

K 158.321
3



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ՄԱՍԻՍԻՍԻՍԻՍԻՍ



БОРИС ЦОЦОНАВА



ЭСТОРИКА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ХЕЛОВНЕБА»
ТБИЛИСИ 1974

ბოლოს წოწონავა

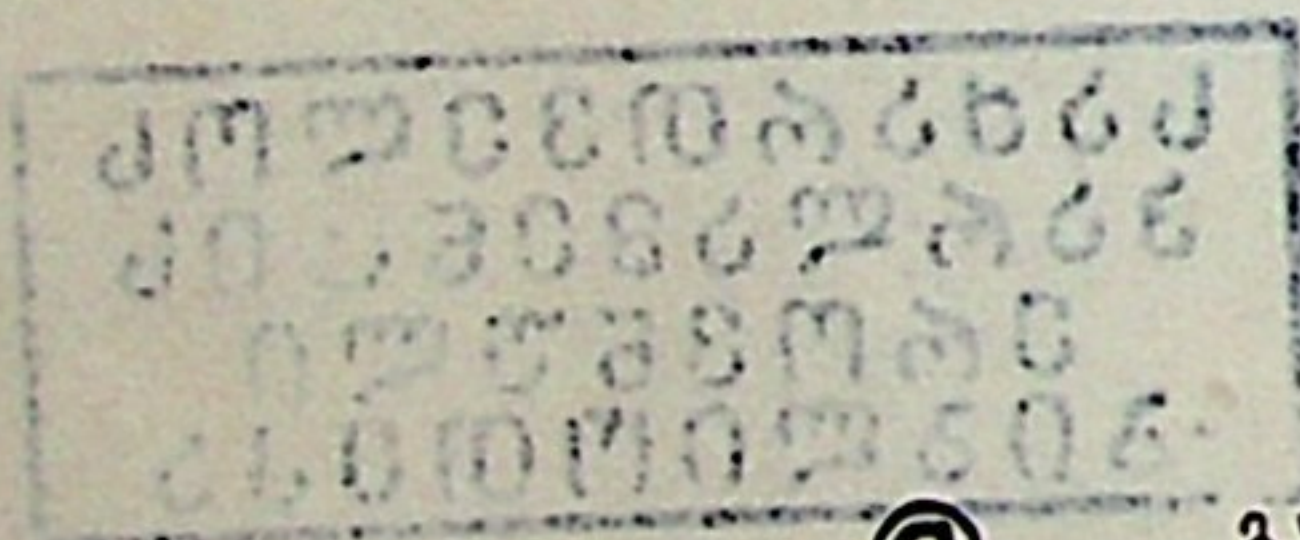


ესმოვა

საქართველოს
პარლამენტის
ეროვნული
ბიბლიოთეკა

გამომცემლობა „ხელოვნება“
თბილისი 1974

შრომა ეხება ესთეტიკის ძირითად პრობლემებს. მასში თანამედროვე ესთეტიკური ლიტერატურის შუქზე განხილულია ესთეტიკური ღირებულების არსებისა და ხელოვნების ზოგადი საკითხები. ნაშრომი წარმოადგენს ქართულ ენაზე პირველად გამოქვეყნებულ სახელმძღვანელოს — „მარქსისტული ესთეტიკის საკითხების“ გადამუშავებულ და შევსებულ ვარიანტს იგი გამიზნულია სტუდენტი-ახალგაზრდობისა და ესთეტიკის მეცნიერებით დაინტერესებული ფართო მკითხველისათვის.



გამომცემლობა „ხელოვნება“. 1974

10507

3—74 აღგ.

M—605

შესავალი

1. **ესთეტიკის განვითარების გზები.** ესთეტიკის განვითარებაში, იმის-
და, მიხედვით თუ რა ამოცანების წინაშე დგას ესთეტიკის მეცნიერება
და როგორია მისი ხასიათი, სამი მთავარი ხაზი შეინიშნება, რის საფუძველზეც
ესთეტიკის ისტორია პირობითად შეგვიძლია დავყოთ სამ ძირითად პერიოდად.
პირველია ესთეტიკის პრობლემატიკის ჩამოყალიბებისა და თანდათანობითი
ფორმირების პერიოდი. ამ ეტაპზე ესთეტიკას ჯერ კიდევ არა აქვს დამოუკიდე-
ბელი მეცნიერების სახე და მისი საკითხები განიხილება ფილოსოფიური პრობ-
ლემების პარალელურად ან ხელოვნების ამოცანებთან დაკავშირებით. მეორე
პერიოდია ესთეტიკის მეცნიერების თეორიული დაფუძნების, დამოუკიდებელი
ფილოსოფიურ დისციპლინად გაფორმებისა და სისტემების შექმნის პერიოდი,
ხოლო მესამეა ე. წ. „მეცნიერული ესთეტიკის“ პერიოდი, როცა გზას იკაფავს
ესთეტიკის საკითხების ემპირიული კვლევის ტენდენცია.

პირველი ესთეტიკური პრობლემა, რომელიც დაისვა ფილოსოფიური აზროვ-
ნების გარიჟრაჟზე, იყო მშვენიერების პრობლემა. პითაგორას მიმდევრები-
სა და პერაკლიტეს თეორიულ მემკვიდრეობაში ვხვდებით მშვენიერების ბუ-
ნების დადგენის ცდებს. მაგრამ „მშვენიერება“ მათთან იმდენად ფართო ხასი-
ათს ატარებს, რომ ძნელად თუ შეიძლება მასზე როგორც ესთეტიკურ კატეგო-
რიაზე მსჯელობა. პითაგორელებისა და პერაკლიტეს ნააზრევში „მშვენიერებას“
ფილოსოფიური შინაარსი უფრო აქვს, ვიდრე ესთეტიკური. მათთვის სინამდ-
ვილის კოსმოგონიური სურათი წარმოუდგენელია წესრიგის, კანონზომიერებისა

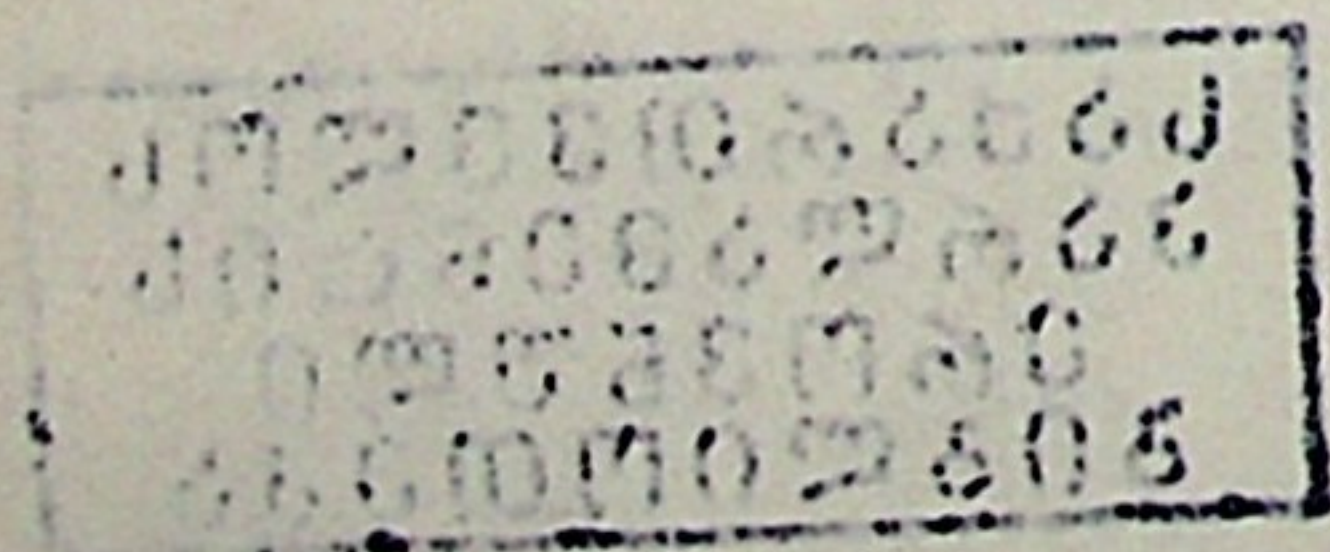
და მშვენიერების გარეშე. მშვენიერება სამყაროს არსებობის წესია და არა
ესთეტიკური შეფასების სპეციფიკური ფორმა. ამიტომ პითაგორელებმა და
პერაკლიტეს თვალსაზრისი ესთეტიკის განვითარების წინაისტორიულ ხანას
უფრო განეკუთვნება, ესთეტიკის ნამდვილი ისტორია კი სოკრატეთი იწყება.

სოკრატეს დამსახურება ესთეტიკური აზრის წინაშე მშვენიერების ცნების
ანალიზში მდგომარეობს. მან პრინციპულად გამიჯნა ერთმანეთისაგან მშვენი-
ერება და მშვენიერი საგანი. თუ მისი წინაპრებისათვის მშვენიერება ნიშნავ-
და მშვენივრად მოწესრიგებულ ბუნებას, კოსმოსს, სოკრატეს კარგად ესმის,
რომ მშვენიერება ერთია და სინამდვილე მეორე. მშვენიერების არსება არ და-
იყვანება არც მშვენიერი ქალიშვილის, არც მშვენიერი ქნარის, ცხენის და ა. შ.
არსებობაზე. მშვენიერება არის ის, რაც ყველა მშვენიერ საგანს ახასიათებს. იგი
არ არის რეალური, მატერიალური მოვლენა, იგი წარმოადგენს იდეას, რომე-
ლიც მარადიულია და უცვლელი თავისი ბუნებით, მაშინ, როდესაც საგნები
და მოვლენები განიცდიან ცვალებადობას და განსაზღვრულნი არიან თავის
არსებობაში.

სოკრატეს თვალსაზრისმა შემდგომი განვითარება ჰპოვა და სისტემატური
სახე მიიღო პლატონის ფილოსოფიაში. სოკრატეს კვალდაკვალ პლატონი
თვლის, რომ მშვენიერება არც წარმოიშობა და არც ისპობა, არც იზრდება და
არც იფიტება. მშვენიერება არ არის ვილაცაში მშვენიერი და რაღაცაში მახინ-
ჯი, ამ დროს, ამ ადგილას და ამ ადამიანისათვის მშვენიერი, ხოლო სხვა დროს,
სხვა ადგილას და სხვისთვის მახინჯი. მშვენიერება არ ეწოდება რომელიმე
სახეს, ხელს ან სხეულის ნებისმიერ ნაწილს. არც მაღალფარდოვან სიტყვას ან
მეცნიერებას, არც ცხოველს, დედამიწას, ზეცას თუ სხვა რაიმეს, არამედ
იმას, რაც არსებობს თავისთავად, თავისთავის მეშვეობით და მუდამ ერთნაირია.
მშვენიერების სახეები ექვემდებარებიან წარმოშობას, მოსპობას, უმაღლესი რი-
გის მშვენიერება კი ისეთია, რომ მას არც არაფერი ემატება და არც არაფერი
აკლდება, მასზე ვერავითარი ზემოქმედება ვერ ახდენს გავლენას — წერს
პლატონი დიალოგში „ნადიმო“.

მხატვრული ასახვის თავისებურების დახასიათებას პლატონი იძლევა „მი-
ბადვის თეორიის“ შუქზე, რომელიც, თავის მხრივ, რეალისტური ხელოვნე-
ბის პირველ ესთეტიკურ კრედოს წარმოადგენს.

პლატონისა და მისი წინამორბედების მოძღვრებებში თუმცა დასმულია
ესთეტიკის საკითხები, მაგრამ მათი განხილვა იმდენად ზოგადფილოსოფიურ
პლანში ხდება, რომ მსჯელობა საკუთრივ ესთეტიკურ პრობლემატიკაზე ჯერ
ნაადრევეა.



ესთეტიკის პრობლემატიკის სისტემაში მოყვანა და პირველი ნათლობა ეკუთვნის არისტოტელეს. ამიტომ შეიძლება ითქვას ესთეტიკის, როგორც მეცნიერების, ისტორია არისტოტელეთი იწყება. ე. ი. თუ სოკრატი ის პირველი ფილოსოფოსია, რომელმაც გაამახვილა ყურადღება ესთეტიკის ზოგიერთ საკითხებზე, არისტოტელემ სისტემაში მოიყვანა ისინი და შექმნა მათ შესახებ მეტ-ნაკლებად დასრულებული თეორია.

არისტოტელეს ესთეტიკაში მოცემულია ესთეტიკის სამი ძირითადი კატეგორიის: მშვენიერების, კომიკურის და ტრაგიკულის ანალიზი. განსაკუთრებით დაწვრილებით განიხილავს არისტოტელე ტრაგიკულის მხატვრულ ფორმას, რადგან ტრაგედია მისთვის პოეზიის მწვერვალია.

ესთეტიკის ძირითადი კატეგორიების გარდა, არისტოტელეს „პოეტიკაში“ განხილულია ხელოვნების არსებისა და კლასიფიკაციის საკითხები. არისტოტელე იცავს და ანვითარებს პლატონის „მიბადვის თეორიას“ მატერიალისტური მიმართულებით. ხელოვნების არისტოტელესეულ კლასიფიკაციას დღემდე არ დაუკარგავს თავისი მნიშვნელობა.

მომდევნო ხანის მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენს ფსევდო დიონისე ლონგენის ტრაქტატი „ამაღლებულის შესახებ“. თუმცა ამ ტრაქტატის ღირებულება ესთეტიკის მეცნიერებისათვის საკმაოდ გვიან გაირკვა, მაგრამ ისტორიულად იგი პირველ საუკუნეს ეკუთვნის და საინტერესოა იმით, რომ ესთეტიკის ძირითად კატეგორიათა სისტემას კიდევ ერთი კატეგორია შეემატა ამაღლებულის სახით.

შუასაუკუნეებში ესთეტიკური აზროვნება, ისევე, როგორც აზროვნების ნებისმიერი სფერო, დაქვემდებარებულია ქრისტიანული იდეოლოგიის ინტერესებს. მთელი სამყარო ღმერთის ემანაციის პროდუქტია და მშვენიერებაც უზენაესის ერთ-ერთი თვისება ანუ სახელია. ამ შეხედულების ფესვები ნეოპლატონიკური სკოლის თვალსაჩინო წარმომადგენლის პლოტინის ფილოსოფიიდან მომდინარეობს. „მხოლოდ წმინდა გონებაში მშვენიერების სახე ემთხვევა თვით მშვენიერებას, რაც სხვა არაფერია თუ არა ღმერთები“ — წერს პლოტინი „ენეადებში“.

ქრისტიანულმა ესთეტიკამ მოახდინა რა მშვენიერების მისტიფიკაცია და მოსწყვიტა იგი მის რეალურ ნიადაგს, საგრძნობლად შეაფერხა ესთეტიკური აზრის განვითარება, რამაც თავისი დალი დაამჩნია ხელოვნების განვითარებასაც.

ესთეტიკისა და ხელოვნების ხელახალი აყვავება ხდება რენესანსის ეპოქაში. თუ შუასაუკუნეებმა, ანტიკურობისაგან განსხვავებით, მხატვრული შემოქმედება რელიგიასთან შედარებით გამოაცხადა მეორეხარისხოვან ამ-

ბად, აღორძინების პერიოდში იგი კვლავ გადაიქცა საზოგადოებრივი ცხოვრების წამყვან მოვლენად. ხელოვნება ამ დროისათვის განსაკუთრებულ ამოცანების წინაშე დგას. მისი ვალია იყოს სინამდვილის სარკე, ემსახუროს ჰუმანიტეტს, შეიმეცნოს ბუნება და შეასრულოს მსოფლმხედველობრივი მისია. ასე მაგალითად, პოეზიას საქმე აქვს ზნეობის ფილოსოფიასთან, ფერწერას — ბუნების ფილოსოფიასთან და სხვ. ხელოვანს მოეთხოვება სინამდვილის კანონების ამომწურავი ცოდნა, მეცნიერად ყოფნა; მან კარგად უნდა იცოდეს მათემატიკა და ანატომია.

რენესანსის ესთეტიკის ძირითად პრობლემას წარმოადგენს მშვენიერების პრობლემა. შუასაუკუნეების საწინააღმდეგოდ, რომელსაც მშვენიერება მიაჩნდა ღვთაებრივი სულის გამოვლენის შედეგად, აღორძინების ხანის ესთეტიკური აზროვნება მშვენიერების უმაღლეს განსახიერებად ავლის ადამიანს. მშვენიერება კონცენტრირებულია ადამიანში. ადამიანი როგორც ხელოვნების, ისე საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ნებისმიერი სფეროს ყურადღების ცენტრში დგას. რენესანსის მთელი იდეოლოგია და მათ შორის ესთეტიკური მოძღვრება გაუღენთილია ჰუმანიზმის იდეებით. ამან განაპირობა სწორედ მხატვრული შემოქმედების არნახული წარმატება ანტიკურობის შემდეგ.

