნების იარაღი ფანტაზიაა, განსხვავებით ფილოსოფიისაგან, და, ამდენად, იგი არათუ უახლოვდება ინდივიდუალური საგნის ზოგად ცნებას, იდეას, არამედ შორდება მას. ხელოვნებაში საგნის ცნება, ან იდეა უფრო დაბნელებულია, ვიდრე თვით იმ საგანში, რომელსაც ხელოვნება ბაძავს. პლატონის მოძღვრებაში მხატვრული სახე მოჩვენების მოჩვენებად წარმოგვიდგება.

საგანთა ჭეშმარიტების დადგენა, მათი იდეური წვდომა მხოლოდ ფილოსოფიას ძალუძს ზოგადი ცნებების მეშვეობით; მხატვრული სახე კი ამის საშუალებას არ გვაძლევს, რადგანაც იგი ჭეშმარიტად არსებული იდეის მოჩვენების ბნელ ასლს წარმოადგენს. სერგი დანელია მართებულად აღნიშნავს, რომ პლატონთან ფილოსოფია არის ცნებათა მეშვეობით თავისთავად არსებულ იდეათა შემეცნება, ხელოვნება კი ცნებათა დაბნელებაა, ვინაიდან ის არის გრძობის-სეული, ანუ ინდივიდუალური საგნების მიბაძვა. (1).

არისტოტელემ უარყო პლატონის მოძღვრება იდეის შესახებ. არისტოტელეს მიხედვით, ზოგადი არსებობს არა თავის

თავში, არამედ კერძოში, ხოლო კერძო არის არა თავისი თავით, არამედ ზოგადის მეშვეობით. ამდენად, ყოველი კერძო არის რეალობა, რომელიც თავის თავში ატარებს ზოგად იდეას, ანუ ფორმას, იგი ფორმისა და მატერიის ნაერთია. ხელოვნება, არისტოტელეს აზრითაც, ემპირიული სინამდვილის მიბაძვაა, მაგრამ იგი კი არ ეწინააღმდეგება, არამედ ენათესავება ფილოსოფიას, რადგან ერთიც და მეორეც ცოდნისაკენ მისწრაფებაა. ორივე ამოდის ინდივიდუალური საგნებიდან, რომლებიც გრძნობად აღქმაში გვექცევა. თუ ფილოსოფია აანალიზებს ამ ინდივიდუალურ საგნებს და შედეგად იღებს საგნების ცნებას, ხელოვნება ბაძავს ინდივიდუალურ საგნებს და შედეგად იღებს საგანთა სურათს, მხატვრულ სახეს, ანუ ხატს. იგი, ცნების მსგავსად, ზოგადია. მრავალთა სინთეზია, ავლენს რეალურ საგნებს უშუალოდ, და არა წარმოსახვის საშუალებით, როგორც ეს პლატონს ჰგონია.

ამდენად, მხატვრული სახე ჭეშმარიტების წვდომის ისეთივე თანასწორუფლებიანი საშუალებაა, როგორც ცნება. უფრო მეტიც, ხელოვნებაში ხორციელდება ისეთი ცოდნა, რომელიც, მაგალითად, ისტორიას არ გააჩნია და არც შეიძლება გააჩნდეს. სერგი დანელიას მართებული შენიშვნით, არისტოტელეს თეორიაში ხელოვნებას კაცი აჰყავს მსოფლიო კანონზომიერების ჭკრეტამდე და, რადგან მსოფლიო კანონზომიერება შეადგენს ფილოსოფიური შემეცნების მიზანს, ამდენად, ხელოვნება ენათესავება ფილოსოფიას და სრულიად არ ეწინააღმდეგება მას.

ამდენად, ბერძნულ ხელოვნების ფილოსოფიაში აშკარად არის გამოკვეთილი ორი ხაზი – პლატონისა და არისტოტელეს ხაზი. თუკი პლატონი უარყოფს ხელოვნების შემეცნებით შესაძლებლობას, ფილოსოფიაზე დაბლა აყენებს მას, მხატვრულ სახეს მიიჩნევს ჭეშმარიტი სინამდვილის გაყალბებად, გაბუნდოვანებად, ამის საპირისპიროდ, არისტოტელეს მიზანია, აჩვენოს, რომ ხელოვნება თავისი ბუნებით ფილოსოფიურია, რომ იგი ისევე მიისწრაფის ცოდნისაკენ, ჭეშმარიტების წვდომისაკენ, როგორც ფილოსოფია. ფილოსოფია ამას ცნების მეშვეობით აღწევს, ხელოვნებაში კი ამ ამოცანის შესრულება მხატვრულ სახეებს ეკისრებათ, რო-

მელთაღ თავისი ფორმა, თავისი არსება, თავისი მიზანი და ღირებულება აქვთ. მათი საშუალებით განხორციელებული ცოდნა არაფრით არ ჩამოუვარდება ფილოსოფიაში ცნებებით განხორციელებულ ცოდნას.

ფილოსოფიისა და ხელოვნების ასეთი დაახლოების მიუხედავად, არისტოტელე მკვეთრად განასხვავებს მათ. სერგი დანელიას აზრით, მიუხედავად იმისა, რომ სიტყვა „ტიპი“ არისტოტელეს თხზულებაში არ გვხვდება, მხატვრული ტიპის ცნება არის არისტოტელეს პოეტიკის ძირითადი ცნება (1). ხელოვნება, ბაძავს რა ინდივიდუალურ საგნებს, ქმნის ერთ სახეს ან ერთ წარმოდგენას, რომელშიც წარმოდგენილია მრავალი საგანი. ამდენად, ტიპი (წაიკითხე: მხატვრული სახე) არის ზოგადი, მრავლის სინთეზი. არისტოტელეს მიხედვით, ტიპი განიჭვრიტება, მას ხელოვანი უშუალოდ ხედავს; იგი ინტუიციის ობიექტია, მთლიანი წარმოდგენაა. პოეტი უშუალოდ ჭვრეტს ტიპს, მას ამისათვის არ სჭირდება არც ანალიზი, არც მსჯელობა. ამა თუ იმ კონკრეტულ საგანში პოეტი უშუალოდ ხედავს ტიპს, რადგანაც ტიპი ყოველ კონკრეტულ საგანში უკვე მოცემულია, საჭიროა მისი მხოლოდ დანახვა.

არისტოტელეს კონცეფციით, განსხვავება ტიპსა და ცნებას შორის არის არა რაოდენობრივი ან ხარისხობრივი, არამედ თვისებრივი, ანუ გვარეული. უმართებულოა იმის მტკიცება, რომ ხელოვნებაში ნაკლები ან უფრო დაბალი ხარისხის ცოდნაა მოცემულია, ვიდრე მეცნიერებაში. ეს ორივე ფორმა თანაბრად საჭიროა კაცობრიობისათვის.

პლატონ-არისტოტელეს ხაზთა განვითარება—გარდაქმნამ გერმანულ კლასიკურ ფილოსოფიაში მიიღო სრულყოფილი და დასრულებული სახე, ერთი მხრივ, ჰეგელისა და, მეორე მხრივ, შელინგის თეორიებში.

ჰეგელთან სინამდვილე არის აბსოლუტური სულის განვითარება, ფილოსოფიური სისტემა კი ამ განვითარების სურათი. აბსოლუტური იდეა, რომელიც სინამდვილის საფუძველშია, ვითარდება ლოგიკური კატეგორიების ფორმით. ამ საფეხურზე აბსოლუტური იდეა ჩამოყალიბდა როგორც ლოგიკური კატეგორიების სისტემა. განვითარების მეორე საფეხ-

ურზე იგი განსხვისდება ბუნებაში, საიდანაც კვლავ უბრუნდება თავის თავს და გონის საფეხურზე ადის. გონის მიერ ჭეშმარიტი თვითშემეცნება მისი განვითარების მესამე საფეხურზე (აბსოლუტური გონის საფეხურზე) ხდება. ესაა აბსოლუტის მთლიანობის აღდგენა, რაც სამი ძირითადი ფორმით მიმდინარეობს: ხელოვნებით, რელიგიით და ფილოსოფიით. ეს ის საშუალებებია, რომლებითაც აბსოლუტური გონი იმეცნებს საკუთარ თავს. ამრიგად, ჰეგელთან ხელოვნება გვევლინება შემეცნების ფორმად (დემერტის თვითშემეცნების ფორმად), ოღონდ აბსოლუტის თვითშემეცნების ყველაზე დაბალ ფორმად. ჭეშმარიტება ხომ ჰეგელისათვის აბსოლუტის, სუბიექტურისა და ობიექტურის მთლიანობის აღდგენაა, ხოლო ეს აღდგენა ხორციელდება გრძნობადი სახის, წარმოდგენისა და ცნების ფორმებში. ამის ან თავისი შინაარსის – აბსოლუტური იდეის – სავსებით ადეკვატური გამოთქმა მხოლოდ ცნებას შეუძლია, რომლითაც ფილოსოფია ოპერირებს. რაც შეეხება მხატვრულ სახეს, აქ იდეა გრძნობადი ჭვრეტის ფორმაშია მოცემული (ხელოვნება ჰეგელისათვის იდეისა და გრძნობადი ფორმის ერთიანობაა) და იგი ჭეშმარიტების წვდომის დაბალ საფეხურად წარმოგვიდგება. ჰეგელი იტყვის: ხელოვნება უკვე აღარ პასუხობსო გონის უმაღლეს მოთხოვნილებას, რადგან ხელოვნების სახეებს არ ძალუძთ აბსოლუტის სრული შინაარსის ადეკვატური გამოვლენა (3). ხელოვნებამ არსებითად ამოწურა თავისი შესაძლებლობა. ის, რისი თქმაც ხელეწიფება ფილოსოფიას, არ შეუძლია ხელოვნებას. ხელოვნება თავისი არსებითი დანიშნულების მხრივ, ჰეგელისათვის უკვე წარსულია.

სრულიად საწინააღმდეგო პოზიციაზე დგას შელინგი. მისთვის ხელოვნება არის ფილოსოფიის ორგანონი. შელინგის მიხედვით, ყოველი არსებულის საფუძველში დევს აბსოლუტი, როგორც წმინდა ინდიფერენცია რეალურისა და იდეალურის, სუბიექტურისა და ობიექტურის, როგორც მე-სა და არა-მე-ს იდენტობა. ჭეშმარიტი ცოდნა ნიშნავს სუბიექტისა და ობიექტის დამთხვევას, ყოველი არსებული მიისწრაფის ამგვარი იგივეობისაკენ, რისი სრული განხორციელებაც ხელოვნებაში ხდება (მხატვრულ სახეში). შელინგს მიაჩნია, რომ ესთეტი-

კური უნარი თეორიულ უნარზე მაღლა მდგომია. მხატვრულ სახეში მოხსნილია განსხვავება რეალურსა და იდეალურს შორის. მასში არაცნობიერისა და ცნობიერის (ბუნებისა და თავისუფლების) სინთეზია მოცემული, ზუსტად ისე, როგორც აბსოლუტშია ნაგუსხმევი. მხატვრული სახე სასრულო ფორმით გამოხატავს უსასრულოს. „თუკი ესთეტიკური ჭკრეტა სხვა არაფერია, თუ არა ობიექტივირებული ინტელექტუალური, მაშინ ცხადი ხდება, რომ ხელოვნებაში ჩვენ გვაქვს როგორც ფილოსოფიის დოკუმენტი, ისე მისი ერთადერთი და ნამდვილი ორგანონი. ხელოვნება ფილოსოფოსს წარმოუდგება, როგორც უმაღლესი რამ, თითქოს მის მხერას ისეთ რამეს უჩვენებდეს, რაც ისტორიისა და ბუნებისთვის მხოლოდ თავის განცალკევებულობაშია ცნობილი, რაც მათ ნიადაგ უსხლტება ხელიდან როგორც ცხოვრებასა და სინამდვილეში, ისე აზროვნებაში. ფილოსოფოსის მიერ ხელოვნურად შექმნილი შეხედულება ბუნებაზე ხელოვნებისთვისაც ბუნებრივია და პირველადი“. (4)

მხატვრულ სახეში გაცილებით მეტია მოცემული, ვიდრე ცნებაში, რომელიც გვივლენს იდეალური სამყაროს სურათს მხოლოდ გარკვეულ, შეზღუდულ პირობებში. მხოლოდ ხელოვნებას აქვს ღვთაებრივი უნარი, ობიექტურად საყოველთაოდ აქციოს ის, რასაც ფილოსოფია მხოლოდ სუბიექტურის ფორმით გადმოგვცემს.

ამრიგად, თუკი ჰეგელისათვის მხატვრული სახე ჭკმმარიტების შემეცნების დაბალი საფეხურია, შელინგთან, პირიქით, იგი საშუალებას აძლევს ადამიანს მისწვდეს უმაღლესს, შეიმეცნოს აბსოლუტი. მხატვრული სახე „სულის თვითგანჭკრეტაა“. მასში განხორციელებულია სუბიექტურსა და ობიექტურს შორის თავდაპირველი ჰარმონია. მხატვრული სახე, რომელიც შექმნილია ბუნების კარნახით, მუდამ მოიცავს უფრო მეტს, ვიდრე ხელოვანი აპირებდა, რომ ეთქვა. ამას შელინგი „სასწაულს“ უწოდებს. „ერთხელაც რომ შექმნილიყო იგი (მხატვრული სახე – ა. ზ.) უნდა დავერწმუნებინეთ, რომ უმაღლესი ყოფიერება აბსოლუტურად რეალურია“. (5).

შელინგი ხაზს უსვამს მხატვრული სახის მრავალმნიშვნელობას, რადგანაც მასში სასრულის სახით უსასრულოა გადმოცემული.

ხელოვნება, შელინგის მტკიცებით, მეცნიერების პირველსახეს წარმოადგენს. „მეცნიერება მხოლოდ მისდევს მას, რაც ხელოვნებისათვის მისაწვდომი გახდა“. (6). მხატვრულ სახეში განხორციელებულია ჭეშმარიტად არსებული, იგი მის ყოფიერებაშია წარმოდგენილი. იგი იღვის სრული გამოხატულებაა.

ამდენად, მხატვრულ სახეში განხორციელებული შემეცნება გაცილებით მაღლა დგას მეცნიერულ ცნებაში მოცემულ შემეცნებაზე.

„უნივერსუმები აგებულია ღმერთში, როგორც მარადიული მშვენიერება. როგორც ხელოვნების აბსოლუტური ქმნილება. ასევე ყველა საგანი თავისთავად ან ღმერთში უდავოდ მშვენიერია და ასევე უდავოდ ჭეშმარიტი. ამიტომ, ხელოვნების ფორმები, რამდენადაც ისინი მშვენიერი საგნების ფორმები არიან, ასეთივეა ღმერთშიც და თავისთავადაც“. (7)

როგორც ჰეგელის, ისე შელინგის თვალსაზრისში მხატვრული სახის მრავალი არსებითი მომენტია გახსნილი. მხატვრული სახე მართლაც თავისებური წვდომაა სინამდვილისა, „ჭეშმარიტებისა“ და ამდენად, იგი ჰგავს სინამდვილის შემეცნების პროდუქტს, რადგან, ცნებისაგან განსხვავებით, მხატვრული სახის ამოცანა ის კი არ არის (ყოველ შემთხვევაში, მხოლოდ ან უპირატესად ის კი არ არის), რომ დაგვანახოს საგანი ისე, როგორც ის არის თავისთავად (ამის ჩვენება ცნების საქმეა), არამედ ამ საგნის ესთეტიკური ღირებულების ჩვენებაა. შეიძლება შელინგი მართალიც იყოს იმაში, რომ საგნები თავისთავად, ანუ ღმერთში, უსათუოდ მშვენიერნი უნდა იყვნენ, მაგრამ ჯერ კიდევ დასაბუთება სჭირდება იმ აზრს (რომელსაც შელინგი ემყარება), რომ სინამდვილის მხატვრული ხედვა, ესთეტიკური ჭკრეტა არის ღმერთის მიერ აბსოლუტურ მხატვრულ ნაწარმოებად მარადიულ სილამაზეზე აგებული უნივერსალური ჭკრეტა. სხვა თუ არაფერი, თანამედროვე ხელოვნებაზე ამის თქმა გაჭირდება, თუმცა ვერავინ უარყოფს, რომ ეს ხელოვნებაც მხატვრული სახეებით ჭკრეტს სინამდვილეს.

გარდა ამისა, ჰეგელიცა და შელინგიც ჭეშმარიტებისა და მშვენიერების იგივეობის დაშვებიდან ამოდიან. ამ იგივეობას კი დასაბუთება სჭირდება. მართებულიც რომ იყოს აზრი ჭეშმარიტებისა და მშვენიერების იგივეობაზე, აქ მაინც საქმე გვექნებოდა განსხვავებულთა იგივეობასთან, დიალექტიკურ იგივეობასთან და არა ტავტოლოგიასთან. ეს თუნდაც იქიდან არის ნათელი, რომ წინააღმდეგ შემთხვევაში არც მათი წვდომის ფორმებს – თეორიულ შემეცნებასა და მხატვრულ ხედვას შორის იქნებოდა რაიმე განსხვავება. ამ უკანასკნელს კი არც ჰეგელი უარყოფს, არც შელინგი. ეს განსხვავება იქიდანაც ჩანს ნათლად, რომ თეორიულ შემეცნებას ყოველთვის ზოგადთან აქვს საქმე, მშვენიერის არსებობა კი, როგორც განუმეორებელი ესთეტიკური ღირებულების მატერებელისა, ერთეულ საგანში ძვეს, შემეცნების საშუალებით მისი დადგენა შეუძლებელია, რადგანაც საგნობრივი ცოდნა მის შესახებ არ არსებობს. ამდენად, მხატვრული სახის შემეცნების სახეობად მიჩნევას საბედისწერო შეცდომამდე მიჰყავს ჰეგელიც, შელინგიცა და მათი მიმდევრებიც.

ესთეტიკის ისტორიაში მხატვრული სახის გაგების სხვა ცდებიც გვხვდება, მაგრამ ისინი ორიგინალობით არ გამოირჩევიან და ძირითადად ჰეგლის ან შელინგის თვალსაზრისზე დაიყვანებიან.

ესთეტიკაში მხატვრული სახის პრობლემის გადაწყვეტასთან ყველაზე ახლოს მივიდა გერმანელი ფილოსოფოსი ნიკოლაი ჰარტმანი. ნ. ჰარტმანის მიხედვით, ხელოვნების ნაწარმოები ორი ძირითადი პლანისაგან შედგება – გარკვეული სახის გაფორმებული გრძნობადი რეალური საგნის (ჰარტმანი მას მხატვრული სახის „წინა პლანს“ უწოდებს) და მასში გამოვლენილი ირეალურ-წარმოსახვითი შინაარსისაგან („უკანა პლანი“).

ნ. ჰარტმანი ეთანხმება ჰეგელს იმაში, რომ მხატვრული სახე არის იდეალური შინაარსის, ირეალური გრძნობად-კონკრეტულის გამოვლენა; ჰეგელმა, – ამბობს ჰარტმანი, – სწორად დაინახა ესთეტიკური საგნის ორმაგი ბუნება, მაგრამ ვიდრე ეს ირეალური რეალურში გამოვლინდება, მან უნდა გაიაროს საფეხურები. ამდენად, მხატვრული სახის შინაარსის

ამოწურვაც მხოლოდ „იდეით“ ჰარტმანს მართებულად არ მიაჩნია. აქ შემოდის არაიდებისმიერიც, ინდივიდუალური, ერთეული, ტიპური, ერთი სიტყვით, ყველაფერი ის, რაც გრძნობადად არ მოგვეცემა, მაგრამ რასაც არ აქვს წმინდა იდეისმიერი ხასიათი და არც უშუალოდ გრძნობადია. გრძნობადად მოცემულსა და აღქმისათვის უცნობ იდეურობას შორის უნდა იყოს კიდევ ფენა, რომელიც ჰეგელთან გამოჩენილია.

მაშ, ესთეტიკურ საგანს ჰარტმანთან ორმაგი ყოფიერება ახასიათებს – რეალური და ირეალური. საგნის რეალური, გრძნობადი პლანი აღიქმება პირველადი გრძნობადი ჭვრეტით; მეორადი, შინაგანი ჭვრეტა კი მიმართულია იმაზე, რაც მხოლოდ სუბიექტისთვის არსებობს და რაც ვლინდება წინა, გრძნობად პლანში. ეს ორი საფეხური ჭვრეტისა მჭიდრო კავშირშია ერთმანეთთან და მთლიანობაში უზრუნველყოფს მხატვრული სახის წვდომას.

მხატვრული ნაწარმოები სულიერი ღირებულებების განსაკუთრებული ფორმაა „ობიექტივირებული სულიაო“, - ამბობს ჰარტმანი (8). სხვა სიტყვებით, იგი სულიერი შინაარსის გასაგნობრივებაა, ობიექტივიზაციაა. ობიექტივიზაცია ხელოვნებაში ჰარტმანთან კომპლექსური ყოფიერებით ხასიათდება. იგი მხოლოდ ნაწილობრივად რეალური. რეალურია მხოლოდ მხატვრული სახის წინა პლანი, გარკვეულად გაფორმებული მასალა, სულიერი და იდეალური შინაარსი კი ირეალურია. ეს უკანასკნელი გამოვლინებადობით ხასიათდება. წინა პლანი მუდამ ნათელი სახეა, უკანა პლანი არსებობს მხოლოდ აღმქმელი ცოცხალი სულისათვის და მის ცნობიერებაში. იგი წარმოდგენილი შინაარსის სახით არსებობს. მხატვრულ ნაწარმოებში მეორე, ირეალური გამოვლენადი შრე მუდამ კონკრეტულია და სავსეა შინაარსით, ამავე დროს იგი მჭიდრო კავშირშია წინა, გრძნობად პლანთან, რომლის მეშვეობითაც ვლინდება მჭვრეტელისათვის.

ცნებისა და მხატვრული სახის შედარებითი ანალიზის საფუძველზე ჰარტმანი ასკვნის, რომ ცნება მუდმივ ცვალებადობაშია, მისდევს რა მუდმივად ცვლად შემეცნების პროცესს. ამდენად შემეცნებაში ცნების აღმნიშვნელ ტერმინსა და აზრისეულ შინაარსს შორის კავშირი არ არის მყარი, მხატ-

ვრული სახე კი სრულიად სხვაგვარი სტაბილობით ხასიათდება. ამის საფუძველი იმაშია, რომ აქ წინა და უკანა პლანებს შორის კავშირი მყარი და მუდმივია, იმის გამო, რომ ეს კავშირი წმინდად შინაგანია, არც კონვერციულია და არც გარედანაა რაიმეთი განპირობებული, გამიზნულია უშუალოდ ჭვრეტისთვის.

მხატვრულ სახეში რეალური სახის ფორმით სულიერი შინაარსის ყოველი დეტალია მოცემული. ამიტომ ყოველი დეტალის აღდგენა შესაძლებელია თავად ამ სახის შიგნით და ამისათვის არ არის საჭირო ფართო გარე კავშირების რეკონსტრუქცია, როგორც ამას ცნება მოითხოვს. ცნებათა კავშირიდან ამორთული ცნება კარგავს თავის შინაარსს, იცვლება, როგორც ეს ძველი ბერძნების ცნებებს მოუვიდა; მათი შინაარსის დადგენა მხოლოდ გარკვეული კონტექსტების, სხვა ცნებათა კავშირების მეოხებით ხერხდება. ამდენად, ცნება თავიდან ბოლომდე დამოკიდებულია გარეშე კავშირზე, მხატვრული სახე კი – არაფერზე, გარდა საკუთარი თავისა. ფორმის სისავსე საკმარისია იმისათვის, რომ მჭვრეტელმა იხილოს სულიერი (Geist) შინაარსი. სულიერი შინაარსი იხსნება საგნის ჭვრეტის პროცესში და არა გაშუალებული შემეცნებისას. თავისთავად აღებული ცნება არაა საკუთარ თავზე დამოკიდებული ჩაკეტილი მთლიანობა, განსხვავებით მხატვრული სახისაგან, რომლის შინაარსის ხედვისათვის მჭვრეტელი არ საჭიროებს არავითარ გარეშე კავშირებს. წინა პლანის სისავსე საკმარისია უკანა პლანის გამოვლენისათვის.

მხატვრული სახის ასეთი თვითკმარი ხასიათის გამო, მისი ჭვრეტისას ჩვენ ვხედავთ მასში გამოხატულ საგანს არა სხვა საგნებთან და მოვლენებთან კავშირში, არა თეორიულ-შემეცნებითი კატეგორიების ქსელში, კერძოდ მიზეზ-შედეგობრივ ჯაჭვში ჩართულად, არამედ საქმე გვაქვს თვითონ მასთან და მის იმანენტურ ღირებულებებთან. მხატვრული სახის წინა პლანში ვლინდება მასში წარმოდგენილი იდეალურ-სულიერი შინაარსის ღირებულებები. ესთეტიკური ღირებულებების საიდუმლოება, ჰარტმანის აზრით, ძვეს მხატვრული სახის წინა პლანის უნარში გამოავლინოს, გამოამჟღავნოს, თვალსაჩინო გახადოს ირეალური უკანა პლანის ესთეტიკური ღირებუ-

ლებები. ესთეტიკური ღირებულება გამჭვირვალეა სხვა ღირებულებებისათვის. მხატვრული სახის მეშვეობით ჩვენ არ შევიძენებთ მასში გამოსახულ საგანს (ე.ი. კი არ დავადგენთ მის ადგილს სხვა საგანთან სისტემაში), არამედ ვჭვრეტთ მის ღირებულებას. საგნის ჭკერება აქ მისი ღირებულების წვდომას ერწყმის.

სწორედ ეს არის განსაკუთრებით ღირებული ჰარტმანის კონცეფციაში: მართალია, მხატვრული სახე ჰგავს ცნებას, მოიცავს შემეცნების მომენტს, მაგრამ ეს მომენტი აქ ექვემდებარება ღირებულების წვდომის ამოცანას.

ზემოთქმულიდან ცხადი ხდება, რომ მხატვრული სახის გნოსეოლოგიურ ასპექტზე დაყვანა მის ნამდვილ ბუნებას ვერ აგვიხსნის. გნოსეოლოგისტური თეორიების ძირითადი ნაკლი ის არის, რომ ისინი მეცნიერების (ფილოსოფიის) და ხელოვნების შინაარსს აიგივებენ. მართალია, მხატვრული სახე ყოფიერების არსების სპეციფიკური გამოსახვა და გამოშუღავნებაა. მაგრამ მასში მხოლოდ ცოდნის მოპოვების პროცესი არ შეიძლება ვიგულისხმოთ. მხატვრული სახის ბუნება უნდა გაიხსნას მისი შეფასებით-აქსიოლოგიური მომენტის წინ წამოწეით.

§12. მხატვრული სახის ღირებულებითი ასპექტი

ცხადია, რომ შემეცნების ფარგლებში მხატვრული სახის რთული ბუნების გახსნა ვერ მოხერხდება, რომ გნოსეოლოგიური ასპექტი ვერ ამოწურავს მხატვრული სახის მთელ შინაარსს. საჭიროა ვექბოთ რაღაც სხვა სფერო, სადაც იგი სრულად გამოვლინდება.

