

სამხრეთის ხელოვნება

СОВЕТСКОЕ
УСКУССТВО

SOVIET
ART

SOWJETKUNST

ART
SOVIETIQUE



1972

6-191

საგჭოთა სელოვნება



შურნალი გამომცემის 1921 წლიდან

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
ზრდილობა
ქორეოგრაფია



საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს საზოგადოებრივ-პოლიტიკური,
ლიტერატურულ-მხატვრული, მეცნიერულ-თეორიული ყოველთვიური შურნალი

1972

საგჷოთა ხელოვნება

№ 8, 1972

შინაარსი

ლენინური იდეებისათვის მებრძოლი გავითი	3	მარა კირაკოსოვა —	
შალვა კვასხვაძე —		ღირსი შოსტაკოვიჩის ვოკალური ციკლი	49
ალექსანდრე ციხაძურიძე	8	ინა დოლიძე —	
მელქო ბიბილაშვილი —		ინგმარ ბერგმანი	55
პარტიის რაიკომი და კულტურულ-საგანმანათლებლო მუშაკობა	11	გურამ ყვანია —	
ტარიელ ხავთასი —		კიდეშ მართხელ „ჯიმ ზვანთის“ შესახებ	58
პარტული კინოს პიონერი	14	მოხსენება „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსთწყობის საკითხებზე	62
ლალი ცერცვაძე —		გიორგი გოგლიძე —	
ბრაზიკულის ფრონდისული გაგების კრიტიკისათვის	18	ივანე გომართელის თეატრალური წერილები	64
გრიგოლ ბუნიაშვილი —		ალექსანდრე ეგუტია —	
მცნობი დოკუმენტები გიორგი ერისთავის თეატრზე	23	ალექსანდრე სუმბათაშვილი	66
დასო ბრიკოლსკი	25	რამინ რამიშვილი, იოსებ ანდრიაშვილი —	
ლერი ალიმონაჯი —		მერცხლის პინაქი მრწოდან	72
ლადო მისნიშვილი და 1905 წლის რევოლუცია	30	თამარ გომართელი —	
ნადეჟდა შალუტაშვილი —		კოლიტაქნიკური ინსტიტუტი 50 წლისაა	76
მეგობარი და თანამოაზრე	33	იუზა ხაზარაძე —	
მარა ფიჩხაძე —		თარიღები დასაუფლებელია	81
სასინარელო შემხედრე	37	ირაკლი გოგოლაური —	
ლანა ნიჭაძე —		დუშეთის სახალხო თეატრის წარსულიდან	82
მეგობრის წარმოქმნა ფორტეპიანოზე და მისი წინაპრობები	39	ჯემალ მჭედლიშვილი —	
მეფეან ბაგრატიშვილი —		ივანე მაჩაბელი და გავითი „დროება“	88
ალექსანდრე ნაცვლიშვილი	43	გუგული გაბისონია —	
თენგიზ თალაკვაძე —		თვითმომკმედების სამსახურში	93
ლენინური პინოდრამატურების გვით	45	გიორგი იმერელი —	
		მუთაისის თეატრის თეატრის იუბილე	95
		გრიგოლ იარალოვი —	
		„სისწინანი ინგარი“ (პიესა)	97
		ვინ არის და ვის როლში?	111

ნომერშია: 2 — ე. ადამია — „კოლხი ქალები“; 3 — გ. მესხი — „მარა“ (ტრიპტიქი); 14 — ვ. ამაშუკელი; 15-17 — ვ. ამაშუკელის ნახევრები სალამოს ამსახველი ფოტოები — ავტ. პ. შევჩენი; 23-24 — გ. ერისთავის თეატრის დადგმების აფიშები და ტეატრულ ქალაქის კომისრის“ ლიბრეტოს პირველი გვერდი; 29 — ი. ტრიბოლსკის საიუბილეო სალამოს ამსახველი ფოტოები — ავტ. მ. ბაბოვი; 30 — ლ. მესხიშვილი; 34 — კადრი უკრაინული ფილმიდან „პრომეთე“; 36-37 — ა. ბალანჩივაძე; — ფოტოები კახურაშვილისა; 43-44 — ა. ნაცვლიშვილი — „ავტოპორტრეტი“; ; მოსავლის აღება“; 45 — კინოდრამატურგი ს. უდენტი; 62 — გ. წერეთელი; 63 — საქართველოს მწერალთა კავშირის სხდომის დარბაზში; 67 — ა. სუმბათაშვილის პიესის — „იდაყვი ახლოსა, მაგრამ კი ვერ უკბენ“ — თავფურცელი; 72 — ერწოს პინაქი; 73 — სამარხის საერთო ხედი; 74 — ერწოს პინაქის რენტგენოსურათი; 83-86 — დუშეთის სახალხო თეატრის საქმიანობის ამსახველი ფოტოები; 93 — თ. კვიციანი; 95 — ქუთაისის თეატრის თეატრის პირველი სპექტაკლის მონაწილე მსახიობთა ჯგუფი; 97 — გ. იარალოვი; 112 — ვინ არის და ვის როლში?

ნომერზე **თამარ ფარცხალაძე**.
 ტექსტული რედაქტორი **ალმასი ბალაზაშვილი**.
 ტექნოლოგი-კორექტორი **ვანდა ხახუტაშვილი**.

საქართველოს კვ ცენტრალური
 კომიტეტის გამომცემლობა.
 თბილისი, 1972.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 12/VIII-72 წ. შე 01990
 შეკვ. 2237. ტირაჟი 6.000. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15
 სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 10.75 ფასი 1 მან.

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის
 გამომცემლობის სტამბა.
 თბილისი, ლენინის ქუჩა, № 14, ტელ. 93-93-59.

რედაქციის მისამართი: თბილისი, მარჯანიშვილის 5, ტელ. 95-10-24.

ტრაგიკულის ფროიდისეული ბაბუის კრიტიკისათვის

ლალი ცერცვაძე

მეოცე საუკუნის ბურჟუაზიული ხელოვნება მკვეთრად განსხვავდება ყველა სხვა დროის ხელოვნებისაგან. ამ განსხვავების საფუძველია ის სულიერი კრიზისი, რომელშიც აღმოჩნდა ბურჟუაზიული საზოგადოება: ტრადიციული ღირებულებები გაუფასურდა, ძველმა იდეალებმა დაჰკარგა საყრდენი, შეირყა რწმენა იმისა, რომ სამყარო და ადამიანის სიცოცხლე გონიერია. ადამიანს ეუფლება საკუთარი არსებობის აბსურდულობისა და ტრაგიკულობის განცდა, განცდა იმისა, რომ კაცობრიობის კულტურა კატასტროფისაკენ მიემართება. თუ ადამიანის ქცევის განმსაზღვრელ ინსტანციად ზეგრძნობადი, იდეალური, მეტაფიზიკური სამყარო ითვლებოდა, ახლა ადამიანის ქცევის ამხსნელ მოტივებს ძებნა დაუწყეს ადამიანის სიღრმეში არსებულ ლტოლვებსა და მიდრეკილებებში. მე-20 საუკუნის დასავლურმა ხელოვნებამ, ბუნებრივია, შეისისხლხორცა და თავისებურად გამოსატა თავისი ეპოქის ეს განწყობილება.