XVII საუკუნეში ფეხს იდგამს და ვითარდება კლასიციზმი. კლასიციზმის ადგილი ესთეტიკის განვითარების ისტორიაში საგულისხმოა იმით, რომ იგი ნორმატული ესთეტიკის შემქმნელის როლში გვევლინება. რაციონალიზმის პრინციპებზე აგებული მისი მოძღვრება მოითხოვს მხატვრული შემოქმედების რეგლამენტირებას, რაც არ შეესაბამება ესთეტიკური შეფასების და, მაშასადამე, მხატვრული შემოქმედების ბუნებას. მაგრამ ამასთან არც იმის უარყოფა იქნება, რომ კლასიციზმის მიდრეკილებამ შემოქმედებითი პროცესის კანონიზაციისაკენ გზა მისცა ხელოვნების ნაწარმოების ტექნიკური დამუშავების იდეას და ამით ხელი შეუწყო მხატვრული ქმნილების შემდგომ სრულყოფას. კლასიციზმის მიზანია ხაზი გაუსვას იმ ფაქტს, რომ ხელოვნება არ არის თვითნებობა, წარმოსახვის თავისუფალი თამაში და შემოქმედებითი იმპულსების უწყესრიგო დემონსტრაცია, რომ იგი წარმოადგენს ინტელექტუალური მოღვაწეობის პროდუქტს და, როგორც გონების ნაწარმოები, ხასიათდება შინაგანი ლოგიკით.

კლასიციზმის უაღრესად რაციონალისტური ესთეტიკის საპირისპიროდ, ინგლისში ვითარდება ლოკის ემპირიზმზე აგებული სენსუალისტური ესთეტიკა, რომლის თვალსაჩინო წარმომადგენლებია ბიორკი, კეიმსი, შეფტსბერი და სხვ. ბიორკის შეხედულებამ ამაღლებულზე დიდი გავლენა მოახდინა ესთეტიკური აზროვნების შემდგომ განვითარებაზე. ასევე დიდი როლი ითამაშა

კეიმსის (ჰენრი ჰომი) დაუინტერესებლობის პრინციპმა, რომელიც აიტაცა კან-ტმა და ესთეტიკური მსჯელობის განმსაზღვრელ მომენტად გამოაცხადა. შეფ-ტსბერი ხაზს უსვამს ესთეტიკურის განსაკუთრებულ ადგილს პიროვნების მო-რალურ აღზრდაში და მტკიცედ იცავს მშვენიერების და სიკეთის შინაგანი კავშირის იდეას, სასტიკ ბრძოლას უცხადებს პურიტანიზმს მშვენიერების სი-კეთესთან დაპირისპირების გამო.

ესთეტიკური და ეთიკური მომენტების ერთიანობასთან დაკავშირებით სა-ინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს მეორე ინგლისელი ესთეტიკოსი ფრენსის ჰატჩესონი. „საგნები, — წერს იგი მშვენიერებისა და სიკეთის შესახებ გამო-კვლევაში, — რომლებიც არ წარმოადგენენ ბოროტების წყაროს, არ შეიძლება იყვნენ უსიამოვნონი თავიანთი ბუნებით“. ე. ი. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, საგანი, რომელიც არ იწვევს ეთიკური აზრით უსიამოვნების განცდას, არ შეიძ-ლება იყოს უსიამოვნო ესთეტიკურად. „სიმახინჯე — განაგრძობს ჰატჩესო-ნი, — სრული ან ნაწილობრივი არარსებობაა მშვენიერებისა იქ, სადაც ველო-დით მის ხილვას“.

ეთიკურისა და ესთეტიკურის ერთიანობის პრინციპი წითელი ზოლივით გასდევს მთელ განმანათლებლურ ესთეტიკას როგორც ინგლისის მიწა-წყალზე, ისე საფრანგეთსა და გერმანიაში.

ფრანგულა განმანათლებლური სკოლის ყველაზე უფრო თვალსაჩინო წარ-მომადგენლის დენი დიდროს თეორიულ მემკვიდრეობაში ესთეტიკის საკი-თხებმა საკმაოდ ფართო ასახვა ჰპოვა. იგი მშვენიერებისა და ხელოვნების ზოგადი პრობლემების გვერდით განიხილავს მხატვრული შემოქმედების ცალ-კეულ მომენტებსაც და გამოთქვამს მეტად საინტერესო, ორიგინალურ მოსაზ-რებას.

ასევე მდიდარ და მნიშვნელოვან მასალას ქმნის ესთეტიკური აზრის განვი-თარებისათვის გერმანული განმანათლებლური სკოლის წარმომადგენელი ლე-სინგი. მისი კალამი ეხება ესთეტიკის არაერთ პრობლემას, რომელთა შორის წამყვანი ადგილი ხელოვნებისა და კერძოდ თეატრის საკითხებს უკავია.

ესთეტიკის მეცნიერებას, როგორც დავინახეთ, საფუძვლები ანტიკურ ეპო-ქაში ეყრება. ანტიკურ ეპოქაშივე მოხდა ფაქტიურად მისი პირველ ფილოსო-ფიურ მეცნიერებად გაფორმება. მაგრამ ერთია საკითხის ფაქტიური მხარე და, მეორე იურიდიული. ესთეტიკის მეცნიერების დამოუკიდებელ ფილოსოფიურ დისციპლინად „იურიდიულ გაფორმებას“ კი საფუძველი ბაუმგარტენმა ჩაუ-ყარა. ამიტომ ესთეტიკის ისტორიის მეორე პერიოდი ბაუმგარტენით იწყება.

არასწორია, თითქოს ბაუმგარტენის დამსახურება ესთეტიკის წინაშე ამო-



იწურება იმით, რომ მან ჩვენთვის საინტერესო მეცნიერებას უწოდებდა „ესთეტიკა“. თვით სახელის შერჩევაც კი ამა თუ იმ მეცნიერებისათვის არ არის შემთხვევითი ამბავი, მას ღრმა მეთოდოლოგიური ხასიათის ფესვები აქვს და ბაუმგარტენიც ერთ-ერთი იმ პირველთაგანია, რომელმაც სცადა ესთეტიკის მეცნიერების თეორიული დაფუძნება და მისთვის ადგილის მიჩნევა ფილოსოფიური ცოდნის სისტემაში. ბაუმგარტენის მიხედვით, ადამიანის მიერ სამყაროს შემეცნების პროცესი ორი საფეხურით ხასიათდება. პირველ საფეხურს წარმოადგენს ემოციური შემეცნება, ანუ შემეცნება გრძნობის ორგანოების მეშვეობით, ხოლო მეორეს — რაციონალური, გონების მეშვეობით შემეცნება. რაციონალური შემეცნების მიზანია ჭეშმარიტება და მის შესახებ მეცნიერებას ეწოდება ლოგიკა. გრძნობადი შემეცნების მიზანი კი მშვენიერებაა და მის შესახებ მეცნიერებას ეწოდება ესთეტიკა, რადგან ტერმინი „ესთეტიკა“ ბერძნულად სწორედ გრძნობადობას, გრძნობადი აღქმის უნარს ნიშნავს.

ესთეტიკურის შესახებ შედარებით სრული, სისტემატური მოძღვრება შექმნა ი. კანტმა. კანტის ესთეტიკა წარმოადგენს ახალი ესთეტიკის გასაღებს. მასში თავს იყრის ყველა ის წინააღმდეგობა, რომლითაც ხასიათდება ესთეტიკური აზროვნების შემდგომი ისტორია. ესთეტიკის საკითხების მეტ-ნაკლებად სერიოზული ანალიზი წარმოუდგენელია კანტის მიერ წამოყენებული პრინციპების გათვალისწინების გარეშე. შემთხვევითი როდია ის გარემოება, რომ ყველა მომდევნო ფილოსოფოსი საკუთარი თეორიის შექმნისას ცდილობს გაარკვიოს თავისი დამოკიდებულება კანტის ესთეტიკასთან. ეს პირველ რიგში ითქმის ჰეგელის შესახებ, რომლის ფილოსოფია და ესთეტიკა კანტის მიერ ჩაყრილი ნერგის ყველაზე უფრო ჯანსაღი ნაყოფია. მიუხედავად იმისა, რომ ჰეგელი ესთეტიკურის ბუნების გაგების საკითხში კანტის საპირისპირო თვალსაზრისს ანვითარებს, მისი მოძღვრება, საბოლოო ჯამში, კანტის მოძღვრების კრიტიკული გადამუშავების პირდაპირი შედეგია; იმდენად პირდაპირი, რომ კანტის გარეშე წარმოუდგენელია როგორც გერმანული კლასიკური ფილოსოფია, ისე ამ ფილოსოფიის გვირგვინის — ჰეგელის თეორიული მემკვიდრეობა.

ჰეგელის მოძღვრებამ დიდი როლი შეასრულა ესთეტიკის ისტორიაში. განსაკუთრებით მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენდა ისტორიზმის პრინციპის შემოტანა, რამაც მხატვრული შემოქმედების განვითარებას მისცა სავსებით დასაბუთებული, ლოგიკური სახე. მაგრამ, მეორე მხრივ, აბსოლუტური იდეალიზმის პოზიციებზე მდგარი ჰეგელის ესთეტიკა უაღრესად აბსტრაქტულ, სპეკულატურ ხასიათს ატარებდა, რასაც არ შეეძლო არ გამოეწვია კონკრეტული ესთეტიკური ფაქტებით გატაცების საპირისპირო რეაქცია. და მართლაც, XIX



საუკუნის მეორე ნახევარში, პოზიტივიზმის უშუალო გავლენით, თავი იჩინა ესთეტიკის საკითხების ემპირიული გზით კვლევის ტენდენციამ, რითაც, შეიძლება ითქვას, საფუძველი ეყრება ესთეტიკის მეცნიერების განვითარების მესამე პერიოდს.

ემპირიული ესთეტიკის მიხედვით, ძველი ესთეტიკა ემყარებოდა კვლევა-ძიების დედუქციურ მეთოდს და ამის გამო წარმოადგენდა ესთეტიკას ზემოდან. ისტორიამ ცხადყო ძველი მეთოდის შეზღუდულობა. მისგან განსხვავებით, ახალი ესთეტიკის მიზანია ესთეტიკის პრობლემების ინდუქციური წესით შესწავლა და წარმოადგენს ესთეტიკას ქვემოდან.

გუსტავ თეოდორ ფეხნერის აზრით, რომელიც ახალი, ემპირიული ესთეტიკის ფუძემდებლად ითვლება, მშვენიერების ცნების განსაზღვრების ნაცვლად, რითაც იწყებდა თავის მოღვაწეობას ადრინდელი ესთეტიკა, უნდა ამოვიდეთ ესთეტიკური სიამოვნების ფაქტიდან და დავადგინოთ მისი გამომწვევი მიზეზები. საჭიროა მოინახოს პასუხი კითხვაზე, თუ რატომაა, რომ ზოგიერთი საგნები იმსახურებს მოწონებას, და ზოგიერთი არა. ამ კითხვაზე პასუხის მოძიება კი ნიშნავს ესთეტიკური სიამოვნების გამომწვევ საგანსა და თვით სიამოვნებას შორის მიზეზობრივი კავშირის კანონის აღმოჩენას, რომელიც ისევე უნდა შემოწმდეს ექსპერიმენტალური გზით, როგორც მოწმდება ფიზიკის კანონები. ფეხნერი არჩევს სამ ექსპერიმენტალურ მეთოდს: 1) შერჩევის მეთოდს, 2) კონსტრუქციის მეთოდს და 3) გაზომვის მეთოდს. მათი საშუალებით უნდა მოხდეს ესთეტიკური ობიექტების დახარისხება და საერთო მომენტების გამოყოფა. ფეხნერმა სცადა გეომეტრიული ფიგურების მიერ მომხდარი აფექტების სტატისტიკური გამოკვლევა. მაგრამ ამ გამოკვლევების განხილვისას იგი მოითხოვდა დიდი სიფრთხილის გამოჩენას, რადგან მიღებული შედეგები ხშირ შემთხვევაში განისაზღვრებოდა გარეშე ფაქტორების მოქმედებით და, ამრიგად, არ იძლეოდა იმის უფლებას, რომ ისინი გვეცნო მხატვრული შემოქმედების უშუალო საფუძვლებად. აღსანიშნავია, რომ ფეხნერი ესთეტიკის საკითხების ემპირიული კვლევის ქადაგებისას არ უარყოფდა მათი ფილოსოფიური კვლევის აუცილებლობას. ამ მხრივ ფეხნერი უფრო მალა დგას თავის ორთოდოქსალურ მიმდევრებზე.

ესთეტიკის საკითხების ექსპერიმენტალურმა კვლევამ უდავოდ გაამდიდრა ესთეტიკის მეცნიერება კონკრეტული მასალით და დიდად შეუწყო ხელი მის წინსვლას. მაგრამ მან ვერ შეძლო და არც შეეძლო გადაეწყვიტა ესთეტიკის კარდინალური საკითხები, ხოლო ამის გარეშე არ არსებობს მეცნიერული თეორია. ემპირიული ესთეტიკა საერთოდ ემპირიზმისათვის ჩვეული შეზღუდულობა.

ბითა და ცალმხრივობით ხასიათდება, ესთეტიკა ფილოსოფიური მეცნიერებაა და მისი მოწყვეტა ფილოსოფიური ნიადაგიდან ნიშნავს ცოცხალი ნაყოფის მოცემის უნარის დაკარგვას.

ამიტომ სავსებით ბუნებრივად გამოიყურება თანამედროვე ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში შექმნილი სურათი. როცა თანამედროვე ესთეტიკა აგრძელებს ემპირიული ესთეტიკის ტრადიციებს, ესთეტიკის კონკრეტული საკითხების დამუშავებისას ბევრ საინტერესო და დადებით მასალას ქმნის. მაგრამ როგორც კი საქმე ესთეტიკური თეორიის შექმნას ეხება, მცდარი ფილოსოფიური პოზიციის გამო, ძირითადად ბატონობს მისტიციზმი და ირაციონალიზმი. მისტიკურია მაგალითად ნეოთომიზმის, ესთეტიკური თეორია, ხოლო ირაციონალიზმის ტიპური განსახიერებაა ფროიდიზმი.

ჰეგელის ესთეტიკის კრიტიკული ათვისების ბაზაზე წარმოიშვა კიდევ ერთი გზა, რომელმაც ესთეტიკის მეცნიერების განვითარებას მისცა სრულიად ახალი მიმართულება. ამ გზის მიზანი იყო იდეალისტური ესთეტიკის უაღრესად სპეკულატური ხასიათის წინააღმდეგ ბრძოლა და ესთეტიკის მეცნიერების ცხოვრებასთან მჭიდროდ დაკავშირება, რადგან სინამდვილის ესთეტიკური შეფასებისა და მხატვრული შემოქმედების საიდუმლოების გასაღებს ადამიანის ცხოვრება წარმოადგენს. რუსეთის რევოლუციონერ-დემოკრატების: ბელინსკის, ჰერნიშევსკისა და დობროლიუბოვის დამსახურება ესთეტიკური აზრის წინაშე სწორედ იმაშია, რომ მათ კანტისა და ჰეგელის იდეალისტური მოძღვრების საწინააღმდეგოდ ესთეტიკურის პრობლემა სოციალური ევოლუციის სიბრტყეში განჭვრიტეს და ამით შექმნეს ესთეტიკის ჰეშმარიტად მატერიალისტური თეორია, რომლის უმაღლეს საფეხურს წარმოადგენს მარქსისტული ესთეტიკა.

2. **ესთეტიკის საგანი.** ესთეტიკის ისტორიის ზეურელე გაცნობიდანაც ჩანს, რომ მასში ძირითად პრობლემას წარმოადგენს მშვენიერების პრობლემა. მოყოლებული ანტიკურობიდან დღემდის ესთეტიკის სფეროში მომუშავე სპეციალისტების მიზანს მშვენიერების არსების დადგენა შეადგენს. ამიტომ არც არაფერია გასაკვირი, რომ ბევრი ესთეტიკას განსაზღვრავდა და ახლაც განსაზღვრავს როგორც მეცნიერებას მშვენიერების შესახებ, როგორც მშვენიერების ფილოსოფიას. მაგრამ არსებობს მეორე თვალსაზრისი, რომელიც უარყოფს ესთეტიკის მეცნიერების მოცემულ განსაზღვრებას იმის გამო, რომ იგი ვიწროა და არ მოიცავს ესთეტიკური მიმართების ყველა მომენტს. მშვენიერება ესთეტიკის ერთ-ერთი კატეგორიაა და მის გვერდით არსებობს კიდევ არაერთი კატეგორია, რომელთა შორის შეგვიძლია გამოვყოთ როგორც ძირითადი — ამაღლებული, ტრაგიკული და კომიკური. ესთეტიკა მშვენიერე-

ბასთან ერთად მათაც შეისწავლის და, ამრიგად, შეცდომაა მშვენიერების გამო-
ცხადება ესთეტიკის საგნად. ნაცვლად მშვენიერისა, უმჯობესია ვიხმაროთ თვით
ტერმინი „ესთეტიკური“, რომელიც მოიცავს ყველა აქ დასახელებულ კატეგო-
რიებს.

მშვენიერების წინააღმდეგ არსებული არგუმენტების მთავარი წყარო არის
ის, რომ ტერმინი „მშვენიერება“ მრავალი მნიშვნელობით იხმარება, იმდენად
მრავალი მნიშვნელობით, რომ ზოგჯერ მასში არც კი დევს ესთეტიკური შინა-
არსი. „მშვენიერება“ ხან პრაქტიკული ღირებულების აღმატების გამოსახატა-
ვად გამოიყენება, ხან მორალურის, ხან თეორიულის და ა. შ. მშვენიერების
ესოდენ უნივერსალური ხასიათი საფუძველს მოკლებული არ არის, რაზეც
გვეჩვენა მსჯელობა მეორე თავში, მაგრამ თვით ის ფაქტი, რომ ერთი და
იგივე ტერმინი სხვადასხვა შინაარსის მატარებელია, სხვადასხვა მიმართ-
ების ამსახველია, მაინც ართულებს საქმეს.