აქ, ალბათ უპრიანი იქნება, მივმართოთ ი. კანტს, რომელმაც ძიების სწორი გეზი დასახა. მან გამიჯნა ესთეტიკური და შემეცნებითი. ცნობილია, რომ ცნებების საშუალებით აპრიორული შემეცნების უნარს იგი წმინდა გონებას უწოდებდა. ი. კანტის თავდაპირველი მიზანი იყო, ეკვლია მისი შესაძლებლობანი და საზღვრები, როგორც თეორიული, ისე პრაქტიკული თვალსაზრისით. მისმა პირველმა კრიტიკამ მოგვცა

ცოდნის საგანთა შესაძლებლობების პირობები, მეორემ კი ადამიანის როგორც თავისუფალი არსების, მოქმედების აპრიორული კანონი. მაგრამ სულ მალე კანტი მიხვდა, რომ თუ თეორიული და პრაქტიკული შემეცნება მკაცრად გაყოფილი დარჩება, ადამიანის როგორც მთელის გაგება შეუძლებელი იქნება. და აი, იგი ქმნის მესამე კრიტიკას, რომლის მიზანია, დააკავშიროს თეორიული და ზნეობრივი სფეროები, გაამთლიანოს შემეცნების თეორიული სუბიექტი და ზნეობრივი, პრაქტიკული სუბიექტი. ეს შემაერთებელი ხიდი უნდა გასდოს ესთეტიკურმა, რომლის დამოუკიდებლობის საკითხი უარყოფითად იყო გადაწყვეტილი კანტამდელი აზროვნების ისტორიაში (გავიხსენოთ პლატონ-არისტოტელეს თეორიები, სადაც ესთეტიკურს დაქვემდებარებული ფუნქცია აქვს, მთელი მომდევნო ესთეტიკური თეორიები ამ პოზიციის სახეცვლილებებია.)

ი. კანტის თავდაპირველი ამოცანა იყო ესთეტიკურისათვის ავტონომიურობის მოპოვება. ამისათვის საჭიროა ადამიანის გონის უნარს – სიამოვნება–უსიამოვნების უნარს – მონახოს აპრიორული პრინციპი. ცდაში მოცემულს განსაზღვრავს თეორიული უნარი, ადამიანის თავისუფალ მოქმედებას – პრაქტიკული. ამ სფეროებში მსჯელობას განმსაზღვრელი ხასიათი აქვს. არსებობს კიდევ მსჯელობის სხვა უნარი – მარეგულირებელი უნარი, რომელიც ახალი ხასის აპრიორის წყარო უნდა იყოს. თუ საგნის ან წარმოდგენის არსებობა კი არ გვაინტერესებს, არამედ საგნის მიერ გამოწვეული გრძნობები და ჩვენი სიამოვნება–უსიამოვნების უნარი აპრიორულობის პრეტენზიით მაინც გამოდის, მაშინ აქ ესთეტიკური მსჯელობის უნარის კრიტიკასთან გვექნება საქმეო, - ამბობს კანტი (9).

სიამოვნება–უსიამოვნების გრძნობას კანტი უწოდებს ერთადერთ წმინდა სუბიექტურ „ე.წ. შეგრძნებას“, რომელიც ვერასოდეს ვერაფერს გვეტყვის ობიექტის შესახებ, ე.ი. არ გამოდგება შემეცნებად; მაგრამ შეგრძნებასთან მუდამ კავშირშია ესთეტიკური მსჯელობა, რომელიც სუბიექტური და არა ემპირიული მიზანშეწონილობით ხასიათდება. როგორ ხდება, კანტის მიხედვით, გამთლიანება? თეორიული უნარი

აპრიორული კანონებით მხოლოდ მოვლენების შემეცნების შესაძლებლობას ახორციელებს, მაგრამ იმავდროულად მიუთითებს გრძნობად სუბიექტზე, რომელიც ამ სფეროში არ შეიმეცნება და, ამდენად, სავსებით განუსაზღვრელი ხდება. მსჯელობის უნარი, ესთეტიკური სფერო, თავისი აპრიორული კანონებით მიზნობრივ განსაზღვრულობას ამყარებს ამ განუსაზღვრელად დარჩენილ შინაარსში, თუმცა ამ საგნების არსებობისათვის განსაზღვრულობა საჭირო არ არის, მაგრამ შემაერთებელი ხიდია, გარდამავალი საფეხურია აპრიორული კანონებისაკენ. „ეს ის გონებითმისაწვდომია, რაზეც ყურადღებას მიმართავს გემოვნება. სწორედ გონებითმისაწვდომს უწონასწორდება ჩვენი უღრმესი შემეცნებითი უნარებიც კი, უმისოდ რთული წინააღმდეგობები გაჩნდებოდა მათ ბუნებასა და მოთხოვნილებებს შორის, რაც გემოვნებას აქვს. ამ უნარში ხედავს მსჯელობის უნარი თავისთავს, როგორც არადაძორჩილებულს ცდის დამონების ჰეტერონომიისადმი. იგი თვითონ დაადგენს კანონს და შინაგანი შესაძლებლობის ძალით ხედავს, რომ იგი ეკუთვნის ზეგრძნობადს, რომელშიც თეორიული უნარი პრაქტიკულ უნართან ერთიანდება.“ (10).

ამგვარად, კანტის ამოცანა გადაწყვეტილია. მან დაამტკიცა ესთეტიკურის ავტონომიურობა და ამით სწორი გეზი დასახა მომავალი კვლევისათვის. მაგრამ სად ვლინდება ეს ესთეტიკური? აქ კანტი სოკრატე-პლატონის პოზიციებიდან შორს არ მიდის. იგი თავისებური სახით აღადგენს მათ ტრადიციას მშვენიერისა და სიკეთის შესახებ. „მშვენიერი არის სიმბოლო ზნეობრივად კეთილისა“, - აცხადებს კანტი (11). მხოლოდ ამიტომ მოგვწონს იგი, ვეთანხმებით მის პრეტენზიას საყოველთაო მნიშვნელობაზე. მშვენიერების მოქმედება იმავე დროს ამაღლებაცაა და ზნეობრივი განწმენდაც. მაშ, კანტმა მოამზადა ესთეტიკურის, ღირებულებითი ინტერპრეტაცია, მაგრამ იმის გამო, რომ მისი აქსიოლოგიური კონცეფცია მის შემეცნების თეორიას, განსაკუთრებით კი ფორმალისტურ ეთიკას ემყარებოდა, რომლებიც ჩვენთვის არ არის მთლად მისაღები, მისი ესთეტიკაც მრავალ კორექტივს მოითხოვს.

ლოტცეს ცნობილი განსაზღვრებით, ღირებულება არის ის, რაც არ არსებობს, მაგრამ მნიშვნელობს, როგორც იდეალური, ჯერარსული მიზანი. იგი რეალური მიზნებისაგან იმით განსხვავდება, რომ არ შეუძლია უშუალო ზემოქმედება მოახდინოს ბუნებაზე. ღირებულებების ერთადერთ განმასხვრციელებლად ადამიანი გვევლინება. ღირებულების იდეალური ჯერარსობა სწორედ იმის მიმანიშნებელია, რომ იგი მხოლოდ ადამიანისათვის მნიშვნელობს, მის მიზანს წარმოადგენს. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ღირებულება უნდა ვეძიოთ მხოლოდ იქ, სადაც მოვლენები საშუალებისა და მიზნის კავშირში ერთვებიან. საშუალება-ღირებულებად ჩაითვლება ის, რასაც ადამიანი გამოიყენებს თავისი არსებობის შენარჩუნებისა და განმტკიცებისათვის. ამდენად, ის მთლიანად სუბიექტურ განსაზღვრულობაზეა დამოკიდებული. ყოველი საშუალება ღირებულია იმდენად, რამდენადაც იგი რაღაც მიზნის მიღწევის საშუალებაა და ამიტომ იგი (საშუალება-ღირებულება) დამოკიდებულია მიზან-ღირებულებაზე. სწორედ ეს უკანასკნელია ჭეშმარიტი ღირებულება, მას სხვაგვარად თავისთავადი ღირებულებაც შეიძლება ვუწოდოთ, რადგანაც ღირებულებით ძალას თავად ატარებს.

ესთეტიკური ღირებულება ეპისტემურ და ეთიკურ ღირებულებებთან ერთად უმაღლეს ღირებულებათა კლასს განეკუთვნება. ესთეტიკური საგნის სპეციფიური ბუნების გამო მისი ღირებულება, მისი ჯერარსობა უშუალო ემოციურ განცდაში გვეძლევა, მაგრამ ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ესთეტიკურ საგანში მისი ემპირიული არსებობა და მისგან განსხვავებული ღირებულება ცალცალკე წმინდა სახით მოგვეპოვებოდეს და საგნის მთლიანობას მათი ჯამი ქმნიდეს. „ესთეტიკური საგანი უბრალოდ გრძნობადი კი არ არის, არამედ ღირებულების რანგში აყვანილი გრძნობადია. თავის მხრივ, მისი ჯერარსული ღირებულებითი იდეალობაც აღარ არის აბსტრაქტული ზეგრძნობადი სამყაროს წევრი – იგი კონკრეტულ გრძნობად რეალობაშია განიფთებული.“ (12)

ესაა ახალი სინამდვილე, ე.წ. „ესთეტიკური სინამდვილე“, სადაც რეალურისა და იდეალურის მთლიანობა ახალ თვისებრიობას ქმნის, სადაც ჯერარსული ღირებულებებია რეალ-

იზებულნი. ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, მხატვრული სახე ჩვენს წინაშე ახალი რაკურსით წარმოსდგება: მასში ვლინდება არა ის, თუ რას წარმოადგენს საგანი თავისთავად და სხვა საგნებთან მიმართებაში, არამედ ის, თუ რა ღირებულებისაა იგი. მხატვრული სახე ესთეტიკური ღირებულებების წვდომა და გამოძულავნებაა.

ძერწავს რა მხატვრულ სახეს, ხელოვანი მას გარკვეულ ბიოლოგიურ, ფსიქოლოგიურ და სოციალურ ნიშნებს ანიჭებს. მაგრამ ყოველივე ეს სჭირდება იმისათვის, რომ წარმოაჩინოს, თუ რა სახის ღირებულებაა მასში განხორციელებული.

თ. დოსტოევსკი თავად მიშკინის მხატვრული სახის აღწერისას არ იშურებს საღებავებს მისი ფსიქოლოგიური პორტრეტის დასახატად, მწერალი გვახედებს მისი ბიოგრაფიის წვრილმანებში, სხვადასხვა პერსონაჟთან და სიტუაციასთან მიმართებაში გვახედრებს მას. ყოველივე ეს საბოლოო ჯამში ერთ მიზანს ემსახურება – გავიხსნას გარკვეული სახის ღირებულებანი, რომელთაც თავადის მხატვრული სახე ატარებს, კერძოდ, რელიგიური სიწმინდის, ზნეობრივი სიკეთის და უმაღლესი ქრისტიანული ღირებულებანი. უილიამ შექსპირის მხატვრულ სახეთა გაღერებაში ღირებულებათა მთელი იერარქიაა აქტუალიზებული, როგორც ზეადმავალი, ისე დადმავალი მიმართებით (რიჩარდი, რომეო და ჯულიეტა, ლედი მაკბეტი, ლაერტი, ოფელია, იაგო...); რიჩარდ ბახის იგავში „თოლიაზე, რომელსაც ჯონათან ლივინგსტონი ჰქვია“ ჯონათანის მხატვრულ სახეში გახსნილია ერთ-ერთი დადებითი ღირებულება – ადამიანის მარადიული სწრაფვა სრულყოფისაკენ, უმაღლესი ცოდნისაკენ. განსაცვიფრებელი სიძლიერით მოქმედებენ მკითხველზე ვაჟას მხატვრული სახეები. განსაკუთრებით ამაღლებულ, პოეტურ განწყობაზე გვაყენებს მცირე ზომის მოთხრობები: „ია“, „ქუჩი“, „ხმელი წიფელი“, „მთის წყარო“, „კლდე მტირალი“. ამ პოეტურ ხილვებში ბუნების მშვენიერებაა განხორციელებული (ბუნება ვაჟასთან სიცოცხლეა) მაგრამ ამ პერსპექტივაში ჩნდება უარყოფითი ღირებულების მატარებელი მხატვრული სახე ადამიანი – მონადირისა, ადამიანისა, რომელიც ბუნების (სიცოცხლის) მშვენიერების გამანადგურებელ - შემ-

მუსვრელად, და ამდენად ბოროტების სიმბოლოდ წარმოგვიდგება. „რა შეუბრალებელია კაცი?! რასაც კი დაინახავს, უნდა თავის სასარგებლოდ მოიხმაროს. ალბათ ვერ აფასებს ჩვენს სილამაზეს! ჩვენ წინ კაცმა გამოიარა, მიადგა ერთ მშვენიერს ტოტებგადართხულ წიფელს, დაუშინა ცული და წააქცია... როდესაც ხე წაიქცა, გადაიყრინა ზევიდამ ფოთლები და წითლად გამობჭვინდა, ცრემლები დასხმოდა ჩაღმავებულს გულში“ („ია“).

გენიალური პაბლო პიკასო თავის ტილოს „გერნიკას“ „Canto jonto“-ს (სამგლოვიარო სიმღერას) უწოდებს. ტანჯვით სახედაბრეცილი, დაკლაკნილი, მტირალი ხალხი, აგონიაში მტოკავი ცხენი, შიშისაგან გაცოფებული ხარი, რომელსაც თვალების ნაცველად ცრემლები აქვს ტანჯული კაცობრიობის საყოველთაო სიმბოლოდ წარმოგვიდგენს გენიალური მხატვარი. „გერნიკაში“ ომითა და ნგრევით გამოწვეული უმდაბლესი ღირებულება – ბოროტება – არანეულებრივი სიძლიერითაა გადმოცემული.

§13. მხატვრული სახის სემიოტიკური ასპექტი

ადამიანური ცხოვრება გამოთქვამს საკუთარ თავს არა მარტო ადამიანის ქცევაში და შემოქმედებაში (მოღვაწეობაში), არამედ ამ შემოქმედების პროდუქტებშიც, ე.წ. კულტურის საგნებში.

ადამიანური ცხოვრების გამოთქმის განსაკუთრებული შემთხვევაა ენა. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც ადამიანი უნებურად კი არ გვაძლევს ცნობას საკუთარი თავის შესახებ გარკვეული ქცევითა თუ შენაქმნით, არამედ მას სურს მიზანმიმართულად გამოხატოს საკუთარი აზრები, გრძნობები, განწყობები (13). ხელოვანის ნაწარმოებიც ენის სრულიად სპეციფიკურ, თავისებურ სახეს წარმოადგენს. იგი მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი, თავისებური ფორმით გამოხატავს, გამოთქვამს რაღაცას სინამდვილის შესახებ. ამიტომ ნაწარმოების გაგება ნიშნავს იმის გარკვევას, თუ რას ლაპარაკობს, რას გვეუბნება იგი.

ხელოვნება არა მარტო სინამდვილის ასახვა და შეფასებაა, არამედ ადამიანთა ურთიერთობის, კომუნიკაციის საშუალებაცაა: აზრებისა და გრძნობების გამოთქმა-გამოსახვის, ექსპრესიის თავისებური ფორმაა. იგი შეიძლება განხილულ იქნეს როგორც თავისებური ენა, რომლის მეშვეობითაც ადამიანები ერთმანეთს უზიარებენ თავიანთ აზრებსა და გრძნობებს, ცოდნასა და ღირებულებებს. ხელოვნებაში ეს აზრები, გრძნობები და ღირებულებები მხატვრულ სახეთა და მათ სისტემათა მეშვეობით არის გამოთქმული. ხელოვნების გამომსახველი საშუალებანი გარკვეულ მნიშვნელობათა მატარებლად, ნიშნებად გვევლინებიან. ამიტომ შეიძლება ხელოვნება განვიხილოთ, როგორც თავისებურ ნიშანთა სისტემა.

თანამედროვე ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა სფეროში სემიოტიკური კვლევის მეთოდები ფართოდაა დანერგილი. პრობლემების სემიოტიკურ ჭრილში დანახვისა და გადაჭრის ტენდენციებმა მყარად დაიმკვიდრა ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი როგორც ესთეტიკურ, ისე ხელოვნებათმცოდნეობით მეცნიერებებშიც .

რას გულისხმობს ზოგადად სემიოტიკური მიდგომა ხელოვნებისადმი? ამის შესახებ სემიოტიკის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი ჩარლზ ოგდენი ფიქრობს, რომ ხელოვნებაზე მეცნიერული მსჯელობის საუკეთესო საშუალებაა იმ ტერმინებისა და მეტაფორების გამოყენება, რომელსაც ენის კვლევისას ვიყენებთ.

თანამედროვე სემიოტიკის უმრავლეს წარმომადგენელთათვის ხელოვნება ერთი რომელიმე ასპექტით კი არ არის ენობრივი სისტემა, არამედ იგი მთელი თავისი არსებით წარმომადგენს ენას, ნიშნობრივ სისტემას. სწორედ ამის გამოა, მათი აზრით, ხელოვნება ნიშანთა თეორიის კვლევის ობიექტი.

სემიოტიკაში ხელოვნების (და მხატვრული სახის) ძირითადად ორგვარი ინტერპრეტაცია გვხვდება: კოგნიტივისტური და ემოტივისტური. კოგნიტივისტები (პირსი, მორისი, კაპლანი) ნიშნის კვლევისას მის დესიგნატურ, შემეცნებით მხარეს წარმოსწევენ წინა პლანზე. კოგნიტივისტების ძირითადი დებულებაა - ნიშნობრივი პროცესი არსებობს იმდენად,

რამდენადაც არსებობს მიმართება ნიშანსა და აღნიშნულ ობიექტებს შორის.

ჩარლზ პირსის ფილოსოფიის ამოსავალია მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ხელოვნების ნაწარმოები ნიშანია. ყოველი მხატვრული სახე წარმოადგენს ნიშანს, რომელიც ხელოვნის იდეებს გვამცნობს. ხელოვნების უნივერსალური ნიშანი, პირსის აზრით, გამოსახულებაა, ხატია (icon). იგი შესაძლოა იყოს როგორც გრძნობად-აღქმადი სახე (image), ასევე აზრობრივი, იდეალურიც (mental icon). ხატი ახდენს აღსანიშნი ობიექტის ფორმის რეპრეზენტაციას. რადგანადაც პირსისათვის იდეების კომუნიკაცია მხოლოდ ხატების ლოგიკურად ურთიერთშეთანხმებულ გამოყენებაზეა დაფუძნებული და ყოველი მოვლენის არსი მათემატიკურ ფორმაზე დაიყვანება, ცხადია, ხელოვნების საფუძველშიც მათემატიკური ფორმა უნდა იყოს, რომელიც ლოგიკურ ფორმაში ვლინდება. ხელოვნების ნაწარმოები პირსისათვის ლოგიკური სისტემაა. მასში თავიდანვეა მოცემული წანამძღვრები და დასკვნების გამოყვანის წესები. ოღონდ ეს ლოგიკური სისტემა გამოვლენილი და გამოსახულია მხატვრული სახეებით, ხატებით, რომელთა სპეციფიკას პირსი ხედავს მათ ექსპრესიულობაში. ნიშან-ხატის (ფილოსოფოსი ხმარობს ტერმინს “icon”) განმასხვავებელი ისაა, რომ „მისი უშუალო ჭვრეტისას შეიძლება წარმოჩინდეს, გაიხსნას მისი ობიექტისათვის დამახასიათებელი სხვა ჭეშმარიტებებიც, რომელნიც მანამდე არ ჩანდნენ, დაფარულნი იყვნენ” (14).

ამდენად პირსისათვის ხატი (წაიკითხე: მხატვრული სახე) ახალი ჭეშმარიტების აღმოჩენის საშუალებაა, შემეცნების იარაღია. ხატოვანი ნიშანი, პირსის მიხედვით, შეიძლება გამოსახავდეს არა მარტო ჭეშმარიტებას, არამედ მორალურ ღირებულებებსაც, მაგ., სიმართლეს, მაგრამ მორალური ღირებულების მიმართაც ხატი მისი შემეცნების, გაგების საშუალება იქნება და არა მისი უშუალო გამოვლენა-განხორციელება. ხატს შეიძლება ჰქონდეს მორალური ღირებულებების შემეცნების, გაგების ღირებულება – და არა საკუთრივ მორალური ღირებულება. ხატის ექსპრესიულობაც, პირსის

აზრით, ღირებულია არა თავისთავად, არამედ იმდენად, რამდენადაც ეს ექსპრესიულობა, როგორც უკვე ითქვა, საშუალებაა დაფარულ ჭეშმარიტებათა წვდომისა, შემეცნებისა. ამაშია პირის თვალსაზრისის კოგნიტივიზმი.

კოგნიტივიზმის ძირითადი დებულებები ასახვას პოულობენ ცნობილი ამერიკელი ესთეტიკოსის ჩარლზ მორისის ნაშრომებში. მორისისათვის მთელი ადამიანური ცივილიზაცია, გონება და ა.შ. განუყრელადაა დაკავშირებული ნიშანთა ხმარებასთან. და რადგანაც ხელოვნება ადამიანური საქმიანობის ერთ-ერთი სახეა, მისი შესწავლა უნდა მოხდეს გამონათქვამთა ნიშნობრივი გამოსახულებების ფორმების შესწავლის გზით.

მორისი ასხვავებს სამგვარ ნიშანს: დესიგნატორულს, პრესკრიპტულს და შეფასებითს. ნიშნის პირველი სახის ფუნქციაა აღსანიშნი ობიექტის რეპრეზენტაცია, ჩვენი სიტყვებით რომ ვთქვათ, მის შესახებ გარკვეული ცოდნის ფიქსირება ნიშნის მხმარებელი სუბიექტის ცნობიერებაში, მეორისა – სუბიექტის მიმართვა გარკვეული მოქმედებისაკენ. მესამისა – აღსანიშნის ღირებულების გამოთქმა. ამისდა შესაბამისად, მორისი გამოყოფს ნიშანთა ხმარების სამ პირველად ფორმას: მეცნიერულს, ტექნოლოგიურსა და ესთეტიკურს. მეცნიერული გამონათქვამი საშუალებას აძლევს ადამიანს, ზუსტად გაერკვეს უშუალო ცდაში მოცემულ მოვლენებში. ნიშანთა ტექნოლოგიურ გამონათქვამში იგულისხმება გეგმის დასახვა მოქმედებისათვის, თუმცა სიტუაციაში გარკვევისა და მოქმედების მოთხოვნილებებიც არსებობს. „როგორც გარკვეული მოთხოვნილებებისა და მათთან დაკავშირებული ღირებულებების მქონე არსებები, ისინი დაინტერესებული არან იმით, რომ ასახონ ის, რაც მათთვის ღირებულია. გადმოცემის ესთეტიკური ფორმა ამ მოთხოვნას შეესაბამება“. (15).

გამონათქვამთა ესთეტიკური ფორმის ქვეშ მორისი გულისხმობს განსაკუთრებულ, სპეციალიზებულ ენას ხელოვნების ნაწარმოებისა, რომლის მეშვეობითაც ხდება ღირებულებების როგორც უშუალო, ისე გაშუალებული შემეცნება და გამოსახვა. მხატვრული სახე, მორისის აზრით, შეფასებითი, ღირებულების გამომთქმელი ნიშანია. მისი ფუნქცია მდგო-

მარეობს იმაში, რომ მას გადააქვს შეფასება ცდაში ერთხელ უკვე მოცემული ობიექტიდან სრულიად უცნობ ობიექტებზე. ხელოვნებაში ჭარბობს მნიშვნელობის შეფასებითი მოდუსი, მართალია, აქ სხვა ტიპის მოდუსებიც მონაწილეობენ, მაგრამ მათი წილი მეტად უმნიშვნელოა.

მორისი, მართალია, განასხვავებს დესიგნატურ და შეფასებით ნიშნებს, აგრეთვე ნიშათა ხმარების მეცნიერულსა და ესთეტიკურ ფორმებს, მაგრამ იმასაც ამბობს, რომ ხელოვნებაში წამყვანი ადგილი მნიშვნელობის შეფასებით მოდუსს უკავია.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას შემდეგი: იმის გამო, რომ ჩ. მორისს მხატვრული სახის ფუნქცია მისი ღირებულების შემეცნებაზე და უცნობ ობიექტზე ნაცნობი ობიექტის შეფასების გადატანაზე დაჰყავს, მისი თვალსაზრისი კოგნიტივიზმის ფარგლებს ვერ სცდება.

ძნელი დასანახი არაა, რომ კოგნიტივისტები არსებითად უგულვებელყოფენ ემოციათა როლს მხატვრული სახის შექმნაში. მათგან განსხვავებით, ემოტივისტები უყურადღებოდ ტოვებენ ნიშნის (მხატვრული სახის) დესიგნატურ მხარეს და ამით მეორე უკიდურესობაში ვარდებიან. ემოტივიზმის ძირითადი დოქტრინა მოცემულია რიჩარდსისა და ოგდენის გამოკვლევაში „მნიშვნელობის მნიშვნელობა“. ნაშრომში, რომელიც სემანტიკურ ფილოსოფიაში აუცილებელ შესავლად იქცა, ხელოვნება დანახულია „ემოციური“ ენის უმაღლეს ფორმად. რიჩარდსი ცდილობს, ზუსტად განსაზღვროს ემოციათა როლი ნიშნობრივი სიტუაციების შექმნაში და განასხვავებს ერთმანეთისაგან სიტყვათა მეცნიერულ და ემოციურ გამოყენებას.

მეცნიერულს მკვლევარი უწოდებს იმ შემთხვევას, როდესაც ადგილი აქვს რეფერენციას (როცა ნიშანი ან ნიშანთა ერთობლიობა ობიექტზეა მიმართული, ობიექტის „წარმომადგენელია თუკი გამონათქვამი მხოლოდ იმ ემოციებსა და განწყობებს გადმოგვცემს, რომელიც ნიშანს უშუალოდ ახლავს თან, მისი გამოყენება ემოციურია. რიჩარდსის მიხედვით, ენის ემოციურ გამოყენებას აქვს სამი ძირითადი ფუნქცია: 1. გამოხატოს დამოკიდებულება (გრძნობა) მსმე-

ნელისადმი; 2. გამოხატოს დამოკიდებულება (გრძნობა) ობიექტისადმი; 3. გამოიწვიოს მსმენელში ზუსტად მიმართული ეფექტი. ემოციური გამოყენების რეალიზაცია ხდება სიტყვათა მნიშვნელობის მეშვეობით. ხელოვნება წარმოადგენს იმ სფეროს, სადაც ენა გამოიყენება მხოლოდ ემოციებისა და განწყობილების გამოსაწვევად. ესაა მისი დანიშნულება. რიჩარდსისთვის პოეზია (ხელოვნება) ემოციური ენის უმაღლესი ფორმაა. ჩვენ სრულად ვიზიარებთ ამ მოსაზრებას. მართლაც, პოეზია ხელოვნების განსაკუთრებული სახეა. ემოციური ფუნქცია ხელოვნებაში ძირითადი და წამყვანია. რაც შეეხება რეფერენციას, მართალია, რიჩარდსი მთლიანად არ გამორიცხავს მის არსებობას პოეზიაში, მაგრამ მას დამხმარე როლს ანიჭებს. პოეზიაში საგნობრივი „საზრისი“ დაჩრდილულია. მხატვრული სახის ამოცანას სრულიად არ შეადგენს ახალი ინფორმაციის შემოტანა, მხატვრული ნაწარმოების ყოველი ელემენტი ემსახურება ემოციური ფუნქციის გაძლიერებას, სწორედ ეს ევალება ხელოვნებას.

სტატიაში „მეცნიერება და პოეზია“ რიჩარდსი მტკიცებისა და ე.წ. ფსევდომტკიცების განსხვავების საფუძველზე მიჯნავს ერთმანეთისაგან მეცნიერებასა და ხელოვნებას. მეცნიერება მისგან (მტკიცებისაგან) მოითხოვს ლოგიკურ გამართულობას, ჭეშმარიტებასა და ერთმნიშვნელოვანებას. ემოციები მეცნიერებაში არა არსებით როლს ასრულებენ, ხოლო პოეზიაში თუკი ლოგიკის ელემენტები საერთოდ არსებობს, მათ მსახურის როლი აკისრიათ. ჭეშმარიტება, რომელიც პოეზიაში გამოითქმება, სრულიად განსხვავებული ხასიათისაა, ვიდრე მეცნიერული ჭეშმარიტება. აი, რას წერს მკვლევარი: „ამგვარი ჭეშმარიტება იმდენად საპირისპიროა მეცნიერული ჭეშმარიტებისა, რომ უბრალოდ დასანანი აქ მსგავსი სიტყვის გამოყენება, მაგრამ ამჟამად ძნელია თავი დაავალწიოთ ამ ბოროტებას“. (16).