შემთხვევითი არ იყო ის ფაქტი, რომ ამ პერიოდის ხელოვნებასა და ესთეტიკაზე მეტად დიდი გავლენა მოახდინა ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქოანალიტიკურმა თეორიამ, რომელიც, თავისი ეპოქის შესატყვისად, ადამიანის ყოფიერების ახსნას ცდილობდა არაცნობიერი მოტივებით. მსგავსება ბურჟუაზიული ხელოვნების არსებით პრინციპებსა და ფროიდის მოძღვრებას შორის ეჭვს გარეშეა, თუმცა მათი კავშირი რთული ხასიათისაა: თუკი მე-20 საუკუნის ხელოვნების ზოგიერთი მოდერნისტული მიმდინარეობის წარმომადგენლები (მაგალითად, სიურრეალისტები) თვითონ აცხადებენ უ. ფროიდს თავის წინამძღვრად, ბევრი მათგანისთვის სრულიად უცნობი იყო ფსიქოანალიზი; ხოლო თვით ფროიდი ბოლომდე გულგრილი დარჩა მოდერნისტული ხელოვნების მიმართ. შეიძლება ითქვას, რომ კავკას, ჯოისის, „ცნობიე-

რების ნაკადის“ წარმომადგენლებისა და სხვათა ნაწარმოებები არის და არც არის ფროიდისტული. მათსა და ფროიდს შორის საერთო ტრაგიზმის განცდაა, რომლითაც გამსჭვალულია თანამედროვე დასავლეთის აზროვნება და ბურჟუაზიული კულტურის კრიზისის გამოხატავს.

ამრიგად, თუ ვილაპარაკებთ იმ გავლენაზე, რომელიც ფროიდის მოძღვრებამ მოახდინა ხელოვნებაზე, მისი საფუძველი პირველ ყოვლისა უნდა ვეძიოთ ფროიდის მიერ ტრაგიკულის გაგების თავისებურებაში. ამიტომ აუცილებელია გაირკვეს, თუ რა ადგილი უკავია ტრაგიკულს ფროიდის მსოფლმხედველობაში.

ტრაგიკული, როგორც ესთეტიკური კატეგორია, არ ყოფილა ფროიდის კვლევის უშუალო საგანი, მაგრამ ის, თუ როგორ იაზრებს ფროიდი ტრაგიკულის ადგილს ადამიანის ცხოვრებაში და როგორ ახსნას აძლევს ტრაგიკულ ნაწარმოებებს, გარკვეულად ეხმარება ესთეტიკურის იმ გაგებას, რომელიც იმდროინდელ გერმანულ ფილოსოფიაში იყო გავრცელებული, და ხელოვნებაში რომანტიზმს უკავშირდებოდა.

ტრაგედიის კატეგორიას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება გერმანული რომანტიზმის ესთეტიკაში, სადაც იგი მიჩნეულია მშვენიერების გამოსატყვის უპირველეს ფორმად, ხოლო ტრაგიკული — ხელოვნების არსის ყველაზე სრულ გამოვლენად. ამას ნათლად ამჟღავნებს შელინგის თეორია.

შელინგის თვალსაზრისით, ტრაგედიას უპირატესობა აქვს ხელოვნების ყველა სხვა ჟანრთან შედარებით, თვითონ ხელოვნებას კი მის ფილოსოფიურ სისტემაში პრივილეგირებული ადგილი ენიჭება. ხელოვნებაში მიიღწევა უსასრულოსა და სასრულის იგივეობა. ეს თვალსაზრისი შელინგის ფილოსოფიის ძირითადი ბირთვია. ამიტომ ხელოვნება, შელინგის აზრით, ფილოსოფიის მარადიული და ნამდვილი ორგანოა.

უსასრულოსა და სასრულის დაპირისპირებულობა (და იგივეობა) თავის უმაღლეს გამოსატყულებას იღებს აუცილებლობისა და თავისუფლების ურთიერთობაში. სწორედ პოეზია გამოსატყავს ამ ურთიერთობას. განსაკუთრებით მის უმაღლეს ფორმაში, რასაც დრამა და, უწინარეს ყოვლისა, ტრაგედია წარმოადგენს. ლირიკულში — ამტიკებს შელინგი, — უპირატესად ვლინდება თავისუფლება, ეპიკურში კი ბატონობს აუცილებლობა. ორი ფორმის სინთეზის მომხდენ ნაწარმოებში მოცემული უნდა იყოს ორივე საწყისი (აუცილებლობისა და თავისუფლების) ნამდვილი ბრძოლა. „ხელოვნების უმაღლესი გამოვლენა უნდა იყოს ის, რომელშიც აუცილებლობა იმარჯვებს იმის გარეშე, რომ თავისუფლება აღმოჩნდეს დამარცხებული და, პირიქით, გამარჯვებას ზეიმობს თავისუფლება იმის გარეშე, რომ აუცილებელია აღმოჩნდეს დამარცხებული“. ხელოვნების ასეთ უმაღლეს გამოვლენას (რომელიც ეპიკურისა და ლირიკულის სინთეზს ახდენს) წარმოადგენს დრამა. ამასთან, დრამა შელინგთან არსებითად ტრაგედიაა.

ტრაგედიის არსად შელინგს მიაჩნია ბრძოლა სუბიექტურ თავისუფლებასა და ობიექტურ აუცილებლობას შორის; ბრძოლა, რომელშიც სრულიად განურჩეველია გამარჯვებული და დამარცხებული. ტრაგედიაში იმარჯვებს აუცილებლობა, რამდენადაც ტრაგედიის გმირი აუცილებლობით ხდება დამნაშავე; მაგრამ იმარჯვებს თავისუფლებაც, რამდენადაც გმირი საკუთარ თავზე თავისუფლად იღებს დანაშაულს, რომელიც ბედით იყო განსაზღვრული. „ამაში მდგომარეობს თავისუფლების უმაღლესი აზრი და გამარჯვება — ნებაყოფლობით აიტანო აგრეთვე სასჯელი გარდაუვალი დანაშაულის გამო, რათა თავისუფლების თვით-

დაკარგვით დაამტკიცო ეს თავისუფლება და დაიღუპო ისე, რომ გამოაცხადო საკუთარი თავისუფალი ნება“.

სწორედ ასეთი ვითარება გვაქვს „ოიდიპოს მეფეში“. ბედისწერამ წინასწარ განსაზღვრა თიდიპოსის დანაშაული. თიდიპოსი ებრძვის აუცილებლობას, მაგრამ დანაშაულს ჩაიდენს ბედისწერის ძალით და ისჯება ამ დანაშაულისათვის. გმირს, — აღნიშნავს შელინგი, — უნდა ებრძოლა ბედისწერის წინააღმდეგ, სხვაგვარად არ იქნებოდა ბრძოლა, არ იქნებოდა თავისუფლების გამომჟღავნება: ამავე დროს გმირი უნდა დამარცხდეს იმაში, რაც აუცილებლობას ემორჩილება, მაგრამ აუცილებლობამ არა მარტო უნდა გაიმარჯვოს, არამედ ის უნდა დამარცხდეს კიდევ, — ამიტომ გმირმა ნებაყოფლობით უნდა გამოისყიდოს წინასწარ განსაზღვრული დანაშაული.