„მშვენიერებას“ აქვს სხვადასხვა მნიშვნელობა არა მარტო ესთეტიკურის
ფარგლებს გარეთ, არამედ ესთეტიკურის შიგნითაც. ესთეტიკური აზრით მშვე-
ნიერების ორი გაგება არსებობს, ფართო და ვიწრო. ვიწრო გაგებით მშვენიერე-
ბა გამოხატავს ესთეტიკურის ერთ-ერთ მომენტს, ერთ-ერთ მხარეს, რომელიც
ძირითადად წმინდა ფორმალური, გარეგანი ნიშნებით ხასიათდება. ამ აზრით აღე-
ბული „მშვენიერება“ გულისხმობს მხოლოდ ისეთ მოვლენებს, რომლებიც ტო-
ვენებენ მარტოდმარტო თვალისათვის სასიამოვნო შთაბეჭდილებას. ფარ-
თო მნიშვნელობით „მშვენიერი“ კი ნიშნავს ყველაფერ იმას, რაც ესთეტიკური
კმაყოფილების წყაროა. ამ აზრით აღებული ტერმინი „მშვენიერება“ ემთხვევა
„ესთეტიკურს“, და ყველა ის, ვინც მშვენიერებას აცხადებდა ესთეტიკის საგ-
ნად, გულისხმობდა სწორედ მშვენიერების ამ ფართო მნიშვნელობას.

მეორე საკითხი, რომლის მიმართ ინტერესიც შეინიშნება ესთეტიკის ისტო-
რიაში, არის მხატვრული შემოქმედების ანუ ხელოვნების საკითხი. ესთეტიკოს-
თა გარკვეული ნაწილი გვერდს უვლის მშვენიერების პრობლემას როგორც მე-
ტიმეტად აბსტრაქტულს და ყურადღების ცენტრი გადააქვს ხელოვნებაზე. ამან
ბუნებრივად შექმნა აზრი იმის შესახებ, რომ ესთეტიკის საგანს წარმოადგენს
ხელოვნება. ის, ვინც მხარს უჭერს ესთეტიკის მეცნიერების მოცემულ განსაზ-
ღვრებას, ფიქრობს, რომ მშვენიერების პრობლემაც თავისთავად ძალაში რჩე-
ბა, რადგან ხელოვნება სწორედ სინამდვილის მშვენიერების ენაზე დახასია-
თებაა.

მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვნებაზე მსჯელობა მართლაც გულისხმობს
მშვენიერების პრობლემის ანალიზს, ხელოვნების გამოცხადება ესთეტიკის სა-



გნად მაინც არ არის გამართლებული, რადგან მშვენიერების მოქმედების სფერო მხოლოდ ხელოვნებით არ ამოიწურება, მშვენიერებას ადგილი აქვს როგორც ხელოვნებაში, ისე ბუნებაშიც და ამავე დროს თითოეულ მათგანში გარკვეული თავისებურებით ხასიათდება. თვალსაზრისი, რომელიც ესთეტიკის საგნად თვლის ხელოვნებას, არსებითად უარყოფს ბუნების მშვენიერებას და ამით დღის წესრიგიდან ხსნის ისეთ პრობლემას, როგორიცაა ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერების დამოკიდებულების პრობლემა. მართალია მშვენიერება ყველგან მშვენიერებაა, ბუნებაშიც და ხელოვნებაშიც, მაგრამ ეს არ გვაძლევს უფლებას უგულვებელყოთ ბუნების მშვენიერების სპეციფიკა. და თუ არ გვაძლევს, მაშინ შეცდომაა ესთეტიკის შემოსაზღვრა ხელოვნების საკითხებით.

ზოგიერთი ესთეტიკოსი ამოდის რა იქიდან, რომ ესთეტიკის ისტორიაში მუშავდებოდა როგორც მშვენიერების, ისე ხელოვნების საკითხები, მზადაა ესთეტიკა გამოაცხადოს მშვენიერებისა და ხელოვნების შესახებ მეცნიერებად. ესთეტიკის ასეთი განსაზღვრებაც არ არის სწორი, და არ არის სწორი იმიტომ, რომ, ჯერ ერთი, ასეთი რამ ორი პრობლემის მექანიკურ შეერთებას წარმოადგენს მათ შორის საერთო მომენტების ჩვენების გარეშე, და მეორეც, კვლევის სფერო ვერ არის სათანადოდ გამოკვეთილი. როცა ესთეტიკას ვაცხადებთ ხელოვნების შესახებ მეცნიერებად, ეს იმას ნიშნავს, რომ ესთეტიკას ევალება ხელოვნების ყველა საკითხის გარკვევა, მაშინ, როდესაც საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ესთეტიკის მეცნიერებას არ შეუძლია და არც მოეთხოვება ასეთი რამის გაკეთება. ესთეტიკა ვერ გასწვდება ხელოვნებასთან დაკავშირებით წამოჭრილ ყველა პრობლემას. ესთეტიკას ხელოვნება აინტერესებს როგორც ესთეტიკურის ფორმა და არა როგორც სპეციალური კვლევის საგანი.

ამრიგად, იმისათვის, რომ საბოლოოდ დადგინდეს ესთეტიკის საგანი, საჭიროა მოინახოს ის საერთო ძირი, რამაც აიძულა ესთეტიკოსები მშვენიერების გვერდით ეკვლიათ ხელოვნების საკითხებიც და ეკვლიათ იგი არა დეტალურად, არამედ ზოგადი კანონზომიერების დონეზე.

მშვენიერება ესთეტიკური შეფასების ძირითადი ფორმაა. როცა ვამბობთ ყვავილი მშვენიერია, სურათი მშვენიერია და ა. შ. ამით ვახდენთ მათ ესთეტიკურ შეფასებას. ხელოვნების ამოცანაც სინამდვილის ესთეტიკური შეფასებაა, და, მაშასადამე, მეცნიერებას, რომელიც მშვენიერებისა და ხელოვნების მიმართ თანაბარ ყურადღებას იჩენს, აინტერესებს ესთეტიკური შეფასების თავისებურება. მაგრამ რამდენადაც ტერმინი „შეფასება“ ფსიქოლოგიური ნიუანსის შემცველია, ესთეტიკას კი საქმე აქვს არა ფსიქიკურ ფაქტთან, არამედ

მის გამომწვევ ობიექტთან, უმჯობესი იქნება თუ შეფასების ნაცვლად ვიხმართ სიტყვა „ღირებულებას“. ამ შემთხვევაში საკითხი ობიექტურ პლანშია წარმოდგენილი, რაც ესთეტიკის მეცნიერების არსებას უფრო შეესაბამება.

მაშ ასე, ესთეტიკა არის მეცნიერება ესთეტიკური ღირებულების შესახებ, რომლის ძირითად ფორმას წარმოადგენს მშვენიერება და რომლის კონცენტრირებული გამოხატულებაც ხელოვნება. ხელოვნების მშვენიერება გარკვეული თავისებურებით ხასიათდება. ეს თავისებურება თუნდაც იმაშია, რომ ბუნების მშვენიერებაში ადამიანი ფაქტიურად არავითარ მონაწილეობას არ იღებს, მაშინ, როდესაც ხელოვნების მშვენიერება შექმნილია მის მიერ. ამასთან დაკავშირებით, თუ ბუნების მშვენიერებათა განხილვის დროს არ ისმის მათი ქმნადობის საკითხი, ხელოვნების მშვენიერების ანალიზი მოითხოვს გაირკვეს, თუ როგორ ხდება ამ მშვენიერების შექმნა, რა ძალები მონაწილეობენ მასში და სხვ. ყოველივე ეს კი იმითაა მნიშვნელოვანი, რომ შუქი მოჰფინოს საერთოდ ესთეტიკური ღირებულების წარმოშობის საიდუმლოებას. ესთეტიკასაც სწორედ ამ კუთხით აინტერესებს ხელოვნების პრობლემა.

ამრიგად, ესთეტიკა სწავლობს ესთეტიკურ ღირებულებას. ესთეტიკური ღირებულების მატარებელია როგორც ბუნების, ისე ადამიანის ხელით შექმნილი მოვლენები. მათ ერთმანეთისაგან განსხვავების მიზნით, ადამიანის ხელით შექმნილ ესთეტიკურ ღირებულებას ვუწოდოთ მხატვრული ღირებულება. ესთეტიკის მეცნიერებას, ბუნებრივია აინტერესებს ესთეტიკურის ორივე ფორმა და ამდენად იგი შეგვიძლია დავყოთ ორ ძირითად ნაწილად: ერთი შეეხება ესთეტიკური ღირებულებისა და მისი ფორმების ანალიზს, ხოლო მეორე — მხატვრული ასახვის თავისებურებას და მისი უმაღლესი ფორმის — ხელოვნების არსებას.

ყოველი მეცნიერება თავისი ობიექტის შესწავლის დროს გარკვეულ კონტაქტს ამყარებს სხვა მეცნიერებებთან. ეს კონტაქტი ზოგჯერ გამოწვეულია სუბიექტური მოტივებით, ანუ მეცნიერების ამოცანების წარმატებით გადაწყვეტის მოახლოვნით და ზოგჯერ ობიექტური მოტივებით, ანუ თვით საგნის შინაარსით. პირველი სახის კონტაქტმა განაპირობა, მაგალითად, ფიზიკის დაკავშირება მათემატიკასთან, მაშინ, როდესაც გნოსეოლოგიის კავშირი ფსიქოლოგიასთან უფრო გაპირობებულია მეორე ტიპის კონტაქტით.

ესთეტიკა მჭიდროდაა დაკავშირებული მეცნიერების ისეთ დარგებთან, როგორცაა ფილოსოფია, ფსიქოლოგია და ხელოვნებათმცოდნეობა. ეს კავშირი



უმთავრესად გამოწვეულია ობიექტური მოტივებით, მაგრამ მას სუბიექტური საფუძველიც აქვს.

ესთეტიკის კავშირი ფილოსოფიასთან უშუალოა, რადგან ესთეტიკა ფილოსოფიური მეცნიერებაა. ფილოსოფია მისთვის არა უბრალოდ მეთოდოლოგიური საფუძველია, არამედ ის ნოყიერი ნიადაგია, რომლის გარეშეც შეუძლებელია ცოცხალი ნაყოფის მიღება. შემთხვევითი როდი იყო, რომ ესთეტიკის მეცნიერების არსებობის მთელ ამ მანძილზე მის საკითხებს ფილოსოფოსები განიხილავდნენ.

მაგრამ ესთეტიკა ფილოსოფიური მეცნიერებაა არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ფილოსოფიასთან ორგანულ კავშირში ვითარდება. ესთეტიკა ფილოსოფიური მეცნიერებაა მთელი თავისი ხასიათითა და ტენდენციებით, რაც იმას ნიშნავს, რომ მისი დებულებები არ ატარებენ ერთადერთი, აბსოლუტური ჭეშმარიტების პრეტენზიას, რომ ისინი პრობლემატურნი არიან და გამორიცხული არაა დასმული საკითხის სხვა კუთხიდან გაშუქების შესაძლებლობა. ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ყველა ესთეტიკური თეორია ერთნაირად სწორია; მაგრამ მოძღვრებას, რომელიც ლოგიკურად ჩამოყალიბებულია, არსებობის იურიდიული უფლება აქვს. ნებისმიერი მატერიალისტისათვის ცხადია იდეალისტური ფილოსოფიის სიყალბე, მაგრამ არც ერთი მატერიალისტი არ იტყვის რომ იდეალიზმი არ არის ფილოსოფიური მიმდინარეობა და მისი არსებობა ფილოსოფიაში უკანონოა.

ესთეტიკის პრობლემატური ხასიათი ოდნავადაც არ სცემს ამ მეცნიერების მნიშვნელობას, რადგან, მოცემულ შემთხვევაში, მეცნიერების ღირებულებას უფრო განსაზღვრავს მასში დასმული პრობლემების სოციალური რეზონანსი, ვინემ მათი გადაწყვეტის ჭეშმარიტების ხარისხი.

ესთეტიკის კავშირი ფსიქოლოგიასთან გაპირობებულია იმით, რომ ესთეტიკის ამოსავალი მომენტი ფსიქოლოგიური ფაქტია — ემოციაა. ესთეტიკური ღირებულების არსებობის საკითხი ადამიანის წინაშე დაისვა მას შემდეგ, რაც მან იგრძნო სპეციფიკური შინაარსის მქონე სულიერი კმაყოფილება.

სიამოვნების სხვადასხვა ფორმა არსებობს. ერთია სიამოვნება მიღებული მუსიკალური ნაწარმოების მოსმენით და მეორე — საკვებით ან სასმელით. საერთოდ სიამოვნებისა და კერძოდ ესთეტიკური სიამოვნების თავისებურებათა გარკვევა ფსიქოლოგიის საქმეა. გამომდინარე აქედან, ზოგიერთი ფიქრობს, რომ ესთეტიკას არა აქვს დამოუკიდებელი მეცნიერების სახე და წარმოადგენს ფსიქოლოგიის ნაწილს, რაც შეცდომაა. ფსიქოლოგია შეისწავლის ესთეტიკური ტკბობის სპეციფიკას, მის ელემენტებს, ამ ელემენტებს შორის მიმართების ხა-

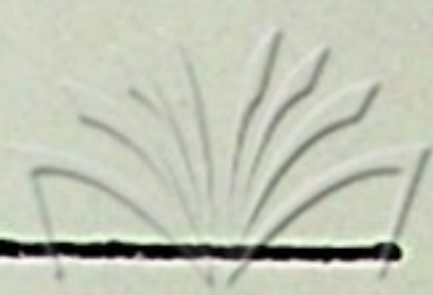
რისხს და სხვ. ესთეტიკა კი სწავლობს იმ მოვლენებს, რომლებიც განაპირობებენ ესთეტიკურ ტკბობას და რომელთა შესწავლა ფსიქოლოგიური მეთოდებით უშედეგოა.

ამრიგად, განსხვავება ესთეტიკასა და ფსიქოლოგიას შორის გამოწვეულია ერთი და იგივე მოვლენის მიმართ სხვადასხვა კუთხით მიდგომის და ამ მოვლენაში არსებული მომენტების სხვადასხვაობით. ფსიქოლოგიას აინტერესებს ესთეტიკური კმაყოფილების სუბიექტური მხარე, ხოლო ესთეტიკას — ობიექტური.

ანალოგიურ ვითარებას აქვს ადგილი ესთეტიკასა და ხელოვნებათმცოდნეობას შორის. იმის გამო, რომ ესთეტიკური ღირებულება კონცენტრირებული სახით, ე. ი. განვითარებული ფორმითაა მოცემული ხელოვნებაში, ზოგიერთი თვლის, რომ ესთეტიკის ამოცანას შეადგენს ხელოვნების თავისებურების გარკვევა და ესთეტიკაც საბოლოო ჯამში დაიყვანება ხელოვნებათმცოდნეობაზე. არც ეს აზრია სწორი, ისევე, როგორც არ იყო სწორი ესთეტიკის ფსიქოლოგიაზე დაყვანის ცდა. ხელოვნებათმცოდნეობა იკვლევს ხელოვნების სპეციალურ საკითხებს, ნაწარმოების ტექნიკურ მხარეებს, მისი წარმოშობისა და დამუშავების კონკრეტულ პირობებს, მხატვრული ხერხებისა და საშუალებების ბუნებას და სხვ. არც ერთი ეს ესთეტიკის კომპეტენციაში არ შემოდის. ეჭვი არ არის, რომ ხელოვნებათმცოდნეობის მიერ შესრულებულ სამუშაოს და აქედან მიღებულ მონაცემებს გარკვეული ღირებულება აქვთ ესთეტიკისათვის და გამოიყენება კიდევ, მაგრამ გამოიყენება მხოლოდ და მხოლოდ როგორც ნედლი მასალა. ხელოვნებათმცოდნეობის ლაბორატორიაში დაგროვილ პროდუქციას ესთეტიკა განაზოგადებს, ფილოსოფიურად გადაამუშავებს, რათა ჩაწვდეს იმ მთავარს, რომელიც ხელოვნების არსების განმსაზღვრელია და რომლის ანალიზიც შეადგენს ესთეტიკის პირდაპირ ამოცანას. ამრიგად, ესთეტიკა ხელოვნებათმცოდნეობასთან ისეთსავე დამოკიდებულებაშია, როგორც ფილოსოფია სპეციალურ მეცნიერებებთან.

მაშ ასე, ესთეტიკა არ არის ხელოვნებათმცოდნეობა, და მით უფრო არ არის იგი მხატვრული კრიტიკა. მხატვრული კრიტიკა განიხილავს ხელოვნების ცალკეულ ნაწარმოებს, იძლევა მის ყოველმხრივ დახასიათებას, მაშინ, როდესაც ესთეტიკას სულაც არ აინტერესებს ხელოვნების კონკრეტული ნაწარმოები. მისთვის საინტერესოა საერთოდ ხელოვნების ნაწარმოები, სულ ერთია ეს იქნება ფერწერის, მუსიკის თუ ქორეოგრაფიის. როგორც მხატვრული ღირებულების მქონე მოვლენა.

საქართველოს
პარლამენტის
ეროვნული
ბიბლიოთეკა



საქართველოს
ქრონიკონი

წ ა წ ბ გ დ ე თ ჩ ვ ჯ წ ბ

საქართველოს
ქრონიკონი



თავი I

ესთეტიკური დამოკიდებულება

ესთეტიკური ღირებულება მოცემულია ესთეტიკურ დამოკიდებულებაში და ამიტომ, ბუნებრივია, სანამ გადავიდოდეთ ესთეტიკური ღირებულების დახასიათებაზე, რამდენიმე სიტყვით მაინც შევჩერდეთ იმ მოვლენებზე, რომლებშიც ფაქტიურად ვლინდება ადამიანის სინამდვილესთან ესთეტიკური დამოკიდებულება, ესენია: ესთეტიკური გრძნობა, ესთეტიკური აღქმა და ესთეტიკური მსჯელობა.