მტკიცებას, რომელიც პოეზიაში გვხვდება, რიჩარდსი ფსევდომტკიცებას უწოდებს. „ფსევდომტკიცება – ეს არის ფორმა სიტყვიერი გამოსახულებისა, რომელიც გამართლებულია მხოლოდ და მხოლოდ თავისი ზემოქმედებით ჩვენი

იმპულსებისა და ურთიერთობების განთავისუფლებასა თუ ორგანიზაციაზე“. (17)

ის, რაც მეცნიერული პოზიციებიდან მცდარია, შესაძლოა, ხელოვნებაში (პოეზიაში) ჭეშმარიტი აღმოჩნდეს. აქვე რიჩარდსი გვაფრთხილებს, რომ არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება ხელოვნების (პოეზიის) მიჩნევა მეცნიერების „კორელატად“, მეცნიერებასა და ხელოვნებას განსხვავებული მიზნები და ამოცანები აქვთ. ის, რომ ხელოვნება (პოეზია) განსხვავებული სპეციფიკით ხასიათდება, რიჩარდსის მიხედვით, ნიშანთა გამოყენების თავისებურებაში პოვეს ახსნას.

როგორც ვხედავთ, სემიოტიკის გამოყენებამ ესთეტიკის პრობლემების გადასაწყვეტად, ყოველ შემთხვევაში ზემოდნახსენები ავტორების შრომებში, მაინცდამაინც საგრძნობი შედეგები ვერ მოგვცა. კერძოდ, ხელოვნებისა და მხატვრული სახის სპეციფიკის გასაგებად სემიოტიკოსებმა არსებითად ახლის თქმა ვერ მოახერხეს. დავა კოგნიტივისტებსა და ემოტივისტებს შორის ფაქტობრივად არის გაგრძელება დაფიქსირებული ხელოვნების ინტელექტუალურსა და ემოციონალისტურ კონცეფციებს შორის, დავისა, რომელსაც მრავალი საუკუნის ისტორია აქვს.

ამით იმის თქმა არ გვინდა, რომ ხელოვნების სემიოტიკური განხილვა სრულიად უნაყოფოა. როგორც ზემოთ აღინიშნა, ხელოვნებას მართლაც აქვს კომუნიკაციის და ექსპრესიის ფუნქციები და ნიშანთა თეორიას, სემიოტიკას ხელოვნების ამ მხარეზე, ასპექტზე თავისი სათქმელი უთუოდ აქვს. სემიოტიკური მიდგომა ხელოვნებისადმი, როგორც ჩანს, მაშინ ხდება ფაქტობრივად უნაყოფო, როცა იგი ესთეტიკის ყველა პრობლემის გადაჭრის პრეტენზიით გამოდის, როდესაც ხელოვნება მთლიანად და სავსებით გაიგივებულია ენასთან, ნიშნობრივ სისტემასთან. სავსებით მართებულად აღნიშნავს ე.ი. ბასინი: „ხელოვნების, როგორც ესთეტიკის მეცნიერების ობიექტის პრობლემები... არ შეიძლება მთლიანად გადაიჭრას მათემატიკის, სემიოტიკის, სისტემათა თეორიის და ა.შ. მეთოდებით, მიუხედავად იმისა, რომ ეს მეთოდები მეტად ვრცელ სფეროში გამოიყენება.“ (18)

ხელოვნების როგორც ესთეტიკის ობიექტის პრობლემებისადმი სემიოტიკური მეთოდების მიყენება ნაყოფიერი მხოლოდ მაშინ იქნება, თუ მკაცრად შემოიფარგლება ამ მიყენების სფერო, თუ ამ მეთოდებით ჩვენ შევეცდებით იმ მხარის, იმ ასპექტის აღწერას და დახასიათებას, რომელიც მას ენასთან აახლოვებს, რომელიც ენის მსგავსია და არ შევეცდებით ამ მეთოდებით გნოსეოლოგიური, აქსიოლოგიური, ონტოლოგიური და სხვა მსგავსი პრობლემების გადაჭრას.

§14. მხატვრული სახის ექსისტენციალური ასპექტი

მხატვრული სახის კიდევ ერთი მხარის წარმოჩინება აუცილებლობით მოითხოვს ხელოვნებისა და სინამდვილის მიმართების გაშუქებას. ამ ასპექტით მხატვრული სახის სპეციფიკის დასადგენად უნდა შევეხოთ კიდევ ერთ საკითხს. კერძოდ, მხატვრული სიმართლის პრობლემას.

ზემოთ აღინიშნა, რომ მხატვრული ნაწარმოების შესატყვისობა სინამდვილესთან იგივე არაა, რაც მეცნიერული გამოკვლევისა. მხატვრული სახის შესაბამისობა საგანთან განსხვავდება მასთან ცნების შესაბამისობისაგან. თუ მეცნიერულ ცნებაში ემოციური ელემენტის არსებობა გამორიცხულია, მხატვრულ სახეში, გარდა აზრისეულისა, ემოციური ელემენტიცაა. უფრო მეტიც, ამ უკანასკნელის გარეშე მხატვრული სახის არსებობა წარმოუდგენელია.

მხატვრულ ნაწარმოებს სრულიადაც არ ევალება იმის თქმა, რაც რეალობაში ხდებოდა ან ხდება. ის, რაც მეცნიერებაში სრულიად უგულებელიყოფა, კერძოდ, გამონაგონი, ფანტაზია, მხატვრულ ნაწარმოებში მთავარ როლს ასრულებს. ფანტაზია იმდენად მნიშვნელობს ესთეტიკურ პრაქტიკაში, რომ ზოგი მკვლევარი მას ერთადერთ საშუალებად მიიჩნევს ნაწარმოების შექმნის პროცესში. ვთქვათ, ზიგმუნდ ფროიდისათვის ხელოვნებაში განხორციელებულია ფანტაზიიდან რეალობაში გამოსასვლელი გზა მიგელ დე უნამუნოსათვის ხელოვნება სიზმარია ცხადში, ზმანებაა.

მხატვრული სახე არც არსებობს რეალურად. მას შესაძლოა ჰყავდეს რეალურად არსებული პროტოტიპი, მაგრამ მხატვრულ სახედ გარდაქმნის პროცესში იგი სრულიად სცილდება რეალურად არსებულს, ახალ სიცოცხლეს იძენს. მკითხველისათვის სრულიადაც არაა აუცილებელი იმის ცოდნა, თუ ვის ხატავს ხელოვანი. განა გალაკტიონის „მერის“ ციკლის ლექსებს შემატებს რაიმე პროტოტიპის ცოდნა? განა ვისაც ამგვარი ინფორმაცია არ აქვს, ვერ ჩასწვდება, სრულიად ვერ აღიქვამს მერის მხატვრულ სახეს?

ანდა გავიხსენოთ გაბრიელ მარკესის რომანი „პატრიარქის შემოდგომა“. აქ ავტორი რეალურად არსებული სინამდვილის ფაქტების გროტესკულ განზოგადებას მეტად საინტერესო საშუალებით აღწევს. რომანის „ურბავ დროში“ კონტინენტის სხვადასხვა ეპოქის განსხვავებული საგნებია თავმოყრილი. ქვეყნის ლანდშაფტიც, სადაც მიმდინარეობს მოქმედება, ერთი რომელიმე რეალურად არსებული ქვეყნისა არ არის, რომანში ასახული ფაქტები კი უმრავლეს შემთხვევაში დაშორებულია ერთმანეთს დროსა და სივრცეში. გავიხსენოთ, როგორ დაინახავს ფანჯარაში გადმომდგარი გენერალი კოლუმბის კარაველას. თავად გენერლის ისტორიაც ერთი რეალურად არსებული პიროვნების ისტორია როდია (თუმცა მას პროტოტიპიც ჰყავდა). იგი სახეა დიქტატორისა, რომელიც სრულიადაც არაა აუცილებელი სამხრეთამერიკელი იყოს.

მაშ, მხატვრული ნაწარმოების სიმართლისათვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს ფაქტების, მოვლენების, პიროვნების რეალურად არსებობას. უფრო მეტიც, რეალურად არსებული პროტოტიპი უმრავლეს გმირს ჰყავს, მაგრამ მკითხველს იგი არც აინტერესებს და არც ახსოვს. ამგვარად, ფანტაზიას, წარმოსახვას, გამონაგონს მხატვრული სახის შექმნაში წამყვანი როლი ენიჭებათ, მათ შეიძლება მხატვრული სიმართლის მახასიათებლები ვუწოდოთ.

დადგინდა, რომ ხელოვნებაში გამოთქმული სინამდვილე და რეალობაში არსებული სინამდვილე, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ესთეტიკური სინამდვილე და რეალური სინამდვილე, მკვეთარდ განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ის, რომ ეს ორი

სფერო მკვეთრად უნდა გაიმიჯნოს, კარგად დაინახეს ექსისტენციალისტებმა.

მათთვის ყოფიერების ჭეშმარიტება სწორედ ხელოვნებაში იხსნება. იასპერსი იტყვის, რომ ის, რაც მიუწვდომელია ფილოსოფიურ-მეტაფიზიკური აზროვნებისათვის, მხატვრულ შემოქმედებაში პოეზებს თავის გაგებასო. ხელოვნების მეოხებით მხატვარი აკეთებს უფრო მეტს, ვიდრე ამის გაკეთება შეუძლია ფილოსოფოსს. მიუხედავად იმისა, რომ ფილოსოფიასა და ხელოვნებას საბოლოოდ ერთი მიზანი, ერთი იდეალი ამოძრავებთ, კერძოდ, ინდივიდის არსებობის ექსისტენციალური ჭეშმარიტების წვდომა და ყოფიერების ტრანსცენდენტური ჭეშმარიტების გახსნა. ხელოვნებაში ეს უფრო სრულად მიიღწევა, რადგან იგი ახორციელებს სინამდვილისადმი ისეთივე პროცედურას, რასაც ადგილი აქვს სასაზღვრო სიტუაციაში; ახდენს ცნობიერების განთავისუფლებას რაციონალიზმის უღლისაგან, ცვლის მის (ცნობიერების) ორიენტაციას. თუკი ფილოსოფია შეზღუდულია მის მეთოდში არსებული რაციონალურ-აზრობრივი საშუალებების გამო, მხატვრული შემოქმედება სძლევს მათ, რადგანაც თავისი წარმოშობით ექსისტენციის განათებას წარმოადგენს.

ხელოვნებას, მეცნიერებასთან ერთად, საქმე აქვს სამყაროს საიდუმლოებასთან. იგი (ხელოვნება) აღმოაჩენს მათ, მაგრამ მეცნიერების მსგავსად არ ცდილობს მათ „ამოხსნას“. ხელოვნება კი არ ქმნის სამყაროს, არამედ ხსნის მას. ამ გახსნასთან ერთად, პირველად აქცევს მას ჭვრეტად და ამასთან ერთად ყოველი არსებულიც ჭვრეტადი ხდება. ჰაიდეგერსთვის ხელოვნება „ყოფიერების ხელმისაწვდომობის“ გზაა, რომელიც ხსნის ყოფიერების დაფარული არსის ჭეშმარიტებას. მეცნიერება (გონება), რომელიც საგნობრივ რეალობაზეა მიმართული, „ბრმად“ რჩება მათი დაფარული პირველარსისადმი, ყოფიერების საზრისისადმი, ამ უკანასკნელის გამჟღავნება და ქმნადობა მხატვრული შემოქმედების არსია. „ქმნილებაში ქმნილისებურადაა ქმნილი ჭეშმარიტების ხდომილება. ამიტომ ხელოვნების არსება წინდაწინვე განისაზღვრა ვითარცა ჭეშმარიტების დადგინება – ქმნილებაში“ (19).

მიგელ დე უნამუნოსათვის ჭეშმარიტი ყოფიერება სწორედ ხელოვნებაში ხორციელდება: „სამყარო, სადაც ცხოვრობენ ჩემი პედრო ანტონიო და ხოსეფა იგნასია, დონ ავიტო კარასკელი და მარინა, აუგუსტო ჰერესი, ეუხენია დომინგო და როსარიო, ალესანდრო გობესი - „არანაკლები, ვიდრე ადამიანი“ და მისი ვთქვათ, ქვისლი, დისშიდელები. მთელი ეს სამყარო ჩემთვის გაცილებით უფრო რეალურია, ვიდრე სამყარო კანოვასისა და სეგასტეს ალფონს მეცამეტისა, პრიმო დე რივერასი, გალგოსისა, ჰერედასი და ყველა დანარჩენისა, ვისაც ვიცნობდი და ახლაც ვიცნობ, ვისაც ვხვდებოდი და ახლაც ვხვდები“.(20).

ხელოვნებისა და სინამდვილის მიმართების საკითხი მეტად საინტერესოდ დაინახა ზურაბ კაკაბაძემ. მისი კონცეფცია შეიძლება მოკლედ ასე ჩამოვაყალიბოთ: ხელოვნებისა და სინამდვილის მიმართება უპირველეს ყოვლისა იმაშია, რომ ხელოვნება არ ემთხვევა სინამდვილეს არც ერთ მონაკვეთში. ხელოვნება თითქოს მის გვერდით თანაარსებობს ერთგვარი ირეალური, წარმოსახვითი სამყაროს სახით. ხელოვნება მეორე სამყაროა, სიცოცხლის „სურათოვანი“ (ხატოვანი) სამყარო. ხელოვნების ნაწარმოებით ჩვენ აღვიქვამთ იმას, რაც მხოლოდ წარმოსახვითია, ირეალურია. აღქმის პროცესში უგულვებელყოფილია რეალური საგანი და რეალური სამყარო. ამ მიმართებით საინტერესოა მეცნიერის დავა ნიკოლაი ჰარტმანთან, რომლისთვისაც ხელოვნების ნაწარმოები არსებითად წარმოადგენს რეალურ საგანს, რომელიც თავისი გრძობადადქმითი ფორმის გამოისობით გამოსახავს გარკვეულ ირეალურ-წარმოსახვით შინაარსს. გავიხსენოთ, რომ ჰარტმანისათვის ესთეტიკური საგანი შედგება შრეებისაგან (პლანებისაგან): მატერიალურ-რეალური წინა პლანი სივრცითი ფორმით და ირეალური უკანა პლანი, რომელიც კონკრეტულად ვლინდება, მაგრამ თან ახლავს რეალობის ილუზია. ეს ორივე პლანი განსხვავებულ ყოფიერებას ინარჩუნებს ჭკერეტისას, მიუხედავად იმისა, რომ მჭკრეტელისათვის მათ შორის მჭიდრო კავშირი არსებობს.

თეატრის ისტორიაში მეტად გახმაურებული სტანისლავსკის და ბრეხტის სისტემები ისევე განსხვავდება ერთმანეთი-

საგან, როგორც ჰარტმანისა და კაკაბაძის პოზიციები. თუ დრამატული თეატრი ცდილობს დაიმორჩილოს მაყურებლის ემოციები ისე, რომ იგი მთელი თავისი არსებით ჩაერთოს სცენაზე გათამაშებულ მოქმედებაში, ეპიკური თეატრის ამოცანაა შექმნას დისტანცია მაყურებელსა და სცენას შორის. დრამატულ თეატრში ადგილი ექნება თანაგანცდებს, ვნებათა ღელვას, მაყურებელი კარგავს თეატრალურ ქმედებასა და შინაგან რეალურ სინამდვილეს შორის არსებული განსხვავების შეგრძნებას (იგი თავს სპექტაკლის მაყურებლად აღარ გრძნობს). იგი უბრალო მჭვრეტელი კი აღარაა, არამედ პირი, რომელიც აქტიურად მონაწილეობს რეალურად არსებულ ამბებში. კ. სტანისლავსკის სისტემით, თეატრში მაყურებელი აქტიორთან და ავტორთან ერთად ცხოვრობს, ანუ სცენას შეპყრებს, აინტერესებს, რა ხდება იქ, შეჰხარის, აღფრთოვანებულია იქ მომხდარი ამბით და სხვა. ამ შემთხვევაში სცენაზე ხდება ესთეტიკურ ფორმაში ნამდვილი ცხოვრების განსხეულება. ხალხს უნდა სჯეროდეს არტისტისა და მისი ქმნილებანი ცოცხალ ადამიანებად მიაჩნდეს. სანამ მაყურებელს სჯერა სცენაზე მომხდარი ამბისა, თეატრი ნამდვილი ცხოვრებააო, – ამბობდა კ. სტანისლავსკი. (21)

ბ. ბრეხტის თეატრისათვის კი პრინციპულად აუცილებელი მომენტია „გაუცხოების ეფექტი“ - ასახულ მოქმედებათა ობიექტივიზრების გარკვეული ფორმა, იგი მოხმობილია საიმისოდ, რათა მოხსნას მაყურებლის აღქმის ავტომატიზმის ერთგვარი „ჯადო“. „გაუცხოების ეფექტს“ საფუძვლად უძევს წინასწარგანზრახული უარყოფა საგანთა და მოვლენათა გარეგნული მოცემულობისა, გაცნობიერებული უარყოფა იმისა, რომ ხელოვნებამ (აქ, კონკრეტულად თეატრმა) შექმნას რეალობის ილუზია. მან უნდა ჩაუნერგოს მაყურებელს აზრი, რომ სამყარო გარდაქმნას, გადაკეთებას ექვემდებარება, ამიტომაც მან მაყურებელს უნდა აგრძნობინოს და გააგებინოს ის, რომ სცენა რეალობა კი არაა, არამედ თამაშია, ზმანებაა. თეატრის ამგვარ გარდაქმნას ერთი უმთავრესი მიზანი აქვს: სოციალურად გაააქტიუროს მაყურებელი. აუცილებელია, გაკეთდეს ყოველივე შესაძლებელი, რათა არ დაგუშვათ „ილუზია“. ამ მიზნით ფარდამ არ უნდა დამალოს მაყურებლისა-

გან სცენა. ბრეჰტის თეატრში მსახიობი ინარჩუნებს სახეს, მაყურებელმა არ უნდა დაივიწყოს იგი. „მოახდინო გარკვეული მოვლენის ან ხასიათის გაუცხოვება – ეს ნიშნავს უპირველეს ყოვლისა ჩამოაშორო ამ მოვლენას თუ ხასიათს ყოველივე, რაც თავისთავად იგულისხმება, ნაცნობია, ცხადია, და, პირიქით, აღძრა მის მიმართ გაკვირება და ცნობის-მოყვარეობა“. (22).

ბ. ბრეჰტის მიხედვით, დისტანციის შექმნა მაყურებელსა და სცენას შორის საჭიროა იმისათვის, რომ მაყურებელმა შეძლოს გარედან დააკვირდეს სცენაზე გათამაშებულ მოქმედებას სრულიად აუღელვებლად, ყოველგვარი ემოციების გარეშე, არ დაკარგოს კონტროლი საკუთარ გრძნობებზე და ამით არ მოექცეს სცენური მოქმედების ილუზიის ქვეშ, რადგანაც ეს არ მისცემს მაყურებელს საშუალებას უფრო ღრმად და შორს დაინახოს, ვიდრე სცენიური პერსონაჟები წარმოადგენენ. ეს დაეხმარება მაყურებელს გამოიმუშაოს საკუთარი პოზიცია – აქტიური გადაწყვეტილებისა და სულიერი უპირატესობის პოზიცია.

ზურაბ კაკაბაძემ ყურადღება მიაქცია იმ გარემოებას, რომ ხელოვნებაში ხდება სინამდვილის არსების „ასახვა“ და „მიბაძვა“. მაგრამ არა უბრალოდ „ასახვა“ და „მიბაძვა“, არამედ ახალი სამყაროს არსების გახსნა და დანახვა. ადამიანური ყოფიერება მუდმივად მიმდინარე ქმნადობის პროცესია. ისტორია, ანუ ეპოქათა ცვლილება წარმოადგენს ყოფიერების გარკვეული გაგების და შესატყვისი ცხოვრების წესის, შესაბამისი იდეალების მუდმივ ცვლას. ამდენად, ადამიანური სინამდვილე არასოდეს არაა მხოლოდ ისეთი, როგორცაა იგი ფაქტობრივად გამოიყურება. იგი მუდამ ნაკლოვანია და ამიტომ მოითხოვს შეცვლას, იცვლება კიდევ ახალი იდეალების შესაბამისად. ხელოვნება კი, მოწოდებულია, გახსნას ამგვარი ცვლილებების ჰორიზონტი.

ხელოვნება როგორც ყოფიერების ახალი ჰორიზონტების წესი, ჯერარსული სინამდვილის პირველადმოძინად გვევლინება. იგი არც მასების სურვილებსა და მოთხოვნილებებს ემორჩილება და არც „ზემოდან“ ბრძანებებს. იგი თავად „თხზავს“, ანუ სახავს გზას ახალი იდეალებისაკენ. სწორედ

ამდენადაა ხელოვნება არა მარტო ასახვა და მიბაძვა სინამდვილისა, არამედ ახალი სინამდვილის შექმნისა და დაფუძნების საშუალება. იგი მუდამ გვიჩვენებს ძველი სამყაროს არასრულ ყოფიერებას და სახავეს ახალ, ჯერარსულ სინამდვილეს.

§15. მხატვრული სახის სტრუქტურა

მხატვრული სახე წარმოგვიდგება მრავალპლანიან, მრავალასპექტიან მთლიანობად, მისი ბუნების გახსნა შესაძლებელი გახდება, თუ ყველა ამ ასპექტს გავითვალისწინებთ და ერთ მთლიანობაში განვაზოგადებთ.

უპირველეს ყოვლისა, მხატვრული სახე, ცხადია, ხასიათდება გარკვეული ონტიური გარკვეულობით. აქ შემდეგი მახასიათებლები შეიძლება გამოიყოს: 1. გარეგანი, მატერიალური, გრძნობად-აღქმადი, ფიზიკური გარსი, სხეული. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მხატვრულ სახეს ახასიათებს საგნობრივი ყოფიერება - სახის ყოფიერება მის მატერიალურ საფუძველზეა მიმაგრებული, თუმცა მისი განხორციელება მხოლოდ აღქმაში ხდება. ვთქვათ, სანამ ბგერათა თანწყობაში მელოდია არ აღიქმება, იგი თავის საგნობრივ თვისებას ვერ გამოავლენს. ჰეგელი იტყვის: „სახე ჩვენი მზერის წინაშე აყენებს მის კონკრეტულ სინამდვილეს“. (23)

მაშ, მხატვრულ სახეში სინამდვილის განზოგადება მოცემულია გრძნობადი აღქმისათვის მისაწვდომ ცოცხალ კონკრეტულობასა და მთლიანობაში.

მხატვრული სახე გარკვეული იდეალური, სულიერი შინაარსითაც ხასიათდება. როდესაც მხატვრული სახის გნეოსეოლოგიურ ასპექტზე ვლაპარაკობთ, უნდა გვახსოვდეს, რომ იგი შედგება არა მარტო აზრისეული, ობიექტური ელემენტისაგან, როგორც მეცნიერული ცნება, არამედ უპირველეს ყოვლისა სუბიექტურისაგან. იგი ღირებულებითი ცნობიერების ფორმაა. მას არ შეუძლია არსებობა სუბიექტური, პირადული ელემენტის გარეშე.

ხელოვნების სფეროში დიდი როლს ასრულებს ფანტაზია. მხატვრული შემოქმედების პროდუქტის შინაარსი, განსხვავებით მეცნიერულისაგან, წარმოდგენელია ფანტაზიის გარეშე. ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები – ნახატი, რომანი, სკულპტურა, ლექსი, პოემა, სიმფონია რეალობის უბრალოდ „ფოტოგრაფირებად“, მის ასარკვად არ უნდა წარმოვიდგინოთ. შემოქმედი წარმოსახვის ძალის მეშვეობით ახდენს ცხოვრებისეული გამოცდილების, შთაბეჭდილების, დაკვირვების, სახეების თავისებურ „გადადნობას“. ლ. ტოლსტოი ერთგან ამბობს, ლიტერატურა მეცნიერებაზე უფრო ზუსტი და ობიექტურიაო, რაგან იგი არ ითმენსო ჭეშმარიტებიდან ოდნავ გადახრასაც კი. ხელოვანის შემოქმედებაში სუბიექტურ ელემენტს უდიდესი ადგილი უკავია, მაგრამ ეს სუბიექტური საწყისი ავტორის ობიექტურობის უმაღლეს გამოხატულებად იქცევა დიდ შემოქმედთან. ქმნის რა ხასიათს, სცენას, სიუჟეტურ სიტუაციას, ავტორი ისევ და ისევ უბრუნდება საკუთარი სულის საიდუმლოებებს. მაგრამ ამავე დროს ყოველ ნაბიჯს უთანხმებს სინამდვილეზე კონკრეტულ დაკვირვებებს, რათა, ბალზაკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, გარდაქმნას ცხოვრების სინამდვილე ხელოვნების სინამდვილედ. ხელოვნებაში ასახული სამყარო შემოქმედლის მსოფლადქმის, მსოფლმხედველობის პრიზმიდან დანახული, მხატვრის „მიკროსკოპში“ დანახული სინამდვილეა. ალბათ ამიტომაც, რომ კონსტანტინე გამსახურდიას მხატვრული სახეები „ვაზის ყვავილობაში“, „მთვარის მოტაცებაში“, მის ნოველებში მკვეთრად განსხვავდება მიხეილ ჯავახიშვილის მხატვრული სახეებისაგან. თუმცა ეს ორი მწერალი ერთსა და იმავე ეპოქას ასახავს. გამსახურდიას „მხატვრული სამყარო“ ჯავახიშვილის „მხატვრულ სამყაროში“ არასოდეს აგვერევა. სწორედ სამყაროს თავისებურ ხედვაში ვლინდება ფანტაზიის, შემოქმედებითი წარმოსახვის როლი ხელოვნებაში.

ცხადია, მეცნიერული კვლევის პროცესშიაც მეცნიერი განიცდის ამა თუ იმ სახის გრძნობებს, მაგრამ თეორიული ცნობიერების პროდუქტთა სტრუქტურაში მეცნიერის გრძნობები არ შედის. მეცნიერება ამ პლანში „ცივია“, „სუფლადებულია“. მეცნიერული ცოდნის ქსოვილში, ფორმულებში, კა-

ნონებში, თეორიულ აბსტრაქციებში ემოციებს ადგილი არა აქვს. სხვა საქმეა ხელოვნების სფერო. ემოციური მიმართება აქ აუცილებელი, ორგანული კომპონენცია. ამ განსხვავებას ასე დაინახავს და შეაფასებს ანატოლ ფრანსი. „ცოდნა არ ზრუნავს მოწონება–არ მოწონებაზე. ის დაუნდობელია, არ მიგიტევეს, არ განუგეშებს. ეს პოეზიის საქმეა. აი, ამიტომღაა, რომ პოეზია უფრო საჭიროა, ვიდრე ცოდნა.“ (24)

მხატვრული სახის ბუნებას ვერ ამოვწურავთ მხოლოდ გნოსეოლოგიური ასპექტის გაცნობიერებით. გავიხსენოთ, რომ ესთეტიკური საგანი უბრალოდ გრძნობადი კი არაა, არამედ ღირებულების რანგში აყვანილი გრძნობადია. სწორედ ეს უნდა იყოს ის ახალი რაკურსი, რომელიც მხატვრული სახის კიდევ ერთ მხარეს, კერძოდ, ღირებულებით ასპექტს დაგვანახებს.

მხატვრულ სახეში შეიძლება გამოვეყნოთ გარკვეული ბიოლოგიური, სოციალური, ფსიქოლოგიური ნიშნები. მაგრამ ყოველივე ეს ემორჩილება ერთ მიზანს – წარმოაჩინოს მასში განხორციელებული ღირებულება. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მხატვრული სახე ასახავს საგნის ღირებულების გამომჟღავნება-წვდომა – მასში ვლინდება არა ის, თუ რას წარმოადგენს საგანი თავისთავად ან სხვა საგნებთან მიმართებაში, არამედ ის, თუ რა ღირებულებისაა იგი.