ტრაგიკულის განსაკუთრებული მნიშვნელობის, მისი როგორც თავისუფლებისა და აუცილებლობის დაპირისპირებისა და იგივეობის და ტრაგიკული დანაშაულის შესახებ იღვებმა შემდგომი განვითარება ჰპოვეს ჰეგელის ესთეტიკაში. ჰეგელის მიხედვითაც, პოეზია ხელოვნების უმაღლესი ფორმაა, რომელიც აერთიანებს თავის თავში სახვით და მუსიკალურ ხელოვნებათა უკიდურესობებს, ხოლო უმაღლესი საფეხური პოეზიისა და საერთოდ, ხელოვნების განვითარებაში არის დრამა, რომელიც აერთიანებს ეპოსის ობიექტურობას ლირიკის სუბიექტურ პრინციპებთან.

ტრაგიკულის ნამდვილი თემა, ჰეგელის მიხედვით, არის ფეთხებრივი. მაგრამ ღვთაებრივი ტრაგედიაში ვლინდება არა იმ სახით, როგორც რელიგიურ ცნობიერებაშია მოცემული, არამედ ადამიანთა მოღვაწეობის სახით. ამდენად, ტრაგედიაში ერთმანეთს უპირისპირდებიან განკერძოებული ძალები. დაპირისპირებულ ძალებს საფუძველი აქვთ, მაგრამ თავიანთი მიზნების მიღწევა მათ არ შეუძლიათ ერთმანეთის უარყოფის გარეშე. ვასაგებია, რომ ამ ვითარებაში გმირს აუცილებლობით აწევბა დანაშაულის ვიძიე ტვირთი. მაგრამ ნამდვილი სუბსტანციური — ის, რაც სინამდვილედ უნდა იქცეს, არ არის განსაკუთრებულთა ბრძოლა. ტრაგედიაში ინდივიდები საკუთარ თავს ღუბავენ თავიანთი ნებისა და ხასიათის ცალმხრივობით, ან იმიტომ, რომ ემორჩილებიან გარდუვალობას, უნდა შეურიგდნენ იმას, რასაც ისინი სუბსტანციურად ეწინააღმდეგებოდნენ.

გერმანული კლასიკური იდეალიზმისათვის ტრაგიკულის მნიშვნელობის აღიარება არ მოასწავებდა ტრაგიკოსსა და პუსიმიზს, რადგან თვითონ ტრაგედია გაგებული იყო ოპტიმისტურად-როგორც სუბსტანციური ძალების გამარჯვების გამოვლენის, აუცილებლობისა და თავისუფლების, უსასრულოსა და სასრულის ერთიანობის გამომჟღავნების საშუალება. გერმანული იდეალიზმის გვიანდელ წარმომადგენლებთან (ა. შოპენჰაუერი, ფ. ნიცშე) ტრაგიკში მსოფლმხედველობის დამახასიათებელი ნიშანია.

XIX-XX საუკუნეებში ტრაგიკული უპირატესად განიხილება როგორც ადამიანური ყოფიერების, ხოლო ზოგჯერ — როგორც სამყაროს ერთ-ერთი მომენტი. ეს ტენდენცია ნათლად გამოხატა მ. შელერმა, რომელიც წერდა: „ტრაგიკული ფენომენის მოპოვება არ შეიძლება ხელოვნების ანალიზიდან. ტრაგიკული არის თვით უნივერსუმის არსებითი ელემენტი. ტრაგიკული არის თვითონ სამყაროს გარკვეულობა“ ამდენად, როდესაც ლაპარაკობენ ტრაგიკულის ამა თუ იმ გაგებაზე, მხედველობაში აქვთ უმთავრესად არა ის, თუ როგორ არის ტრაგიკული დასასიათებელი მოცემულ კონცეფციაში, როგორც ხელოვნების ფენომენი, არამედ ის, თუ როგორ გაიზრება მასში ტრაგიკულის ადგილი ადამიანის ცხოვრებაში და, საერთოდ, სამყაროში. როდესაც ტრაგიკულის ფროიდისეულ გაგებაზე მსჯელობენ, ამ შემთხვევა-

შიც, უწინარეს ყოვლისა, გულისხმობენ ადამიანის ფროიდისეულ კონცეფციას და იმ შესაძლებლობებს, რასაც ეს კონცეფცია იძლევა ტრაგიკულის გააზრებისათვის.

როგორც ზემოთ ვნახეთ, ტრაგიკულის გააზრებისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს იმას, როგორ არის წარმოდგენილი ადამიანის თავისუფლებისა და აუცილებლობის ურთიერთობა. თუ ამ თვალსაზრისით განვიხილავთ ფროიდის კონცეფციას, ვნახავთ, რომ შეურიგებელი კონფლიქტია ადამიანის მისწრაფებებსა და იმ აუცილებელ ნორმებს შორის, რომლებიც წინ უდგანან ამ მისწრაფებების განხორციელებას. ფროიდის მიხედვით, ადამიანის მისწრაფებებიც აუცილებლობით მოქმედებენ მასში; ამდენად, ისინი არ ტოვებენ ადგილს ადამიანის თავისუფლებისათვის, მაგრამ ისინი მაინც მისი მისწრაფებები, მისი ლტოლვებია, რომელთა დაკმაყოფილებაზე არის დამოკიდებული ადამიანის ბედნიერება.

ფროიდის მიხედვით, ადამიანში მოქმედი ძალები სიცოცხლის ლტოლვა ერთი და აგრესიის ინსტინქტია. ბრძოლა ამ ორ ინსტიქტს შორის, რომელიც საზოგადოებაში მიმდინარეობს, „წარმოადგენს საერთოდ ცხოვრების არსებობის შინაარსს და ამიტომ კულტურის განვითარებისათვის შეიძლებოდა უბრალოდ გვეწოდებინა ადამიანის მოდგმის ბრძოლა არსებობისათვის“. — წერდა ფროიდი.

ზ. ფროიდის აზრით, კულტურა, ცივილიზაცია ადამიანებზე უარყოფითად მოქმედებს; რომ ადამიანთა უბედურების უდიდესი ნაწილი კულტურით არის გამოწვეული და ადამიანი უფრო ბედნიერი იქნებოდა, თუ უარს იტყოდა ამ კულტურაზე და პირველყოფილ პირობებს ალადგენდა. მაგრამ ფროიდი არ უარყოფს იმ მნიშვნელობას, რაც ადამიანის სიცოცხლისათვის აქვს ბუნებაზე გაბატონების მისწრაფებას; თუმცა იმასაც აღნიშნავს, რომ „გაბატონება ბუნებაზე არ წარმოადგენს ადამიანთა ბედნიერების ერთადერთ პირობას“.