1. **ესთეტიკური გრძნობა.** ჩვენს ირგვლივ არსებული საგნები და მოვლენები მრავალი თვისებებით ხასიათდებიან. ესენია კერძოდ ფერის, გემოს, სუნის, სიდიდის, ფორმის და ა. შ. თვისება. ყველა ამ თვისებათა გვერდით არსებობს კიდევ ერთი თვისება, რომელიც ზოგჯერ შეუმჩნეველი რჩება და ზოგჯერ, შეიძლება ითქვას, თვალში გვცემს. ეს თვისებაა მიმზიდველობის თვისება, დამკვირვებელში კმაყოფილების გამოწვევის თვისება. მას, ჩვეულებრივ, ესთეტიკურ თვისებას უწოდებენ და გამოირჩევა ზემოთ ჩამოთვლილი ფიზიკური თვისებებისაგან იმით, რომ უხილავია და პირდაპირ კავშირშია დამკვირვებლის ემოციებთან. თუ მაგალითად ისეთი ფიზიკური თვისება, როგორიცაა ფერი, არ გულისხმობს მაინცდამაინც აღქმის ფაქტს თავისი არსებობის დასამკვიდრებლად, საგნის მიმზიდველობაზე მსჯელობა, საგნის მომაჯადოებელ ხასიათზე ლაპარაკი მოჯადოებულის გარეშე უაზრო ხდება. ეჭვი არ არის, რომ ფე-



რის შესახებ ინფორმაციაც დაკავშირებულია ადამიანის გრძნობადი სახეის უნართან. თუ მოკლებული ვართ ფერის შეგრძნებას, არც მის არსებობაზე გვექნება წარმოდგენა, მაგრამ ამ უნარის გარეშეც არის რაღაც ისეთი, რაც განსაზღვრავს შეგრძნებაში მოცემული მასალის შინაარსს და ამის უშუალო საბუთია თუნდაც ის, რომ ანალოგიური შეგრძნებები წარმოიშობა სხვა ადამიანებშიც. როცა ერთი ჭვრეტს საგნის სიწითლეს, ასევე ჭვრეტს მას მეორეც ნორმალურ პირობებში.

სულ სხვა სურათთან გვაქვს საქმე ესთეტიკური თვისების დროს. იგი არ არსებობს შესაბამისი გრძნობის მიღმა და არ არსებობს იმიტომ, რომ, ჯერ ერთი, ყოველთვის არა აქვს მას ადგილი ერთსა და იმავე სუბიექტში ერთი და იმავე ობიექტის მიმართ და, მეორეც, არ წარმოშობს ან, ყოველ შემთხვევაში, არ არის სავალდებულო წარმოშვას ანალოგიური განცდა სხვა სუბიექტშიც. ამიტომ, როცა კი ლაპარაკია საგნის ესთეტიკურ თვისებაზე, ძალაუვნებურად საკითხის გადატანა გვიხდება ესთეტიკური გრძნობის არეში.

ესთეტიკური გრძნობის თავისებურების, მისი სპეციფიკის განმსაზღვრელი ნიშნების დადგენა და აღწერა, რა თქმა უნდა, ფსიქოლოგიის საქმეა და არა ესთეტიკის. ესთეტიკას ამ შემთხვევაში აინტერესებს ამგვარი გრძნობის არსებობის თვით ფაქტი და მისი გენეზისის საკითხი, თუმცა აქაც ფსიქოლოგიის დახმარების გარეშე ძნელია მეტ-ნაკლებად სწორი დასკვნების გაკეთება.

ესთეტიკური გრძნობა წმინდა ადამიანური გრძნობაა. მხოლოდ ადამიანებს შესწევთ იმის უნარი, რომ საგანთა ფიზიკური თვისებების იქით დაინახონ ის შინაგანი თვისება, რომელიც თავის ფერადოვნებით იბყრობს და აჯადოებს პიროვნების სულიერ სამყაროს. ცხოველებისათვის უცხოა ამგვარი გრძნობა. ისინი მიჯაჭვული არიან რა ფიზიკურ გარემოს, ვერ წვდებიან სინამდვილის ესთეტიკურ მხარეს.

ბიოლოგიური თეორიის მიხედვით, ესთეტიკურ გრძნობას ადგილი ცხოველებშიც აქვს, რადგან ესთეტიკური გრძნობისათვის დამახასიათებელი სასიცოცხლო ინტერესებისაგან განდგომის ფაქტები ცხოველებშიც შეინიშნება. ცხოველებიც გრძნობენ საგანთა მიმზიდველობას, ფერთა სასიამოვნო გრადაციას, ან კიდევ მუსიკალური ბგერების მელოდიურობას და სხვ.

თუ რამდენად სწორია ცხოველებში ესთეტიკური გრძნობის არსებობის ფაქტი, ამისათვის საჭიროა გავერკვეთ თვით ესთეტიკური გრძნობის თავისებურებაში. ერთ-ერთი არსებითი ნიშანი, რომელიც დამახასიათებელია ესთეტიკური გრძნობისათვის, არის ინდივიდუალობა. ესთეტიკური გრძნობა, როგორც ვნახეთ, არ არის განსაზღვრული საგნის ფიზიკური თვისებებით და ყო-

ველ სუბიექტში იგი თავისებურადაა განვითარებული მათი ინდივიდუალური მონაცემების შესაბამისად. ინდივიდუალობის თვისება, ინდივიდუალობის გრძნება თავის მხრივ წარმოიშობა სინამდვილესთან აქტიური დამოკიდებულების შედეგად. წარმოების პროცესში ადამიანი უცვლის რა სახეს ბუნების მოვლენებს, თვითონაც განიცდის ცვლილებას და ეს ცვლილება ხდება სოციალური ინტერესების გვერდით ინდივიდუალური ინტერესების განვითარებით. საფასვრით სამართლიანად შენიშნავს მარქსი, რომ ადამიანის სულიერი ცხოვრება და მათ შორის ესთეტიკური გრძნობაც ხანგრძლივი ისტორიული განვითარების პროდუქტია, რომელშიც განსაკუთრებულ როლს თამაშობს შრომა.

ამრიგად, ესთეტიკური გრძნობა შეიძლება გაჩნდეს იქ, სადაც ადგილი აქვს სინამდვილის გარდაქმნის ტენდენციას, გარემოსთან აქტიური დამოკიდებულების სულისკვეთებას, რომელიც შემდგომ რეფორმირებულია, გარდასახულია თავის საპირისპიროში, ე. ი. თუმცა ესთეტიკური გრძნობა თავისთავად არ გულისხმობს ობიექტური რეალობის შეცვლას, პირიქით, გამოიჩენს პასიურობით, მაგრამ ეს პასიური მიმართება იმ სულიერი არსების დამახასიათებელი თვისებაა, რომელშიც სათანადო განვითარება პოვა შემოქმედებითმა იმპულსებმა და, მაშასადამე ესთეტიკური ელემენტების წვდომის ცხოველებში არსებული უნარი უფრო ესთეტიკურ ინსტინქტად უნდა ჩაითვალოს, ვიდრე ესთეტიკურ გრძნობად ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით.

ესთეტიკური გრძნობის ერთ-ერთი სპეციფიკური ნიშანია ის, რომ იგი მუდამ პოზიტიური შინაარსისაა და არსებობს სიამოვნების სახით. არასწორია ესთეტიკაში საკმაოდ გავრცელებული აზრი იმის შესახებ, რომ ესთეტიკურ გრძნობას პოზიტიურთან ერთად აქვს ნეგატიური ფორმა და რომ ესთეტიკური სიამოვნების გვერდით არსებობს ესთეტიკური უსიამოვნების გრძნობაც.

კანტი „მსჯელობის უნარის კრიტიკაში“ ესთეტიკური შეფასების დახასიათებისას ხაზგასმით ლაპარაკობს კმაყოფილებისა და უკმაყოფილების გრძნობაზე. მაგრამ უკმაყოფილება, რომელსაც შეიძლება ადგილი ჰქონდეს საგნის აღქმის დროს, ფაქტიურად გამოწვეულია არა ესთეტიკური მიმართებით, არამედ სხვა მომენტების მონაწილეობით. საქმე იმაშია, რომ ადამიანს გარემო მოვლენებთან ურთიერთობის დროს იშვიათად უკავია წმინდა ესთეტიკური პოზიცია. მოვლენა, რომელიც აღმქმელ სუბიექტში სხვადასხვა ასოციაციებს იწვევს, მრავალი კუთხიდან წარმოდგება მის წინაშე. და ეს წარმოდგენები თავისებურ კვალს ტოვებენ სულიერ განწყობილებაზე. ამიტომ, ამაზრზენი და საზიზღარი რაღაც ნიშნით ესთეტიკურადაც უსიამოვნოდ გვეჩვენება, თუმცა ესთეტიკური გრძნობა აქ არაფერ შუაშია, რადგან იგი ფაქტიურად გამოდევ-



ნილია სხვა უფრო ინტენსიური გრძნობის მიერ. შედარებით წმინდა ესთეტიკური პოზიცია ადამიანს უკავია მხატვრული ნაწარმოების მიმართ და ამ დროს მსჯელობა ესთეტიკური უსიამოვნების განცდაზე თითქმის გამორიცხულია. შეიძლება ნაწარმოები არ იწვევდეს ადამიანში დიდ ესთეტიკურ კმაყოფილებას, მაგრამ რომ იგი იწვევდეს ესთეტიკურ უკმაყოფილებას, ეს შეუძლებელია, რადგან უკმაყოფილების გრძნობა თავისთავად არ არის ესთეტიკური გრძნობა, იგი უბრალოდ ეწინააღმდეგება ესთეტიკური მიმართების არსებას. ესთეტიკური მიმართებისას ხდება საგანში ღირებულების უშუალო ჰვრეტა, ღირებულების ჰვრეტა კი, ბუნებრივია, წარმოშობს სიამოვნების გრძნობას და არა უსიამოვნებისას.

ესთეტიკური გრძნობა საგნობრივი ბუნებისაა, მიმართულია საგნობრივი ვითარებისაკენ. ეს გარემოება მიუთითებს მის ორგანულ კავშირზე ესთეტიკურ აღქმასთან. ესთეტიკური აღქმის გარეშე არ არსებობს ესთეტიკური გრძნობა. აქედან გასაგებია, რომ ესთეტიკური გრძნობის და საერთოდ ესთეტიკური დამოკიდებულების კიდევ უფრო ღრმა ანალიზი მოითხოვს ესთეტიკური აღქმის თავისებურების გარკვევას.

2. ესთეტიკური აღქმა. ნებისმიერი აღქმა შედგება ორი კომპონენტისაგან: ობიექტისა და სუბიექტისაგან. არ არსებობს აღქმა ობიექტის გარეშე და არ არსებობს იგი სუბიექტის გარეშე. როგორია მათ შორის დამოკიდებულება? — ეს საკითხი წარმოადგენს სწორედ ფილოსოფიის ძირითად საკითხს. იდეალისტურ ფილოსოფიას ყურადღების ცენტრი გადააქვს სუბიექტზე და მიაჩნია, რომ სუბიექტი განსაზღვრავს ობიექტის ბუნებას, მატერიალისტური ფილოსოფია, პირიქით, ფიქრობს, რომ ობიექტი განსაზღვრავს სუბიექტის ცნობიერებაში წარმოშობილი სურათის შინაარსს. ორივე ეს თვალსაზრისი ცალმხრივია. მარქსისტული გნოსეოლოგიის მიხედვით, ყოველი ასახვა ობიექტური სინამდვილის სუბიექტური ხატია, ობიექტის შესახებ სუბიექტის ცნობიერებაში დამუშავებული სურათია. მეტაფიზიკური მატერიალიზმი სამართლიანად მიუთითებდა ობიექტის განმსაზღვრელ როლზე ასახვის პროცესში, მაგრამ მისი შეცდომა მდგომარეობდა იმაში, რომ იგი ამ დროს ვერ ამჩნევდა სუბიექტის აქტივობას, მის როლს. ეს მომენტი წინა პლანზე წამოწეული ჰქონდა იდეალიზმს, ოღონდ უადრესად ცალმხრივად, გაზვიადებულიად.

ამრიგად, ნებისმიერი აღქმა, რომელიც შედგება ობიექტისა და სუბიექტისაგან, ხასიათდება ამ ელემენტების არა თანაარსებობით, არამედ მათ შორის აქტიური მიმართებით. ეს აქტივობა, პირველ რიგში, მომდინარეობს ობიექტი-

დან, რადგან ობიექტური ფაქტორის გარეშე გამორიცხულია სუბიექტის რაიმე მოქმედება და ამავე დროს მომდინარეობს სუბიექტიდან, რომელიც სინამდვილის შემოქმედია და არა უბრალო რეცეპტორი.

სუბიექტის აქტივობა განსაკუთრებით იზრდება ესთეტიკურ აღქმაში და იზრდება იმდენად, რომ იგი, შეიძლება ითქვას, გამოდის განმსაზღვრელის როლში. თუ ჩვეულებრივი აღქმის დროს საგანი ქმნის აღქმის შინაარსს, ე. ი. მართალია დამუშავებული სახით, მაგრამ მაინც საგნისათვის დამახასიათებელი თვისებები აისახება მასში, ესთეტიკური აღქმის დროს ჩნდება სურათი ისეთ თვისებებზე, რომლებიც არ წარმოადგენენ საგნის უშუალო მახასიათებლებს. ასე მაგალითად, როცა ადამიანი ჭვრეტს ცისარტყელას ფერადოვნებას და ცნობიერებაში იქმნება ერთი ფერის მეორეში გადასვლის სურათი, მას ობიექტური საფუძველი აქვს, იგი წარმოადგენს ბუნებაში არსებული სურათის ანარეკლს. მაგრამ, როცა ცისარტყელას ფერადოვნება ტოვებს სილამაზის შთაბეჭდილებას, არ არსებობს ობიექტური საფუძველი, რადგან არ არსებობს ამ შთაბეჭდილების შესაბამისი თვისება.

ეს ისე არ უნდა გავიგოთ თითქმის ესთეტიკური აღქმა მოკლებულია ობიექტურ ელემენტს და მასში მხოლოდ სუბიექტი მონაწილეობს. როგორც პარაგრაფის თავში აღვნიშნეთ, ყოველი აღქმა შედგება ობიექტისა და სუბიექტისაგან და ესთეტიკური აღქმაც ხასიათდება ობიექტ-სუბიექტის მიმართებით. შეუძლებელია ესთეტიკური აღქმა ობიექტის გარეშე. ყოველი ე. წ. ესთეტიკური თვისება, რომელსაც სუბიექტი წვდება, საგნის ზემოქმედებით წარმოიქმნება და არა თავისთავად. მართალია ცისარტყელას უშუალოდ არ გააჩნია სილამაზის თვისება, თვისება, რომელიც მასში დამკვირვებელმა აღმოაჩინა, მაგრამ თუ არა რეალური მდგომარეობა, თუ არა ცისარტყელასთვის დამახასიათებელი ფერთა გრადაცია, სილამაზის შთაბეჭდილებაც ვერ შეიქმნებოდა.

მაშ ასე, ესთეტიკური აღქმა არ არის დაცლილი ობიექტური შინაარსისაგან, მაგრამ თავისი ბუნებით იგი მაინც სუბიექტურია, რადგან არ არსებობს ესთეტიკური ობიექტი ესთეტიკური სუბიექტის გარეშე.

რაკი ესთეტიკური აღქმა საბოლოო ჯამში სუბიექტურია, მისი თავისებურების გასარკვევად ბუნებრივია შევისწავლოთ ის პირობები, რომელშიც შესაძლებელია მისი განხორციელება. ჩვეულებრივი აღქმის დროს ობიექტის ზემოქმედების ფაქტია აღქმის ძირითადი პირობა და ამდენად საკითხი შედარებით მარტივად წყდება. ესთეტიკური აღქმის დროს, ცხადია, იგივე პირობა ვერ იქნება ძირითადი, მას უნდა დაემატოს სუბიექტის მდგომარეობაც, ე. ი. უნდა გაირკვეს, რა ფაქტორები მოქმედებენ ამ დროს სუბიექტში და რა მომენტებია აუცილებელი, რომ ესთეტიკური აღქმა განხორციელდეს.

ესთეტიკური აღქმის დახასიათებისას არ შეიძლება ყურადღება არ მიიქცეოდეს იმ თავისებურება წინააღმდეგობამ, რომელსაც მასში აქვს ადგილი როგორც ვიცით, ესთეტიკური აღქმა გულისხმობს სუბიექტის გარკვეულ აქტივობას. იგი ამ დროს სინამდვილის შემოქმედია და არა მიმღები. მეორე მხრივ, ესთეტიკური აღქმა, კანტის სამართლიანი შენიშვნით, წარმოადგენს საგნის უანგარო, დაუინტერესებელ ასახვას, სუბიექტს უკავია მჭვრეტელობითი პოზიცია და თავისუფალია სინამდვილის შეცვლის ან გარდაქმნის რაიმე მოთხოვნისაგან. უცნაურია ესთეტიკური აღქმის ლოგიკა. მასში არ მონაწილეობს აღმქმელი სუბიექტის პირადი ინტერესები, რომელთაც შეუძლიათ ხელი შეუშალონ აღქმის სიზუსტეს, დაამახინჯონ სინამდვილის რეალური სახე და ამავე დროს იგი ყველაზე უფრო სუბიექტურია, ქმნის სინამდვილისათვის სრულიად უცხო სურათს.