მხატვრულ სახეში ასახული სინამდვილე განსაკუთრებული, სპეციფიკური ხასიათის მატარებელია, უნდა გვახსოვდეს, რომ ჯერარსული სინამდვილის პირველ აღმომჩენად გვევლინება ხელოვანი – ეს იმას ნიშნავს, რომ მხატვრულ სახეში ხდება არა მარტო ასახვა, უბრალო ასარკვა სინამდვილისა, არამედ იმის ჩვენება, თუ როგორი უნდა იყოს, ჯერ არს, რომ იყოს იგი.

ადამიანური ცხოვრების გამოთქმის სხვადასხვა საშუალება არსებობს. ერთ-ერთი განსაკუთრებული შემთხვევაა ენა, რომლის საშუალებითაც ადამიანი მიზანდასახულად გამოხატავს საკუთარ აზრებს, გრძნობებს, იდეებს. ხელოვნების ნაწარმოებიც ენის სრულიად გარკვეული, თავისებური, სპეციფიკური სახეა. იგი მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ფორმით გამოხატავს რაღაცას სინამდვილის შესახებ. ხე-

ლოვნებაში ეს აზრები თუ გრძნობები, ცოდნა და შეფასება ღირებულებებით სავსე რეალური სინამდვილის მხატვრული სახითაა გადმოცემული. ამდენად, მხატვრული სახე თავისებური ნიშანია, ხატი.

სემანტიკურ განასერში დანახული მხატვრული სახე წარმოგვიდგება ნიშნად. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მხატვრული სახე მოცემული კულტურის ფარგლებში კომუნიკაციის საშუალებად გვევლინება.

გამოიყო კიდევ ერთი მასსიათებელი: მხატვრულ სახეს აქვს თავისი მნიშვნელობის გამოხატვის საშუალებები.

ყოველივე ზემოთქმული შეიძლება შემდეგნაირად შევაჯამოთ: მხატვრული სახე არის ობიექტური სინამდვილის სუბიექტური ხატი, რომელიც ონტიური გარკვეულობით ხასიათდება. იგი სპეციფიკური ენის მქონე, გრძნობად-ზეგრძნობადი, სუბიექტურ-ობიექტური, ინტელექტუალურ-ემოციური, შემეცნებითი და ღირებულებითი ელემენტების მატარებელია.

თუ მოვახდენთ მის ანატომირებას ვერტიკალურ და ჰორიზონტალურ სიბრტეებად, მაშინ მხატვრული სახე ჰორიზონტალურ სიბრტეეში წარმოგვიდგება ღირებულებითი სინამდვილის ინტელექტუალურ-ემოციურ ასახვად, ვერტიკალურ სიბრტეეში კი მხატვრული სახე გვევლინება გრძნობადი მასალისა და იდეალური შინაარსის, ზოგადისა და კონკრეტულის ერთიანობად.

§16. სამეტყველო ენის სიმბოლურობა

საკითხის გარკვევისათვის მოგვიხდება ერნსტ კასირერისა და სუზან ლანგერის მოსაზრებათა გაანალიზება. პირველმა სამტომიანი „სიმბოლურ ფორმათა ფილოსოფიის“ ცალკე ტომი დაუთმო ენის სიმბოლური ბუნების გამოკვლევას, მეორემ კი თავის ძირითად ნაშრომში „ფილოსოფია ახალ შუქზე“ ენა სპეციალური კვლევის საგნად აქცია.

კასირერი ძირითადად ეყრდნობა ჰუმბოლდტის თეორიას, რომლის მიხედვითაც, ენა არ არის განსხვავებული, უძრავი ოდენობა, არამედ უწყვეტი პროცესია, ადამიანური გონის ისეთი ფუნქციაა, რომლის ძირიც აზრთა გამოსახატავად დანაწევრებულ ბგერათა გამოყენების უნარშია საძიებელი. არსებითია არა ენის „წარმონაქმნი“, არამედ ენის „ენერგია“ (1). ამიტომაც ენობრივი პროცესის ჭეშმარიტი გამომხატველია არა წარმოქმნილი ცალკეული სიტყვები, არამედ წინადადება. თუ ენა მოქმედებაა, მის ბუნება მხოლოდ თვით ენის პროცესში გამომჟღავნდება და არა ენის წარმონაქმნთა, მზა ენობრივ ფორმათა კვლევა-ძიებაში.

ენობრივი ცნობიერების გაღვივება გონითი რევოლუციის ტოლფასია. ამ დროიდან იწყება ადამიანის პირადი ცხოვრების მთლიანი გარდაქმნა. აქ ხდება გადასვლა წმინდა ემოციური პოზიციიდან სამყაროს მიმართ თეორიულ პოზიციაზე. ენას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სულიერი და გონებრივი განვითარებისათვის.

გონებრივი სიმწიფის მატებასთან ერთად, ენა გადაიქცევა სამყაროსთან შემაერთებელ ხიდად. ყოველი წინსვლა ენის განვითარებაში ნიშნავს სამყაროს შესახებ ჩვენი ცოდნის გამდიდრებას. „მეტყველებით გამოწვეული სიამოვნება არ მომდინარეობს მარტოოდენ სახელთა შესწავლისა და გამოყენების სურვილიდან, არამედ მასში უკუფენილია სინამდვილის აღმოჩენისა და მისი საგნობრივი წარმოდგენებისაკენ დაუოკებელი სწრაფვა“ (2). ენა არ გამოხატავს

„ყოფიერების ჭეშმარიტებას, არამედ მისი ფუნქციაა, საგნის განსაკუთრებული ასქეპტით დანახვა და მასზე შეჩერება.

კასირერთან ენა თავისი ჭეშმარიტი ბუნებით მეტაფორულია. იგი თავს აფარებს ნართაულ ფორმებს, რადგან არ შეუძლია ცალსახად, მკაფიოდ გამოთქვას რაიმე, სწორედ ენის ამ მრავალფეროვნებას უმაღლის, კასირერის მოსაზრებით, მითოსი თავის წარმოშობას.

მას შემდეგ, რაც გაცუდდა ყოველი იმედი ბუნების მონუსხვისა და დამორჩილებისა მაგიურ სიტყვათა შემწეობით, ადამიანს თანდათან ახლებურად წარმოუდგა ენისა და სინამდვილის ურთიერთმიმართება. სიტყვის მაგიურმა ფუნქციამ გზა დაუთმო სიტყვის სემანტიკურ ფუნქციას, ე.ი. სიტყვა ობიექტურ მნიშვნელობათა მატარებლად და სიმბოლოდ გადაიქცა. სიტყვის არსებითი ნიშანი ლოგიკური და არაფიზიკური ბუნებისაა. სიტყვის ლოგიკური ფუნქციის შემეცნებით მას უკვე არათუ მაღალი, არამედ თვით უმაღლესი ღირსებაც კი ენიჭება. კასირერი წერს: „უნივერსუმის პრინციპი ლოგოსია და რადგან ენაში სულ უფრო მეტად იკვეთება მნიშვნელობის ზოგადი და საყოველთაო ფუნქცია, ამიტომ გონი, ლოგოსი, წარმოგვიდგება როგორც ყოფიერების, ისე შემეცნების პრინციპად“. (3).

სამყაროს პირველი ობიექტური სურათი მარტივად კი არაა „მოცემული“, არამედ მის ძირეულ და არსებით თვისებებს ადამიანის ცხოვრება და საქმიანობა, უწინარეს ყოველისა კი ადამიანის ენა განსაზღვრავს.

ლანგერის მოსაზრებით, ადამიანური აქტიობის ოთხი ძირითადი სახეობის – ენა, რიტუალი, მითი, მუსიკა – შესწავლა დაგვეხმარება სიმბოლიზმის ცენტრალური პრობლემების გადაჭრაში, რაც შეეხება ყველა სხვა სახეობას, მათი განხილვა შეიძლება ანალოგიის გზით მოხდეს.

ლანგერის მოსაზრებით, ენაში გვაქვს თავისუფალი, დასრულებული გამოყენება სიმბოლიზმისა, ენა კონცეპტუალური აზროვნების არტიკულარული ჩანაწერია. ენის გარეშე არ გვექნებოდა კომუნიკაცია. ყველა მოდემის ადამიანს, განვითარების ყველაზე პრიმიტიულ დონეზე მყოფთაც კი აქვთ სრული და დანაწევრებული ენა.

უამრავი ცდა ლინგვისტიკისა, გადაეჭრათ ენის წარმოშობის საკითხი, მარცხით მთავრდება. ამის მიზეზი ალბათ იმაში უნდა ვეძიოთ, რომ ეს პრობლემა ვერ გადაიჭრება მხოლოდ ლინგვისტიკის მეშვეობით. ეს არის კერძო შემთხვევა უფრო ფართო პრობლემისა, სიმბოლური ქცევის გენეზისისა. ენა, ლანგერის მოსაზრებით, უპირველესად წარმოადგენს რეალობის სიმბოლურად ხედვის ტენდენციის ვოკალურ აქტუალიზაციას. იგი სიმბოლიზმის უმაღლესი ფორმაა. სიმბოლოთა შექმნის ტენდენციის უძველესი ფორმა არ უნდა ყოფილიყო შემოქმედებითი ხასიათისა, ისინი უთუოდ წარმოადგენდნენ მარტივ Gestalt-ს, რომელსაც პირველყოფილი ადამიანი ნებისმიერ მნიშვნელობას აძლევდა. ესთეტიკური მიმზიდველობა, იდუმალი შიში ალბათ პირველი გამოვლენა იყო ტვინის ფუნქციისა, რომელიც თანდათანობით ადამიანში იქცა რეალობის სიმბოლურად ხედვის ტენდენციად და რომლისგანაც წარმოიშვა ცნებითი აზროვნების უნარი, რასაც მეტყველების რღვევა მოჰყვა.

გრძნობათა ასახვა, გადატანა გარეშე ობიექტზე სიმბოლიზმის პირველი გამოვლენაა. ეს პროცესი ადრეულ ეტაპზე მიმდინარეობს. „მე“-ს ცნება, რომელიც აქტუალური მესხიერების და საწყისის მანიშნებლადაა მიჩნეული, ალბათ სწორედ ჩვენი გრძნობების სიმბოლიზაციის პროცესზეა დამოკიდებული.

ახალი სიტყვა მზადაა იქცეს Gestalt-ად. არტიკულირებული ბგერა მზადაა იქცეს სიმბოლოდ, როგორც კი ამის საჭიროება გაჩნდება.

ენა შეიძლება წარმოშობილიყო მხოლოდ იმ სახეობის ცხოველებში, რომელთაც უმაღლეს დონეზე ექნებოდათ განვითარებული სიმბოლური აზროვნების დაბალი ფორმები – სიზმარი, რიტუალი, სახიობა, ე.ი. იქ, სადაც სიმბოლიზაციის პროცესი, თუნდაც პრიმიტიული სახისა, აქტიურად ვლინდებოდა და არაპრაქტიკულ ხასიათს ატარებდა.

პირველადი ხმარება ენისა უნდა ვეძიოთ ობიექტების სახეულობის, ფიქსაციის და ფორმულირების მოთხოვნილებაში. კომუნიკაცია კი მხოლოდ მეორადი გამოვლენაა, ლანგერის მოსაზრებით. ესაა პრაქტიკული გამოყენება იმისა, რაც უკვე

ჩამოყალიბდა უფრო ღრმა ფსიქოლოგიურ დონეზე. სიტყვათა პირველი სიმბოლური ღირებულება კონოტაციური იყო. მხოლოდ მაშინ, როდესაც სიტყვა შეიძენს დენოტაციას, სიმბოლო გამოთქმის ინსტინქტური ფაზიდან გადაინაცვლებს მოაზრებულად ხმარების ფაზაში. დენოტირებული სიტყვა კი იმწამსვე დაუნათესავდება ცნებას.

ენის სასიცოცხლო პრინციპად ლანგერი მიიჩნევს მეტაფორას. ყოველი გამონათქვამი შეიცავს ორ ელემენტს: კონტექსტს (ვერბალურს ან პრაქტიკულს) და სიახლეს (novelty). სიახლე არის ის, რასაც მოლაპარაკე ცდილობს ხაზი გაუსს. აქ იგი იყენებს სიტყვას, რომელიც უკვე არსებულობს, ან ახლად შექმნილია. იქ, სადაც ზუსტი სიტყვა არ მოგვეპოვება სიახლის აღსანიშნავად, მოლაპარაკე ლოგიკური ანალოგიით ხმარობს სხვა დენოტაციის მქონე სიტყვას, კონტექსტი კი მიგვანიშნებს, რომ ეს სიტყვა აქ ნიშნავს რაღაც სხვას სიმბოლურად. ეს სიტყვა იხმარება მეტაფორულად იმის გამოსახატავად, რის სიმბოლიზაციასაც ახდენს მისი მნიშვნელობა.

ჭეშმარიტ მეტაფორაში ძირითადი მნიშვნელობის ხატი გვეკვლინება ფიგურატიული მნიშვნელობის სიმბოლოდ. საგნად, რომელსაც საკუთარი სახელი არ გააჩნია. არის შემთხვევა, როდესაც მეტაფორა ძალიან ხშირად იხმარება. ხშირი ფიგურატიული ხმარება მის არსს ზოგადს ხდის. ყველა ზოგადი სიტყვა, ლანგერის აზრით, ასე წარმოიშვა. რადგანაც გამონათქვამის კონტექსტი მის არსს გვაგებინებს, მისი გადმოცემა მუდამ უნდა მოხდეს პირდაპირი და არაგადატანითი სახით. მხოლოდ ასასახი პრედიკაცია შესაძლოა იყოს მეტაფორული. მეტაფორა ჩვენი აბსტრაქტული ხედვის ყველაზე ნათელი საბუთია, იგი საბუთია იმისა, რომ ჩვენი გონება ოპერირებს წარმომადგენლობითი სიმბოლოებით. ყოველი ახალი იდეა ან გამოცდილება მეტაფორულ განცდას იწვევს; როგორც კი იგი ჩვეული გახდება, ეს განცდა “ჭკნება”, „უფერულდება“ და ზოგადად იქცევა. მეტაფორა ის ძალაა, რომელიც ძირეულად რაციონალურს ინტელექტუალურად აქცევს. ინტელექტუალური სიტყვათმარაგი იზრდება კონცეპტუალური აზროვნებისა და ცივილიზაციის ზრდასთან ერთად. ტექნიკური პროგრესი ახალი ტერმინოლოგიით ამ-

დიდრებს ენის რეზერვს. უფრო და უფრო ზუსტდება მნიშვნელობანი. მეტყველება იმდენად პრაქტიკული, პროზაული ხდება, რომ ჩვენ გვეჩვენება, თითქოს ენა უტილიტარული მოთხოვნილებების გამო წარმოიშვა, მეტაფორა კი მოგვიანებით შეიქმნა სპეციალურად ისეთი კულტურული პროდუქტისათვის, როგორცაა პოეზია.

კასირერისა და ლანგერის მოაზრებათა საპირისპიროდ უნდა ითქვას, რომ ენა თვითონ კი არ არის სიმბოლო და სიმბოლოთა ერთობლიობა, არამედ მასში არის სიმბოლოებიც და არასიმბოლოურიც, ჩვეულებრივი პირობითი ნიშნებიც. ენა და მისი ელემენტები (სიტყვა და წინადადება) სიმბოლოურად შეიძლება ჩავთვალოთ მხოლოდ იმ აზრით, რომ ისინი ენის გარეშე რეალობათა (იდეალობათა) წარმოდგენის საშუალებებია. მათი აღმნიშვნელი გამოთქმელი მეტ-ნაკლებად პირობითი ნიშნებია. მაგრამ სწორედ ამ მეტ-ნაკლები პირობითობის გამო არც ენა და არც მისი ელემენტები არ შეიძლება მთლიანად და უპირობოდ ჩაითვალოს სიმბოლოდ. სიტყვათა და შესატყვისთა უმრავლესობას აქვს უბრალოდ პირობითი, კონვერციული ნიშნის ხასიათი. ვერც სიტყვა „ვაშლს“ ჩავთვლით რეალური ვაშლის სიმბოლოდ და ვერც სიტყვა „სიყვარულს“ სიყვარულის სიმბოლოდ, მაგრამ ენაში არის ისეთი სიტყვები და შესატყვისები, რომელთაც აშკარად სიმბოლოური ხასიათი აქვთ. თუ სიტყვა „სიკვდილი“ ემოციურად ფაქტობრივად ნეიტრალურია, სიტყვები „ჩაძაღლება“, „გარდაცვალება“, ასეთი აღარაა. მათში, ფაქტობრივი ვითარების გარდა, ამ ფაქტის ღირებულებაცაა გამოსახული და, რაკი ჩვენ ღირებულებითი შინაარსის გამოთქმა-გამოსახვა სიმბოლოდ პირობით ნიშნად ჩავთვალეთ, მათ უსათუოდ სიმბოლოური ხასიათი აქვთ.

§ 17. სიმბოლოთა სახეები

პოლიტიკურ და იურიდიულ სიმბოლოებს ორმაგი ბუნება აქვთ. ისინი ნაწილობრივ პირობითნი, კონვენციურნი არიან, ნაწილობრივ კი ჭეშმარიტი სიმბოლოური თვისებებით ხასიათდებიან., ისინი პირობითნიც არიან და ხატოვნად სიმბოლოურ-

ბიკ. მაგალითად, იურიდიული სიმბოლოა თვალახვეული თემი და სასწორითა და მახვილით, რომელიც სამართლიან მართლმსაჯულებას აღნიშნავს.

ამ ტიპის სიმბოლოები პირობითი ნიშნებიდან სიმბოლოებზე გარდამავალ საფეხურად უნდა მივიჩნიოთ. ასევე გარდამავალ ფორმებად გვევლინებიან რიტუალური სიმბოლოებიც.

ორიოდე სიტყვა თავად რიტუალის ცნების შესახებ. რიტუალური მოხმობილია გარკვეული ეთიკურ-ზნეობრივი მდგომარეობის დასაფუძნებლად. პრიმიტიულ საზოგადოებებში რიტუალს ერთი ცენტრალური ადგილი ეკავა, მას ადამიანსა და ბუნებას შორის ურთიერთობის მოწესრიგება ევალებოდა. პრიმიტიული რელიგიური რიტუალი მიმეტური ხასიათის ატარებდა. მასში განახორციელებს პოულობდა ადამიანის როგორც პოზიტიური, ისე ნეგატიური ემოციები, შიშები და იდეალები, საკუთარი სიძლიერისა და ნება-სურვილის, სიკვდილისა და გამარჯვების პირველყოფილი კონცეპტები, რომელთაც აქტიური და გამომსახველობითი ფორმები ენიჭებოდა პირველყოფილი ცნობიერების მიერ. სავარაუდოა, რომ სწორედ ზემოთ თქმულიდან გამომდინარეობს რიტუალისთვის ნიშანდობლივი ზეაწეული, სახეიმო, სადღესასწაულო განწყობა. ამ თვისებამ მითოსური რიტუალიდან რელიგიურ რიტუალშიც გადმოინაცვლა.

რიტუალის უპრიმიტიულესი ფორმაში პრევალირებს ნაცნობი, მარტივი ქცევები: იგი უმთავრესად კვების, განბანისა და მსგავსი აქტებით გამოხატავს თავს. შემდეგი საფეხურზე ეს ქცევები უმაღლესი სიმბოლური მნიშვნელობით იტვირთება, მაგრამ ვიდრე ეს მოხდება, ვიდრე ქცევის ეს ფორმები მეორადი მნიშვნელობით აივსება, ხდება მათი მნიშვნელობების დაზუსტება „გაცნობიერება-გაშინაურება“, ხშირი განმეორება. თანდათანობით ფუძნდება აბსტრაქტიზებული „სწორი ფორმები“ და, მათ განენასთან ერთად თავს იჩენს მეორადი მნიშვნელობაც. ისეთი პრაქტიკულ-ყოფითი ქცევა, როგორცაა, მაგალითად, ახალი ხილის ჭამა, ბევრ ხალხში განსაკუთრებული წესით მიმდინარეობს. ყალიბდება მთელი რიტუალი: ჭუჭყის გადარეცხვის მარტივ, პრაქტიკულ ქცევას ენიჭება მითო-რელიგიური ღირებულება, იგი ივსება ამ მეო-

რადი მნიშვნელობით და უკავშირდება განწმენდის აქტს. რიტუალური სიმბოლოების მაგალითებად უნდა ჩაითვალოს, ისეთი პრაქტიკულ-ყოფითი ქმედებები, როგორცაა დატირება, მისაღმება; როგორც კი გარკვეული სიმბოლურ-მიო-რელიგიური ღირებულებით აივსებიან მათ მიენიჭებათ რიტუალური აქტის სახე. ასევე, ხელთათმანის სროლა, გარკვეულ წრეებში ორთაბრძოლაში გაწვევის სიმბოლოდ აღიქმება, და ეს ქმედება ლამის სახეიმო რიტუალის სახეს ატარებს. მოკლედ გვსურს შევჩერდეთ დაფიცების რიტუალზე. რადგანაც საინტერესოდ მივიჩნევთ ფიცის ფენომენს. ფიცი, თავისი არსით პრიმიტიულმა ცნობიერებამ დაუკავშირა რწმენას, სინდისსა და ქცევებს შორის თავმდებიად, შუამავალად, მსაჯულად, პრაქტიკულად დგოაებრივი ფუნქციის აღმსრულებლად ჩათვალა. უახლოესი ადამიანის დაიფიცებისას ადამიანი, აღთქმას დებს ღვთისადმი, რომლის დარღვევის შემთხვევაში ის თვითონ სთავაზობს ღმერთს საკუთარი თავისათვის უმძიმეს სასჯელს. ფიცის გატეხა არათუ მახლობელთა მიმართ, არამედ თვით მტრისადმიც ზოგიერთ ხალხში დაუშვებლად ითვლებოდა. ფიცის დადების აქტი, სიტყვის არგატეხვის წესი რიტუალის ზეაწეულ რეგისტრში ტარდებოდა პირველყოფილ თემებში, ეს რიტუალი დღესაც შენარჩუნებულია მსოფლიოს ზოგიერთ რეგიონში, მათ შორის საქართველოს მთიან რეგიონებში. რიტუალური სიმბოლოს მაგალითია დასაჩუქრების აქტი; საინტერესოა დასაჩუქრების ისეთი ფორმა როგორცაა შეწირვა ე.წ. „საჩუქარი ქვემოდან ზემოთ“. რიტუალის ეს სახე არსობრივია ადამიანისათვის და იგი გვხვდება როგორც მითოსური ცნობიერების მატარებელ თემებში, ბუნებრივ რელიგიებში, ისე წარმართულ (მაგალითად, ცნობილია, რომ ძველი ბერძნები გამოჯანმრთელების შემთხვევაში შესაწირს უძღვნიდნენ ჯანმრთელობის ღმერთს), და მონოთეისტურ რელიგიებშიც (მიცვალებულის სულის საოხად გაღებული საკურთხი, რელიგიური შეწირვის რიტუალი, რომელიც სრულდება ლიტურგიის მსვლელობისას და სხვა).

ეთიკურ სიმბოლოთა საუფლო შეიძლება უკვე ჭეშმარიტ სიმბოლოთა სფეროდ ჩაითვალოს. მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეთიკურ სიმბოლოთა გამომსახველი სიმბოლური

ნიშნები არ არსებობს. მაღალზნეობრივი ეთიკური საქციელი, ეთიკური ქცევის ნიმუშები (ცოტნე დადიანის გამირობა, ექვთიმე თაყაიშვილის ცხოვრება) უფრო ზუსტად, ჩვენი წარმოდგენები ასეთ ქცევებზე, ზნეობრივი გამირობის სიმბოლოებად განიცდება.

რელიგიური სიმბოლოები ისტორიულად უფრო გვიან ჩამოყალიბდა, ვიდრე რიტუალური თუ ენობრივი სიმბოლოები. ისინი თითქოს ჭეშმარიტი სიმბოლოები არიან, მაგრამ საქმე მთლად ასე არ უნდა იყოს. მორწმუნეთათვის ეს მარტო სიმბოლოები, მათ უკან მდგარ იდეალურ ვითარებათა გამომთქმელი ნიშნები კი არ არის, არამედ ნამდვილი რეალობაცაა.

სიმბოლოს ყოფიერების საიდუმლოს დანახვის ტრადიცია სწორედ ანტიკურობაშია ფასვადგმული. ძველი ბერძნული ტრადიციით, როდესაც მეგობრები დიდხნით სცილდებოდნენ ერთმანეთს, რაიმე ნივთს შუაზე იყოფდნენ, თითოეულს თავისი ნაწილი მიჰქონდა, დიდი ხნის განშორების შემდეგ ეს ადამიანები ან მათი შთამომავლები ერთ დროს შუაზე გაყოფილ ნაწილებს აერთიანებდნენ და ასე სცნობდნენ ერთმანეთს. ასეთივე დატვირთვა ჰქონდა ქრისტიანულ სიმბოლოს. გარეგანი გამოხატულება წარმოადგენდა დაფარული აზრის მხოლოდ ნაწილს, რომელიც მხოლოდ მორწმუნესათვის იყო მისაწვდომი. ქრისტიანთა დევნის პერიოდში სიმბოლოთა მდუმარება ხელოვნების იდუმალებას განსაკუთრებულ ელფერს სძენს. პირველი ქრისტიანები ამ ნიშნებით სცნობდნენ ერთმანეთს.

სიმბოლო, წმინდა მამების აზრით, საჭიროა იმისათვის, რომ მრავალსახედ დაიბეჭდოს ჭეშმარიტება. ის მხოლოდ მას გაეხსნება, ვინაც ცხოვრების უპირველეს ამოცანად ჭეშმარიტების ძიება დასახა.

ქრისტიანობაში სიმბოლო მჭიდროდ არის დაკავშირებული ბიბლიურ გამოცხადებასთან, წმიდა წერილის ტექსტთან, ღვთის სიტყვასთან. ტექსტიდან იგი ვიზუალურ გამოხატულებაში გვხვდება და განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს ფრესკულ მხატვრობაში. რომის კატაკომბებში ქრისტიანული სიმბოლიკის ყველაზე გავრცელებულსა და ადრეულ გამოხა-

ტულეებს ვხვდებით, მაგალითად, თევზის ხატება. ბერძნული სიტყვა თევზი არის ფრაზის „იესო ქრისტე ძე ღვთისა“ აბრევიატურა. ხოლო მისი ვიზუალური გამოხატვა ნიშნავს ქრისტიანულ რწმენას, აღმსარებლობას. ზურგზე პურითა და ღვინით სავსე კალათით გამოსახული თევზი ევქარისტული სიმბოლოა, რომელიც ქრისტეს განასახიერებს. ის აძლევს ადამიანებს არსებობის პურს, ხსნას, ახალ ცხოვრებას აზიარებს. მტრედი ძველი აღთქმისეული სიმბოლოა. „დაბადების“ წიგნში აღწერილია, თუ როგორ აუწყა ნოეს სწორედ მტრედმა წარღვნის დასასრული. ზეთისხილის რტოთი გამოხატული მტრედი მშვიდობის სიმბოლოს განასახიერებს. ახალ აღთქმაში ამ მნიშვნელობას ემატება მტრედის მორჩილების, სისპეტაკისა და ნდობის სიმბოლოდ აღქმა. იორდანეში ნათლისღებისას „სული ღმრთისა“ მტრედის სახით გადმოვიდა „და წამა იოვანე და თქვა, რამეთუ ვიხილე სული ღმრთისაი, ვითარცა ტრედი, გარდამომავალი ზეცით, და დაადგა მას ზედა.“ (იოანე, 1.32).