ამრიგად, ფროიდის მიხედვით, ადამიანის პოზიტიურ მისწრაფებას, მისთვის ბედნიერების მომტან ლტოლვას წარმოადგენს სიცოცხლისადმი ლტოლვა, რომელიც სქესობრივ სიყვარულამდე დაიყვანება. კულტურას ფროიდი განიხილავს როგორც უარყოფით ფაქტს. ამდენად ფროიდის მოძღვრებაში თითქმის არა რჩება ადგილი ნამდვილი ტრაგიკულისათვის. ადამიანის ბიოლოგიური გაგება, ხელსაყრელი ნიადაგს ვერ ქმნის ტრაგიკულის გასააზრებლად, რომელიც წარმოადგენს ამაღლებულის სახეს. ტრაგიკულის გარკვეული გაგებისათვის ფროიდის მოძღვრება საშუალებას იძლევა იმდენად, რამდენადაც იგი ემყარება ბუნების სიცოცხლისა და კულტურის დაპირისპირებულობის აღიარებას და არაპირდაპირ აცნობიერებს კულტურის აუცილებლობასაც, იმას, რომ კულტურაზე უარის თქმაც ისევე აუტანელია ადამიანისათვის, როგორც სასიცოცხლო ლტოლვის დაკმაყოფილებლობა. იმის აღიარებას, რომ ადამიანის მისწრაფებები არ შეიძლება წმინდა ბიოლოგიური მისწრაფებებით შემოიზღუდოს, წარმოადგენს თუნდაც ის, რომ ფროიდი ლაპარაკობს ღირებულ და არაღირებულ სიყვარულზე და არჩევანის მნიშვნელობაზე ამ განსხვავებისათვის. „სიყვარული, — წერს ფროიდი, — რომელიც არჩევანს არ აკეთებს, კარგავს საკუთარ ღირებულებას, რადგან ის არ არის სამართლიანი ობიექტის მიმართ“.

ზ. ფროიდი არ გამყოფილდება სიცოცხლისა და კულტურის დაპირისპირებით, მათ შორის კონფლიქტის აღიარებით. იგი იკვლევს ამ კონფლიქტის შედეგებსა და მისი მოგვარების საშუალებებს ადამიანის ცხოვრებაში. „სიცოცხლე, ისე როგორც იგი ჩვენ გვეძლევა, — წერს ფროიდი, — ძლიერ მძიმია, მას ჩვენთვის მოაქვს საკმაოდ ბევრი ტკივილი, გულგატეხილობა, გადაუწყვეტელი პრობლემა; იმისა-

თვის, რომ ასეთ ცხოვრებას გაუძლო, იძულებული ვართ მივ-
მართოთ ისეთ საშუალებებს, რომლებიც შემსუბუქებას მო-
გვიტანდნენ“. ფროიდი ფიქრობს, რომ ასეთი შემცვლელი
საშუალება სიამოვნებისა არის ის, რაც შეგვაძლებინებს ნა-
კლები ყურადღება მივაქციოთ ჩვენს უბედურებას. ასეთი
შემცვლელი კი, ფროიდის მიხედვით, არის ხელოვნება.

ფროიდი აცხადებს, რომ ხელოვნების ნაწარმოებს არ
ქმნის ბედნიერი ადამიანი. ჩვენ ვფიქრობთ, აქ ერთი მო-
მენტია გასათვალისწინებელი: ფროიდი ყურადღებას არ
აქცევს იმას, რომ შემოქმედი თავის ქმნილებაში თუმცა
გამოხატავს საკუთარ ტკივილსა და განცდილს, მაგრამ ამა-
ვე დროს იგი თავისი სიხარულის გამოხმატველიც არის.
უილიამ როუზს მიაჩნია რომ შოპენჰაუერის აზრს — „რომ
არ ყოფილიყო სიკვდილი, არ იქნებოდა ფილოსოფია“ —
თავისებურად ეხმაურება ზ. ფროიდი, უკანასკნელის თვალ-
საზრისთან კი ახლოს დგას თ. მანი, რომლის თანახმად —
რომ არ ყოფილიყო სიკვდილი, არ იქნებოდა შემოქმედება.
ეს თვალსაზრისი ჩამოყალიბდა თ. მანის „ჯადოსნურ მთა-
ში“, სადაც ნათქვამია: „ისეთი ჩვეულებრივი ფაქტის გა-
რეშე, როგორც არის სიკვდილი, არ იქნებოდა არც არქი-
ტექტურა, არც ფერწერა, არც საკულტურა, არც მუსიკა და
არც პოეზიის ხელოვნება“. თ. მანზე ფროიდის მოძღვრების
გარკვეული გავლენის მიუხედავად (რასაც თვით მწერალი
არაერთგზის აღნიშნავს) შეიძლება ითქვას, რომ თ. მან-
თან სიკვდილის საკითხის ასეთი დაყენება მკვეთრად განს-
ხვავდება ზ. ფროიდის თვალსაზრისისაგან, რადგან, მანის
მიხედვით, ხელოვანი შემოქმედების საშუალებით მისწრაფ-
ფის უკვდავებისაკენ, სიკვდილის დაძლიებისაკენ. ფროიდ-
თან კი სიკვდილი დამანგრეველი ინსტინქტია, ხოლო ხე-
ლოვნება რეალობიდან გაქცევის საშუალება სიცოცხლისეუ-
ლი მისწრაფების სუბლიმირებული დაკმაყოფილების საშ-
უალებებია.

ადამიანის სიცოცხლისეული ძალებისა და საზოგადოე-
ბრივ აკრძალვათა შორის წინააღმდეგობა ფროიდთან ინ-
ცესტისაკენ მისწრაფებისა და მის აკრძალვათა შორის კო-
ნფლიქტის სახეს იღებს. პირველყოფილი საზოგადოების
შესწავლიდან ცნობილ ინცესტის (სისხლის აღრევის) აკრ-
ძალვის ფაქტს ფროიდი იმისათვის იყენებს, რომ დაამტკი-
ოს, თითქოს ყოველ ადამიანში არსებობდეს ე. წ. ოიდი-
პოსის კომპლექსი, ე. ი. დედის დაუფლებისა და მამის
მკვლელობის მისწრაფება. ინცესტის მკაცრი აკრძალვა,
ფროიდის მიხედვით, მოწმობს იმ ლტოლვის სიძლიერეს,
რომელსაც ეს აკრძალვა ეხება. ეს კომპლექსი, — ამტკიცებს
ფროიდი, — ადამიანში იწვევს დანაშაულის გრძნობას.
ფროიდი თავის „მოსე და მონოთეისტური რელიგიასა“ და
სხვა გამოკვლევებში ასკენის, რომ კაცობრიობის წინა
ისტორიაში ადამიანებმა განახორციელეს მამისმკვლელობის
მისწრაფება და მათში აძლიერებს დანაშაულის გრძნობას.
ოიდიპოსის კომპლექსი და მასთან დაკავშირებული დანა-
შაულის გრძნობა, ფროიდის მიხედვით საფუძვლად უდევს
კაცობრიობის ისტორიას, ადამიანის მთელ შემოქმედებას.
ის არის ტრაგიკულის, ადამიანის ტრაგიკული ბედის საფუ-
ძველიც.