ესთეტიკური აღქმის ეს „უცნაურობა“ სავსებით გასაგები იქნება, თუ გავიხსენებთ ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობის საიდუმლოებას. ესთეტიკური გრძნობა, როგორც ვიცით, ხასიათდება პასიურობით, მაგრამ იგი მხოლოდ იმ ცოცხალი არსების უნარია, რომელშიც შემოქმედებითი იმპულსები საკმაოდ განვითარებულია და სინამდვილის აქტიური გარდაქმნის ტენდენცია ბატონობს.

ამრიგად, ესთეტიკური აღქმისათვის ჩვეული წინააღმდეგობა დიალექტიკური ბუნებისაა და სრულებითაც არ არღვევს აღქმის მთლიანობას. იგი აქტიურია იმდენად, რამდენადაც საგნებისა და მოვლენების განვითარებაში ქმნის მათთვის შედარებით უჩვეულო სურათს, მაგრამ ეს აქტივობა უშუალოდ აღქმის აქტივობაა და არ სცილდება განჭვრეტის ფარგლებს. აღმქმელ სუბიექტს ამ დროს უკავია დამკვირვებლის პასიური პოზიცია და ამ პოზიციიდან აფასებს სინამდვილეს. ე. ი. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ესთეტიკური მიმართება ხასიათდება წარმოსახვის აქტივობით და მოქმედების პასივობით.

რაკი საქმე ეხება წარმოსახვის აქტივობას, თავისთავად გასაგებია, რომ ესთეტიკური აღქმის ერთ-ერთ აუცილებელ პირობას დამკვირვებლის თეორიული, ანუ ინტელექტუალური დონე წარმოადგენს. იმისდა მიხედვით, თუ ინტელექტუალური განვითარების რა დონეზე იმყოფება ადამიანი, შესაბამისად განვითარებულია მასში ესთეტიკური აღქმის უნარიც. შესაბამისობა ამ შემთხვევაში არ უნდა გვესმოდეს წმინდა მექანიკური აზრით და არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს ადამიანის განათლება იყოს მისი გემოვნების პირდაპირი მაჩვენებელი. ესთეტიკური აღქმა ემოციური ბუნებისაა და არა ინტელექტუ-

რი, იგი უშუალო კავშირშია ესთეტიკურ გრძნობასთან, მაგრამ ინტელექტის საერთო დონე ქმნის იმ ნოყიერ ნიადაგს, რომელშიც ესთეტიკური გრძნობის გაფუჭების უკეთესი პირობებია მოცემული. ხშირად მოვლენის ესთეტიკური მხარე უცნობია იმიტომ, რომ გაუგებარია ამ მოვლენის მოქმედების წესი, მისი ბუნება და სხვ.

ესთეტიკური აღქმის მეორე აუცილებელ პირობას წარმოადგენს დისტანცია. დისტანციის რამდენიმე მნიშვნელობა არსებობს და ესთეტიკურ აღქმაშიც მისი როლი ამ რამდენიმე მნიშვნელობით განისაზღვრება. ერთ-ერთი პირველთაგანია დისტანცია სივრცეში, ანუ სივრცული დისტანცია. ჯერ კიდევ არისტოტელე მიუთითებდა მანძილის ფაქტორზე მშვენიერის აღქმის პროცესში. იმისათვის, რომ ჩავწვდეთ საგნის ესთეტიკურ თვისებას, აუცილებელია ეს საგანი არ იყოს მოცემული არც ძალიან შორს და არც ძალიან ახლოს. თუ რა მანძილზე უნდა იყოს საგანი მოცემული, ამის ზუსტი დადგენა შეუძლებელია, რადგან სხვადასხვა საგნები და თითოეულ მათგანს თავისი საზომი აქვს. ასევე მხედველობაშია მისაღები დამკვირვებლის სუბიექტური მონაცემებიც, მაგრამ ის, რომ ესთეტიკურ აღქმაში დისტანცია აუცილებელია, ეს უდავოა. ამის საილუსტრაციოდ მხატვრის მაგალითიც კი საკმარისია. მხატვარი როცა სურათს ხატავს, დროდადრო შორდება ნახატს, რათა შეამოწმოს მისი ესთეტიკური ზემოქმედების ხარისხი. სივრცეში დისტანციაზე მსჯელობისას აუცილებელია აღინიშნოს ისიც, რომ მანძილთან ერთად დიდი მნიშვნელობა აქვს დაკვირვების წერტილსაც. ზოგიერთი ნაწარმოების აღქმა გვერდიდან უფრო მიზანშეწონილია, ვიდრე წინიდან, განსაკუთრებით, ეს ითქმის გარკვეული ტიპის ქანდაკების მიმართ.

დისტანციის მეორე მნიშვნელობა გულისხმობს დროში დისტანციას. სინამდვილის მრავალი მოვლენა ესთეტიკური თვისების მატარებელი ხდება. გარკვეული დროის გავლის შემდეგ რამდენი უმნიშვნელო დეტალი ჩვენს პირად ცხოვრებაში ჟამთა სვლას ესთეტიკური კმაყოფილების წყაროდ გაუხდია, რამდენი უსიამოვნო ამბავი ესთეტიკური სიამოვნების ობიექტი გამხდარა. მაგალითისთვის საკმარისია გავიხსენოთ სამშობლოს სახელოვან შვილთა პატრიოტული მოქმედება. გმირის სიკვდილის შემზარავი ფაქტი დროთა განმავლობაში ესთეტიკური აღმაფრენის მიზეზად ქცეულა. ვინ იცის რამდენი პროექტის გული აუძგერებია ცხრა ძმა ხერხეულიძის თავდადებას, მაგრამ საეჭვოა, რომ ოჯახის ამ დიდი უბედურების უშუალო მოწამეთა გულს მომაკვდინებელი ღუმილის მეტი რამე შეძლებოდათ. ამა თუ იმ ისტორიული ეპოქის მხატვრული სურათი შთამომავლობას უფრო გამოუდის, ვიდრე თანა-

მედროვეობას, რადგან დრო ის დიდი ხელოვანია, რომელიც ცხოვრებისეულ ამბებს ესთეტიკური სამოსელით მოსავს.

დისტანციის მესამე ფორმას და ესთეტიკური აღქმის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს ფსიქიკური ანუ სულიერი დისტანცია, რაც ლოგიკურად გამომდინარეობს თვით ესთეტიკური აღქმის თავისებურებიდან. ესთეტიკური აღქმა, როგორც ვიცით, სინამდვილის უანგარო, პირადულისაგან თავისუფალი ასახვაა. იგი საგანთან უშუალო, წმინდა მჭვრეტელობითი დამოკიდებულებით ხასიათდება. და იმისათვის, რომ ამგვარ დამოკიდებულებას ადგილი ექნეს, იმისათვის, რომ სუბიექტი განთავისუფლდეს პირადული ამბებისაგან, საჭიროა ერთგვარი მომზადება, თუ შეიძლება ითქვას, სულის განთავისუფლება ეგოიზმის უხეში ბორკილებისაგან და საკუთარი მეობის ნაჭუჭისაგან გარკვეულ დისტანციაზე დგომა. დისტანცია დროში სწორედ ერთ-ერთი მომენტია სულიერი დისტანციის შესაქმნელად. ადამიანს არ შეუძლია განჭვრიტოს საგნის ესთეტიკური მხარე, თუ მისი სულიერი მდგომარეობა არ აყენებს მას ამ საგანთან სათანადო დისტანციაზე. მაგალითისათვის წარმოვიდგინოთ შემდეგი სურათი: დავუშვათ, შებინდებისას ფუნიკულიორის პლატოზე გადმომდგარი გავსცქერით ქალაქს და შევამჩნიეთ, რომ მისი ერთ-ერთი კვარტალი იწვის, ცეცხლის ალი ზეცას ეკიდება და ნაპერწკლების ტკაცუნით გარემოს აყრუებს, დაფეთებული ადამიანები დარბიან და ცდილობენ ხანძრის ჩაქრობას, გაისმის ქალების წივილ-კივილი, ზარების რეკვა და ათასი სხვა უბედურება. თუ ამ ამბავს შევხედავთ როგორც სურათს, როგორც სანახაობას, ადვილად შეიძლება მან დიდი სიამოვნებაც მოგვანიჭოს. მაგრამ როგორც კი შევიტყობთ, რომ იწვის ჩვენი ან ახლობლის სახლი, როგორც კი გავაცნობიერებთ იმ დიდ უბედურებას, რომელიც მასში მცხოვრებ ხალხს თავს დაატყდა, სიამოვნების ნატამალიც არ დარჩება, უმაღვე გაქრება ესთეტიკური პოზიცია და გაქრება სწორედ სათანადო სულიერი დისტანციის უქონლობის გამო. ხელოვნებაში მუდამ არსებობს ამგვარი დისტანცია და ამიტომაც კინოსურათ „ძველ ჩიკაგოში“ წარმოდგენილი ხანძარი გვანიჭებს კმაყოფილებას.

დისტანციის პრობლემას განსაკუთრებული ადგილი უკავია ედუარდ ბალოუს შეხედულებებში. მისთვის დისტანცია ის ძირითადი ესთეტიკური პრინციპია, რომელიც მხატვრული შემოქმედებისა და ხელოვნების არსებით, განმსაზღვრელ ფაქტორს წარმოადგენს. დისტანციაზეა დამოკიდებული ხელოვნების როლი საზოგადოებაში, ხელოვნების განვითარების, თემატიკის შერჩევის, მხატვრული მეთოდის, ხელოვნების კლასიფიკაციის და სხვა კარდინალური საკითხები. დისტანციის ფაქტორი განაპირობებს ესთეტიკური გრძნობის ორგანოების არსებობასაც. ხუთ

გრძნობის ორგანოს შორის მხოლოდ თვალსა და ყურს შეუძლია ვრცეული და დრო-
ული დისტანციის დაცვა. ამიტომაც წარმოადგენენ ისინი ესთეტიკური აღქმის
ნალებს. რაც შეეხება შეხების, გემოს და ყნოსვის ორგანოს, მათი მოქმედება იმ-
დენად განსაზღვრულია სივრცეში, რომ ვერ აკმაყოფილებენ დისტანციის მოთხოვ-
ნებს და ამდენად ვერც მონაწილეობენ ესთეტიკურ აღქმაში.

საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს ედუარდ ბალოუ „დისტანციის ანტი-
ნომიის“ შესახებ. დისტანციის მოქმედების ერთ-ერთი მთავარი შედეგია ის,
რომ ადამიანი თავს აღწევს ვიწრო სუბიექტურ ინტერესებს, თავისუფლდება პი-
რადული მოტივებისაგან და იკავებს ესთეტიკურისათვის დამახასიათებელ პო-
ზიციას, ე. ი. იმყოფება ობიექტთან უანგარო დამოკიდებულებაში. მაგრამ, მეორე
მხრივ, დისტანციის მეტისმეტად გაზრდამ და პირადული მოტივებისაგან სრულმა
განთავისუფლებამ შეიძლება შექმნას ობიექტის მიმართ სიუცხოვისა და გულ-
გრილობის შთაბეჭდილება, რასაც მოჰყვება ესთეტიკური პოზიციის დაკარგვა. ამი-
ტომ არ არის სწორი, რომ ესთეტიკური აღქმა გულისხმობს პირადულობისაგან
აბსოლუტურ გაცხრილვას. პირიქით, პირადული მომენტები გარკვეული აზრით
აუცილებელიცაა, რადგან ცხოვრების გამოცდილება, ხელოვნებაში ასახული სიტუა-
ციის კავშირი საკუთარ ამბებთან იშვიათი პირობაა ნაწარმოების გულთან მისატა-
ნად. ოტელოს ისტორიამ შეიძლება ისე აუწეწოს ფიქრები ექვთან მეუღლეს, რომ
დაავიწყოს ყველაფერი და საკუთარი ექვების მორევში გადაისროლოს. მაგრამ,
მეორე მხრივ, ალბათ ვერავინ ისე ღრმად ვერ ჩასწვდება ოტელოს ტრაგედიის
სიმწვავეს, როგორც იგი. ამრიგად, დისტანცია, როგორც ესთეტიკური პრინციპი,
კი არ გამორიცხავს პირადულს, არამედ გულისხმობს მას, მხოლოდ დაძლეული
სახით და ამაშია დისტანციის ანტინომიაც — პირადულისაგან განთავისუფლება
პირადულის შენარჩუნებით.

ესთეტიკური აღქმის ძირითად ორგანოებს წარმოადგენს მხედველობისა
და სმენის ორგანო. ზოგიერთი ესთეტიკოსი ფიქრობს, რომ ნაწილობრივად
ყნოსვამაც შეიძლება ითამაშოს ესთეტიკური რეცეპტორის როლი. მაგრამ ეს
საეჭვოა ფიზიოლოგიურ მომენტებთან მისი მჭიდრო კავშირის გამო. შეხება,
გემო და ყნოსვა იმდენად ახლოა ადამიანის ფიზიკურ მდგომარეობასთან და
იმდენად შორს ინტელექტუალურთან, რომ მათი საშუალებით მიღებული ინ-
ფორმაცია ვერ აღის ესთეტიკური კმაყოფილების დონემდე.

3. ესთეტიკური მსჯელობა. როცა ლაპარაკია ესთეტიკურ მსჯელობაზე,
მხედველობაში მიიღება არა ის, რასაც ესთეტიკის მეცნიერება ამბობს, არა-
მედ ის, რაზეც იგი ყურადღებას ამახვილებს. ე. ი. თუ „მათემატიკური მსჯე-
ლობის“ ქვეშ გვესმის მათემატიკური დებულება, „ესთეტიკური მსჯელობის“
ქვეშ გვესმის არა ესთეტიკის დებულება, არამედ მისი ობიექტი. ესთეტიკური
მსჯელობაა, მაგალითად, „ვარდი ლამაზია“ და არა „ვარდი მიაჩნიათ ლამა-
ზად“, ან „სილამაზე ესთეტიკური კატეგორიაა“. ეს გარემოება საგულისხმოა
იმით, რომ იგი სხვა კუთხიდან წარმოგვიდგენს ესთეტიკური მსჯელობის ხა-

სიათს და ამავე დროს აფართოებს მის სფეროს. თუ ჩვეულებრივი მსჯელობა როგორც წესი, მოცემული გვაქვს მეტყველების ფორმაში, ესთეტიკური მსჯელობა შეიძლება არსებობდეს არა მეტყველების ფორმაში. მაგრამ მასზე ჩვენ აქ არ შევჩერდებით და ესთეტიკური მსჯელობის დახასიათებას, ბუნებრივია, მეტყველების ფორმაში გადმოცემულ მსჯელობათა მიხედვით შევუდგებით. თავისთავად ის ფაქტი, რომ იძულებული ვართ შემოვიფარგლოთ ერთი ტიპის ესთეტიკური მსჯელობით, გარკვეულ სირთულეს ქმნის, მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს სირთულე ერთგვარად ხელის შეწყობიდა საკითხის საბოლოოდ გადასაწყვეტად.

ყოველი მსჯელობა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ორი ძირითადი ფუნქციით ხასიათდება. ერთია გნოსეოლოგიური და მეორე — ლოგიკური. პირველ შემთხვევაში მსჯელობა განიხილება როგორც ასახვის ფორმა, ხოლო მეორე შემთხვევაში — როგორც დასკვნის ელემენტი.

ესთეტიკური მსჯელობის ლოგიკური ფუნქციის საკითხი ლოგიკის საქმეა. მსჯელობის გნოსეოლოგიური ფუნქციის საკითხი მისი სინამდვილესთან დამოკიდებულების საკითხია. ესთეტიკური მსჯელობისათვის სინამდვილეს წარმოდგენს არა მოვლენა თავისთავად, არამედ სუბიექტურად აღქმული და განცდილი. თუ ფაქტის მსჯელობა ეხება საგნების ობიექტურ ვითარებას, ესთეტიკური მსჯელობა გამოხატავს ობიექტთან სუბიექტის მიმართებას. ეს მომენტი უკვე ხსნის დღის წესრიგიდან შემეცნების საკითხს. რაკი ესთეტიკურ მსჯელობაში საქმე გვაქვს სუბიექტის დამოკიდებულებასთან ობიექტთან და არა თვით ობიექტის მდგომარეობასთან, მსჯელობას აღარ აქვს გნოსეოლოგიური ფუნქცია, იგი არაფერს ამბობს მოვლენათა ხასიათის შესახებ და მხოლოდ მსჯელობის ავტორის სულიერი მდგომარეობის აღნიშვნით იფარგლება. შეიძლება ითქვას, რომ ესეც გარკვეული ინფორმაციაა და რომ აქაც შემეცნების მომენტთან გვაქვს საქმე, მაგრამ ინფორმაცია ამ შემთხვევაში პიროვნების გემოვნებას ეხება და შემეცნებაც პირობითია.

ყოველივე ეს მიუთითებს ესთეტიკური მსჯელობის თავისებურებაზე. ესთეტიკური მსჯელობის თავისებურება კი იმაშია, რომ იგი შემფასებლური მსჯელობაა, სინამდვილის შეფასებაა და არა შემეცნება. ასეთივე შემფასებლური მსჯელობაა მორალური მსჯელობა. ესთეტიკური შეფასება განსხვავდება მორალური შეფასებისაგან. თუ რაში მდგომარეობს ეს განსხვავება და საერთოდ ესთეტიკური შეფასების სპეციფიკა, ამაზე სრული წარმოდგენის შესაქმნელად აუცილებელია განვიხილოთ ესთეტიკური ღირებულების საკითხი, საკითხი, რომელიც შუქს მოჰფენს საერთოდ ესთეტიკური დამოკიდებულების თავისებურებას.