ვაზის რტო ევქარისტული სახე და ღვთივგამორჩეულობის სიმბოლოა. ყურძენი წმინდა წერილში აღთქმული მიწის სიმბოლოს წარმოადგენს. ვენახი მოიაზრება, როგორც ეკლესია, მორწმუნე ადამიანთა ერთობა. იესო ამბობს: „მე ვარ ვენახი ჭეშმარიტი, და მამაი ჩემი მოქმედი არს.“ (იოანე, 15.1). „მე ვარ ვენახი ჭეშმარიტი, და თქუნ რტონი, რომელი დაადგინეს ჩემთანა და მე მის თანა, ამან მოიღოს ნაყოფი მრავალი“ (იოანე 15.5). შროშანი უმანკოებისა და სიწმინდის სიმბოლოა. ეს სიმბოლოც ძველი აღთქმიდანაა. „ქებათა ქება სოლომონისა“-ში ნათქვამია, რომ სოლომონის ტაძარი შემკული იყო შროშანებით. ახალ აღთქმაში გაბრიელ მთავარანგელოზი შროშანით მიეახლა ღვთისმშობელს. ცისარტყელა მშვიდობისა და შერიგების სიმბოლოა, ასევე ძველ აღთქმაში ვხვდებით: „ვდებ ცისარტყელას ღრუბელში ნიშნად აღთქმისა ჩემსა და ქუეყანას შორის“, - მიმართავეს უფალი ნოეს. (დაბადება 9,13). მაყვლის ბუჩქი ძველი აღთქმის სიმბოლოა. ცეცხლწაკიდებული მაყვალოვანიდან, რომელიც არ იწვოდა, მოესმა უფლის ხმა მოსეს, ტყვეობიდან დახსნას დაჰპირდა უფალი მას და რეალურად ასრულდა კიდევ დანა-

პირები. ახალ აღთქმაში ამ ხატებამ შეიძინა ახალი მნიშვნელობა: ცეცხლწაკიდებული, მაგრამ „შეუწუელი“ მაცეცხლოვანი სიმბოლოა მარად ქალწული მარიამისა, რომელშიც უბიწოდ ჩაისახა და იშვა მაცხოვარი, კაცობრიობის დამსხნელი ტყვეობიდან. მარილი, მარილიანი მიწა უნაყოფობის სიმბოლოა. მეორე მხრივ, მასში იგულისხმება წმინდა ზნეობრივი ცხოვრება. მარილი სულის ზნეობრიობის ხარისხის სიმბოლოა. „კეთილ არს ცხოვრება, ხოლო უკუეთუ მარილი უმარილო იქმნეს, რაითაღა შეანელოს იგი?“ (მარკ. 9.50). „თქვენ ხართ მარილი ქუეყანისაი“ (მათე 5.13) მოუწოდებს მოციქულებს იესო დაიცვან ღვთის სიტყვა საკუთარი ცხოვრების ზნეობრივი წესით. ასეთივეა კრავი. წინასწარმეტყველნი კრავს მესიას უწოდებენ, რომელიც განწმენდა ებრაელ ხალხს. ეს სიმბოლო გამოსყიდვის და მორჩილების მნიშვნელობას იძენს.

რელიგიური სიმბოლო ჭეშმარიტი სიმბოლოს ყველა თვისების მატარებელია. რელიგიური სიმბოლო უღრმესი შინაგანი მოცულობის მქონეა, მრავალწახანავოვანი და მრავალგანზომილებიანია, განსაკუთრებული სიმკვრივისა და კონცენტრაციის მქონე. რელიგიური სიმბოლოს გახსნა და მთლიანი ამოხსნა დამოკიდებულია რწმენის დონეზე, სულიერი განვითარების ხარისხზე. იგი ეხსნება მხოლოდ რელიგიური მსოფლმხედველობის მატარებელს. რწმენის სუბიექტს რელიგიური სიმბოლოს ამოხსნა რებუსის ან შარადის მსგავსად შეუძლებელია. რელიგიური სიმბოლო რთული, მკაცრად განსაზღვრული იერარქიის მქონეა. აი. მისი შემეცნების ძირითადი ეტაპები: ტექსტიდან გამოყოფა – შეცნობა – თანაგანცდა – მედიტაცია – თანაჩართვა – თანაცხოვრება – ათვისება – სიმბოლოს საშუალებით ურთიერთობის დამყარება სიმბოლიზებულია.

რელიგიური სიმბოლოს მნიშვნელობა ანაგოგიური ხასიათის მატარებელია – ადამიანის გონება მას უმდაბლესიდან უმაღლესისაკენ, ცნობილიდან უცნობისაკენ, უხილავიდან ხილულისაკენ მიჰყავს.

რელიგიური მსოფლმხედველობის ველში მოხვედრილი სიმბოლო მის უკან მდგარი იდეალური ვითარების გამოთქმელი ნიშანი არაა, ესაა ნამდვილი რეალობა. ამ ნიშნით

მოტანილი შინაარსის უეჭველობასა და ღირებულებაში რელიგიური ცნობიერების მატარებელს ეჭვი არ ეპარება.

მხატვრულობა, რომელიც რელიგიური სიმბოლოს განუყოფელი ნიშანია, მხოლოდ ფორმალური ხასიათი აქვს. მას დამხმარე ფუნქცია ენიჭება. როგორც კი მხატვრული სახე წინ წამოიწევს, რელიგიური სიმბოლო კარგავს თავის სპეციფიკურ ფუნქციას და დანიშნულებას. თვალსაჩინობისათვის მოვიყვანთ ხატის მაგალითს. რელიგიური მსოფლმხედველობის ველზე ხატი სიმბოლო და მსგავსება, განსაკუთრებული სახის მსგავსებაა. ხატი თავის თავში ათავსებს სიმბოლოსა და სინამდვილის თვისებებს. ხატზე გამოსატყუი წმინდანი აბსოლუტურად კონკრეტული ცოცხალი ხატებაა; ხატზე გამოსახული სახე წმიდანისა მისი სულიერი მყოფობის სიმბოლო, აქ და ამწუთში მლოცველთან თანამყოფობის ნიშნია. რელიგიური ცნობიერების მატარებლისათვის ის ცოცხალია, შესაბამისად მას ხელეწიფება თანადგომა, სიხარულისა და მწუხარების გამოსატყვა და ა.შ. ხატმწერლობაში ოსტატის შემოქმედებითი თავისუფლება, მხატვრული ფანტაზია, ყველა ის კომპონენტი რაც მის მხატვრულ ინდივიდუალობას ქმნის პრაქტიკულად მინიმუმამდე უნდა იყოს დაყვანილი. ხატმწერი ლიტურგიკული შემოქმედია, მისი ამოცანა არ არის საკუთარ ემოციების გამოვლენა, მხატვრული საშუალებებით ჟონგლირება. მხატვრული ქსოვილი, რომელსაც იგი ქმნის, განსაკუთრებული საშუალებითაა შექმნილი, განსაკუთრებული ენითაა დაწერილი, მისი შემქმნელი ხატმწერი გარდა პროფესიული მხატვრული მომზადებისა, რელიგიურ პლანში ღრმად განსწავლული პიროვნება უნდა იყოს; ხშირ შემთხვევაში საეკლესიო პირიც. რენესანსული ეპოქის ხატმწერლობაში წინა პლანზე გამოდის ხელოვანი-პიროვნება, თავისი ადამიანური მყოფობით, ინდივიდუალური გრძნობისმიერი სამყაროს მრავალფეროვნებით, აღორძინების ეპოქის ხატმწერლისათვის უმაღლესი საკუთარი ადამიანური პიროვნულობის წარმოჩენაა უპირველესი ამოცანა. ხატი ამ ველზე კარგავს რელიგიური სიმბოლოსათვის დამახასიათებელ ყველა კომპონენტს და საერო პორტრეტად გარდაიქმნება.

საეკლესიო არქიტექტურაში ცნობილია ტაძრების სხვადასხვა ფორმა. ყველა მათგანს თავისი სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს. ვთქვათ, მოგრძო ფორმა ტაძრისა სიმბოლური ნიშანია იმისა, რომ ქვეყანა ზღვაა, ეკლესია – მორწმუნე ერი, რომელიც ტაძარში იკრიბება, ხომალდი, რომელზედაც შეიძლება გადაცურო და მიაღწიო ნავთსაყუდელს – ზეციურ სასუფეველს. ტაძრის ჯვარისებრი ფორმა სიმბოლური ნიშანია იმისა, რომ ქრისტიანული ეკლესიის საფუძველი ქრისტეს ჯვარია, რომელის მეოხებითაც ქრისტიანებს ხსნა მიენიჭათ. ვარსკვლავის ფორმა ტაძრისა სიმბოლურად ბეთლემის ვარსკვლავს გამოსახავს. იგი მარადიული ცხოვრებისაკენ უნათებს გზას მორწმუნეს. სფეროს ფორმა მიანიშნებს ქრისტეს ეკლესიის მარადიულ არსებას, ისევე, როგორც სფეროს არა აქვს დასასრული, ქრისტიანული ეკლესიაც მარად იარსებებს.

ტაძრის გუმბათების რიცხვსაც სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება. ერთ გუმბათიანი ტაძარი სიმბოლოა იესო ქრისტესი, სამი – წმინდა სამებისა, ხუთი – იესო ქრისტესა და ოთხი მახარებლისა, შვიდი – საიდუმლოსი და მსოფლიო საეკლესიო კრებისა. ტაძრები დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ დგას და ეს ნიშნავს, რომ ჩვენი მზერა მიექცევა სინათლის წყაროს. ტაძრის სივცრე სამოთხის სიმბოლოა. ტაძრის ფრესკებზე გამოსახულნი არიან სამოთხის მკვიდრნი. ამიტომაც რელიგიური ცნობიერების მატარებელი ხედავს არა მათ მხატვრულ სახეს, არამედ სამოთხის მკვიდრთ. ვთქვათ, მტრედი ფრესკაზე სულიწმიდის მოფენის სიმბოლოა. ხატების წინ ანთებული სანთლები და კანდელი სიმბოლოა ღვთისადმი შეწირული მსხვერპლისა და მორწმუნის სულის მხურვალე ღოცვით წვას გამოხატავს. პირჯვრის წერა სიმბოლოა, გამოხატულებაა, ადამიანის გონების, გულის და ძალის საკურთხებლად მოხმობილი. პირჯვრის წერის აქტში სამი თითის ერთმანეთთან მიწყობა სიმბოლური ნიშანია წმინდა სამების სამპიროვნებისა. ჯვრის თაყვანისცემაში ქრისტიანობისათვის ჯვრის იდეის მისტიკური აღქმაა გაცხადებული. კოსმოსურ ასპექტში ჯვარი წარმოადგენს საყრდენს ყოველი აგებულებისა და სოფლის აგებულებისაკენ მიმავალ

გზას. თუ ძველ აღთქმაში იგი გარიყვისა და წარწყმედის სიმბოლოდ გვევლინება, ღმერთისგან უარყოფილი კაცობრიობის სახედ, ქრისტიანებისათვის იგი მთელი კაცობრიობის სახელით შეწირული უნივერსალური მსხვერპლის სიმბოლოა, სულის ქრისტესთან მიმავალი გზის, თავგანწირული სიყვარულის ახალი მცნების სიმბოლოა. ჯვრის ოთხი ბოლო ქვეყნის ოთხი კუთხისა და წელიწადის ოთხი დროის სიმბოლოა და, ამრიგად, ჯვარი სიმბოლოა მსხვერპლისა, რომელიც დროისა და სივრცის საზღვრებს მოიცავს. ქრისტიანობისათვის ჯვარი მთელი სახარების ხატწერული სახეა.

ცნობილია, რომ ტაძარი ღვთის სახლია, რადგან უფალი უხილაგად სუფევს მასში. იგი ეძღვნება ან ქრისტეს და ღვთისმშობლის ცხოვრების სხვადასხვა მოვლენას, ან ზეციურ ძალებსა და სათაყვანებელ წმიდანებს. საგულისხმოა, რომ ძველ ქრისტიანულ საქართველოში „ტაძარი, სამლოცველო ხატის ქვეშ დასასვენებელი ისეთი ადგილებია, რომელთაგან მათი მფარველობის ქვეშ შევრდომილის, თვით ბორტმოქმედისა და დამნაშავისაც კი, არც ძალით გამოყვანა შეიძლებოდა, არც გაცემა, არც დასჯა, ე.ი. ხელშეუხებლად იყო მიჩნეული“ (4).

ამგვარი წესის დროს ხატზე გამობული კაცის გამოყვანა ძალით არავის შეეძლო, არც საეკლესიო საზოგადოებას. ეს იყო რელიგიურად განმტკიცებული და სახელმწიფოებრივი კანონებით ხელშეუხებელი წესი.

რელიგიური სიმბოლოები იძებნება შუა საუკუნეების ლიტერატურასა და სახვით ხელოვნებაში. შეიძლება ითქვას, რომ შუა საუკუნეების მთელი კულტურა რელიგიურ სიმბოლიკას ეფუძნება. წმიდა მამათა ცხოვრებაში არსებული ბევრი კანონიკური ელემენტი სწორედ შუა საუკუნეების სიმბოლიკით შეიძლება აიხსნას.

რელიგიური სიმბოლიზმითაა სავსე “მარტვილობანი.” მოღვილი “ცხოვრებათა” ქარგისა ადამიანის ყველა ცხოვრებისეული მოქმედების სიმბოლურ მნიშვნელობაზე მინიშნებით იგება. წმიდანის ცხოვრებას მუდამ ორგვარი საზრისით იტვირთება – თავისთავადი და სხვა ადამიანისათვის ზნეობრივი მაგალითების სახის მიმცემი; სიმბოლოსათვის მახასიათე-

ბელი საზრისის ორმაგობა საფუძველად ედება ზნეობრივი ქცევის ნორმას. სიმბოლურმა ფორმამ ისე ოსტატურად უნდა დაფაროს ჭეშმარიტება, რომ ამ დაფარვით საჩინო ჰყოს და იდუმალებით გაამჟღავნოს იგი. გამჟღავნება უნდა მოხდეს შემეკული სახით, რადგან ღვთაებრივი ჭეშმარიტება სიმბოლოთია შემეკული. სიმბოლური სახე ლიტერატურულ ძეგლში საჭიროა მკითხველის სულიერი ძალების დასარაზმავად, მისი გონების მისამართად ყოფიერების უმაღლეს ჭეშმარიტებათა შემეცნებისაკენ. ჰაგიოგრაფები თავს არიდებენ ინდივიდუალურის, პერსონული ვნებების, წმიდანის გრძობად-ემოციური სამყაროს გახსნას. ნებისმიერი ქმედება, რომელიც აღიწერება, სიმბოლური მნიშვნელობითაა დატვირთული. წმიდანის ბავშვობის, მისი აღზრდის, უდაბნოში ეშმაკთან ბრძოლის, სიკვდილისა და სიკვდილის შემდგომი სასწაულების სცენები ღრმა სიმბოლური საზრისით არის გამსჭვალული.

ბიზანტიურ ფრესკებზე, მოზაიკებსა თუ ხატებზე განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ფერთა სიმბოლიკას. ასე, მაგალითად, ოქროსფერი „ღვთაებრივი შუქის“ სიმბოლო იყო, აღისფერი – მეფური ძალაუფლებისა, თეთრი – სიწმინდის, არაამქვეყნიურობისა, შავი ფერი სიკვდილის, ქვესკნელის სიმბოლოდ გვევლინება, მწვანე – ახალგაზრდობის და აყვავების სიმბოლოა.

ზოგადად რელიგიური სიმბოლოს ნიშნები ასე შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ:

1. რელიგიური სიმბოლო დინამიკურია, მსგავსება სიმბოლოსა და სიმბოლიზებულს შორის არა მარტო სტრუქტურული, არამედ დინამიკური ხასიათის მატარებელია.

2. რელიგიური სიმბოლო იერარქიულია, იგი გნოსტიკური წვდომის საფეხურებს გამოსახავს.

3. რელიგიური სიმბოლო პერსპექტიულია, წარსული მოვლენა აწმყოში შეიძლება გაიხსნას და მომავლის სიმბოლო იყოს.

4. იგი განზოგადებულია და ამავე დროს განზოგადების ხასიათის მატარებელია.

აქ მოკლედ უნდა შევეხეთ ე.წ. ფილოსოფიურ სიმბოლოებს. ზოგი მკვლევარი ცალკე გამოჰყოფს ამ ტიპის სიმბოლოებს. მათთვის ისინი უკიდურესი განზოგადებით გამოირჩევიან. „ცნება არის სინამდვილის ასახვა, თუმცა სინამდვილის ასახვა ყოველთვის როდია მისი ცნება. ცნება ისეთი ასახვაა სინამდვილისა, რომელიც იმავდროულად არის მისი ანალიზი, მისი ყველაზე ზოგადი მხარეების ფორმულირება არა არსებითისაგან არსებითის გამოყოფის საფუძველზე. უკვე ამგვარი წინასწარი სახით ყოველგვარი ფილოსოფიური ცნება სიმბოლოს საზრისისეული ჩანასახია, რამდენადაც თავისთავში შეიცავს უსაზღვროს, სინამდვილეში ორიენტაციისა და მასში გამეფებული ურთიერთმიმართების გეგმის აქტიურ პრინციპს.“ ფილოსოფიური კატეგორიების ურთიერთშეპირისპირებით ჩვენთვის საცნაური ხდება, რომ თითოეული კატეგორია ყველა სხვა კატეგორიასთან მიმართებაში აგრეთვე სიმბოლოა“. (5).

ცხადია, ფილოსოფოსიც შეიძლება სარგებლობდეს სიმბოლოებით (როგორც მათემატიკური თუ ლოგიკური, ისე მხატვრული თუ რელიგიური) მაგრამ ფილოსოფიურ აზროვნებაში მათ დაქვემდებარებული ხასიათი უნდა ჰქონდეთ. წმინდა ფილოსოფიური სიმბოლოები კი ფაქტობრივად არ არსებობს, ფილოსოფოსთა მიერ ნახმარი სიმბოლოები ზემოთ განხილულ სიმბოლოებზე დაიყვანება. საინტერესო ვითარებასთან გვაქვს საქმე ირაციონალისტ ფილოსოფოსების შემთხვევაში. მათ დისკურსში ზოგადად ხდება არა ფილოსოფიური ცნებების შეცვლა ფილოსოფიური სიმბოლოებით, არამედ ცნებითი მარაგის გამდიდრება-შევსება რელიგიური და მხატვრული სიმბოლოებით.

§18. მხატვრული სიმბოლოს სტრუქტურა

სიმბოლოთა კლასიფიკაცია უნდა მოხდეს ცნობიერების ფორმების მიხედვით (უფრო ფართოდ, ადამიანური აქტივობის ფორმების მიხედვით). აქტივობის, ანუ ცნობიერების ამა თუ იმ ფორმაში მოქცევა უცილობლად თავისებურ გავლენას

მოხდენს სიმბოლოზეც. წინა პარაგრაფში სიმბოლოს სხვადასხვა ფორმათა ჩვენებით ეს კარგად გამოჩნდა. ხელოვნებაში, მხატვრული ქმნილების ქსოვილში მოხვედრილი სიმბოლოც უნდა შეეგუოს ესთეტიკური ცნობიერების სტრუქტურას, მის ბუნებას. ესთეტიკური ცნობიერების მთავარი მახასიათებელი კი, როგორც ცნობილია, სახეებით აზროვნებაა, გონით-იდეური შინაარსით სავსე გრძნობადი ხატებით აზროვნება. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ ცნობიერების შინაარსის გამომსახველ-აღმნიშვნელ ფორმათაგან სიმბოლო ყველაზე ახლოს მხატვრულ სახესთან დგას. ყოველ შემთხვევაში, ამის თქმა შეგვიძლია სიმბოლოს ყველაზე განვითარებულ, ყველაზე წმინდა ფორმაზე – მხატვრულ სიმბოლოზე. მხატვრული სახე და სიმბოლო მეტად ახლოს დგანან ერთმანეთთან, იმდენად ახლოს, რომ მათი გარჩევა ზოგ შემთხვევაში ძნელდება. ეს არ უნდა გავივით ისე, რომ ხელოვნებაში მოქცეული და მხატვრულ სიმბოლოდ მოვლენილი სიმბოლო თავის სიმბოლურ ბუნებას დაკარგავს და მხატვრულ სახედ იქცევა. როგორც მხატვრული სიმბოლო, ისე მხატვრული სახე გარკვეული სპეციფიკით ხასიათდებიან. თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ სიმბოლოც და მხატვრული სახეც ჰორიზონტალური და ვერტიკალური სტრუქტურით იდენტური უნდა იყვნენ.

მხატვრული სახე ახალი მხატვრული სინამდვილის მოდელურად მბადი სტრუქტურაა. ამდენად, მხატვრული სახე შეზღუდულია საკუთარი იმანენტური შინაარსით, რომელიც მხოლოდ გარეგნულ ჭერეტაში იხსნება. სიმბოლო გარეგნული ჭერეტის ფარგლებს სცდება. გარეგნული სახე მხოლოდ პირობაა მისი გრძნობად-ხატოვანი ფორმისა. მხატვრულ სახეში სინამდვილის მხოლოდ ერთი მომენტია მოცემული – ის, რაც უშუალოდ იხსნება მის გრძნობად ფორმაში; მხატვრულ სახეში პირველ პლანზე გამოდის ავტონომიური, თავისთავადი ჭერეტითი ღირებულება. ლ. გუდიაშვილის „ფრესკა“ სავსებით ავტონომიური, თავისთავადი ღირებულებების მქონე მხატვრული სახეა; მისი ჭერეტა, მისით ტკობა შეუძლია ყველას, იგი არ მოითხოვს სპეციალურ მხატვრულ განსწავლულობას, არ მოითხოვს არც ინტერპრტირებას,

არც განსჯას. იდეური სახოვანება ან სახოვანი იდეურობა ერთიან და განუყოფელ მთელს ქმნიან მხატვრულ სახეში.

სიმბოლოში ხორციელდება გასვლა მხატვრული სინამდვილიდან, სხვა სიტყვებით, იდეურობისა და სახოვნობის საზღვრებიდან. თუ მხატვრულ სახეში წინა პლანზე წმინდა მხატვრული ფუნქციების განხორციელება წამოიწევს, სიმბოლოში ღირებულებათა სამყაროსთან მისი მიმართებაა განხორციელებული.

გამოსახული იდეა და საგნის სახე ურთიერთგამჭოლიცაა და იგი სახეში განჭვრეტილის მეშვეობით უფრო ღრმა ფენის ჭვრეტაა, სხვა, უფრო სიღრმისეული საზრისის გამოვლენაცაა.

სიმბოლო მოქმედი ბუნების მქონეა, განხორციელებისა და გამომჟღავნების უამრავი პერსპექტივა აქვს. ისევე, როგორც მხატვრული სახე, სიმბოლოც გარკვეული ონტიური თავისებურებით ხასიათდება: იგი წარმოდგენილია მატერიალური, გრძნობად-აქმადი ფორმით, რომელსაც გარკვეული იდეალური შინაარსი ახლავს თან. გრძნობადი მასალაა, რომელსაც იყენებს მხატვრული სიმბოლო პრინციპულად არაგრძნობადი გონითი შინაარსის გადმოსაცემად, სხვადასხვაგვარია: სიტყვა, ბგერა, ფერი, უესტი.

მხატვრულ ნაწარმოებში, იქნება ეს პოეზია, სახვითი ხელოვნება თუ კინოხელოვნება, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ფერთა სიმბოლიკას.

თავის დროზე გოეთემ დიდი ყურადღება მიაქცია ფერის პრობლემატიკას და საინტერესო კვლევაც მიუძღვნა მას. ჩვენ აქ ცალკე კვლევის საგნად ვერ ვაქცევთ ამ პრობლემას, მასზე შევჩერდებით იმდენად, რამდენადაც იგი, მხატვრული სიმბოლოს ბუნების გახსნაში დაგვეხმარება.

გოეთეს თეორია ყურადსაღებია ფერის ფენომენის ფსიქოფიზიოლოგიური ინტერპრეტაციის გამო. ნაცვლად ტრადიციული „ფიზიკური“ კვლევისა, სადაც პირველ პლანზე იდგა მოვლენათა აბსტრაქციული სქემა, გოეთე გეთავაზობს თავად მოვლენისა და ამ მოვლენის აღმქმელის - ადამიანის გამოწველილვით ანალიზს. გოეთე ეხება ადამიანის სულიერ განწყობაზე ფერთა ზემოქმედების საკითხებს, საინტერესოდ აჯამებს ჩატარებულ ექსპერიმენტებს და გვაძლევს სრულიად

ახლებურ ინტერპრეტაციას, ფერთა სიმბოლიკას. ფერები, გოეთეს მიხედვით, ადამიანებში გარკვეულ ემოციურ განწყობას იწვევენ. ფერს ისევე საჭიროებს თვალი, როგორც სინათლეს. ფერი განსაკუთრებულად მოქმედებს ადამიანის სულიერ განწყობაზე. ყვითელი (უახლოესი ფერია სინათლისა) გამოირჩევა „ნათელი ბუნებით“, „მხიარულებით“, რბილი მიმზიდველობით და „სითბოთი“. მაგრამ ყვითლით მიღებული მხიარულება და კეთილშობილური შთაბეჭდილება მომენტალურად ქრება, თუ მას რაღაც დოზით გაერევა ცივი ფერი, ვთქვათ გოგირდისფერი, რომელსაც მწვანე გადაჰკრავს, ის უსიამოვნო შეგრძნებას იწვევს (6).

სულ სხვა შეგრძნებებს იწვევს ყვითლისა და წითლის ნარევი. მოყვითალო წითელში აქტიური მხარე მაქსიმალურ ხარისხშია აყვანილი და არც გასაკვირია, რომ ენერგიული, ჯანმრთელი და მრისხანე ადამიანები განსაკუთრებულ სიხარულს განიცდიან ასეთი ფერის გარემოცვაში.

ლურჯი, მოწითალო ლურჯი და მოლურჯო წითელი ქმნიან მოუსვენარ და სევდიან განწყობას. ლურჯი ყვითელის საწინააღმდეგო თვისებებით ხასიათდება. მასში შეთავსებულია ორი საწინააღმდეგო განცდა: ადგზნება და სიმშვიდე.

მოწითალო ლურჯი წითელი ელფერის გაძლიერებით კიდევ უფრო მეტად იწვევს მოუსვენრობის განცდას.

წითელი სერიოზულობის, ღირსებისა და სათნოების შთაბეჭდილების შემქმნელია. ამ ფერის ზემოქმედება ისევე ერთადერთია, როგორც მისი ბუნება. ამ ფერის მაღალი ღირსების გამო არაერთხელ გეიწოდებია მისთვის მეწამული, თუმცა მეწამული უფრო ლურჯისაკენ იხრება. (7).

მწვანე პირველადი ფერების, ყვითლისა და ლურჯის შერევით მიიღება. ეს ფერი სავსებით გვამშვიდებს და სრული კმაყოფილების მომგვრელია თვალისათვის. გოეთე აგრძელებს ფერმწერთა ტრადიციებს და ფერებს ორ დიდ ჯგუფად ჰყოფს: „დადებითად“ და „უარყოფითად“. თუ „დადებითი“, ანუ თბილი ფერები იწვევენ მხნეობას, გვააქტიურებენ, გვაფხიზლებენ, „უარყოფითი“ – ცივი ფერებისათვის დამახასიათებელია მოუსვენარი, სევდიანი, სიცარიელის განწყობა. (გავიხსენოთ ვრუბელისა და რერიხის ტილოები. ვრუბელის

„დემონში“ ჭარბობს იასამნისფერი და ლურჯი ტონები, რომელთა საშუალებითაც მხატვარი სევდისა და დაუკმაყოფილებელი ძიების სიმბოლოს ქმნის. რერიხი ასევე ხშირად მიმართავს ცივ, დახშულ ფერებს და ელფერებს. ცივი, ინტენსიური გამით იგი დიდ ფერადოვან სივრცეებსა და პლანებს ქმნის). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ გონება მუდმივად აწარმოებს ვარჯიშს ფერების სისტემატური ცვლილება-გადახალისებით. ამდენად, არ არსებობს ერთი აღიარებული ფერი უნივერსალური თვისებებით. აღსანიშნავია, რომ სხვადასხვა ერს განსხვავებული დამოკიდებულება აქვს ფერებისადმი. გოეთე მიდის იმ დასკვნამდე, რომ ტანსაცმლის ფერის მიხედვით შეიძლება ადამიანის ხასიათი გამოვიცნოთ. „ასე შეიძლება დავინახოთ ცალკეული ფერების ურთიერთმომართება და მათი მიმართება სახის ფერთან, ასაკთან, მდგომარეობასთან“. (8)

ცნობილია, რომ გოეთე ფერის პრობლემის კვლევას ფერმწერთა მოთხოვნებიდან გამომდინარე შეუდგა და დაუბრუნდა მას ფერებსა და მათ შეხამებაზე შეხედულებების, გასაღივრებული მწყობრი სისტემით. გზადაგზა მან იკვლია ფერთა ფიზიკა, ფერთა ფიზიოლოგია და ფერთა ფსიქოლოგია. გოეთეს მიერ ხელოვნების პრაქტიკაში შემოტანილი ინოვაცია, კერძოდ მისეული ფერთა წრე, როგორც რიგი განზოგადებების მასინთეზირებელი სქემა, შეერწყა ფერზე საერთო ცოდნას და დღემდე ცოცხლობს.