ხელოვნების ნაწარმოების განხილვისას ფროიდის ყუ-
რადღება იქითკენ არის მიმართული, რომ მათში გამოავ-
ლინოს ოიდიპოსის კომპლექსის ელემენტები და მათზე და-
იყვანოს ხელოვნების ქმნილების შენაარსი. ფროიდი ამ
კომპლექსით ხსნის ხელოვნების შემოქმედებასა და მის აღ-
ქმას. ამ ასპექტით განიხილავს იგი სოფოკლეს „ოიდიპოს
მეფეს“, შექსპირის „ლედი მკაბეტს“, „მეფე ლირს“, „ჰამ-
ლეტს“ და „ვენეციელ ვაჭარს“, ჰოფმანის „ქვივის კაცს“,
იბსენის „როსმერსპოლმს“, სადაც, ფროიდის მიხედვით,
ვხვდებით ერთი და იგივე თემის სხვადასხვა ვარიანტს. შექ-

სპირის ან იბსენის ტრაგიკული კოლიზია ფროიდს არსები-
თად ე. წ. ოიდიპოსის კომპლექსზე დაჰყავს და მისი გმირე-
ბის მოქმედების მიღმა ვერ ხედავს ვერავითარ ამაღლებულ
მოტივებს. ასევე ჰოფმანის გაორებულ სამყაროში ის მხო-
ლოდ ქვეყნულს ამჩნევს და მხედველობის გარეშე რჩება
ამაღლებული და იდეალური, ურთმლისოდაც წარმოუდგე-
ნელია ჰოფმანი.

ტრაგიკულის ფროიდისეული განხილვის თავისებურე-
ბაში გასარკვევად შეიჩერდებით მის მიერ სოფოკლეს „ოი-
დიპოსის“, შექსპირის „ჰამლეტისა“ და დოსტოევსკის
„კარამაზოვების“ ინტერპრეტაციაზე. ვიდრე ამ თავისებუ-
რებას დავახასიათებდეთ, საჭიროა გავარკვიოთ, რამდენად
შეიძლება მიზანშეწონილი იყოს ცალკეული ტრაგიკული ხა-
სიათის ნაწარმოებების განხილვა ტრაგიკულის პრობლემის
გადასატრელად. მით უმეტეს თუ ეს ნაწარმოებები ფროიდის
მიერ ტენდენციურადაა შერჩეული. ერთი შენიშვნა, რომელ-
საც ამერიკელი მკვლევარი სიდნეი ფინკელსტაინი აკეთებს
ხელოვნების ფსიქოანალიტური გაგების მიმართ, სწორედ
ასეთ ეჭვს გამოთქვამს: „ფროიდი ემყარება იმ ფაქტს, რომ
სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“, შექსპირის „ჰამლეტი“ და
დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვები“ აღწერენ მამისმკვლე-
ლობის შემთხვევებს და გვთავაზობს თეორიას, რომლის
მიხედვითაც „ოიდიპოსის კომპლექსი“ წარმოადგენს ხე-
ლოვნების წამყვან თემას. მას არ აწუხებს ის ფაქტი, რომ
ორასორმოცდაათი სხვა ბერძნული დრამა, ელისაბედის
ეპოქის რამდენიმე ათასი ინგლისური პიესა და უამრავი
რუსული რომანი სრულიად არ ეხება ამ თემას. კანონი აღ-
მოჩენილია“.

ამ შენიშვნის შესახებ უნდა ითქვას: რა თქმა უნდა, რამ-
დენადაც კანონს ზოგადობა ახასიათებს, ხელოვნებისათვის
დადგენილი კანონი ლიტერატურაზეც უნდა ვრცელდებო-
დეს. მთლიანად, მაგრამ, ფროიდის მიხედვით, ზოგ შემთ-
ხვევაში სრულიადაც არ არის სავალდებულო თვალსაჩინოდ
იყოს მოცემული მამისმკვლელობის თემა, რადგან იგი ანა-
ლოზის შედეგად ყველა ნაწარმოებში მაინც „აღმოაჩენს“
მამისმკვლელობის არაცნობიერ ინსტინქტს და ამდენად მი-
სი კანონი ძალაში დარჩება. მეორე მხრივ, თუ სხვადასხვა
ეპოქის ყველაზე მნიშვნელოვან ეტაპურ ნაწარმოებში აღ-
მოჩნდება რაღაც იგივეობრივი, ამასთან, არა აუცილებლად
მამისმკვლელობის თემა, არამედ, ის, რაც არსებითია
„ოიდიპოსის კომპლექსის“ გამოვლენისათვის, ეს უკვე გარ-
კვეული დასკვნის გაკეთების შესაძლებლობას იძლევა. ამი-
ტომ მართებული იქნება საკითხის დასმა ამგვარად. წარ-
მოადგენენ თუ არა ფროიდის მიერ განხილული ნაწარმოე-
ბები „ოიდიპოსის კომპლექსის“ არაცნობიერ გამოვლინებას.
ამაზე პასუხის გაცემით გაირკვევა თუ რამდენად არსებითია
ხელოვნებისათვის ფროიდისეული „ოიდიპოსის კომპლექსი“.

ზ. ფროიდი აღნიშნავს, რომ სამი სხვადასხვა დროის
დიდებულად დაწერილ ლიტერატურულ ქმნილებებში —
„ოიდიპოსში“, „ჰამლეტსა“ და „ძმები კარამაზოვებში“
მამისმკვლელობა ქალის გამო სექსუალურ მეტაქრობასთან
არის დაკავშირებული. ფროიდი თვლის, რომ მთავარი მო-
ტივი ამ ტრაგედიაში შელამაზებულია, რადგან ამას მოი-
თხოვს საერთოდ პოეტური ქმნილება და გმირის საქციელის
გაუცნობიერებელი მიზეზი. ეს მოტივები „ყველაზე უფრო
მართებულად, რა თქმა უნდა, გამოხატულია ბერძნულ ლე-
გენდაზე აგებულ დრამაში. აქ გმირმა თვითონ ჩაიდინა მო-
ქმედება, მაგრამ გვეჩვენება, თითქოს მისი პოეტური დამუ-
შავება შეუძლებელია შეუმსუბუქებლად და დაუფარავად.
შიშველი აღიარება მამისმკვლელობის განზრახვისა ანალი-
ტიკური შემზადების გარეშე შეუძლებლად მიგვაჩნია. „ოი-
დიპოსში“ გმირი თითქოს წინასწარ განზრახვისა და ქალის
გავლენის გარეშე სჩადის მოქმედებას, მაგრამ შეუძლებ-

ლია მხედველობაში არ მივიღოთ ის, რომ ნაწარმოების ლოგიკით, თიდიპოსმა შეიძლება მოიპოვოს დედა-დედო-ფალი მოქმედების გამოვლენის გზით ურჩხულის მიმართ, რომელიც მამის სიმბოლოს წარმოადგენს.