თავი II

ესთეტიკური ღირებულება

როგორც წინა თავში წარმოებული მსჯელობიდან ჩვენთვის უკვე ცნობილია ესთეტიკური ღირებულების არსებობის ამოსავალ პირობას წარმოადგენს ფსიქიკური ფაქტი — განცდა, ემოცია. ჩვენ რომ არ გაგვაჩნდეს მშვენიერების გრძნობა, არავითარი წარმოდგენაც არ გვექნებოდა მშვენიერების არსებობაზე. მშვენიერება ფაქტიურად მოცემულია განცდასთან, ე. ი. ფსიქოლოგიურ ფენომენტთან მჭიდრო კავშირში და ამდენად, ესთეტიკაში ფსიქოლოგიზმის საშიშროებას სავსებით რეალური საფუძვლები აქვს.

ფსიქოლოგიზმის საშიშროების წინაშე დგას არა მარტო ესთეტიკა, არამედ ბევრი სხვა მეცნიერებაც, როგორც კი მისი ობიექტის ფაქტიური არსებობის საკითხი დგება. მაგრამ განსაკუთრებით დიდია ეს საშიშროება ლოგიკისა და ესთეტიკისათვის, რადგან აზროვნებაცა და განცდაც ფსიქიკური ფენომენებია და ამდენად, ბუნებრივად წარმოიშობა ფსიქოლოგიის ენაზე მათი შესწავლის მოთხოვნა. მაგრამ ასევე ბუნებრივია ანტიფსიქოლოგიკური ტენდენცია, როგორც ფსიქოლოგიზმით გამოწვეული სუბიექტივიზმისა და რელატივიზმისაგან თავის დაღწევის საშუალება.

ესთეტიკა არ არის ფსიქოლოგიის ნაწილი, თუმცა მისი კვლევა-ძიების სფეროში შემაჯალ მოვლენებს გააჩნიათ ფსიქოლოგიური ასპექტი.

მართალია, ესთეტიკური ღირებულება გვეძლევა ესთეტიკურ განცდაში, მაგრამ ესთეტიკის მეცნიერებას საქმე აქვს არა ესთეტიკური განცდის რაო-

ბასთან, არამედ მის გამომწვევ მიზეზებთან. ესთეტიკური განცდის ბუნების გარკვევა ფსიქოლოგიის კომპეტენციაა, ესთეტიკა კი სწავლობს იმ ობიექტს, რომელთან მიმართებაშიც წარმოიშობა ესთეტიკური განცდა. განცდა ყოველთვის დაკავშირებულია რაღაც გამღიზიანებელთან და ესთეტიკური კმაყოფილების გრძნობაც, ბუნებრივია, ბაღებს აზრს ესთეტიკური ობიექტის არსებობის შესახებ.

ესთეტიკური ობიექტი სუბიექტთან მიმართებაში პოულობს რეალურ განხორციელებას. ვარდის მშვენიერება სინამდვილეა იმ პიროვნებასთან კავშირში, რომელიც უშუალოდ ხედავს მის მშვენიერებას. ეს გარემოება ლოგიკურად წარმოშობს შემდეგ კითხვებს: არსებობს თუ არა ობიექტურად რაიმე თვისება, რომლის გამოც უჩნდება ადამიანს ესთეტიკური სიამოვნების განცდა? საგნის ფერი ფაქტია სუბიექტისათვის იმდენად, რამდენადაც იგი მას ჰვრეტს. მაგრამ ცნობილია, რომ ფერის ხილვას გააჩნია ობიექტური საფუძველი, ამიტომაცაა იგი ყველა ნორმალური ადამიანისათვის ერთნაირი. ასეთივე ტიპისაა ე. წ. ესთეტიკური თვისება, თუ ჩვენ მივაწერთ მას საგნებს? — ეს საკითხი ესთეტიკის ის ძირითადი საკითხია, რომლის გადაწყვეტაზეა დამოკიდებული ესთეტიკური პოზიციის არსი.

რითაა გაპირობებული ის გარემოება, რომ ხსენებული პრობლემა ასე მწვავედ დგას ესთეტიკაში? განა ფიზიკა, მათემატიკა ან სხვა მეცნიერება აყენებს საკითხს იმის შესახებ, არსებობს თუ არა ობიექტურად სინამდვილე, რომელსაც იგი სწავლობს? განა ფიზიოლოგია ნაკლები ინტენსივობით მოეკიდებოდა შეგრძნების თავისებურების გარკვევას, რომ საბოლოოდ დადგენილიყო მასში მოცემული სურათის შეუსაბამობა გამღიზიანებელთან? სპეციალური მეცნიერებანი, ემყარებიან რა ფაქტიურ ვითარებას, ნაკლებ ინტერესს იჩენენ საკითხისადმი — ობიექტურია თუ სუბიექტური ამ ვითარების საფუძველი.

ესთეტიკის მეცნიერების განსაკუთრებული დაინტერესება საკუთარი ობიექტის არსებობის ხასიათით შეიძლებოდა აგვეხსნა იმით, რომ იგი ფილოსოფიური მეცნიერებაა, ხოლო ფილოსოფიის უპირველეს ამოცანას შეადგენს მისთვის საინტერესო სინამდვილის „ყოფნა არყოფნის“ საკითხი. ალბათ, არც ერთი ქიმიკოსი ხელს არ მოკიდებდა ქიმიური ელემენტების შესწავლას, ეჭვი რომ ეპარებოდა მათ არსებობაში და მათი თავისებურების დადგენის შესაძლებლობაში, მაშინ, როდესაც ფილოსოფიისათვის უკვე პრობლემაა თუ რა სახით არსებობს სინამდვილე, რომელსაც იგი სწავლობს. პრობლემაა, მაგალითად, სამყაროს შეცნობადობის საკითხი, თუმცა ფილოსოფიის მიზანია

გარკვიოს ცოდნის ბუნება. მაგრამ ესთეტიკის მეცნიერებაში ანალოგიური მდგომარეობა განისაზღვრება არა იმდენად ამ მეცნიერების ფილოსოფიური შინაარსით, რამდენადაც თვით ესთეტიკური ფენომენის რელატიურობით. ცხოვრებაში ხშირია შემთხვევა, როდესაც რომელიმე პიროვნების გარეგნობას, ან ბუნების სურათს ერთი აღტაცებაში მოჰყავს, ხოლო მეორე არა; როდესაც თვალუწვდენელი სტეპები ერთს იწვიათ სანახაობად ეჩვენება, მეორეს კი უაღრესად ერთფეროვნად და მოსაწყენად. ზდება ისეც, რომ ერთსა და იმავე პიროვნებას სხვადასხვა დროს მოსწონს, სხვადასხვა საგანი. ყოველივე ეს ბუნებრივად ბაღებს აზრს იმის შესახებ, რომ მშვენიერება სუბიექტური კატეგორიაა და ესთეტიკური ფენომენი ჩვენი წარმოდგენის პროდუქტია.

საზოგადოდ უნდა ითქვას, რომ სუბიექტური ფაქტორი არა თუ შეფასების დროს თამაშობს გადამწყვეტ როლს, არამედ ასახვის პროცესის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტია. ადამიანი მეტწილად ამჩნევს იმას, რაც მას აინტერესებს, ნათქვამიდან ან წაკითხულიდან იმახსოვრებს იმას, რამაც მისი ყურადღება მიიქცია. ყოველი ასახვა ობიექტური სინამდვილის სუბიექტური ხატია. ეს დებულება მარქსისტული გნოსეოლოგიის ამოსავალი დებულებაა. შემეცნების პროცესში სუბიექტის როლის უგულებელყოფა მეტაფიზიკური მატერიალიზმის ჩვეულებრივი ნაკლია, რის გამოც ადვილად ამარცხებდა მას იდეალიზმი.

განსაკუთრებით იზრდება სუბიექტის მნიშვნელობა მხატვრული ასახვის დროს. თუ ჩვეულებრივი და მით უფრო მეცნიერული ასახვისას სუბიექტური მომენტი არ არის იმდენად არსებითი, რომ სახე უცვალოს ასახვის შინაარსს, მხატვრულ ასახვაში იგი გადამწყვეტია; მეცნიერული ასახვისათვის სასურველია რაც შეიძლება ნაკლები იყოს სუბიექტური მომენტის მონაწილეობა ასახვაში, მხატვრული ასახვა, პირიქით, „სუბიექტურის“ გარეშე დაკარგავდა ყოველგვარ ღირებულებას.

ამრიგად, მშვენიერების სუბიექტივისტური თეორია თითქოსდა ერთადერთი სწორი თეორიაა. მისი უარყოფა ნიშნავს ფაქტურად მდგომარეობის წინააღმდეგ წასვლას. მაგრამ სინამდვილეში საქმე არც ისე მარტივია, როგორც ეს შეიძლება ერთი შეხედვით მოგვეჩვენოს. მშვენიერების გამოცხადება წმინდა სუბიექტურ მოვლენად ნიშნავს მის კვლევა-ძიებაზე ხელის აღებას. სინამდვილის ნებისმიერი მოვლენის შესახებ თეორიის შექმნას აზრი აქვს მხოლოდ მაშინ, თუ არსებობს ობიექტური საფუძველი, ამის გარეშე მსჯელობა რაიმეს კანონზომიერებაზე გამორიცხულია. ცოდნის მიზანი, საბოლოო

ჯამში, იმ ობიექტური მიზეზების გარკვევაა, რომლებიც განსაზღვრავენ შესაძლებელი მოვლენის სპეციფიკას. ამაშია ჭეშმარიტების ობიექტურობის პირობაც. წმინდა სუბიექტური შინაარსის მქონე მოვლენა ვერ გახდება შეცნობის საგანი. და თუ ესთეტიკას მეცნიერებად ყოფნის პრეტენზია აქვს, მან პირველ რიგში უნდა დაადგინოს ესთეტიკური ღირებულების ობიექტური საფუძველი. ესეც რომ არ იყოს, თვით ესთეტიკური შეფასების მომენტშიც ყოველი ჩვენთაგანი გრძნობს, რომ შეფასებას თვითმყოფლობის ძალა აქვს. ასე მაგალითად, „ვარდი ლამაზია“ — მსჯელობის ავტორი სილამაზეს განიცდის როგორც ვარდის ობიექტურ თვისებას.

ყოველივე ეს ცხადყოფს სუბიექტივისტური თეორიის გვერდით ობიექტივისტური თეორიის არსებობის კანონიერებას, ესთეტიკის ისტორიაც ამ ორი თეორიის დაპირისპირებისა და ბრძოლის ისტორიაა.

1. სუბიექტივიზმის კრიტიკა. სუბიექტივისტური თვალსაზრისის კლასიკური წარმომადგენელია ი. კანტი. კანტის აზრით, მშვენიერება საგანთან ისეთ დამოკიდებულებას გულისხმობს, როცა გამორიცხულია დაინტერესების მომენტი. მშვენიერება საგნის უანგარო შეფასებაა. შეფასება, რომელშიც ადგილი აქვს ანგარებას — ტენდენციურია, ე. ი. არათავისუფალია და, მაშასადამე, არაესთეტიკური. ეთიკური მსჯელობები მოითხოვენ ზნეობრივი კატეგორიების წინასწარ დადგენას. იმისათვის, რომ რომელიმე პიროვნების საქციელი შევაფასოთ, გარკვეული უნდა გვქონდეს რას ვგულისხმობთ ზნეობრივი მოქმედების ქვეშ, რა და რა პირობებში ჩაითვლება მოქმედება კეთილშობილების განსახიერებად, უნდა ვიცოდეთ რა არის სიკეთე. ესთეტიკური მსჯელობა თავისუფალია ყოველგვარი განსაზღვრულობისაგან. ყაყაჩოს მშვენიერების დანახვას არ სჭირდება იმის ცოდნა, თუ რა არის მშვენიერება. მშვენიერებას საზომი არ მოეპოვება. კრიტერიუმის წინასწარ შემუშავება ნიშნავს შეფასების ხასიათის განსაზღვრას და, ამრიგად, დაინტერესების მომენტის შემოტანას.

ესთეტიკური მსჯელობა, განაგრძობს კანტი, არ არის გნოსეოლოგიური ხასიათის, მაგრამ საერთო აქვს მასთან. ეს საერთო — საყოველთაოობაა. როგორც გნოსეოლოგიური, ისე ესთეტიკური მსჯელობა უნივერსალურია. როდესაც ადამიანს საგანი ეჩვენება ლამაზად, ეჭვიც არ ეპარება იმაში, რომ იგი მართლაც ლამაზია. ამ თვითრწმუნებას საფუძველიც გააჩნია. რაკი ესთეტიკური შეფასება უანგაროა, ე. ი. გამორიცხულია პირადული ამბები, გასაგებია, რომ იგი ობიექტურ მნიშვნელობას იღებს შემფასებლის თვალში და ამრიგად, საყოველთაოობის ხასიათს ატარებს. ნივთის მოწონება ყოველგვარი დაინტე-

რესების გარეშე იძლევა სრულ უფლებას მიჩნეულ იქნას იგი საზოგადოებრივ მოსაწონად. დაინტერესების საფუძველზე წარმოშობილი კმაყოფილება პრაქტიკულარულია, რადგან მასში მოქმედებს პირადული მოტივები.

ესთეტიკური მსჯელობის საყოველთაობა პრინციპულად განსხვავდება ლოგიკური საყოველთაობისაგან. ლოგიკურ საყოველთაობას ობიექტური საფუძველი აქვს, ესთეტიკურს — ობიექტური საფუძველი არ გააჩნია. ესთეტიკური თვისება არის ის, რაც სუბიექტის მიერ წარმოდგინება ობიექტში და ამრიგად, სუბიექტის გარეშე არ არსებობს. ესთეტიკური მსჯელობის ობიექტი სუბიექტია. ესთეტიკური მსჯელობის საყოველთაობაც სუბიექტური საყოველთაობაა. მშვენიერია ის, რაც რაიმე პირობის გარეშე საყოველთაო კმაყოფილებას იმსახურებს.

როგორ უნდა გვესმოდეს ეს დებულება?

გნოსეოლოგიური მსჯელობის უნივერსალობა ობიექტურია — ნიშნავს, რომ იგი არ არის დამოკიდებული სუბიექტის წარმოდგენებზე. თუ ვინმე უარყოფს მას, ამით არაფერი არ იცვლება თვითონ მსჯელობისათვის, იგი სავალდებულოდ რჩება მისთვისაც, ვინც უარყოფს. გნოსეოლოგიური მსჯელობის უარყოფელი სუბიექტის შესახებ უბრალოდ იტყვიან, რომ იგი ცდება და საჭიროა გადახედოს საკუთარ მოსაზრებას.

ესთეტიკური მსჯელობის საყოველთაობა სხვაგვარია. ესთეტიკურ მსჯელობაში სუბიექტის პოზიცია ძალაში რჩება. „ია ლამაზია“ — მსჯელობის საყოველთაობა გულისხმობს სუბიექტს. ესთეტიკურ მსჯელობას აზრი აქვს თითოეულისათვის ცალ-ცალკე და არა საზოგადოდ. თუ ვინმე უარყოფს იის სილამაზეს, ამაში არაფერია შეუსაბამო და მიუღებელი. თუ ია მოსწონს ასიათასს და არ მოსწონს ერთს, ერთი ისევე შეიძლება იყოს მართალი, როგორც ასიათასი, და ეს იმიტომ, რომ მშვენიერებას არ მოეპოვება საბუთი. მშვენიერება დაუსაბუთებელი საყოველთაობაა, ლოგიკური საყოველთაობა — დასაბუთებული, არგუმენტირებული საყოველთაობაა.

ნათქვამიდან ცხადია, რომ ესთეტიკური საყოველთაობა პრეტენზიული საყოველთაობაა, საყოველთაობის პრეტენზიის მქონეა და არა ნამდვილად საყოველთაო. ესთეტიკური მსჯელობის უნივერსალობაში ფაქტიურად იგულისხმება არა ის, რომ იგი მართლაც უნივერსალურია, არამედ ის, რომ მას უნივერსალურობის პრეტენზია აქვს.

ამრიგად, მშვენიერება სუბიექტური კატეგორიაა. იგი არ წარმოადგენს საგანთა ბუნებრივ თვისებას. მშვენიერება საგნის ის პრედიკატია, რომელსაც ჩვენ მივაწერეთ მას და რომელსაც აზრი აქვს ჩვენივე მეშვეობით. ყვავილი,

რომელიც არავის არ მოსწონს, არც არის მშვენიერი, ხოლო თხუნელა, რომელიც თუნდაც ერთ ადამიანს ეჩვენება მშვენიერად, მშვენიერია მშვენიერია იგი იმისათვის, ვისაც ასეთად ეჩვენება.

რა აიძულებს სუბიექტს მოეწონოს საგანი? რაკი ანგარება გამორიცხულია, რის საფუძველზეა, რომ სუბიექტი უპირატესობას ანიჭებს ერთ საგანს მეორესთან შედარებით? — კანტის აზრით, ესთეტიკური უპირატესობის გრძნობას საფუძვლად უდევს ფორმალური მიზანშეწონილობის პრინციპი. იქ, სადაც ერთი ხედავს მიზანშეწონილობას, შეიძლება მეორემ ვერ შენიშნოს და ამიტომაც არ მოეწონოს საგანი.