კოლორიტის პრობლემატიკის განხილვისას გოეთე არჩევს ჰარმონიის სამნაირ გამოვლენას:

1) დიდებული ეფექტი მიიღება თბილი (აქტიური) ფერების სიმრავლით; ამ ჰარმონიას შეიძლება დამატოს მცირე ღოზით იისფერი, ლურჯი, მწვანე.

2) საამო ეფექტი მიიღება ლურჯით, იისფერით და მეწამულით, ცივი ფერებისკენ ერთგვარი გრადაციით. შესაძლებელია აგრეთვე მცირე რაოდენობა ყვითლისა და მოწითალო-წითლისა. მწვანე კი უნდა შემოვიტანოთ დიდი რაოდენობით.

3) ბრწყინვალე და სასიამოვნო ჰარმონია შეიქმნება მხოლოდ მაშინ, როცა ყველა მეზობელი ფერი ერთ-

მანეთთან წონასწორობაში მოვლენ. მართალია, ფერთა ასეთი გამოყენება „დაუსრულებელ მოდიფიკაციებს“ ითხოვს, რომელებიც შეიძლება მხოლოდ ერთ „გენიას“ ერგოს, თუ რასაკვირველია ის განიმსჯვალა ამ ძირითადი დებულებით.

კოლორიტის პრობლემატიკაზე მსჯელობის დასასრულს, გოეთე გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ მხატვრებს აშინებთ კოლორიტის თეორიულ ასპექტში განხილვა, რადგან ფერთა თეორიული ანალიზი მიაჩნიათ „უნიადგოდ“, „უსაფუძვლოდ“, „მერყევად“ და რომ მისი სურვილია, შეუსუსტოს ეს შიში მხატვრებს და ძირითადი დებულებების პრაქტიკაში (ცხოვრებაში) წარმატებით გამოყენების სურვილი აღუძრას. (10).

ანტონიონის ფილმი „ობერვალდის საიდუმლოება“ მთლიანად ფერთა სიმბოლიკაზეა აგებული. ყოველი ფერი გმირის შინაგანი მდგომარეობის მანიშნებელია. უფრო მეტიც, ფერის ცვლა წინასწარ გვამცნობს საკვანძო მომენტების მოახლოებას. მოქმედი გმირის პორტრეტს სწორედ ფერი განსაზღვრავს.

ხელოვნების ისტორიაში ფერთა სიმბოლიკის ამგვარი გამოყენება არ არის უცხო. ცნობილია, რომ იგი უძველესი იაპონური თეატრის „კაბუკის“ ერთ-ერთ პრინციპად ცხადდება. აქ ყოველი კოსტიუმის მოდელისა და ფერის მეშვეობით მაყურებელმა პერსონაჟის ხასიათი უნდა გამოიცნოს. ამ მიზნის განსახორციელებლად კაბუკის თეატრში მკაცრი ნორმატივია დაწესებული. ვთქვათ, განსაკუთრებული წითელი ჩაცმულობა სიმბოლოა მაღალი წრის წარმომადგენლობისა; ღია, მხიარული ფერები – მსახურებისა. მოდელი და ფერი ხასიათიდან გამომდინარეობს. რუხი ფერი ადამიანის სხეულში დაბუდებული თავგის სულის სიმბოლოა და ვინაიდან ზოგჯერ პერსონაჟის ხასიათის გამოაშკარავება მაყურებლის თვალწინ ხდება, კაბუკის თეატრში განსაკუთრებულად არის განვითარებულ-დამუშავებული კოსტიუმის სწრაფი გამოცვლის ტექნიკა. გათვითცნობიერებული მაყურებელი სახის ფერით და მოხატულობით ხვდება, როდის არის პერსონაჟი კარგი და როდის - ცუდი.

ფერთა სიმბოლურ გამოყენებას დიდი ადგილი უკავია დიზაინში, კერძოდ გრაფიკულ დიზაინში. ეს უკანასკნელი ემყარება ფერთმცოდნეობის მიერ დადგენილ რეკომენდაციებს. ასე მაგალითად, ცნობილია, რომ მწვანე განმტვირთველი ფერია, შესანიშნავი ფონია სხვა ფერთათვის. ყვითელი მიზნეულია გონების მასტიმულირებელ ფერად. ცისფერი სიწმინდისა და სიმშვიდის, ჰაეროვნების სიმბოლოა. ფერს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ანიჭება. საგნობრივი სამყაროს შექმნაპროექტირებისას. „ფერი ზემოქმედებს ამა თუ იმ ინფორმაციის მაქსიმალურ ათვისებაზე, აძლიერებს არგუმენტაციას და სარეკლამო მიწოდებას, ფერის საშუალებით ხორციელდება სასურველი ემოციების სტიმულირება.

მხატვრულ სიმბოლოში, მსგავსად მხატვრული სახისა, გამოიყოფა გნოსეოლოგიური ასპექტი, მაგრამ ეს ასპექტი არც მხატვრული სახისათვის და არც მხატვრული სიმბოლოსათვის არაა ძირითადი, განმსაზღვრელი და წამყვანი. თუკი რომანტიზმში მხატვრული სიმბოლო განსჯითი, გონებისათვის მიუწვდომლის წვდომის, იდეალური შინაარსის არა მარტო ილუსტრაციის, არამედ რეალობის შემეცნების, წვდომის, მისი გაგება-გახსნის აქტებს, სხვა სიტყვებით, მხატვრული სიმბოლოს გნოსეოლოგიური ასპექტის წინა პლანზე წამოწევას ჰქონდა ადგილი, თანამედროვე ხელოვნებაში იგი სულ სხვა კუთხითაა წარმოჩენილი და გახსნილი. საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ ჯონ კიტსის „ოდას ბერძნული ლარნაკისადმი“ და ედგარ ალან პოს „პოეზიის პრინციპს“.

ბერძნული ლარნაკი კიტსთან სიმბოლოა მშვენიერებისა. განსაკუთრებული ოსტატობითაა გადმოცემული ლარნაკზე გამოსახული მშვენიერი ქალიშვილებისა და ჭაბუკების პორტრეტები, ნატიფი ხლართები და ხაზები, უცნაურად გადაჯაჭვული ერთმანეთში, წარმტაცი ორნამენტების მთლიანობას ქმნიან. რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი განწყობით ლარნაკზე დახატული ცხოვრება უპირისპირდება რეალურს: უცხო მელოდია, რომელსაც მარმარილოს მომღერალი ასრულებს, უფრო დახვეწილი და მშვენიერია, ვიდრე სინამდვილეში აქდერებული მუსიკა, ლარნაკზე ასახული სიყვა-

რული კი უფრო ამაღლებული და წმინდაა, ვიდრე მიწიერი. ბოლო სტროფებში მოცემულია რომანტიზმის კრედი:

„Beauty is truth, truth beauty! That is all ye know on earth, and the need to know“.

„ერთადერთი რამ, რაიც ხამს იცოდე, ის არის, რომ მშვენიერებაა ერთადერთი და უცილობელი ჭეშმარიტება“.

ელგარ აღან პო სტატიაში „პოეზიის პრინციპი“ აღნიშნავს, რომ მისი არსებითი უზენაესი მსაჯულია გემოვნება, ხოლო განსჯასა და სინდისთან მას მხოლოდ მეორეხარისხოვანი მიმართება აქვს. ღმერთთან და ჭეშმარიტებასთან მას არ აქვს არავითარი კავშირი, მხოლოდ შემთხვევითი... ჭეშმარიტება განსჯას აკმაყოფილებს, მშვენიერება – პოეტურ გრძნობას.

ლევ ტოლსტოი ამბობდა, ხელოვნების საშუალებით ადამიანები ერთმანეთს გრძნობებს გადასცემენო. ხშირად ამისდა კვალად ასრულებს თავის მისიას მხატვრული სიმბოლოც. ამდენად სწორი უნდა იყოს მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც, მხატვრული სიმბოლო კი არ გვეუბნება რაიმეს, არამედ გარკვეული გრძნობად-ემოციური დატვირთვა მოაქვს და აუცილებლობით მოითხოვს გრძნობად-ემოციურ დამოკიდებულებას.

ეს დამოკიდებულება შეიძლება სხვადასხვაგვარი იყოს. ვთქვათ, წითელი ყაყაჩო ჯონ კიტსთან სიმბოლოა „წითელი მუნდირებისა“ - ინგლისელ ჯარისკაცთა ფორმა თავხედობის, უსარგებლობის და უსამართლობის სიმბოლოა. (იხილეთ მისი ლექსი „ჩემს ძმას, ჯორჯს“ - Epistole to my Brother George) იგივე წითელი ყაყაჩო ლადო ასათიანთან სამშობლოს თავისუფლებისათვის თავგანწირულ მებრძოლთა სულის სიმბოლოდ გვევლინება.

„ჰეი, თქვენ არაგველებო, გაუმაძღარნო ომითია, თქვენს საფლავებთან მოსვლა და მუხლის მოდრეკა მომინდა.

შაფოხიანო ვაჟებო, ჭრილობა ხომ არ შეგხსნიათ?!

ეს სისხლის არის, თუ მართლა ყაყაჩოების ცეცხლია?“

. . .

გზაში ყაყაჩოს შეხვედრა, სიკეთედ დაგვებედება, სულ ახალგაზრდა ვიქნებით, გული არ დაგვიბერდება“.

რაც შეეხება მეცნიერების სიმბოლოს, იგი ამგვარ ინტერპრეტირებას ვერ იტანს. ვთქვათ ქიმიური სიმბოლო Fe ყველა დროის ყველა ქიმიკოსისათვის ელემენტ რკინას ნიშნავს.

თეორიული ცნობიერების სტრუქტურაში პიროვნული, გრძნობად-ემოციური ელემენტი იმდენად უმნიშვნელოა, რომ შეიძლება ითქვას, არც კი არსებობს. მაშინ როდესაც მხატვრული სიმბოლო, ისევე, როგორც მხატვრული სახე, მეცნიერებისაგან თავისუფალი, ზეპიროვნული შინაარსითაა დაღდასმული, მას საქმე აქვს პიროვნებასთან როგორც მთელთან. მხატვრული სიმბოლოს ცნება ღირებულებითი მიმართებით ხასიათდება. მხატვრული სიმბოლოს ძირითადი სპეციფიკა სწორედ იმაშია, რომ მასში გარკვეული საგნის ან მოვლენის ღირებულების წვდომაა განხორციელებული. მასში ვლინდება არა ის, თუ რას წარმოადგენს საგანი თავისთავად, არამედ რა არის იგი სხვა საგნებთან მიმართებაში, რა ღირებულებისაა იგი. მხატვრული სიმბოლო და მხატვრული სახე ამ ასპექტშიც თანხვდებიან ერთმანეთს.

ვაზი ქართველი კაცისათვის რწმენისა და სამშობლოს სიმბოლოა. ამას შორეული ისტორია აქვს. უძველეს დროში ვაზი ღვათაებრივ მცენარედ, „სიცოცხლის ხედ“ ითვლებოდა. მზის, უმთავრესი ღმერთის, ძალას ვაზი ყველაზე მეტად შეიწოვსო, სწამდათ. ეს ძალა კი მითოსური აზროვნებისათვის სიყვარულის ძალა იყო. როდესაც წმიდა ნინო საქართველოში ქრისტიანობის საქადაგებლად გამოემართა, თან ვაზის ჯვარი წამოიღო. სავარაუდოა, რომ მან იცოდა ვაზის კულტის შესახებ საქართველოში, რომ ქართველები ვაზის ძალას სცნობდნენ და ამიტომ ვაზის ჯვარს უფრო ირწმუნებდნენ.

უილიამ ფოლკენერისათვის იოკნაპატოფას საგის ციკლის რომანებში მხატვრულ სიმბოლოთა არაჩვეულებრივი სიუხვეა:

კომპოსონების საგვარეულო საათი კვენტინ კომპოსონისათვის ტრადიციათა ერთგულების, პატიოსნების, კეთილდღეობის სიმბოლოა. „პაპაჩემისეული იყო ეს საათი და მამამ რომ მომიცა, ასე მითხრა, აჰა, კვენტინ, გაძლევ ყოველგვარი იმედისა და სურვილის ამ ღუსკუმას. ვაი, რომ ამ საათის დახედვისას შესაძლოა ტანჯვა-წვალებით მოიწადინო reduce

absurdum ზოგადსაკაცობრიო გამოცდილების გასაკუთრება, მაგრამ, შენი წინაპრებით, კმაყოფილი არც შენ დარჩები. “

საათის წიკწიკი კვენტინს წარმოუჩენს უწყვეტ, ძირისძირისაკენ სულ უფრო და უფრო გაღეულ სიმს დროისას. გმირის თვალწინაა ბავშვობისდროინდელი ჰარმონიული სამყაროს ნამუსრევი, კვენტინი კარგავს რწმენას, ძველი სამყარო ინგრევა, მისი წმინდათაწმინდა და აწ შელახული გრძნობები ანადგურებს მას სულიერად, მერე ფიზიკურადაც. საათის უმოწყალოდ დამსხვრევა სიმბოლურ აქტად განიხილება.

„მაგიდასთან მივედი და ისევ და ისევ ციფერბლატჩაბრუნებული საათი ავიღე, მცირეოდენ დაგვარ მაგიდის ძგიდეს, მისი მინა ჩავამსხვრიე და ნამუსრევი საფერფლეში ხელით გადმოვწმინდე, ისრებიც დავაგლიჯე და ისინიც ჩავტენე საფერფლეში.“

რომანის ერთ-ერთი გმირის, ჰკუასუსტი ბენჯისათვის ნაწვიმარი ხეების სუნი უსაყვარლესი დის, კედის – მისი ერთადერთი მფარველის სიყვარულის, ერთგულების და სიწმინდის სიმბოლოა. როდესაც კედი კარგავს ყველა ამ თვისებას, ბენჯი ყველაზე პირველი გრძნობს ამ ცვლილებას – კედს ნაწვიმარ ხეთა სუნი აღარ ასდის.

თავად ბენჯიც ამქვეყნიური უსამართლობის სიმბოლოა. მისი სახით მოცემულია განსაკუთრებული პირობები – ერთგვარი გამოსაცდელი სხვა პერსონაჟთათვის. ბენჯი ერთგვარი სარკის როლს ასრულებს. მასში ირეკლება ოჯახის წევრთა ხასიათები, ბენჯისთან დამოკიდებულებით ნაწილობრივ ცნაურდება მათი ადამიანური თვისებები, მათი ცხოვრებისეული საზრისი, ღირსება. თითქოსდა, ზოგადსაკაცობრიო პრობლემები მის პრიზმაშია გარდატეხილი და წარმოჩენილი.

კვიპაროსი ადოლფ აპიას დეკორაციებში სიმბოლური ნიშანია მარადიულობისა. ცნობილია, რომ სანდრო ახმეტელი, რომელიც ბევრით იყო დავალებული აპიას სცენოგრაფიისაგან, „ბერდო ზმანიაში“ იყენებს სწორედ ამ მხატვრულ სიმბოლოს იმქვეყნიური სამყაროსა და მისი ძალების მარადიულობის გამოსახატავად. მათ შეჰღაღადებდა დრამის გმირი, რომელიც ეწამებოდა, შფოთავდა, მაგრამ მაინც უძღური

რჩებოდა საწუთროსთან, მარადიულობასთან და ბედისწერასთან ბრძოლაში.

ამგვარად, გამოიკვეთა მხატვრული სიმბოლოს კიდევ ერთი ასპექტი, კიდევ ერთი მახასიათებელი, რაც არსობრივია მისთვის - მხატვრული სიმბოლო გარკვეული ღირებულების მომტანია. მხატვრულ სიმბოლოში განსორციელებულია არაოდენ სინამდვილის უკუფენა, არამედ მისი აღმოჩენა და შეფასება. მხატვრული სიმბოლოს ერთი უმთავრესი თვისებაა განაზოგადოს, ერთად შეყაროს სრულიად განსხვავებული, ერთმანეთზე დაუყვანელი, თავისთავადი ინდივიდუალობები. სიმბოლო მბადი ბუნებისაა, ამ გაგებითაა შემოქმედებითი. იგი უშუალოდ მოცემულში ხედავს შინაგან სიცოცხლეს, მოძრაობას, რის გამოც მასში თვით უშუალოდ მოცემულიც იცვლება საიმისოდ, რათა გამოხატოს სინამდვილე როგორც მთელი მის პერსპექტივაში.

ოთარ იოსელიანის ფილმების სიმბოლიკაში ეს მეტად კარგად ჩანს. ყველაფერი იცვლება, მიედინება, ჟამთასვლა შეუჩერებელია. დროის სწრაფმავლობა, რომელსაც ძირეული ცვლილებები მოჰყვება საზოგადოების ცნობიერებაში, ღირებულებათა სისტემებშიც, ოთარ იოსელიანის ფილმების ერთ-ერთი ძირითადი თემაა. ფილმში „იყო შაშვი მგალობელი“, საათის მექანიზმის აუღერება ამის მხატვრულ სიმბოლოდ გვევლინება, თუმცა მთელი სურათის მანძილზე იგრძნობა დროის წარმავლობა. გმირის ყოველდღიური, ათასი წერილმანი საზრუნავით ავსებული ყოფა ორ არასრულ დღეს მოიცავს. ნაცნობები, გაუთავებელი შეხვედრები, სხვებზე ზრუნვა, ათასი მოვალეობის შესრულება, სტუმრების მიღება, ამხანაგებთან საავადმყოფოში წასვლა... გმირი მუდამ ცდილობს გვერდში მყოფს ხელი გაუწოდოს. იგი ყველასათვის საჭირო კაცია, მაგრამ ცხოვრება არც ისე გრძელია, დრო გადის და თითქოს სხვებზე გადაგებული ახალგაზრდა ისე დაასრულებს სიცოცხლეს, რომ ვერც ერთ საქმეს ბოლომდე ვერ მიჰყვება, მისი გზაც ფუჭად ჩაველილს ემსგავსება. ფინალში ვხედავთ გადიდებულ საათის მექანიზმს და თითქოს გაფრთხილებად ჩაგვესმის მისი წიკწიკი. ადამიანი ერთხელ მოდის ამქვეყნად და მოჩვენებით საქმეზე არ უნდა დაიხარჯოს.

ფილმში „მთვარის ფავორიტები“ ოთარ იოსელიანი არ ღალატობს სათქმელის სიმბოლურ ენაზე გამოთქმის მისეულ სტილისტიკას. პერსონაჟთა დახასიათებისას რეჟისორი უცილებლად იყენებს ისეთ დეტალებს როგორცაა: ფანჯრის ცხაური, რკინის ქალუზი, მესერი. ყოველ მათგანს გარკვეული სიმბოლური დატვირთვა ეკისრება: ესაა პერსონაჟის შინაგანი უკონტაქტობის, კარჩაკეტილობის, მათი „სულის“ ციხის მანიშნებელი. სადაც უნდა იმყოფებოდეს ფილმის ესა თუ ის პერსონაჟი, მეორე, მესამე თუ მეათე პლანზე, მუდამ ჩნდება ამ მხატვრულ სიმბოლოთაგან ერთ-ერთი. ეს უთუოდ პერსონაჟის შინაგანი მდგომარეობის განმარტებაა.

მხატვრულ სიმბოლოს, მსგავსად მხატვრული სახისა, აქვს თავისი ენა, მნიშვნელობის გამოხატვის თავისი საშუალებები, სემიოტიკურ ასპექტში დანახული მხატვრული სიმბოლო ნიშნად, აზრობრივი კომუნიკაციის საშუალებად წარმოგვიდგება. სიმბოლოში ერთიანდება გამოსახულება და ფორმა, იმის გამო, რომ აქ გამოსახულება და ფორმა შინაგანად ერთი და იგივეა.

აქვე უნდა ითქვას, რომ არის შემთხვევები როდესაც მხატვრულ ნაწარმოებში მხატვრული სახე მხატვრულ სიმბოლოდ გადაიქცევა. ვთქვათ, ყველასათვის ცნობილი პრომეთეს მხატვრული სახე იქცა სიმბოლოდ, კულტურის წინსვლის, განათლებისა და ნიჭის სიმბოლოდ. ყოველი მხატვრული სახე ხომ გარკვეულწილად სიმბოლურია. ამდენად, შეიცავს სიმბოლოდ ქცევის ტენდენციასაც. ცნობილია, რომ სემანტიკური ველის თეორიის მიხედვით, სიტყვა არაა ერთმნიშვნელოვანი. მას საზრისთა გარკვეული როდენობა, ე.წ. „სემანტიკური ველი“ შეესაბამება. ოსიპ მანდელშტამი ხატონად ახასიათებს სემანტიკურ ველს: „ცოცხალი სიტყვა კი არ აღნიშნავს საგანს, არამედ თავისუფლად ირჩევს, თითქოს საცხოვრებლად, ამა თუ იმ საგნობრივ მნიშვნელობას, ნივთობას, საყვარელ სხეულს. და სიტყვა თავისუფლად დახეტიანობს, ნივთის ირგვლივ, როგორც სული მიტოვებული სხეულის ირგვლივ.“ (11) მხატვრულ ტექსტში ამუშავდება სიტყვის მთელი სემანტიკური ველი. მხატვრულ აღქმაში, რომელშიც მხატვრული შინაარსის პლანი აქტიურად მუშაობს,

ერთვება სემანტიკური ველი, პერიფერიული მნიშვნელობიდან დაწყებული, ჩვეულებრივი მნიშვნელობით დამთავრებული. ჭეშმარიტი სიმბოლოების კონსტრუირება ხდება, როგორც წესი, ყველაზე ჩვეულებრივი, გარეგნულად „უბრალო“ სიტყვებისაგან, რომელთაც სემანტიკური ველი საკმაოდ დიდი აქვთ, ხოლო მწვერვალი (ყოველ სიტყვას სემანტიკურ ველში აქვს მწვერვალი, რომელიც ამ სიტყვის უახლოეს ეტიმოლოგიურ მნიშვნელობას შეესაბამება) – ძალზე მაღალი. და აი, როდესაც მხატვრული სახის სემანტიკური ველის მიზიდულობის ცენტრში მოექცევა მსოფლმხედველობრივი, სოციალურ-ეთიკური ღირებულებითი მიმართებები, სხვა სიტყვებით, როდესაც მხატვრული სახის სემანტიკური ველის სტრუქტურული აგებულება მიუახლოვდება სიმბოლოსას, სწორედ აქ იჩენს თავს მისი სიმბოლოდ ქცევის ტენდენციაც. აქ, ალბათ, უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვრული ნაწარმოების ქსოვილში ხშირია სხვადასხვა ტიპის სიმბოლოთა გამოყენება, ვთქვათ, თანამედროვე რომანისტიკაში: გაბრიელ გ. მარკესის „მარტოობის ასი წელი“ მთლიანად აგებულია მითოლოგიურ სიმბოლიკაზე, ჯონ აპდაიკის, ჯეიმზ ჯოისის, ოთარ ჭელიძისა თუ გურამ დოჩანაშვილის რომანებში მრავლად შევხვდებით ამ ტიპის სიმბოლოებს. რომ არ ვილაპარაკოთ გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაზე, რომელიც მთლიანად მითოსურ სიმბოლიკაზეა დამყარებული.

თანამედროვე მუსიკაში, განსაკუთრებით ჯაზის ახალ მიმართულებათა ჩამოყალიბებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ე.წ. Spirituals – საგალობლებს, რომლებიც რელიგიური სიმბოლოების სახეობად გველინებიან.

სახვით ხელოვნებაში ამ მხრივ საგულისხმოდ გვეჩვენება ლადო გუდიაშვილის შემოქმედება. მის ტილოებზე ხშირად ვხვდებით მითოლოგიურ სიმბოლოებს. საკმარისია დავასახელოთ მისი „ვითომ მოიტაცეს“, „პირისპირ“, „დევების საქორწინო გასეირნება“, განსაკუთრებით კი ე.წ. ოფორტები.

ინდურ მითოლოგიაში სიმბოლიკაზეა აგებული „ხე სიცოცხლისა“. კაცი ზის მაღლა ხის ტოტზე და ზემოდან ჩამოწვეთილ თაფლს გემოს უსინჯავს. ქვემოთ მარტორქაა, რომელიც კაცს შთანთქმით ემუქრება, მაგრამ ვერ წვდება

მადლა მჯდომს. ეს ხე – ცხოვრების ხეა, თაფლი კი – ზევიდან რომ იღვენთება, ცხოვრების სიტკბოა. ხის ქვემოთ ორი თაგვი – შავი და თეთრი – ხეს ძირს უთხრის. თაგვები დღის და ღამის სიმბოლოებია, ისინი სიცოცხლის ხეს ძირს უთხრიან და ადამიანს სიკვდილს უახლოებენ.

საინტერესო მასალას გვაძლევს ამ მხრივ მოდერნისტული პოეზია. საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ თომას სტერნზ ელიოტის პოემას „უნაყოფო მიწა“, სადაც მხატვრულ სიმბოლოებთან ერთად თანაარსებობენ რელიგიური და მითოლოგიური სიმბოლოები.

ამ ნაწარმოებში წინა პლანზე სპეციფიკური მოდერნისტული ხერხი – ლიტერატურულ და მითოლოგიურ სიუჟეტთა პაროდირებაა წამოწეული. თუმცა ეს უკანასკნელი, როგორც წესი, ირონიული შეფერადების გარეშე წარმოდგენილია. მოვლენის არსი აქ ისაა, რომ ელიოტს ხატოვანების პრინციპი თავისი პოემის ასოციაციური მეთოდის ბირთვზე – ლიტერატურულ რემინისცენციაზე გადაქვს, რაც ფართო საშუალებას იძლევა მითოსის გამოყენებისათვის. მითოსი აბსორბირებულია პოემის მთელ შინაგან, ობიექტურ სტრუქტურაში. პოემის პირველივე ეპიზოდი მითოსურ სიმბოლოთა მომცველია. აპრილში მკვდარი მიწიდან იასამანი იზრდება, გაზაფხულის ამ თვეს სწევია სურვილისა და მოგონების აღრევა, ის წვიმით ათრთოლებს ხოლმე გამხმარ ფესვებს. სასტიკ, უღმობეღ აპრილს არა ჰგავს ზამთარი, რომელიც სითბოსთანაა ასოცირებული. გაზაფხულის საწინააღმდეგოდ, ზამთარს სიცოცხლის ნიშანწყალი შეაქვს მკვდარ მიწაში, ფარავს რა არემარეს „დავიწყების თოვლით“.

„უღმობელია აპრილის თვე, მკვდარი მიწიდან ამოზრდის უცებ იასამანს და მოგონებას სურვილს შეურევს, მთვლემარე ფესვებს გამოაცოცხლებს გაზაფხულის უხვი წვიმებით. არ დაუკლია ზამთარს სითბო და დავიწყების თოვლით დაფარა დედამიწა, მან მისცა საზრდო ნაშთს სიცოცხლისას, შემორჩენილს გამხმარ ბოლქვებში...“

/თარგმანი მ. ზაალიშვილისა/

თ.ს. ელიოტი აქ ნაყოფიერების უძველეს მითებს იყენებს. აპრილი უღმობელი თვეა იმიტომ, რომ ფიზიკურ აღორძინებას ხორციელი, ბიოლოგიური საწყისის ზეობა არ მოსდევს. მიწა სტერილური, მშრალი და უნაყოფოა, ვინაიდან ნაყოფიერების საწინადარი დაკარგული სულიერი საწყისის დაბრუნება და ღმერთის აღდგომაა მხოლოდ. სულიერ უდაბნოში ფიზიკური არსებობა კი უფრო გაჭიანურებულ კვლმას ჰგავს, ვიდრე ჭეშმარიტ სიცოცხლეს. მშრალი, ბერწი მიწიდან იასამნის აღმოცენება წარმართული მითოლოგიის ირონიულ გადამღერებად გვევლინება, იასამანი ნაყოფიერების სიმბოლოა მითებში.