მას შემდეგ, რაც მის ძიერ ჩადენილი საქციელი გაიხსნა, დანაშაული აღიარებულია და ნაჩვენებია, როგორც ცნობიერი დანაშაული, რაც ლოგიკას არასამართლიანად უნდა მოეჩვენოს, მაგრამ ფსიქოლოგიურად მთლიანად გამართლებულია“.

ფროიდი ფსიქოლოგიურ სიმართლეს ხედავს თიდიპოსის თვითდასჯაში და ამ მოქმედებას კასტრაციის შემცველად თვლის.

ამგვარად, „თიდიპოს მეფეში“ თვითდასჯა წარმოადგენს საკუთარი თავის ნებაყოფლობით კასტრირებას, როგორც სასჯელს ჩადენილი საქციელისათვის.

ფროიდი მიიჩნევს, რომ „თიდიპოს მეფე“ მაყურებელზე შეგავლენას ახდენს იმით, რომ მაყურებელი თვითდასჯის საშუალებით საკუთარ თავშიც აღმოაჩენს თიდიპოსის კომპლექსს — მამის ჩამოცილებისა და დედის დაუფლების დაფარულ სურვილს. მწერალი მიუთითებს მკითხველს: „შენ დამხმარე ხარ, რადგან ვერ შესძელ საკუთარ თავში დანაშაულ გახზრახვათა შოსპობა, რადგან ეს სურვილები შენში არაცნობიერად რჩებიან. ამაშია ფროიდის მიხედვით, სოფოკლეს უდიდესი ფსიქოლოგიური სიმართლე.

ანტიკური ტრაგედიის მკვლევარები მასში ხედავენ ბედისწერის გარდუვალი კანონის მოქმედების გამოხატვას, რომლის წინაშე ადამიანი უძლური ჩაის. ანტიკური ტრაგედიის ფროიდისეული ინტერპრეტაციით ბედისწერის აღვილს იკავებს არაცნობიერი სულიერი მექანიზმი, რომლის წინაშეც უძლურია ადამიანი. მაგრამ თუ ანტიკურ ტრაგედიაში ადამიანს ჰქონდა ბედისწერის წინააღმდეგ ბრძოლის სურვილი, ფროიდისეული ადამიანი განიარაღებულია, რადგან მან არაფერი იცის არაცნობიერის ბატონობის შესახებ და კიდევ რომ იცოდეს, ვერაფერს გააკეთებს. თუ ბედისწერის გარდუვალობის ძიერ დამარცხებულ თიდიპოსს შეუძლია თავი დაისაჯოს, ფროიდისეული ადამიანს ამის გაკეთებაც არ ძალუძს ნებაყოფლობით. ფროიდის თვალსაზრისს არ შეუძლია ახსნას ბერძნული ტრაგედიის თავისებურება — მისი უპირული ხასიათი, გპირული სულისკვეთება. „ანტიკური ტრაგედიის გმირი აუცილებლობის კალაპოტში მოქმედებს. მას არ შეუძლია აუცდენელის აცდენა. მაგრამ იბრძვის, მოქმედებს და მხოლოდ თავისი თავისუფლებით, თავისი მოქმედებით ანხორციელებს იმას, რაც უხდა მოხდეს. ანტიკურ გმირს აუცილებლობა კი არ უბიძგებს კვანძის გახსნისაკენ, არამედ საკუთარი თავი. აცნობიერებს რა აუცილებლობას, თუ თავისუფლად მოქმედებს აუცილებლობის სამეფოში მშინაც, როდესაც მისთვის ცნობილია დაღუპვის გარდაუვალობა. ის გახწირული არსება კი არ არის, არამედ თავისუფლად, დამოუკიდებლად ღმერთების ნების, აუცილებლობის შესაბამისად მოქმედი გმირია“.

ფროიდს მიაჩნია, რომ „თიდიპოსში“ მამისმკვლელობის მოტივი დაფარულია, რადგან თიდიპოსმა არ იცის, რომ მამას კლავს და ინცესტთან ამ დანაშაულის კავშირიც მათლად არ ჩანს. „ჰამლეტში“ კი მამას კლავს სხვა, ხოლო თიდიპოსის კომპლექსი მჭლავნდება მკვლელისადმი ამოვლენებურ დამოკიდებულებაში. ინცესტის მოტივის არსებობასაც აქ საკმაოდ რთული, არაპირდაპირი გზები სჭირდება დასაბუთებისათვის. „თიდიპოსის კომპლექსი“, — წერს ფროიდი, — ვხედავთ აგრეთვე რეფლექტური სახით, თუ სხვის მოქმედებას გმირს მივაკუთვნებთ. მას სურდა შურობიძეობა, მაგრამ არ ძალუძს თვით შეასრულოს იგი. ჩვენ ვხედავთ დანაშაულის ის ცნობიერება, რომელიც მას აბრკოლებს. ნევროტიულ შემთხვევაში, ყველაზე თავშეკავებულ

მოქმედებაში, დანაშაულის გრძობა უკავშირდება ამოცანის შესრულების შეუძლებლობის აღქმას და აღმოჩნდება, რომ გმირი ამ დანაშაულს აღიქვამს როგორც ზეინდივიდუალურს: მას სძულს სხვები არანაკლებ საკუთარი თავისა“.

ფროიდისათვის თითქმის ყოველთვის მოხსნილია დრო; ადამიანის მოქმედებას, მის მიხედვით, ზედროული კანონი განსაზღვრავს, ზედროული ხასიათი აქვს. ადამიანთა ერთადერთი დროული განსხვავება, რომელსაც ფროიდისეული კონცეფცია ცნობს, ეს არის განსხვავება პირველყოფილ საზოგადოებასა და დანარჩენ საზოგადოებათა შორის. ამიტომ „თიდიპოსსა“ და „ჰამლეტს“ შორის ფროიდისათვის არ არსებობს არსებითი განსხვავება — ტრაგიკულის მიხედვით კი ერთი და იგივეა.

მაგრამ ტრაგიკულის გააზრება აღორძინების ხანაში სხვაგვარია, ვიდრე ანტიკურ ეპოქაში. ტრაგიზმი გვიანდელი აღორძინების ეპოქაში ჰუმანისტური იდეალებისა და ბურჟუაზიული ინდივიდუალიზმის კონფლიქტის შედეგია. სწორედ ეს კონფლიქტი გამოხატეს რაბლემ, სერვანტესმა, შექსპირმა. იგივე კონფლიქტი მთელი სიმწვავეით არის გამოხატული შექსპირის „ჰამლეტში“.