კანტის სუბიექტივისტურ თეორიას უამრავი კომენტატორი ჰყავს. მათ შორის არიან ისეთები, რომლებიც ცალმხრივად უდგებიან საკითხს და გერმანელი ფილოსოფოსის შეხედულება უკიდურესი სუბიექტივიზმის ჩიხში შეჰყავთ. მათი აზრით, კანტი ანგრევს ესთეტიკის მეცნიერებას და უარყოფს ესთეტიკური ფენომენის არსებობის შესაძლებლობას. ის, ვინც თვლის, რომ მშვენიერების საკითხში ყველა მართალია, მშვენიერებას ქიმერად აცხადებს.

მსგავსი ტიპის დასკვნები არ შეესაბამება კანტის პოზიციის ჭეშმარიტ შინაარსს. სუბიექტურობა, რომელიც ესთეტიკურის საფუძველია, კანტს ესმის არა როგორც კერძოობა, არა როგორც შეზღუდულობა, საკუთარ ნაჭუჭში გახვევა, თვითნებობა და სხვა, არამედ როგორც ავტონომია, ინდივიდუალობა, თავისუფლება. თუმცა ადრე კანტს ეჭვი ეპარებოდა გემოვნების შესახებ მეცნიერული ანალიზის შესაძლებლობაში, მაგრამ შემდეგ კრიტიკული პერიოდის მესამე მნიშვნელოვანი ნაწარმოები მიუძღვნა სწორედ ესთეტიკური ღირებულების დაფუძნებას, მისი არსებობის ფილოსოფიურ დასაბუთებას. ფორმალური მიზანშეწონილობის პრინციპის წამოყენება ამ დასაბუთების საწინდარია.

ამრიგად, ის, ვინც აღიარებს მშვენიერების სუბიექტურობას, როდი უარყოფს მშვენიერების რეალურ არსებობას, თუ, რა თქმა უნდა, სწორადაა გაგებული ტერმინი „სუბიექტურის“ მნიშვნელობა. მე თუ მიმაჩნია მშვენიერება ჩემი გემოვნების გამოხატულებად, განა ამით მის იგნორირებას ვახდენ, განა ამით მშვენიერებას აბსურდად ვაქცევ და ძალას ვუკარგავ? პირიქით, მშვენიერების სუბიექტური ბუნების დაშვებით მე ხაზს ვუსვამ მის განსაკუთრებულ ღირებულებას, ვაძლიერებ სიყვარულსა და პატივისცემას, რამდენადაც იგი ჩემი მეობის, ჩემი ინდივიდუალობის გამოვლენად წარმომიდგება. აუცილებლობის მომენტი სწორედ ამ დამოუკიდებლობის გამომხატველია.

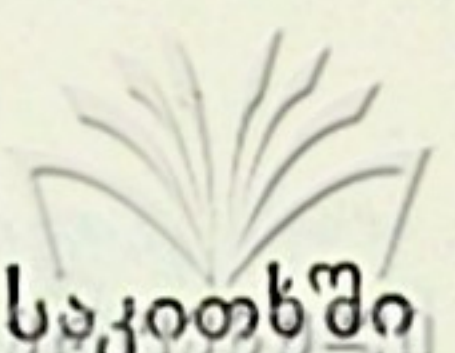
სუბიექტივისტურმა თვალსაზრისმა თავის შემდგომი განვითარება ჰპოვა

შთაგრძნობის თეორიაში. შთაგრძნობის თეორიის მიხედვით, ესთეტიკური ღირებულება არ არსებობს სუბიექტისაგან დამოუკიდებლად, იგი არსებობს მხოლოდ განჭვრეტაში მოცემულის სახით, ანუ უფრო სწორად, წარმოდგენს ღირებულებას, რომელსაც ვეზიარებით ესთეტიკურ ჭვრეტაში. „შთაგრძნობა“ გულისხმობს სწორედ ინდივიდის მიერ საკუთარი თავის პროექტირებას, საკუთარი თავის ჩაქსოვას მოცემულ საგანში. შთაგრძნობა, ორი სიტყვით რომ ვთქვათ, შინაგანი ყოფის, მეობის ობიექტივაციას ნიშნავს. შთაგრძნობის დროს ხდება ბუნების გაადამიანურება, განსუფიერება.

შთაგრძნობის თეორიის კლასიკური წარმომადგენელია ცნობილი გერმანელი ფსიქოლოგი და ფილოსოფოსი თეოდორ ლიპსი. ლიპსის მიხედვით, ესთეტიკური სიამოვნება არის ობიექტივირებული თვითსიამოვნება. მიიღო ესთეტიკური კმაყოფილება — ნიშნავს დაკმაყოფილდე საკუთარი თავით გრძნობად საგანში.

ეს უკანასკნელი ყოველთვის როდი ხორციელდება წინააღმდეგობათა გარეშე. როდესაც სუბიექტი გრძნობად საგანთან მიმართებაში არ ხვდება წინააღმდეგობას, ადგილი აქვს თავისუფლების განცდას და აქედან კმაყოფილების შეგრძნებას. მაგრამ, როცა თვითმოქმედებისაკენ სუბიექტის მისწრაფებასა და გრძნობად საგანთან დაკავშირებულ მოქმედებას შორის წარმოიშობა კონფლიქტი, ჩნდება უკმაყოფილების გრძნობა. პირველს ლიპსი პოზიტიურ შთაგრძნობას უწოდებს, მეორეს — ნეგატიურს. ესთეტიკური სიამოვნება პოზიტიური შთაგრძნობის აპერცეპციული მოქმედების შედეგია, ანუ თვითმოქმედებისაკენ სუბიექტის ბუნებრივი ტენდენციის თანხმობაა ობიექტის მიერ გამოწვეულ მოქმედებასთან. როცა ადგილი აქვს პოზიტიურ შთაგრძნობას, საგნები მიმზიდველად გამოიყურებიან და მშვენიერებად სხვა არაფერია, თუ არა საგანში სუბიექტის თავისუფალი და სავსე სიცოცხლის განსახიერება. პირიქით, საგანი მახინჯია, თუ საგანთა ხილვისას იგრძნობა დაჭიმულობა, შინაგანი დაძაბულობა. გამოფიტული, მიხრწნილი ორგანიზმი ანტიპატიურია, რადგან მისი ჭვრეტა იწვევს სიკვდილის, ორგანიზმის დაშლის საშიშროებას.

მაშ ასე, მშვენიერება არსებობს და აზრი აქვს იმისათვის, ვინც მას განიცდის. მშვენიერების მოაზრება მშვენიერების განცდის გარეშე წარმოუდგენელია. საგანი, რომელიც ჩემს მიერ მიჩნეულია მშვენიერ საგნად, ფაქტიურად აფუძნებს ჩემს ცნობიერებაში მიმდინარე ესთეტიკური შეფასების აქტს. იმისათვის, რომ ობიექტმა დაიმსახუროს მშვენიერის სახელი, საჭიროა მან გამოიწვიოს შესაბამისი განცდა. მხოლოდ ამ უკანასკნელის საფუძველზე არსებობს მშვენიერი საგანი.



მიუხედავად იმისა, რომ ლიბსი ესთეტიკური ღირებულების საკითხში კანტთან ერთად იცავს სუბიექტივისტურ თვალსაზრისს, მათი შეხედულებები განსხვავებულია. თუ კანტისათვის ესთეტიკური დამოკიდებულება ხასიათდებოდა პასიურობით, რამაც თავის გამოხატულება ჰპოვა „დაუინტერესებლობის“ იდეაში, ლიბსისათვის ესთეტიკური მიმართება „მე“-ს აქტივობის, „მე“-ს მოქმედების შედეგია, საგანში განცდილი სიცოცხლის მოქმედების გამოხატულებაა. კანტის სუბიექტივისტური თეორია ემყარება გნოსეოლოგიურ საფუძვლებს. ლიბსის სუბიექტივისტურ ესთეტიკას ბიოფიზიოლოგიური ძირები აქვს. მასთან მშვენიერების გრძნობის ერთ-ერთ აუცილებელ პირობას წარმოადგენს ადამიანის მისწრაფება სიცოცხლისაკენ, ყოველ არსებულში სიცოცხლის ელემენტების დანახვის ცდა. თუ კანტი სიტყვიერად მაინც ებრძვის ფსიქოლოგიზმის გავლენას, ლიბსისათვის, პირიქით, ესთეტიკა ფსიქოლოგიური დისციპლინაა, გამოყენებითი ფსიქოლოგიაა. ფსიქოლოგიის გარეშე ესთეტიკა უსაგნო მეცნიერება იქნებოდა, რამდენადაც მშვენიერების არსებობა უკვე გულისხმობს მშვენიერების განცდას, ხოლო ამ უკანასკნელის გარკვევა ფსიქოლოგიის საქმეა.

შთაგრძნობის ფენომენი ლიბსის ესთეტიკური თეორიის ამოსავალი პუნქტია. შთაგრძნობას აქვს არა მარტო ესთეტიკური მნიშვნელობა, არამედ იგი გნოსეოლოგიის საფუძველიცაა. მაგრამ, როგორც შთაგრძნობის თეორიის მიმდევარი ვერნონ ლი შენიშნავს, ხშირად ამ ძირითადი იდეის ინტერპრეტაცია არასწორად ხდება, რის გამოც ადგილი აქვს ხოლმე სწორი პრინციპის დამახინჯებულ ფორმაში წარმოდგენას. შთაგრძნობის სწორი გაგება კი აგვიხსნის იმ გარემოებას, თუ რატომაა მასთან დაკავშირებული სიამოვნების ფაქტი. ვერნონ ლი ცდილობს მოგვცეს შთაგრძნობის სწორი გაგება და წერს: ჩვეულებრივად ვამბობთ, რომ მთა მალდდება, ზევით მიიწევს, მაშინ, როდესაც ძალიან კარგად ვიცი, რომ მთა მალდვილემი არ ხდება. მთა ფაქტიურად არსად არ მიიწევს, არამედ მტკიცედ დგას თავის ადგილას. იბადება კითხვა, რითია გამოწვეული ისეთი გამოთქმების ხმარება, რომლებიც წინასწარ ცნობილია როგორც ყალბი? თავის მართლება იმით, რომ აქ ადგილი აქვს პირობითობას, არ გამოდგება, რადგან ყალბი პირობითობა მიუღებელი იქნებოდა ადამიანებისათვის და ფეხს ვერ მოიკიდებდა სალაპარაკო ენაში. მაგრამ, საქმეც იმაშია, რომ მოცემულ შემთხვევაში არავითარი სიყალბე არა გვაქვს და ხსენებული გამოთქმა როდია საფუძველს მოკლებული, მხოლოდ საფუძველი ნაცვლად ობიექტურისა სუბიექტურია. მთის დასანახად ხშირად გვიწევს თავის აწევა და შესაძლოა უკან გადახრაც, ე. ი. სწორედ ისეთი ოპერაციის წარმოება, რომელიც საზოგადოდ ზესვლასთანაა დაკავშირებული. ოპერაცია სრულდება სუბიექტის მიერ, რასაც ობიექტური მნიშვნელობა ენიჭება. მსგავსი რამ არც ისე იშვიათია. ასე მაგალითად, ვამბობთ, რომ სწორი ხაზი გადის ერთი წერტილიდან მეორე წერტილში, სინამდვილეში ხაზი კი არ გადის, არამედ ჩვენი მხედველობა.

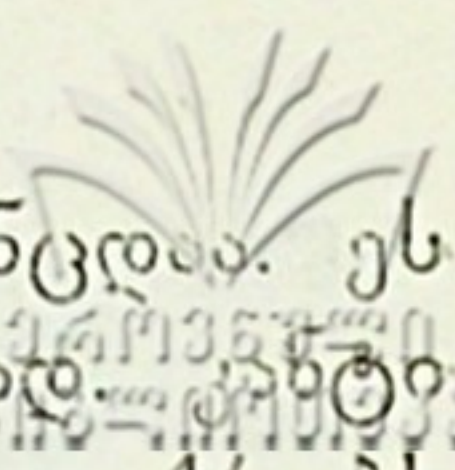
ამრიგად, საკმაოდ ხშირია ისეთი ვითარება, როდესაც ადგილი აქვს ალქმული სუბიექტის მოქმედების შერწყმას ანუ გაიგივებას ალქმის ობიექტის ხასიათთან. ჩვენი ცნობიერების ეს ტენდენცია უდევს საფუძვლად შთაგრძნობის ფაქტს. აქედან ხომ არ კეთდება დასკვნა, რომ შთაგრძნობა, საზოგადოდ, ყოფილა უბრალოდ იმის მიწერა ობიექტზე, რაც მისი ალქმის დროს ხდება სუბიექტში? — რა თქმა უნდა საკითხი ასე მარტივად არ წყდება, — შენიშნავს ვერნონ ლი. შთაგრძნობა რომ ობიექტისათვის მოცემულ მომენტში სუბიექტში მიმდინარე პროცესის მიწერა იყოს, მაშინ იგი ძალიან მარტივი და მასთან უშინაარსო რამ იქნებოდა. შთაგრძნობას საფუძვლად უდევს გარკვეული განცდა, გრძნობა, რომელიც წარმოიშობა კონკრეტულ ფაქტთან დაკავშირებით და რომელიც გულისხმობს წარსული გამოცდილებიდან ათასობით ფაქტებს. ე. ი. ის, რაც ჩვენ გადაგვაქვს ობიექტში, არის არა უბრალოდ აზრი უშუალო ცდის შესახებ, არამედ წარმოადგენს აზრთან ერთად გრძნობას, რომელიც თანდათან ჩამოყალიბდა ჩვენს ცნობიერებაში მოცემულ ცდამდე ადრე. მთისთვის მაღლა სვლის თვისების მიწერას საფუძვლად უდევს არა ჩემი კონკრეტული მდგომარეობა ალქმის მოცემულ მომენტში, არამედ ჩემში არსებული იდეა ზესვლის შესახებ, ზესვლის ჩემში არსებული გრძნობა, რომელიც ხანგრძლივი გამოცდილების შედეგად დამკვიდრდა და მხოლოდ ფორმალურად განხორციელდა მოცემული ალქმის დროს.

შთაგრძნობა არის ერთ-ერთი უმარტივესი, მაგრამ არა ყველაზე ელემენტარული ფსიქიკური პროცესი, — განაგრძობს ვერნონ ლი. შთაგრძნობა მონაწილეობს ისეთ ფსიქიკურ აქტებში, როგორიცაა წარმოსახვა და თანაგრძნობა. იგი შეიძლება მეტყველებისა და აზრის ყველა ფორმებში მას შემდეგ, რაც ისეთ სიტყვებს, როგორიცაა ძალა, ენერგია და სხვ. მეცნიერებამ წაართვა ანთროპომორფული, სუბიექტური ასპექტი. შთაგრძნობა არის ის ერთადერთი, რომელიც საშუალებას გვაძლევს გავერკვეთ ღირებულებასთან დაკავშირებით შექმნილ ვითარებაში. შთაგრძნობის გარეშე ადამიანური აზრი დაკარგავდა ლოგიკურ დამაჯერებლობას და მით უფრო პოეტურ მშვენიერებას.

შთაგრძნობის თეორია და საზოგადოდ ესთეტიკური ღირებულების საკითხში სუბიექტივისტური თვალსაზრისი, პრინციპულად გამოუსადეგარია და მიუღებელი. მართალია, ღირებულებას აზრი აქვს სუბიექტთან მიმართებაში, ესთეტიკური შეფასება არსებითად ემოციონალური შეფასებაა, მაგრამ აქედან ესთეტიკურის საფუძვლად სუბიექტის ემოციების გამოცხადება ნიშნავს საერთოდ უარის თქმას ღირებულების შესწავლაზე.

თუ მშვენიერების არსება დაიყვანება მხოლოდ იმაზე, რომ იგი განიცდება სუბიექტის მიერ, მაშინ მშვენიერება წმინდა სუბიექტური მოვლენა ყოფილა და აზრი არა აქვს მისი თავისებურების გარკვევას.

კანტი მშვენიერებასა და სიამოვნებას შორის განსხვავებაზე მსჯელობისას მიუთითებდა ე. წ. პირადულობის მომენტზე, როგორც ერთ-ერთ მთავარზე. სიამოვნება ყოველთვის პირადულია, მაშინ, როდესაც მშვენიერება



პირადულისაგან თავისუფალია, პირადულზე მაღლა მდგომი განცდა. ეს მომენტი არსებითი და ძირითადია ესთეტიკურის დასახასიათებლად. ანსხვავებს რა სიამოვნებას და მშვენიერებას, სრულებითაც არ ფიქრობს მათ გათიშვას. პირიქით, მისთვის მშვენიერებაც სიამოვნებაა, მხოლოდ თავისებური ტიპის და ეს თავისებურება პირადულის დაძლევაშია. ამის შემდეგ იბადება კითხვა: რამდენად შესაძლებელია რომ სიამოვნება, რომელიც პირადულია, გადაიქცეს უპირადოდ, როგორაა მოსახერხებელი სუბიექტური იყოს საყოველთაო? თუ ვიტყვით, რომ ყველა სუბიექტი ერთი მასალისაგან და ერთი წესით აგებული სისტემაა, ეს არ იქნება საყოველთაოობის ლოგიკური დასაბუთება. იგი მხოლოდ დაგვიდასტურებს საყოველთაოობის ფაქტს, მაგრამ ვერ დააფუძნებს მის აუცილებლობას.

აუცილებლობის მომენტი კანტს ისევე არსებითად მიაჩნია ესთეტიკური შეფასებისათვის, როგორც პირადულისაგან განთავისუფლება. ამასთან დაკავშირებით შემოაქვს „სუბიექტური საყოველთაოობის“, „სუბიექტური აუცილებლობის“ ცნებები. მაგრამ დასახელებული ცნებები წინააღმდეგობის შემცველია. მათი მიღება შეიძლება იმ შემთხვევაში, თუ მათში ვიგულისხმებთ არა ისეთ საყოველთაოობას, რომელსაც სუბიექტურობა უდევს საფუძვლად, არამედ ისეთს, რომელსაც თუმცა სუბიექტში აქვს ადგილი, მაგრამ ადგილი აქვს სუბიექტისაგან დამოუკიდებელი, სუბიექტურობისაგან თავისუფალი ვითარების. ან მომენტების გამო.