„უნაყოფო მიწაში“ გვხვდება ფილომელასა და ტერევის მითის მინიშნება: ძველისძველი ბუხრის ზემოთ გამოსახულია ბარბაროსი მეფისაგან ესოდენ უხეშად ძაღდატანებული ფილომელას სახეცვლილება და იქვე ბუღბული ავსებს მთელ უდაბნოს განწირული ხმით... მითის თანახმად, ზევსმა ფილომელა ბუღბულად აქცია.

ფილომელა ბერძნულ მითოლოგიურ ტრადიციაში ბუღბულს ნიშნავს. ამ მითოლოგიური სიმბოლიკით ელიოტს სურს მიგვანიშნოს, რომ ძაღადობის მოტივი, ისევე როგორც ბუღბულის გალობა, თანამედროვეობის სულიერ უნაყოფობასა და დასავლური ცივილიზაციის აპოკალიფსურ დასასრულს გამოხატავს.

ელიოტის კომენტარის თანახმად, პოემის ყველა კაცი ერთი კაცია, „ხოლო ყველა ქალი – ერთი ქალი. ტირესია კი ორივე სქესს აერთიანებს“. მოქმედ პირთა ასოციაციური იდენტურობა მათი შემოქმედების იდენტურობას გულისხმობს. ამიტომ სქესობრივი ნიშნის მიხედვით დაწყვილებული პოემის ყველა პერსონაჟი ფაქტობრივად წარმოადგენს ერთადერთ წყვილს, რომელიც შეერთდა უნაყოფო სიყვარულის, სტერილური სქესის სევდიანი რიტუალის შესასრულებლად. ამ რიტუალის სიმბოლოდ კი „უნაყოფო მიწაში“ გამოყვანილია ორსქესოვანი არსება – ბრმა წინასწარმეტყველი ტირესია. პოემის მთელ მხატვრულ სისტემას განსაზღვრავს სწორედ ტირესიას ცნობიერების ნაკადი, რომელშიც უამრავი ასოციაცია ირევა.

მითოლოგიურ სიმბოლოთა გამოყენებით ელიოტი ქმნის თანამედროვეობის სულიერი იმპოტენციის ამსახველ ერთ-გვარ „ანტიმითს“, (12) პაროდიას წარმართული მითოლოგიის ოპტიმისტურ არსზე (ბოლოს და ბოლოს მიღწეული დაწყევლილი მიწის ხსნა, როგორც საწყისის აღორძინება, ღმერთის აღდგომა, გრძალის მოპოვება და სხვა), რომელიც პესიმისტური უღერადობითაა აღსავსე. სულიერი საწყისის დაბრუნება დეკანდენტური ყოფის უდიდეს გადაუჭრელ პრობლემად რჩება.

მხატვრული სიმბოლო გონით-იდუური შინაარსით სავსე გრძნობადი ხატია. იგი გარკვეული ონტიური სტატუსით ხასიათდება. თუ ჰორიზონტალურ განასერში იგი ღირებულებით სავსე მხატვრული სინამდვილის მოდელად, მბად სტრუქტურად გვევლინება, ვერტიკალურ სიბრტყეში მხატვრული სიმბოლო წარმოგვიდგება საგნის იდეის და საგნის სახის ერთიანობად. თვალსაჩინო ხატით არათვალსაჩინო შინაარსის გამოთქმის ცდად.

სიმბოლო კულტურის მრავალ სფეროში ასრულებს არსებით როლს, იგი მნიშვნელობის ადამიანური სამყაროს ნაწილია, ფუნქციონალური ღირებულებების მატარებელია და სწორედ ესაა ღირებული მასში. მხატვრული სიმბოლო მრავალი ასპექტის ერთიანობად გვევლინება. გნოსეოლოგიური თუ ექსისტენციალური, აქსიოლოგიური თუ სემიოტიკური მხარეები აქ ერთ მთლიანობად იკვრება, მაგრამ აქვე უნდა ხაზი გაესვას იმ გარემოებას, რომ მხატვრული სიმბოლო ამ ასპექტების, ამ მხარეების ჯამზე არ დაიყვანება. იგი უფრო მეტია, ვიდრე უბრალოდ ჯამი. თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ სიმბოლო არსებითად ცნობიერების მიერ სამყაროს დასაუფლებლად აგებული ხატია, შეიძლება სრული უფლებით ვთქვათ, რომ მას ფაქტობრივად ცნობიერების შინაარსები მოაქვს და, ამდენად, მხატვრულ სიმბოლოში ცნობიერების ფორმათა სინთეზია განხორციელებული.

ბოლოთქმა

კაცობრიობის ისტორიის განვითარების გარკვეულ ეტაპებზე შეიმჩნევა სიმბოლური დისკურსის გააქტიურება. ამ პერიოდში სიმბოლოთა სამყაროს მიმართ ინტერესის ზრდა იმდენად თვალნათელი ხდება, რომ იგი მოდის სახეს იღებს - მოდისა სიმბოლიზმზე.

პროცესი ამ მიმართულებით წარმართვა იმ ფილოსოფოსთა, ლინგვისტთა, ეპისტემოლოგთა “დამსახურებაა,” რომელნიც დაბეჯითებით ამტკიცებენ, რომ არ ოდენ ენა ხასიათდება სიმბოლური ბუნებით, არამედ ადამიანის გონითი მოღვაწეობის აბსოლუტურად ყველა სფერო, მითოსის, ხელოვნებისა და მეცნიერების ჩათვლით. (იხ.1-3) სიმბოლოს მკვლევარი რელიგიათმცოდნენი, ფსიქოლოგები, ეთნოლოგები, ენათმეცნიერნი, ხელოვნების თეორეტიკოსნი და ლიტერატურათმცოდნენი სიმბოლოს სხვადასხვა წახნაგს წარმოაჩენენ. ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა მჭიდრო ურთიერთკავშირის გამო, მათი დასკვნები ნაყოფიერნი არიან ზოგადად სიმბოლოს ბუნების გახსნისათვის. სიმბოლოს მკვლევარი ფილოსოფოსისათვის მნიშვნელოვანია ამ კვლევათა შედეგები, რადგანაც ისინი ფაქტიურად ერთი თემის, ადამიანის არსისა და სამყაროში მისი ადგილის, გახსნას ემსახურება. (იხ.3-7)

იმ ფაქტორთა შორის, რომელთაც გაადვილეს ინტერესი სიმბოლოთა კვლევის მიმართ აღსანიშნავია შემდეგი ფაქტორები:

ა) აღმოჩენები სიღრმისეულ ფსიქოლოგიაში, უპირველესად ის ფაქტი, რომ არაცნობიერის მექანიზმის ახსნა ხორციელდება იმ ხატების, სახეების, სიუჟეტების მეოხებით, რომელნიც არა უშუალოდ, არამედ გაშუალებლად წარმოადგენენ სიტუაციებისა, თუ პიროვნებათა “ნიშნებს”.

ბ) მოდერნისა და სიურრეალიზმის პოეტური ექსპერიმენტები, რომელთაც სრულიად ახალი არაფიგურატიული სამყარო, სიზმრის საუფლო წარმოაჩინეს. ამ სამყაროს მნიშვნელობის გახსნა, მათი სიმბოლური სტრუქტურის ამოხსნის შემდეგ ხდება შესაძლებელი.

ვ) მესამე ფაქტორი გახლდათ ეთნოლოგიური კვლევები. აქ მოვიტანთ ლუსიენ ლევი-ბრიულის საჯილდაო ქვად ქცეულ ჰიპოთეზას “პირველყოფილი მენტალობის” სტრუქტურისა და ფუნქციის შესახებ, რომლის მიხედვითაც “პირველყოფილი მენტალობა” ლოგიკამდელია, რადგანაც მასში “მისტიკური თანაზიარობა” მყოფობს. ამ ჰიპოთეზამ სრულიად ახლებურად წარმოაჩინა სიმბოლოს ბუნება, რამაც სიმბოლოთა და მითთა კვლევის ახალი ძალუმი ტალღა წარმოშვა.

სიმბოლო თავისი არსით ნიშანთა კლასს განეკუთვნება. სიმბოლო განსაკუთრებული, სპეციფიკური სახის ნიშანია, რომელშიც გრძნობად-თვალსაჩინო ხატის მეშვეობით გამოთქმულია არაგრძნობადი იდეური შინაარსი.

შინაარსი, რომელიც სიმბოლოს მოაქვს, მეტად რთულია. მისი ამოცნობა გარკვეულ გაწაფულობას, ჩვევას მოითხოვს. ზოგადად, სიმბოლოს მნიშვნელობის ამოსაცნობად გარკვეული კონტექსტია საჭირო. ერთი და იგივე საგანი სხვადასხვა კონტექსტში განსხვავებული შინაარსების სიმბოლიზაციად შეიძლება წარმოგვიდგეს.

სიმბოლოსათვის დამახასიათებელი თვისებებია: პოლისემანზიტმი (მაგალითად, შავი ფერი სიმბოლოა სიკვდილის, დარდის, სიბნელის, გაუნათლებლობის) და სინონიმია (მაგალითად, მშვიდობის სიმბოლოა მტრედიც, პალმის რტოც).

სიმბოლოს „მატერიალური სხეული“ გრძნობად-ხატოვანი ფორმითაა გაფორმებული. მას მოაქვს თვალსაჩინო, კონკრეტული, ხატოვანი შინაარსი, რომელიც ხშირად სქემატურია, მუდამ მოითხოვს ინტერპრეტაციას, ღიაა ინტერპრეტაციისათვის, მუდამ მოსაზრებადია.

სიმბოლო ხასიათდება მრავალჯერადი და რთულად გაშუალებული კავშირით უშუალოდ მოცემულ გარეგნულ, არაძირითად თვალსაჩინო ხატოვან შინაარსსა და მეტად მნიშვნელოვან ძირითად შინაარსს შორის (ეს უკანასკნელი წარმოადგენს ძირითადი იდეის არსს, სიმბოლოს შინაგან არსებას). სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ სიმბოლო აღნიშნავს

უფრო ღრმა და ფართო, ხშირად აბსტრაქტულ შინაარსს თვალსაჩინო ხატის წყალობით.

სიმბოლოს ერთი დამახასიათებელი თვისება ისაა, რომ იგი ამგები, მოდელირებადი ბუნებისაა. ეს გარემოება ვლინდება იმით, რომ სიმბოლო თავად აგებს თავის რეალობას, თავის სამყაროს.

მართალია, სიმბოლოში უკუიფინება რეალობა, მაგრამ ეს რეალობა სინამდვილის ასლი, ფოტო არაა, სიმბოლო ერთ-ერთი გზაა, რომელსაც მივყავართ სინამდვილეზე, საგნებსა და ადამიანურ ცხოვრებაზე ობიექტური შეხედულებების ჩამოყალიბებისაკენ. შეიძლება ითქვას, რომ სიმბოლო კი არ წარმოადგენს უკვე მზა, მოცემული რეალობის ასახვას, მის იმიტაციას, არამედ იგი ამ რეალობის პოტენციის, მისი ყოველი მხარისა და ასპექტის გახსნაა. ამგვარად, იგი თითქოს გარკვეულ წინმსწრებ მოდელირებას ახდენს სამყაროსას.

სიმბოლო აუცილებელი და საჭიროა გონითი მოღვაწეობის აბსოლუტურად ყველა სფეროში (მეცნიერებაში, ხელოვნებაში, რელიგიაში, პოლიტიკაში), მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ადამიანის გონითი მოღვაწეობის ყველა სფერო სიმბოლოურია, როგორც ე. კასირერი და ს. ლანგერი ფიქრობენ. გონითი მოღვაწეობის ყველა სფეროში იხმარება სიმბოლოებიც და არა სიმბოლოური ფორმებიც. სიმბოლო, ჩვენი მოსაზრებით, პრინციპულად არაგრძობადი გონითი შინაარსის თვალსაჩინო ხატით გამოსახვის ცდაა.

სწორედ აქ უნდა ვეძიოთ სიმბოლოსათვის საჭირო უმთავრესი პირობა, რადგანაც, ვთქვათ, თავისთავად ცნება (განსჯისეული თუ გონებისეული) არ არის სიმბოლო. სიმბოლოა მხოლოდ ის გრძობად-თვალსაჩინო ხატი, სადაც პრინციპულად არაგრძობადი გონითი შინაარსის გამოსახვა იქნება ნაცადი.

სიმბოლოები განსხვავდებიან იმისდა მიხედვით, თუ რა გონითი შინაარსის გამოსახვა ეკისრებათ. სიმბოლოთა კლასიფიკაციის საფუძვლად უნდა მივიჩნიოთ ადამიანის გონითი მოღვაწეობა კულტურის სხვადასხვა სფეროში. საქმე იმაშია, რომ ადამიანის გონითი მოღვაწეობის ყოველ სფეროში – იქნება ეს მეცნიერება, ხელოვნება თუ რელიგია, არსებობს

პრინციპულად არაგრძობადი გონითი შინაარსი, რომელიც საჭიროებს აღნიშვნას და გამოსახვას. სწორედ ეს ფუნქცია ეკისრებათ სიმბოლოებს. აქვე უნდა ითქვას, რომ ეს აღნიშვნა სხვადასხვა ხასიათისაა. ვთქვათ, როდესაც საქმე მათემატიკურ, ქიმიურ და ლოგიკურ სიმბოლოებთან გვაქვს, აღნიშვნა პირობით, კონვენციურ ხასიათს ატარებს. მათ სიმბოლოები შეიძლება ვუწოდოთ მხოლოდ იმიტომ, რომ ისინი არაგრძობადი შინაარსის აღმნიშვნელ ნიშნებად გვევლინებიან. მეცნიერების სიმბოლოებს არა აქვთ დამოუკიდებელი მნიშვნელობა, ეს უკანასკნელი კონტექსტზეა დამოკიდებული. ყოველი მეცნიერისათვის სიმბოლოს ფორმის არჩევანი საერთო ჯამში შეუზღუდავია, თვითნებურია. ვთქვათ, სულერთია თუ რა გარეგნული ნიშნით აღინიშნება დიფერენციალი ან ინტეგრალი, რა ერქმევა ქიმიურ ელემენტს წყალბადს – H თუ Cu. მთავარია, რომ მეცნიერების სიმბოლო მოსახერხებელი მეცნიერულ ინსტრუმენტი იქნეს, ადვილად დასამახსოვრებელი და მარტივად გამოსახატი.

მეცნიერების სიმბოლო გამორიცხავს სხვადასხვანაირ ინტერპრეტაციებს. მართალია, მათემატიკურ ნიშნებს თავდაპირველად ჰქონდათ სიმბოლური მნიშვნელობა, მაგრამ დღეს ისინი განთავისუფლდნენ.

მეცნიერების სიმბოლოთა მიერ მოტანილი შინაარსი, კანტის ტერმინოლოგიით, განსჯისეულია და არა გონებისეული. შეიძლება ითქვას, რომ ცალკეულ მეცნიერებათა სიმბოლოები პირობითი ნიშნებია, მათი კავშირები კი (მათემატიკური, ლოგიკური და ქიმიური ფორმულები) ერთგვარი „მოდელებია“ (კანტის ტერმინოლოგიით, „სქემები“), რომელთაც განსჯისეული შინაარსის სტრუქტურათა „თვალსაჩინო“ გამოსახვა ევალებათ.

სიმბოლოს ცნების კვლევა აუცილებლობით მოითხოვს გარკვეული სახის ლოკალიზებას, აქცენტირებას იმაზე, თუ დისკურსის რომელ ველზე ფუნქციონირებს იგი. მართებულია ეს აქცენტი გადატანილ იქნეს მხატვრული ქსოვილზე და მასში მომქმედ მხატვრულ სიმბოლოზე, რადგანაც აქ ყველაზე დახვეწილი, “წმინდა“ ფორმითა აისახება სიმბოლოს თაური ბუნება.

საკუთრივ სიმბოლოსთან საქმე გვაქვს მხოლოდ მაშინ, როდესაც რაიმე ნიშანი გამოსახავს (აღნიშნავს, მიუთითებს) არა განსჯისეულ, არამედ გონებისეულ, გონით, პრინციპულად არათვალსაზირო და განსჯის კატეგორიებში „ჩაუტყვევლ“ შინაარსს. ამგვარად, ჭეშმარიტ სიმბოლოდ უნდა ჩაითვალოს იმგვარი ნიშან-გამოსახულება, რომელიც მეცნიერების ერთ გამოუთქმელი შინაარსის გამოთქმას ცდილობს.

ცნობიერების ყოველგვარი ის შინაარსი, რომელიც „ეტიკა“ დროისა და სივრცის ფორმებში და განსჯის კატეგორიებში, მეცნიერებისათვის პრინციპულად მისაწვდომი შინაარსია. იგი კარგად გამოისახება სქემებში, მოდელებში, ფორმულებში. საკუთრივ სიმბოლო კი მოხმობილია იმგვარი შინაარსის გადმოსაცემად, რომელიც ვერ ეტიკა დროისა და სივრცის ფორმებსა და განსჯით კატეგორიებში. ეს ისეთი შინაარსებია, რომელთა წვდომისათვის განსჯა, მხოლოდ „ცივი გონება“ არაა საკმარისი. ესაა რელიგიური, ზნეობრივი თუ მხატვრული მიმართებები, ხოლო ის, რის დასანახადაც გრძნობა, ემოცია, რწმენა აუცილებელი, ღირებულებითი ბუნებებისაა. ღირებულებებს კი ღირებულებითი ცნობიერება წვდება და არა განსჯისეულ-ლოგიკური. ჭეშმარიტი სიმბოლოები სწორედ ღირებულებითი ცნობიერების ფორმებად გვევლინებიან. შეიძლება ითქვას, რომ ჭეშმარიტი სიმბოლო ღირებულების გამომხატველი ნიშანია, ხატი.

ამ ტიპის სიმბოლოებს მეცნიერების სიმბოლოებთან ერთ კლასში აერთიანებს საერთო ფუნქცია: გნოსეოლოგიური, შემეცნებითი ფუნქცია. გავიხსენოთ, რომ ამ ფუნქციას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება რომანტიზმში, მოგვიანებით სიმბოლიზმში.

სიმბოლო მეცნიერებისათვის მიუწვდომელის წვდომის საშუალებად ცხადდება. შევლინვისა და მისი მიმდევრებისათვის გნოსეოლოგიური თვალსაზრისით დგას ხელოვნება მეცნიერებაზე მაღლა. მართლაც, სიმბოლოს აქვს უნარი მასში ნაგულისხმევი იდეალური შინაარსის არა მარტო უბრალო ილუსტრირებისა, არამედ იგი აუცილებლობით მოითხოვს მისი შემეცნების, წვდომის, მისი გაგება-გახსნის აქტებს.

მაგრამ საქმე ისაა, რომ ჭეშმარიტი სიმბოლოლოგიის გნოსეოლოგიური ფუნქცია მხოლოდ ერთ-ერთი, არაძირითადი, არაწამყვანი, არა განმსაზღვრელი ფუნქციაა. მისი მთავარი ამოცანაა ღირებულად განგვაცდევინოს სიმბოლოთი გამოსატყუელი იდეალური შინაარსი, დაგვანახოს მისი მიმზიდველობა. შეგვაყვაროს, რწმენისა და იმედის საგნად გვიქციოს იგი. აქედან გამომდინარე, ადვილი დასანახია, რომ ჭეშმარიტი სიმბოლოები მიმართულია არა მარტო და არა იმდენად ადამიანის შემეცნების უნარზე, არამედ მის ნებელობასა და გრძნობა-ემოციების უნარზე. ჭეშმარიტ სიმბოლოს საქმე აქვს პიროვნებასთან, როგორც მთლიანთან, როგორც ცოცხალს, პრაქტიკულს, ეთიკურს, რელიგიურს, შემეცნებელს და ესთეტიკურს სუბიექტების მთლიანობასთან. სხვა სიტყვებით, სიმბოლოს საქმე აქვს თვითონ პიროვნებასთან და არა მის ცალკეულ უნარებთან.

სიმბოლო როგორც განზოგადების პრინციპი, როგორც შინაარსულ-ფორმალური სტრუქტურა აუცილებელია მხატვრული შემოქმედებისათვის. მის აბსოლუტიზაციას მიყვარებოდა იქამდე, რომ მხატვრული აზროვნება უახლოვდება რელიგიურ მსოფლგანცდას, შემოქმედების საზრისის რელიგიურ-დოგმატურ გაგებას. ორივეს საზრისს კვინტესენცირებულად გამოსატყავს უაკ მარიტენის ცნობილი პრინციპი “უხილავ საგანთა აღმოჩენა ხილულ საგანთა მეოხებით”.

მხატვრული სიმბოლოს მახასიათებლები შესაძლებელია ამგვარად დაჯგუფდეს:

1. მხატვრული სიმბოლო თავისებური განსაკუთრებული სახის ნიშანია.

2. მხატვრული სიმბოლო ნიშანია არა კონკრეტული საგნებისა, არამედ იდეებისა.

3. მხატვრული სიმბოლო არა მარტო აღნიშნავს ამა თუ იმ იდეას, არამედ მოითხოვს მისდამი დამოკიდებულებასაც, გარკვეულად განგვაწყოვს.

4. მხატვრული სიმბოლოს შინაარსში იდეასთან ერთად იგულისხმება ამ იდეის ღირებულებაც.

5. მხატვრული სიმბოლოს გაგებას, წვდომას გონებასთან ერთად გრძნობაც სჭირდება.

6. მხატვრული სიმბოლოს აღნაგი გრძნობათა პრიმატით იგება.

7. მხატვრული სიმბოლო ინტელექტუალურ-ემოციური ბუნებისაა.

8. მხატვრული სიმბოლო არსებითად ცნობიერების მიერ სამყაროს დასაუფლებლად აგებული ხატია, შეიძლება სრული უფლებით ითქვას, რომ მას ფაქტობრივად ცნობიერების შინაარსები მოაქვს.

9. მხატვრულ სიმბოლოში ცნობიერების ფორმათა სინთეზია განხორციელებული.

10. მხატვრული სიმბოლო მრავალი ასპექტის ერთიანობაა. მასში გნოსეოლოგიური, ექსისტენციალური, აქსიოლოგიური, სემიოტიკური ფენები ერთ მთლიანობად იკვრება.

11. მხატვრული სიმბოლო განსხვავებული ასპექტების ჯამზე არ დაიყვანება. იგი უფრო მეტია, ვიდრე უბრალოდ ჯამი.

For the Nature of Art Symbol

Summary

It is impossible not merely to solve philosophic, methodological, esthetic, literature studying or other widely important problems of cultural heritage but even to try to bring them up for discussion without establishing what the notion of a symbol is. A symbol is an all-embracing category of culture. In some epochs we observe a tendency of acute scientific interest towards the symbol studies. Sometimes such interests become somewhat a scientific habit.

There are several favorable factors that put symbolism in a privileged position:

- Firstly they are the achievements of psychological, neo-neo-Freudistic and neo-Jungian scientists of today, mainly the fact that it is possible to keep a unconscious work under observation according to those icons, faces and scenarios that are estimated not to the immediate notion but are substitutive “signs” of the situations, the persons which they cannot percept-receive or do not want to;
- Modernist and surrealist poetic experiments that have opened quite a new world for a creative perception; this is a non-figurative world, a world of dreams the meaning of which could be “determined” by those who would be able to resolve their structures that are “symbolic” in their essence.
- The third factor that has drawn interest to the symbol studies, are ethnological researches. Here we shall mention the hypothesis by Lucien Levi-Brule about the structure and function of the “primitive mentality”. Lucien Levi-Brule considers that the “primitive mentality” was a pre-logical mentality, as there was observed “mystic-participation” in it. This hypothesis awakened wild interest of philosophers and aroused enthusiasm for symbols and myths researches. Actually this trend (fashion) was coming from those philosophers, etymologists, linguists that had set a goal to show the symbolic nature of not only the language but of all the forms of mental activity of a

human being, beginning from mythical–ritual forms ending in art and science.

A symbol in its nature belongs to the class of signs. A symbol is a unique specific kind of a sign in which a non-sentient idea content is expressed by means of a sentient-visual icon.

The content brought by the symbol is very complicated. Its elucidation needs a definite competence and skill. Generally elucidation of the meaning of a symbol needs a specified context. One and the same thing in different contexts can appear as the symbolization of different contents.

Characteristic features of a symbol are: polysemantizm, (e.g. black color symbolizes death, sorrow, darkness, lack of education) and synonymity (e.g. a pigeon, as well as a branch of a palm tree, both of them symbolize peace).

“Material-body” of a symbol is processed in a sentient-iconic form. It brings visual, concrete, iconic content that is often schematic, always demands interpretation, is open to the interpretation and is always conceivable.

A symbol is always characterized with multiple and complicatedly averaged connection between an immediately given exterior, not basic sentient iconic content and a very important basic content (the latter is the notion of the main idea, the inner being of the symbol). In other words a symbol denotes a deeper and wider, though often abstract content, by means of a visual icon.

One of the characteristic features of a symbol is the thing that it has a structuring, modeling nature. This feature of a symbol is revealed in its ability to construct its own reality, its own world by itself.

It is true that reality is backwards displayed in a symbol but this reality is not a copy, a photo of an actuality, a symbol is the only way that takes us to the point of formulation of the objective opinions about real-

ity, objects and human lives. It may be said that a symbol is not a representation of already ready, given reality expression or its imitation but it is a disclosure of the potential of the reality, revealing all the sides and aspects of it. Thus it seems as if it gives rise to pre-modeling of the universe.

A symbol is required and needed in absolutely all the spheres of mental activities (science, art, religion, and politics) but this does not mean that all the spheres of mental activities of a human being are symbolic as E. Cassirer and S. Langer think. There are used symbols as well as non-symbolic forms in all the spheres of mental activity. A symbol, to our mind, is an attempt to express a principally non-sentient mental content by a visual icon.

Just this is where we must search for the main condition necessary for the symbol because, let us say, the concept (reasonable or mental) in itself is not a symbol at all. A symbol is only a sentient-visual icon where expression of a principally non-sentient mental content will be endeavored.

Symbols differ according to what kind of mental content they are entrusted to express. For the basis of the symbols classification we must consider a human being's mental activity in different spheres of culture. The thing is that in all the spheres of human beings' mental activities be it science, art or religion there is a principally non-sentient mental content that needs marking and signing. These are the very functions entrusted to symbols. Here we must mention that these markings are of different types. Let us say when we have to do with the symbols for mathematics, chemistry and logic we see that they are marked with conventional signs. They can be called symbols only because they are the signs of a non-sentient content while the signs for science have no independent meanings, the latter ones are dependent on the context. Each scientist is free and unlimited to choose a symbol form. Let us say that it is all the same what the external appearance of a differential or integral sign is; how hydrogen will be marked $-H$ or Cu . The main thing is that the symbol for

the science is a convenient scientific instrument, easy to be remembered and easy to be drawn.

A scientific symbol excludes diversified interpretations. It is true that mathematical signs had had symbolic meanings from the beginning but today they are released from it.

The content brought by scientific symbols, according to Kant's terminology, is reasonable and not mental. It may be said that the symbols of separate sciences are conventional signs while their connections (mathematical, logical and chemical formulas) are something like "models" ("schemes" according to Kant's terminology) that are entrusted to "visually" express the reasonable content structures.

Personally we have to do with the symbols only when a sign denotes (points out, expresses) the content that is not reasonable, but cognitive, cogitative, principally non-visual and not "fitted-in" reasonable categories. Thus a true symbol is the sign which tries to express the content that cannot be expressed by a scientific language.