ჰამლეტის ტრაგედია კარგად დაახასიათა ბელინსკიმ. „ჰამლეტმა, — წერდა იგი, — დაინახა, რომ ოცნება სიცოცხლეზე და თვით ცხოვრება სრულიად არ არის ერთი და იგივე... რწმენა იყო ჰამლეტის სიცოცხლე და ეს რწმენა მოკვდა, ან ძლიერ შეირყა, რადგან მან დაინახა სამყარო და ადამიანი არა ისეთი, როგორც მას უნდოდა ეხილა, არამედ როგორც ნამდვილად არის მათი არსება“. და ეს იყო არა მარტო ჰამლეტის, არამედ მთელი ჰუმანიზმის ტრაგედია.

ფროიდის კონცეფციის საფუძველზე შეუძლებელია ტრაგიკულის აშვარი გააზრება. მისთვის ყოველგვარ ტრაგედიას, ისევე, როგორც ხელოვნების ყოველგვარ ნაწარმოებს, ერთი სქემა — „თიდიპოსის კომპლექსი“ უდევს საფუძვლად. იგი აგრეთვე ამ სქემის საფუძველზე ცდილობს ახსნას დოსტოევსკის შემოქმედება, მასში გამოხატული ტრაგიკული კონფლიქტები.

ფროიდი თვლის, რომ „ძმები კარამაზოვები“ წარმოადგენს ახალ ნაბიჯს მამისმკვლელობისა და ინცესტის თემის გამოყენებისათვის „თიდიპოსისა და „ჰამლეტის“ შემდეგ. ის, ვინც „კარამაზოვებში“ მკვლელობას ანხორციელებს (სმერდიაკოვი), თვითონ შვილია (მოკლულის), ხოლო ნაწარმოები მთლიანად იმის დასაბუთებას ემსახურება, რომ მკვლელობაში დანაშაულს ყველა ძმა. ფროიდის თანახმად, დოსტოევსკის ნაწარმოებებში აშკარად არის გამოკვეთილი აგრეთვე ქალის გამო ქიშობის მოტივებიც (დიმიტრისა და თევდორეს შორის). ყველაფერი ეს სწორია, მაგრამ საკითხავია: მამისმკვლელობა გმირთა სულიერი ცხოვრების უფრო ღრმა ფენის — სულიერი კრიზისის, შეიძლება, ეპოქის კრიზისის გამოვლენას ემსახურება, თუ ყოველგვარი ლაპარაკი ეშმაკსა და ინვიზიტორზე, ბავშვის ცრემლსა და ყველაფრის დაშვებაზე მხოლოდ ფარდაა, რომელთა მიღმა იმალება ადამიანისათვის ძნელად ასატანი ჭეშმარიტება აგრესიულ და ლიბიდოზურ ინსტინქტთა ყოვლისშემცდლობის შესახებ.

ფროიდი არ კმაყოფილდება იმით, რომ აჩვენოს თიდიპოსის კომპლექსის არსებობა ლიტერატურულ ნაწარმოებებში. მისი აზრით, ეს კომპლექსი თვით შემოქმედის განმაპირობებელიც არის. ფროიდი წერს: „მკვლელობა ჩაინახა არა დიმიტრის, არამედ „სხვა“ ძმამ, რომელსაც დოსტოევსკის საოცარი ძალით მიაწერა საკუთარი ავადმყოფობა — ფსევდო ეპილეფსია. მას თითქოს სურს აღიაროს: ეპილეპტიკი და ნევროტიკი ჩემში მამისმკვლელს წარმო-

ადგენს“. ფროიდი თავის მსჯელობაში უფრო შორს მიდის. იგი თვლის, რომ უსახურთა დოსტოვესკის სიმპათიები ბოროტმოქმედებისადმი. იგი გადადის თანაგრძობის საზღვარს, რომელზეც დამნაშავეს შეიძლება ჰქონდეს პრეტენზია. დოსტოვესკისათვის, — წერს ფროიდი, — „დამნაშავე წარმოსდგება თითქმის როგორც განმათავისუფლებელი, რომელმაც თავის თავზე აიღო ის დანაშაული, რომელიც, წინააღმდეგ შემთხვევაში, სხვებს უნდა მიეღოთ. არ არის საჭირო შეტი მკვლელობა მას შემდეგ, რაც მან უკვე მოკლა, უნდა ვიყოთ მისი მადლიერი, რადგან, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ჩვენ მოვიწვევდა მისი მოკვლა. ეს არ არის მხოლოდ თანაგრძობა, ეს არის იდენტიფიკაცია მკვლელობისადმი ერთნაირი იმპულსების საფუძველზე...“

მსჯელობის ასეთი თავისებურებიდან გამომდინარე, ფროიდი უყოყმანოდ დაასკვნის: „ეჭვს გარეშეა, რომ ამან — იდენტიფიკაციის სიმპათიამ მოახდინა გავლენა დოსტოვესკის გადაწყვეტილებებზე მის მიერ მასალის შერჩევის დროს. იგი დასაწყისში აღწერდა საძაგელ მკვლელს, პოლიტიკურსა და რელიგიურ დამნაშავეს, თავისი სიცოცხლის ბოლოს კი მიუბრუნდა ჭეშმარიტ დამნაშავეს — მამის მკვლელს და მასში მოგვცა ეგოისტური აღსარება“.

შემომქმედის პოეტური ქმნილება მართლაც შეიძლება ჩაითვალოს მის აღსარებად. დოსტოვესკის ნაწარმოებები მწერლის სულიერი ტკივილის გამომხატველია. იგი გულგრილი არ არის ეპოქის თანმხლები სულიერი კრიზისისადმი. „ჩვიდმეტი წლის გოგონამ როდის მოასწრო ასე გაწამება. რატომ მოკლა თავი?“ — კითხულობს დოსტოვესკი და აღნიშნავს, რომ სწორედ ამაში მდგომარეობს „საუკუნის საშიში კითხვა“, რადგან მის გმირებს აქვთ წუხილი „სიცოცხლის უმადლეს საზრისზე“.

დოსტოვესკი ყოველგვარ ფანტასტიკურზე მაღლა აყენებდა ცხოვრებისეულ ფაქტებს და აძენდა მისი შემოქმედების წყაროს წარმოდგენას ის სინამდვილე, რომელიც აღსაყვამ იყო უსაბარტოობით, მკვლელობით, შრუშობით.

მართალია, რომ რომანში არის ძმათა შორის ქიშპობა და მამასთან შეტოქობა ქალის გამო, მაგრამ ამის საფუძველი ეგრეთ წოდებული არაცნობიერი კომპლექსი რომ იყოს, ეს ადამიანები, რომლებსაც თითქმის დაკარგული აქვთ ადამიანური სახე, არაფრით გამოირჩევიან ცხოველებისაგან. დოსტოვესკიმ კარგად იცის ადამიანის ფსიქოლოგია და მისი შესაძლებლობა, ის, თუ რა აქცევს ადამიანს ადამიანად და რა აუძღურებს და დასცემს ცხოველის დონემდე. ამიტომ თვედორე კარამაზოვის ხასიათის აღწერაში შეიძლება შევიცნოთ ფროიდისეული ნევროტიკი ადამიანის ფსიქოლოგია, რომელიც მწერალს სჭირდება ყოველივე მალს მოკლებული პერსონაჟის გამოსახატავად. მისი მკვლელობა არის არა მამისმკვლელობის მარადიული სურვილის, არამედ სოციალურ-ფსიქოლოგიური დრამის გამოვლინება, რადგან დაბნეული, ყოველგვარ სიმანხიჯეს ნაზიარები მისი შეილება თავს ვეღარ აღწევინ სიძნელეებს. „გამოსატავს რა რომანში ქვევისა და აზროვნების წოდებრივ ნორმათა კრიზისს, ძველი ზნეობრივი და რელიგიური კავშირებისა და იდეალების რღვევას, დოსტოვესკი აღწევს უდიდეს მამხილებელ ძალას და თითქმის შექსპირისეულ ტრაგიზმს“.

დოსტოვესკი არის ის მწერალი, რომლის ნაწარმოებებში მკვეთრად დგას ადამიანთა ტრაგიკული ბედის პრობლემა. მის გმირებს აწვალვებთ საკითხი: „თუ არის ღმერთი და სიკეთე, მაშინ ვინ დაუშვა, რომ პატარა ბავშვი დედის თვალწინ ძაღლებმა დაგლიჯონ“, რატომ არის დანაშაული და სასჯელი, რატომ არიან დამცირებულნი და შეურაცხყოფილნი...“

როგორ უნდა შევფასოთ ფროიდის კონცეფცია ტრაგიკულის პრობლემის თვალსაზრისით?

ფროიდის კონცეფციის ძველგვარი ჰუმანი ამტიკეებს, რომ ანტიკური ტრაგედიის შემდეგ სწორედ ფროიდმა მოგვცა ადამიანის ისეთი გაგება, რომელიც ტრაგედიის ნსოფლმხედველობრივ საფუძველად შეიძლება გაზოდგვას. ფროიდის მსოფლმხედველობაში მოცემულია ტრაგიკულის გააზრების აუცილებელი პირობა: ადამიანის არსებითი ტენდენციების განხორციელების შეუძლებლობის აღიარება. ტრაგიკულს, — წერს აღნიშნული ავტორი, — გამოირჩეხავს ქრისტიანული მსოფლმხედველობა (რამდენადაც ქრისტი, ამ მსოფლგაგების მიხედვით, თავისი ინკარნაციით თავის თავზე იღებს ადამიანის დანაშაულის გამოსყიდვას) და ახალი დროის მექანიკური დეტერმინიზმიც (რამდენადაც იგი არ უშვებს ნების ან არჩევის თავისუფლებასა და არც ტანჯვას, ვინაიდან განცდა უაზრო ხდება, როდესაც ჩვენ ყველაფერი გვესმის და ყველაფერს ვაპატიებთ)“. მხოლოდ ფროიდისტული კონცეფცია, რომელიც ემყარება ადამიანის სასიცოცხლო ძალებისა და საზოგადოების, საზოგადოებრივ აკრძალვათა შორის შეურთებელი კონფლიქტის აღიარებას, თითქმის ქმნის ხელსაყრელ ატმოსფეროს ტრაგიკულისათვის.

ფროიდის თვალსაზრისის ასეთი შეფასება, რა თქმა უნდა, გაზვიადებულია. ამას თვით ავტორიც აღიარებს არსებითად, როდესაც იგი შექსპირის ტრაგედიის გააზრებას ცდილობს; იგი წერს, რომ შექსპირის ტრაგედიის მსოფლმხედველობრივი საფუძველი არ შეიძლება ყოფილიყო ქრისტიანული მსოფლმხედველობა. მაგრამ როგორც არ უნდა გავიგოთ შექსპირის ტრაგედიის საფუძველი, უკვე მისი არსებობა აბათილებს თვალსაზრისს, რომელიც ფროიდს ტრაგედიის აღორძინების ფილოსოფიურ საფუძველად მიანიხია.

რაც შეეხება თვით ფროიდის კონცეფციის შეფასებას, უნდა ითქვას: ტრაგედიისათვის მართლაც აუცილებელი უნდა იყოს კონფლიქტი ადამიანის ფუნდამენტალურ ტენდენციებსა და მათი განხორციელების შესაძლებლობებს, საშუალებებს შორის. ფროიდთან არა თუ აღიარებულია ეს კონფლიქტი, არამედ კონკრეტული სახითაც არის წარმოდგენილი — ეს არის კონფლიქტი ადამიანის სასიცოცხლო ტენდენციებს, მის ლიბიდოზურ მისწრაფებებსა და საზოგადოებას, კულტურას შორის, რომლებიც ზღუდავენ ამ მისწრაფებათა განხორციელებას. ადამიანის მისწრაფებათა და კულტურის, ცივილიზაციის დაპირისპირება XX საუკუნის ხელოვნების ერთ-ერთი ძირითადი მოტივია და ამ ხელოვნებაზე ფროიდის გავლენაც პირველ რიგში იმით აიხსნება, რომ ფროიდმა კონფლიქტს კონკრეტული სახე მისცა და ადამიანური არსებობის საფუძველად გამოაცხადა.

ერთი შეხედვით, შეიძლება დამაჯერებელი გვეჩვენოს ის შეხედულება, რომლის თანახმად ფროიდის კონცეფცია ხელსაყრელ პირობებს ქმნის ტრაგიკულის გააზრებისათვის. მაგრამ თუ ეს ასეა, მაშინ ფროიდის მიერ ტრაგიკული ნაწარმოებების ინტერპრეტაცია ისეთი უნდა იყოს, რომ გამოავლინოს ამ ნაწარმოებების არსი, მათში ტრაგიკულის საფუძველი. ჩვენ კი ვნახეთ, რომ ტრაგიკული ნაწარმოებების ფროიდისეული განხილვა სრულიადაც ვერ ავლენს მათ ნამდვილ საფუძველს, მათ შინაარსს. ეს იმით უნდა აიხსნებოდეს, რომ ფროიდისეული კონცეფცია მართლაც აღიარებს კონფლიქტს ადამიანის მისწრაფებათა და მათ განხორციელებას შორის, მაგრამ თვით ეს მისწრაფებები საბოლოო ჯამში დაიყვანება ბიოლოგიურ ლტოლვებზე და ამით უკუღებელყოფილია ტრაგიკულის გააზრებისათვის მთორე აუცილებელი მო-

მენტი —
მალაღ
ტრაგედი
დალი ღი
მსჯელობ
მსოფლმხ
კონფლიქტ
ლულებას
მა იყოს, რ
წინა ფროი
ტრაგიკუ
მთორე მო
უნდა. როგ
ტრაგედია
ლუნის აღ
კუნის საფ
— ეს არის
რელობას
ეს არ არს
გამოდგე
ლობა) ხელ
ომ ტრაგიკ

საქმის

70
პიორბ

ან რამდენ
შუშის მეცნი
მსჯელოში, ა.
უტრო მუზე
წარ 1850 წ
რის პირველი
ეს აღმორ
უტრის ისტ
ფულოს საცა
ახლახან ა.
უტრის სამ
ფული აქტები
წინ.