Any content of consciousness, which is "fitted-in" the time and space forms and reasonable categories, is principally an understandable content for the science. It is well expressed in schemes, models, and formulas. While a symbol itself is called up to express such a content which cannot be "fitted-in" the time and space forms and reasonable categories. These are the contents understanding of which with reason or "cool mind" will not be enough, such are religious, moral or artistic directions, but those that can be conceived only by feelings, emotion, and belief are essential, are considered to be of value nature. And the values are understood by the value consciousness and not by the reasonable-logical consciousness. True symbols are the very forms of value consciousness. It may be said that a true symbol is a sign, an icon that expresses values.

Symbols of such type are unified into one class by their common function -gnoseological, a function of consciousness. Let us recollect that this function is granted an especial meaning in romanticism, later in symbolism.

A symbol for a science is being declared as the means of understanding of the inaccessible. For Shelling and his followers according to gnoseological concept art stands higher than the science. And truly, a symbol is able to not merely illustrate the ideal content implied in it but it undoubtedly demands acts of understanding, comprehension, notion and revelation of it.

But the thing is that the gnoseological function for the true symbol is an only one of its functions and it is not considered to be a basic, leading, or an attributive function. Its main issue is to give us possibility to feel the ideal content expressed by the symbol adequately, to see its lure, to make us like it and turn it into a thing of belief and hope. With all the ensuing consequences it is easily seen that the true symbols are directed not only and not mainly to the capability of a man to understand but to a man's willfulness and feeling-emotional ability. A true symbol has to do with a personality, as a whole, as a living, practical, ethical, religious, understandable and esthetic wholeness of subjects, in other words a symbol has to do with a person himself and not with his separate abilities.

A symbol, taken as a principle of generalization, as a content-formalized structure, is obligatory for a creative work. Its absolutization brings us to the point that the artistic thinking approaches religious emotional experience, religious-dogmatic understanding of the sense of the creative work. Both senses are expressed concentrated by Jacque Mariten's well-known principle "Disclosure of the Invisible Things by Means of the Visible Things".

Characterizing features of art symbols can be grouped in the following manner:

1. An art symbol is a peculiar special type of a sign;
2. An art symbol denotes and is the sign of not concrete things but of ideas;
3. An art symbol not merely denotes these or those ideas, but demands our attitude towards itself, impels us to feel it;

4. In the content of an art symbol together with the idea the value of an idea is implied as well;
5. One needs not only mind but also sense to understand, to percept an art symbol;
6. The form of an art symbol is structured with the primacy of senses;
7. An art symbol has an intellectual-emotional nature;
8. An art symbol is an icon essentially constructed to overcome the universe by consciousness; It may be said with full competence that actually it brings notion contents;
9. In art symbols there is accomplished a synthesis of consciousness forms;
10. An art symbol is a unity of various aspects. Gnoseological, existential, axiological, semiotic layers are gathered in one whole;
11. An art symbol is not reduced to the sum of aspects; its more than simply a sum;

ბამოყენებული ლიტერატურა:

შესავალი:

1. Werner R. Das Aesthetische Symbol, Zeitschrift für Philosophie und Philosophische Critic. 1997. p. 35.
2. Какабадзе З. М. Проблема человеческого бытия, Тб. Мецниереба, 1985, с. 309.
3. Cassirer E. The Philosophy of Symbolic Forms, v. I. Yale University press, 1964. p. 501.
4. Pierce Ch. S. Selected Papers of Charles Sanders Peirce, vol. 1-6; Harvard, 1931-1935. v. I. p. 540.
5. Morris Ch. Signification and Significance, a Study of the Relation of Sign and Value. Cambridge, 1964.

I თავი:

§1.

1. Cassirer E. Op.Cit.v.II . 86-87.
2. ჭეგელი გ.ფ. ესთეტიკა, ტ. 1. თბ. ხელოვნება, 1979, გვ. 256.
3. Langer S. Problem of Art. Ten Philosophical Lectures. On a New Definition of Symbol. Richard Field ed. New-Haven 1957. p.18.
4. Выготский Л. С. Мышление и речь психологические исследования М.-Л. 1964 с. 10.
5. ჭავჭავაძე ნ. ზ. ესთეტიკის საკითხები. თბ., საბჭოთა საქართველო. 1958, გვ. 228.

§2.

6. ენისა და სტილის ანტიკური თეორიები. ანთოლოგია. სანკტ-პეტერ-გი. 2005. გვ. 99.
7. ოხლეტ გამოკვლევები: W.W. Kellogy and I.A. Kellogy “The Ape and the Child”. 1983.L., R. L. Garner “The Speech of Monkey” 1992. New-Haven., W. H. Furness, “Observation on the Mentality of Chimpanzees and Orang – Utang”. 1996 Z.
8. ჩიქობავა არნ. ზოგადი ენათმეცნიერება. ტ. II. თსუ. 1983. გვ. 186.
9. ibid, p. 188-189.
10. Langer S. K. Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art. New-Haven.1969. 3nd ed.p.111.
11. Cassirer E. Op. Cit. v.I p. 156-157.
12. ibid. p.243.
13. კანტი ი. თხზულებათა ექვსტომეული. ტ. VI. 1966. გვ. 230-231.
14. ჭეგელი გ.ფ. Op.Cit.ტ.III, გვ. 38-39.

§3.

15. ნ. ჰარტმანი. ესთეტიკა. მ. 1958. გვ. 228.
16. E. Cassirer. The Logic of Humanities. Yale University Press.1966. p.55.
17. ibid. p.54.

18. E. Cassirer. An Essay on a Man. Yale University Press.1964.p.81.
19. E. Cassirer. Philosophy of Symbolic Forms. v.I p.158.
20. ibid. p.164.
21. ibid. p. 58.
22. E. Cassirer. An Essay on a Man. p.157.
23. ibid. p.266.
24. ibid. p.127.
25. E. Cassirer. Philosophy of Symbolic Forms. v.I p.95.
26. ibid. p.74-87-107.
27. ibid. p. 105.

§4.

28. Henry Dreyfuss. Symbol Sourcebook. N.Y. McGraw-Hill. 1984.
29. The Oxford Reference Dictionary. Oxford University Press. N.Y. 1987. p. 834.
30. The New Encyclopedia Britannica. 15 ed. 2007. vol. IX. p.458.
31. Henry Dreyfuss. Op.Cit. პ. 23.

§5.

31. Roland Barthes. Elements of Semiology (1968), Hill and Wang: New York. p.98-99.
32. Roland Barthes. New Critical Essays (1990), University of California. Berkeley.p.178.

თავი II

§ 6.

1. კანტი ი. წმინდა გონების კრიტიკა. თბ., 1979. გვ. 134.
2. ibid. გვ.134-135.
3. p.p. 106-107.

§7.

4. ფ.ვ. შელინგი. თხზულებანი. ხელოვნების ფილოსოფია. მ. 2000. გვ. 394.
5. ibid. გვ. 106.
6. ფ.ვ. შელინგი. თხზულებანი. ტრანსცენდენტალური იდეალიზმის სისტემა.მ. 2000. გვ. 299.
7. ფ.ვ. შელინგი. თხზულებანი. ხელოვნების ფილოსოფია. გვ.111.

§ 8.

8. ჰეგელი გ.ფ.ვ. ესთეტიკა. ტ. I გვ.357.
9. ibid. გვ.363.
10. ibid. გვ. 411.
11. ibid. გვ. 372.
12. ibid გვ. 420.
13. ibid. გვ. 417.

§9.

14. Langer S. Op.Cit. p. 185.
15. ibid. pp.51-63.
16. ibid. p.126-132.
17. Langer S. Mind. Essays on Human Feeling. in 3 volumes. v. I Chicago.1982 p.100-126.
18. Langer S. Problems of Art. Op.Cit. p. 26.
19. ibid. p.52.

§10.

20. M.Eliade. The Two and the One. Harper & Row. N.Y.1962 p. 470.
21. ibid. p.471.
22. ibid. p. 437.
- 23.M.Eliade. Images and Symbols. Harper & Row. N.Y.1967.
24. Tillich P. Theology and Symbolism – Religious Symbolism. N.Y. 1955.p.109-112.

თავი III

§11.

1. არისტოტელე. პოეტიკა.თბ., 1979. გვ.52.
2. ibid. გვ.75.
3. ჰეგელი გ.ფ.ვ. Op.Cit. გვ.123.
4. შელინგი ფ.ვ. Op.Cit. გვ. 323.
5. ibid. გვ.378.
6. ibid. გვ. 387.
7. ibid. გვ. 388.
8. პარტმანი ნ. Op.Cit.გვ.264.

§12

9. კანტი ი. Op.Cit.გვ.157-159.
10. ibid. გვ. 375-376.
11. ibid. გვ. 375.
12. ჭავჭავაძე ნ. ესთეტიკის საგნის ბუნებისათვის. თბ., მეცნიერება. 1965. გვ. 183.

§13

13. კაკაბაძე ზ. ხელოვნების ფენომენი. თბ., 1980. გვ. 35-40.
14. Pierce Ch.S. Op. Cit. p.279.
15. Morris Ch. Signification and Significance, Cambridge, Massachusetts, 1964. p.343.
16. Richards A. Poetries and Sciences. Routledge & Kegan Paul, 1970. p.108.
17. ibid. 128-129.
18. Басин Е Я Семантическая философия искусства М. 1979 ст. 15.

§14

19. შაიდგუერი მ. დასაბამი ხელოვნების ქმნილებისა. თბ., 1992.
20. მიგელ დე ნამუნო. ნისლი. თბ., 1973. გვ. 50.
21. სტანისლავსკი კ. ფიქრები თეატრზე. თბ., 1983, გვ. 23-24.
22. ბრეჰტი ბ. პატარა ორგანონი თეატრისათვის. თბ., 1982, გვ. 68.

§15

23. ჰეგელი გ.ფ.ვ. Op.cit. 384.
24. ფრანსი ა. თხზულებათა კრებული. ტ. II. მ. 1958. გვ. 117.

თავი IV

§16

1. Cassirer E. Op. Cit. p. 209.
2. ibid. p. 212.
3. ibid. p. 181-182.

§17

4. ჯავახიშვილი ი. ქართული სამართლის ისტორია. ტ. I. თბ., 1984. გვ. 102.
5. ლოსვეი ა. სიმბოლოს პრობლემა და რეალისტური ხელოვნება. მ. 1976.. გვ. 189

§18

6. Гете И. В. Избранные сочинения по эстетовзнанию М.-Л. 1957 стр. 314.
7. ibid. p 317-318.
8. ibid. p. 326-327.
9. ibid. p. 336-337.
10. ibid. p. 339.
11. Мандельштам О. Слово и культура в кн-ге Дракон поэтический альманах . Прага. стр. 13.
12. კობახიძე თ. თომას სტერნზ ელიოტი: პოეზია და მითოსი. თბ., 1991. გვ. 138-140.

ბოლოთქმა:

1. Whitehead A. Symbolism, Its Meaning and Effect. N.Y. 1999 (4th edit.).
2. Urban W. Language and Reality. The Philosophy and Principles of Symbolism. L; N.Y. 1993(2 edit.)
3. Johnson F. Ernst. Religious Symbolism. N. Y. 1955.
4. Symbols and Values: An Initial Study. N.Y. 1954.
5. Symbols and Society. XIV Symposium of Conference. N. Y. 1965.
6. Cassirer. Philosophy of Symbolic Forms. v. I-III.
7. Langer S. K. Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art. New-Haven. 1969 3nd

ბიბლიოგრაფია

1. Roland Barthes. *Image, Music, Text* (1977), Hill and Wang:New York.
2. Roland Barthes. *A Lover's Discourse: Fragments* (1990), Penguin Books:London.
3. Roland Barthes. *The Pleasure of the Text* (1975), Hill and Wang:New York.
4. Roland Barthes. *The Responsibility of Forms: Critical essays on music, art, and repre* (1985), Basil Blackwell: Oxford.
5. Roland Barthes. *The Semiotic Challenge* (1994), University of California Press Berkeley.
6. T. S. Eliot. *The Waste Land*. In *Sellected Poetry*. Cambridge. 1969.
7. T. S. Eliot. *Order and Myth*. N.Y. 1948.
8. Bertocci, Peter. "Susanne K. Langer's Theory of Feeling and Mind." *Review of Metaphysics* 23, no.3 (March 1970): 527-51.
9. Beyer, Huntley. "Music and Metaphysics at the Moment." [Aesthetics and Process Thought Conference, January 1980].
10. Carter, Curtis L. "Hegel and Whitehead on Aesthetic Symbols." *Hegel and Whitehead: Contemporary Perspectives on Systematic Philosophy*, ed. George R. Lucas, Jr. (Albany: State University of New York Press, 1986), 239-56.
11. Jennhonne, J. M. P. "The Symbolic Philosophy of Susanne K. Langer." *Neue Zeitschrift Fur Systematische Theologie Und Religionsphilosophie* 27, no.2 (1985): 159-176.
12. Johnson, A. H. "Truth, Beauty and Goodness in the Philosophy of A. N. Whitehead." *Philosophy of Science* 11, no.1 (1944).
13. Lachman, Rolf. "From Metaphysics to Art and Back: The Relevance of Susanne K. Langer's Philosophy for Process Metaphysics." *Process Studies* 26, no.1-2 (Spring-Summer, 1997): 107-25.
14. _____. "Introduction: Special Focus on Susanne K. Langer and Whitehead." *Process Studies* 26, no.1-2 (Spring-Summer, 1997): 57-61.
15. Lachs, John and Robert Talisse, eds. *American Philosophy: An Encyclopedia* - entry on **Susanne Langer**. New York and London: Routledge, 2008. (Available at Honnold).
16. Langer, Susanne K. *Feeling and Form*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953. [Developed from *Philosophy in a New Key*].
17. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1942.
18. Lango, John W. Review of *The Ethics of Creativity: Beauty, Morality and Nature in a Processive Cosmos* by Brian G. Henning. *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 42, no. 3 (Summer 2006): 450-454.
19. Martin, F. David. *Art and the Religious Experience: The 'Language' of the Sacred*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1972.
20. _____. "The Persistent Presence of Abstract Painting." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28 (Fall 1969): 23-31.
21. _____. "The Power of Music and Whitehead's Theory of Perception." *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 25 (Spring 1967): 313-22.
22. _____. Review: C. H. Waddington, *Behind Appearance*. *Process Studies* 4, no.1 (Spring, 1974): 51-55.
23. Mesle, C. Robert. "Aesthetic Value and Relational Power: An Essay on Personhood." *Process Studies* 13, no.1 (Spring 1983): 59-70.

24. Monelle, Raymond. "Symbolic Models in Music Aesthetics." *The British Journal of Aesthetics* 19 (Winter 1979): 24-37.
25. Morreall, John. Review of *Illuminating Dance: Philosophical Explorations*, by Maxine Sheets-Johnstone. In *Process Studies* 15, no. 2 (Summer, 1986): 140-41.
26. Peimin, Ni and Stephen Rowe. *Wandering: Brush and Pen in Philosophical Reflection*. Chicago, IL: Art Media Resources, 2002.
27. Peters, Eugene. "The Aesthetic Motif." In *Hartsborne and Neoclassic Metaphysics* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1970), 93-112.
28. Pittenger, Norman. "The Priority of the Aesthetic." *Faith and Freedom* 40, no.118 (Spring 1987): 21-29.
29. Randolph, Robert M. "The Novum as Meaning." *Process Studies* 31, no.2 (Fall-Winter 2002): 138-155.
30. Reynolds, Blair. "The Revival of Ecstasy in Process Aesthetics." *Creative Transformation* (Winter 1996): 14-16.
31. Ross, S. D. *A Theory of Art: Inexhaustibility by Contrast*. Albany: State University of New York Press, 1982.
32. Ross, Susan A. "Women, Beauty, and Justice: Moving Beyond von Balthasar." *Journal of the Society of Christian Ethics* 25, no. 1 (Spring/Summer): 79-98.
33. Schloesser, Stephen S.J. "The Method of Abstraction: A Musical Analysis." *Process Studies* 15, no.1 (Spring, 1986): 19-31.
34. Shelley, Cameron. "Consciousness, Symbol and Aesthetics: A Just-So Story and its Implication in Susanne Langer's mind: An Essay on Human Feeling." *Philosophical Psychology* 11, no. 1 (March 1998): 45-66.
35. Sherburne, Donald W. "The Arts, Aesthetics, and Process Philosophy." *Process Studies* 13, no.1 (Spring, 1983).
36. _____. "Meaning and Music." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24 (1966): 579-83.
37. Snyder, Robert F. "Cognition and the Life of Feeling in Susanne K. Langer." Harvard University, 1991.
38. F. David Martin, *Art and Religious Experience: The 'Language' of the Sacred*. *Process Studies* 3, no.3 (Fall, 1973): 230-35.
39. Stone, Alison. "Friedrich Schlegel, Romanticism, and the Re-enchantment of Nature." *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy* 48, no. 1 (February 2005): 3-25.
40. Strang, Veronica. "Introduction. Fluidscapes: Water, Identity and the Senses." *Worldviews* 10, no. 2 (2006): 147-54.
41. _____. "Substantial Connections: Water and Identity in an English Cultural Landscape." *Worldviews* 10, no. 2 (2006): 155-77.
42. Whitehead, A. N. "Beauty," and "Truth and Beauty." In *Adventures of Ideas*, New York: The Free Press, 1967 [1933], pp. 252-272.
43. Woollen, Evans. "Towards an Architecture of Process." *Arts and Architecture* 3, no.4 (1985).
44. Wyman, Mary A. *The Lure for Feeling in the Creative Process*. New York: Philosophical Library, 1960 .
45. Zangwill, Nick. "Aesthetic Judgment", *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 02-28-2003/10-22-2007. Retrieved 07-24-2008.
46. Bruyn, Severyn T. "Art and Aesthetics in Action", Boston College, 2002.

47. Holm, Ivar (2006). *Ideas and Beliefs in Architecture and Industrial design: How attitudes, orientations, and underlying assumptions shape the built environment*. Oslo School of Architecture and Design.
48. Korsmeyer, Carolyn ed. *Aesthetics: The Big Questions* 1998.
49. Brian Massumi, *Deleuze, Guattari and the Philosophy of Expression*, 1999.
50. Davies, Penelope J.E. Denny, Walter B. Hofrichter, Frima Fox. Jacobs, Joseph. Roberts, Ann M. Simon, David L. Janson's History of Art, Prentice Hall; 2007, Upper Saddle River, New Jersey. Seventh Edition.
51. Lyotard, Jean-Françoise, *What is Postmodernism?*, in *The Postmodern Condition*, Minnesota and Manchester, 1984.
52. Lyotard, Jean-Françoise, *Scriptures: Diffracted Traces*, in *Theory, Culture and Society*, Volume 21, Number 1, 2004.
53. Freud, Sigmund, "The Uncanny" (1919). Standard Edition of the Complete Psychological Work of Sigmund Freud, 17:234-36. London: The Hogarth Press.
54. Merleau-Ponty, Maurice (1964), "The Visible and the Invisible". Northwestern University Press.
55. Lacan, Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (The Seminar of Jacques Lacan Book XI), NY: W. W. Norton & Com.
56. Doyle, Laura (Ed.), *Bodies of Resistance*. Evaston: Northwestern University Press. 2001.
57. AJ Giannini. Tangential symbols. *Journal of Clinical Pharmacology*.33:1134-1139, 1993.
58. Danto, Arthur. *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. 2003.
59. Davies, Stephen (1991), *Definitions of Art*.
60. Ettinger Bracha, L. (1994), *The Matrixial Gaze*. Reprinted by Feminist Arts & Histories Network - Dept. of Fine Art, Leeds University, 1995, ISBN 0-9524-899. Reprinted in: *The Eurydice Series. Drawing Papers* n.24. NY: The Drawing Center, 2001.
61. Ettinger, Bracha L. (2006), *The Matrixial Borderspace*. University of Minnesota Press.
62. Kelly, Michael (Editor in Chief) (1998) *Encyclopedia of Aesthetics*. New York, Oxford, Oxford University Press. 4 voll.
63. Novitz, David, *The Boundaries of Art*. 1992.
64. Feagin and Maynard, *Aesthetics; Oxford readers*1997.
65. Thomas Wartenberg, *The Nature of Art*. 2006.
66. John Bender and Gene Blocker *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics* 1993.
67. Noel Carroll, *Theories of Art Today*. 2000.
68. Benedetto Croce, *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*, 1902.
69. E. S. Dallas, *The Gay Science* - in 2 volumes, on the aesthetics of poetry, published in 1866.
70. Alain de Botton, *The Architecture of Happiness*. Pantheon, 2006.
71. Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*. Blackwell, 1990.
72. Penny Florence and Nicola Foster (eds.), *Differential Aesthetics*. London: Ashgate, 2000.

73. Hans Hofmann and Sara T Weeks; Bartlett H Hayes; Addison Gallery of American Art; *Search for the real, and other essays* (Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1967).
74. Michael Ann Holly and Keith Moxey (eds.), *Art History and Visual Studies*. Yale University Press, 2002.
75. David Goldblatt and Lee Brown, ed. *Aesthetics: A Reader in the Philosophy of the Arts*. 1997.
76. Evelyn Hatcher (ed.), *Art as Culture: An Introduction to the Anthropology of Art*. 1999.
77. Peter Kivy (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*. 2004.
78. Carolyn Korsmeyer (ed.), *Aesthetics: The Big Questions*. 1998.
79. Martinus Nijhoff, *A History of Six Ideas: an Essay in Aesthetics*, The Hague, 1980.
80. Griselda Pollock, "Does Art Think?" In: Dana Arnold and Margaret Iverson (eds.) *Art and Thought*. Oxford: Basil Blackwell, 2003. 129-174.
81. Griselda Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive*. Routledge, 2007.
82. George Santayana, *The Sense of Beauty. Being the Outlines of Aesthetic Theory*. (1896) New York, Modern Library, 1955.
83. Elaine Scarry, *On Beauty and Being Just*. Princeton, 2001.
84. Alan Singer & Allen Dunn (eds.), *Literary Aesthetics: A Reader*. Blackwell Publishing Limited, 2000.
85. John M. Valentine, *Beginning Aesthetics: An Introduction To The Philosophy of Art*. McGraw-Hill, 2006.
86. John Whitehead, *Grasping for the Wind*. 2001.
87. Thomas Wartenberg, *The Nature of Art*. 2006.
88. John Bender and Gene Blocker *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics* 1993.
89. Noel Carroll, *Theories of Art Today*. 2000.
90. Benedetto Croce, *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*, 1902.
91. Alain de Botton, *The Architecture of Happiness*. PantheonTerry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*. Blackwell, 1991
92. Penny Florence and Nicola Foster (eds.), *Differential Aesthetics*. London: Ashgate, 2000.
93. Hans Hofmann and Sara T Weeks; Bartlett H Hayes; Addison Gallery of American Art; *Search for the real, and other essays* (Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1967) .
94. Michael Ann Holly and Keith Moxey (eds.), *Art History and Visual Studies*. Yale University Press.
95. David Goldblatt and Lee Brown, ed. *Aesthetics: A Reader in the Philosophy of the Arts*. 1997.
96. Evelyn Hatcher (ed.), *Art as Culture: An Introduction to the Anthropology of Art*. 1999.
97. Peter Kivy (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*. 2004.
98. Carolyn Korsmeyer (ed.), *Aesthetics: The Big Questions*. 1998.
99. Martinus Nijhoff, *A History of Six Ideas: an Essay in Aesthetics*, The Hague, 1980.
100. Griselda Pollock, "Does Art Think?" In: Dana Arnold and Margaret Iverson (eds.) *Art and Thought*. Oxford: Basil Blackwell, 2003.

101. Richard Wollheim, *Art and its objects*, 2nd edn, 1980, Cambridge University Press.
102. Crawford, Donald W. *Kant's Aesthetic Theory*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1974.
103. Johnson, Mark. "Imagination in Moral Judgment." *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. XLVI, No. 2 (1985), 265-280.
104. Schaper Eva. The Art Symbol. *The British Journal of Aesthetics* 1964 4(3):228-239.
105. Levi-Brule. I. *Creative Intuition in Art and Poetry*. N.Y. Pantheon Books. 1953.
106. "Art and Faith". N.Y. 4th edition, 2004.
107. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2х т. – М.:Искусство, 1994.
108. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.:Республика,1994.– 525с.
109. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4х т. /Пер. с нем. М. Лифшица. – Т.2. – М.:Мысль,1969. – 326с.
110. Иванов В. Заветы символизма // Декоративное искусство. – 1991. – №3.– С.9.
111. Лосев А.В. Проблеме символа и реалистическое искусство. – М.,1976. – 367с.
112. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры //Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3х т. – Т.1. – Таллин: Александра, 1992. – 479с.
113. Свасьян К.А. Проблемы символа в современной философии. – Ереван,1980.– 206с.
114. Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. – М.: Изобразительное искусство,1996. – 333с.
115. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка/ Ж.Кассу, П.Брюнель, Ф.Клодон и др.; Науч. ред. и авт. Послел. В.М.Толмачев;– М.:Республика,1998. – 429с.

შინაარსი:

შესავალი	5
თავი I. სიმბოლო ნიშანთა სისტემაში	11
1. ნიშნის ცნების შესახებ.....	11
2. ნიშანთა და ნიშნობრივ სისტემათა მრავალგვარობა.....	15
3. სიმბოლურ ფორმათა განზომილება.....	28
4. გრაფიკული სიმბოლო და სემიოტიკური კომუნიკაცია.....	38
5. მეტაენის ძიების საუკუნე.....	42
თავი II. მხატვრული სიმბოლოს ფილოსოფიური ისტორია	45
6. ტრანსცენდენტალური სქემატიზმი და სიმბოლო კანტის ესთეტიკაში.....	45
7. სიმბოლოს პანესთეტიკური თეორია შელინგთან.....	49
8. მხატვრული იდეალის სიმბოლური ფორმა პეგელთან.....	52
9. ს. ლანგერის სიმბოლურ-სემანტიკური თეორია.....	57
10. მ. ელიადეს მითო-რელიგიური სიმბოლიზმი.....	64
თავი III. მხატვრული სახის თავისებურებანი და მხატვრული სიმბოლო	68
11. მხატვრული სახის გნოსეოლოგიური ასპექტი.....	68
12. მხატვრული სახის ღირებულებითი ასპექტი.....	77
13. მხატვრული სახის სემიოტიკური ასპექტი.....	82
14. მხატვრული სახის ექსისტენციალური ასპექტი.....	89
15. მხატვრული სახის სტრუქტურა.....	95
თავი IV. ენა და მხატვრული სიმბოლო	99
16. სამეტყველო ენის სიმბოლურობა.....	99
17. სიმბოლოთა სახეები.....	103
18. მხატვრული სიმბოლოს სტრუქტურა.....	113
ბოლოთქმა	129
რეზიუმე	136
ლიტერატურა	141
ბიბლიოგრაფია	147

C O N T E N T S

Introduction	5
Chapter I Symbol in the System of Signs.....	11
1. Concept of Sign.....	11
2. Multiplicity of Signs and Systems of Signs.....	15
3. Dimension of Symbolic Forms.....	28
4. Graphical Symbol and Semiotic Communication	38
5. Century of Searching Meta-Language.....	42
Chapter II Philosophical History of Art Symbol.....	45
6. Transcendental Schematism and Symbol in Aesthetics of Kant.....	45
7. Pan Aesthetical Theory of Symbol by Shelling.....	49
8. Symbolic Form of Ideal by Hegel	52
9. Semantically – Symbolical Theory of S. Langer.....	57
10. Mithological-Religious Symbolism of M. Eliade.....	64
Chapter III Specification of Image and Art Symbol.....	68
11. Gnoseological Aspect of Image.....	68
12. Valuable Aspect of Image	77
13. Exsistensional Aspect of Image.....	82
14. Semiotic Aspect of Image	89
15. The Structure of Art Symbol	95
Chapter IV Language and Art Symbol.....	99
16. Symbolism of Language.....	99
17. Types of Symbols.....	103
18. Structure of Art Symbol	113
Conclusion.....	129
Summary	136
List of Literature.....	142
Bibliograpy	147