მშვენიერება რომ არ არის წმინდა სუბიექტური მოვლენა, ეს იმთავითვე ცნობილი ამბავია ყველა იმათთვის, ვინც ხელს ჰკიდებს მშვენიერების შესწავლას და მშვენიერების შესახებ თეორიის შექმნას. ყველამ კარგად იცის, რომ ესთეტიკური ღირებულების წმინდა სუბიექტური ფორმით არსებობის შემთხვევაში შეუძლებელი იქნებოდა ხელოვნების შემოქმედება საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე და საერთოდ მხატვრული შემოქმედება. ესთეტიკური ღირებულება რომ არ იყოს რაღაც საერთო ძირების მატარებელი, რომლის საფუძველზეც იგი ყველა სუბიექტისათვის, თუ რეალურად არა, პოტენციაში მაინც რჩება ღირებულებად, აზრი არ ექნებოდა მასზე მსჯელობას. აქ საქმე იმაში კი არ არის, რომ გემოვნების საკითხში ადამიანებს შორის განსხვავებასთან ერთად საკმაოდ ხშირია ურთიერთგაგება და თანხმობა. ეს მხოლოდ ემპირიული ფაქტია. არამედ იმაში, რომ ესთეტიკური შეფასება თვით სუბიექტის მიერვე განიცდება როგორც მისი ნებისაგან დამოუკიდებელი, უშუალო, ბუნებრივი რამ და ექვემდებარება სოციალური ფუნქციის შემსრულებელ ფენომენად გადაქცევის მოთხოვნას. მართალია, ესთეტიკური შეფასების

გადაქცევა სოციალური შინაარსის მქონე მოვლენად, ე. ი. ისეთად, რომ იგი საზოგადოების წევრთა ურთიერთგაგებისა და მსჯელობის საგნად იქცეს, არც ისე ადვილია, რადგან ასეთი რამ მხოლოდ მხატვრული ნიჭით დაჯილდოებულ რჩეულთა ხვედრია, მაგრამ მთავარი ის არის, რომ იგი პრინციპში შესაძლებელია და ეს შესაძლებლობა რეალურადაც ხორციელდება, რაც კაცობრობის არსებობისა და პროგრესის ერთ-ერთი აუცილებელი პირობაა.

ამრიგად, ესთეტიკური ღირებულება და ესთეტიკური შეფასება ინდივიდუალურობის გვერდით, სუბიექტურობასთან ერთად სოციალური ბუნების, სოციალური შინაარსის მქონეა. იგი არა მარტო ექვემდებარება კომუნიკაციას, არამედ კომუნიკაციის ერთ-ერთი საშუალებაცაა. ყოველი ინდივიდუალური, პირადული ხასიათის მოვლენა, როგორცაა ემოცია, განცდა, სულიერი ტანჯვა და ა. შ. სოციალური შინაარსის ხდება, როდესაც იგი ესთეტიკური ღირებულების სახეს იღებს. სოციალურობა კი იმ ობიექტურობის მაჩვენებელია, რომელიც აუცილებელია ღირებულების დასაფუძნებლად.

გრძნობდნენ რა ესთეტიკური ღირებულების ობიექტურობის მოთხოვნას და ამ მოთხოვნის კანონიერებას, სუბიექტივისტური პოზიციის მომხრენი ცდილობდნენ იგი, საბოლოო ჯამში, აეხსნათ როგორც ობიექტივირებული სიამოვნება, რაც შეუსაბამობას ქმნის, რაზეც ზემოთ ითქვა. სიამოვნების სპეციფიკა სწორედ იმაშია, რომ იგი სუბიექტურია და მისი ობიექტივაცია თვით სიამოვნების საფუძველზე შეუძლებელია. თუ დავუშვებთ სიამოვნების ობიექტივაციას, ეს იმას ნიშნავს, რომ უნდა ვადიაროთ რაღაც საშუალება, ან პირობა, რომლის საფუძველზეც შესაძლებელია ამის განხორციელება. ხოლო ასეთ მომენტში მშვენიერების საფუძველი სწორედ მასში უნდა ვეძებოთ და არა სიამოვნებაში.

ყოველივე ზემოთქმულიდან ცხადია, რომ თვით სუბიექტივისტებიც არ უარყოფდნენ მშვენიერების ობიექტურობის დაშვების აუცილებლობას. კიდევ მეტიც. სწორედ ამ აუცილებლობამ აქცია ისინი სუბიექტივისტებად, ანუ გარკვეული ესთეტიკური თეორიის წარმომადგენლებად. მაგრამ, მეორე მხრივ, ცალმხრივი სუბიექტივიზმის ნიადაგზე ყოფნამ არ მისცა მათ საშუალება აღმოეჩინათ ესთეტიკური ღირებულების ობიექტური საფუძველი.

2. ობიექტივიზმის კრიტიკა. მშვენიერების ობიექტივისტური თვალსაზრისის პირველ ნაბიჯებს პლატონთან ვხვდებით. პლატონისათვის მშვენიერება წარმოადგენს იდეას. იგი არსებობს რეალური, კონკრეტული მოვლენებისაგან დამოუკიდებლად როგორც მათი არსება. ამავე პოზიციას, მხოლოდ თავისებურად, ანვითარებს ჰეგელი.

აბსოლუტური იდეალიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენლისათვის სინამდვილის საფუძველს წარმოადგენს ცნობიერება, რომლის ქვეშ იგულისხმება არა სუბიექტური ცნობიერება, არა ინდივიდის თავში მოაზრებული რამ, არამედ ყოველგვარი ინდივიდუალური განსაზღვრულობისაგან თავისუფალი ობიექტური აზრი, აბსოლუტური იდეა. ეს უკანასკნელი განსაზღვრავს სინამდვილეს, უფრო სწორად, თვითონაა სინამდვილე და რაც კი არსებობს, მისი გამოვლენის ფორმებია.

მშვენიერებაც არის იდეა, მაგრამ იდეა არა მეტაფიზიკური აზრით, არა იმ გაგებით, როგორც იგი უნდა ესმოდეს მეტაფიზიკურ ლოგიკას, არამედ რეალიზებული სახით, იდეა გაშლილი სინამდვილეში და მასთან უშუალო მთლიანობაში მოსული... მშვენიერება არის იდეა ინდივიდუალულობის სპეციფიკური ნიშნით, სინამდვილის ინდივიდუალური ფორმირების აზრით¹ — წერს ჰეგელი.

იდეის უმაღლეს განსახიერებას წარმოადგენს ჭეშმარიტება. ჭეშმარიტება ნიშნავს იდეის საკუთარ თავთან მთლიანობაში მოსვლას, თავის თავში არსებობას. მაგრამ იდეა არის არა მარტო ჭეშმარიტება, არამედ მშვენიერებაც, რამდენადაც საქმე ეხება იდეის გარეგნულ გამოხატულებას, გრძნობად არსებობას. მშვენიერება გრძნობადი ხასიათის მოვლენაა, იდეის გრძნობადი ფორმაა.

რაკი ჭეშმარიტება იდეის სრული დახასიათებაა, ხოლო მშვენიერება ამავე იდეის გრძნობადი ფორმა, ბუნებრივია, რომ მშვენიერება და ჭეშმარიტება პრინციპში ერთი რიგის მოვლენებია, მხოლოდ ერთი უფრო დაბალი, მეორე — უმაღლესია. მშვენიერება ჭეშმარიტების გამოვლენისა და გამოსახვის გარკვეული წესია². სწორედ ამიტომ, მშვენიერება განსჯისათვის მიუწვდომელია. განსჯა ყოველთვის ჩერდება სასრულოზე, ცალმხრივზე და არა-ჭეშმარიტზე. მშვენიერება, პირიქით, უსასრულოა და თავისუფალი თავის თავში. აქედან, როდესაც საკითხი დგება მშვენიერების ინდივიდთან, „სუბიექტურ სულთან“ მიმართების შესახებ, სულთან, რომელიც სასრულოა თავისი ბუნებით, იგი, ე. ი. მშვენიერება არ არსებობს არც ინტელექტისათვის და არც ნებელობისათვის. თეორიულ სფეროში სუბიექტი იმყოფება ნივთების ტყვეობაში, დამოკიდებულია მათზე, ხოლო საგნები გამოიყურებიან დამოუკიდებლად. პრაქტიკულ სფეროში მდგომარეობა იცვლება, სუბიექტი ხდება თავისუფალი, ხოლო საგნები — დამოკიდებულნი სუბიექტის ნებასურვილზე. სინამდვილეში, როგორც სუბიექტის, ისე ობიექტის თავისუფლება მოჩვენა-

¹ იხ. Гегель, Георг Вильгельм Фридрих — Эстетика, М., 1968 г. т. 1, стр. 79.

² იქვე, გვ. 99.

ნებითია, რამდენადაც ორივე მხარე განსაზღვრულია, დაბოლოებულია და ცალმხრივი. თეორიულ სფეროში სუბიექტი განსაზღვრულია და არათავისუფალია ნივთების გამო, რომლებიც დამოუკიდებელ არსებად არიან მიჩნეულნი. პრაქტიკულ სფეროში კი სუბიექტი არათავისუფალია ცალმხრივობის, მიზანსა და გარე გამღიზიანებელთა შორის შინაგანი წინააღმდეგობების, აგრეთვე ობიექტებთან მუდმივი დაპირისპირების გამო. ანალოგიური ვითარებაა ობიექტისათვისაც. იგი თეორიულ სფეროში მოჩვენებითადაა თავისუფალი და არა ნამდვილად, რამდენადაც არა აქვს თავის თავში არსებობა და დღენიადაგ განიცდის ზემოქმედებას, ძალდატანებას სხვა ობიექტებისაგან, ხოლო პრაქტიკულ სფეროში არ არის თავისუფალი ნებელობის ზეგავლენის გამო. როდესაც ობიექტების განხილვა ხდება მშვენიერების კუთხიდან, ჩვენ ვაკავშირებთ ორივე თვალსაზრისს, რამდენადაც ვხსნით მათ ცალმხრივობას როგორც სუბიექტის, ისე საგნის მიმართ, და ამით ვხსნით მათ სასრულობას და არათავისუფლებას¹. მშვენიერი საგანი ამჟღავნებს თავის არსებობაში თავისი ცნების რეალიზაციას და აჩენს თვითონ მასში სუბიექტურ ერთიანობასა და სიცოცხლისუნარიანობას. ესთეტიკური მიმართების დროს სუბიექტი უკუაგდებს თავის მიზნებს საგნებთან დამოკიდებულებაში და განიხილავს მათ როგორც თავის შიგნით დამოუკიდებელ არსებებს, როგორც თვითმიზანს. ამით ქრება წმინდა სასრულო დამოკიდებულება საგანთან, რომელშიც ისინი, ე. ი. საგნები, ემსახურებოდნენ გარეგან მიზნებს, როგორც მათი (მიზნების) განხორციელების სასარგებლო საშუალებანი, უწევდნენ ამ მიზნების მიღწევას წინააღმდეგობას, ან იძულებული იყვნენ მიეღოთ მათთვის უცხო მიზანი. ერთდროულად გაქრა პრაქტიკული სუბიექტის არათავისუფალი დამოკიდებულებაც, რადგან აღარ ხდება დაყოფა ერთმანეთისაგან განსხვავებულ სუბიექტურ განზრახვებად, მათ მასალად და საშუალებად, ინდივიდი არ ჩერდება სუბიექტური განზრახვების შესრულებისას მარტივ ჯერარსობის სასრულო დამოკიდებულებაზე, არამედ აქვს თავის წინ სავსებით რეალიზებული ცნებები და მიზანი².

თეორიული მოღვაწეობის დროს, სინამდვილის შემეცნების პროცესში შემეცნებელ სუბიექტს საგნები წარმოუდგენია მისგან დამოუკიდებლად არსებულად (ან ვალდებულია ასეთად წარმოადგინოს, რათა ჩაწვდეს მათ ბუნებას) და ამდენად იგი განსაზღვრულია ამ საგნებით, დამოკიდებულია მათზე; ხოლო პრაქტიკული მოღვაწეობის დროს, საკუთარი მიზნებისა და ამოცანების განხორციელების პროცესში, პრაქტიკული სუბიექტი იყენებს საგნებს

¹ Гегель, Георг Вильгельм Фридрих — Эстетика, М., 1968 г., т. 1, стр. 122.

² იქვე.

როგორც საშუალებებს მიზნის მისაღწევად და ამით, თითქოს, თავისუფალი
ხდება, თუმცა მოჩვენებითად, რადგან საგნები ხშირად წინააღმდეგობას
უწევენ და არ არიან საშუალებად მიზნის მისაღწევად. ესთეტიკურ მოღვაწე-
ობაში ყველა ეს დაპირისპირება სუბიექტსა და ობიექტს შორის მოხსნილია
და როგორც ერთი ისე მეორე მხარე გამოდის განსაზღვრულობის ფარგლე-
ბიდან. ესთეტიკური მიმართების დროს სუბიექტი არ არის განსაზღვრული
საგანთა ბუნებით თუ ხასიათით, იგი თავისუფალია მათგან, რადგან არ აინტე-
რესებს მათი ტენდენციების, თავისებურებების გარკვევა და ასევე თავისუ-
ფალია საკუთარი მეობის ჩარჩოებისაგან, საკუთარი ინტერესებისა და ამოცანე-
ბის, მიზნის განხორციელების მოთხოვნილებებისაგან. ესთეტიკური დამოკიდებუ-
ლების მომენტში საგნებს ეძლევათ შესაძლებლობა იარსებონ თავიანთ თავისუ-
ფლებასა და უსასრულობაში, სუბიექტს არა აქვს მათი დაუფლების სურვილი,
არ ხდება საგნების გამოყენება სასრულო მოთხოვნილებებისა და განზრახვების
დასაკმაყოფილებლად, მოხსნილია საგნებს შორის დაპირისპირება და ურთი-
ერთგამორიცხვა.

„მშვენიერების არსების თანახმად, მშვენიერ ობიექტში უნდა გამოვლინ-
დეს როგორც მისი ცნება, მიზანი და სული, ასევე მისი გარეგანი გარკვეუ-
ლობა, მრავალსახეობა და რეალობა გამომდინარე თვით საგნიდან და არა
რაიმე სხვიდან... მშვენიერი საგანი ჭეშმარიტია მხოლოდ როგორც ნამდვილი
არსებისა და ცნების გარკვეულ გარეგან ყოფიერებასთან იმანენტური ერთი-
ანობა და თანხმობა“¹. „მშვენიერება არის იდეა, როგორც ცნებისა და მისი
რეალობის უშუალო ერთიანობა, მაგრამ ამასთან მშვენიერება იმდენად არის
იდეა, რამდენადაც ეს მისი ერთიანობა უშუალოდ მონაწილეობს გრძნობად
და რეალურ გამოხატულებაში“.

ამრიგად, ჰეგელისათვის მშვენიერება წარმოადგენს არა ინდივიდუალუ-
რი, სუბიექტური შეფასების ან განცდის შედეგს, არამედ იდეის განვითარე-
ბის გარკვეულ სტადიას, მისი გამოვლენის გარკვეულ ფორმას. იდეა ვლინ-
დება როგორც წმინდა აზრის ფორმაში, რაც მის ნამდვილ არსებას შეადგენს,
ასევე გრძნობადობის ფორმაში, კონკრეტული სახის ფორმაში, რომელიც
აგრეთვე გამოხატავს მის ბუნებას. ასე მაგალითად, მშვენიერი არ შეიძლება
იყოს საზოგადოდ მამაკაცი, მშვენიერია ესა თუ ის მამაკაცი, რადგან მშვე-
ნიერების ატრიბუტებით ხასიათდებიან გრძნობად-კონკრეტული ფენომე-

¹ Гегель, Георг Вильгельм Фридрих — Эстетика, М., 1968 г., т. 1, стр. 122.

ნები და არა აბსტრაქტული მოვლენები. მშვენიერია არა ქალიშვილი საზოგადოდ, ხე ან სახლი, არამედ ეს ქალიშვილი, ეს ხე და ეს სახლი. მამაკაცი, რომელიც მშვენიერია, წარმოდგენს სხვა მამაკაცებთან ერთად მამაკაცობის იდეის განსახიერებას. ამ მხრივ იგი ისეთივე წარმომადგენელია თავის გვარისა, როგორც სხვა, მაგრამ გამოირჩევა სხვებისაგან იდეის განსახიერების ხარისხით. მშვენიერ მამაკაცში მამაკაცობის იდეა უფრო სრული სახითაა მოცემული, ვინემ სხვა მამაკაცებში. მშვენიერება არის კანონზომიერების გამოხატვა კონკრეტულ ფორმაში. კუნთმაგარი და მხარბეჭიანი მამაკაცი მიმზიდველია, მაგრამ იმავე აგებულების ქალიშვილი ულამაზოა. სასიამოვნოა გოგონას კისკისი, ვაჟისა კი — გულისამრევია. და ყველაფერ ამას საფუძვლად უდევს არა სუბიექტის წარმოდგენა, არა მისი პირადი გემოვნება, არამედ ობიექტური სინამდვილე. პართენონი მართლაც მშვენიერია და თუ ვინმეს ამაში ეჭვი ეპარება, მით უარესი მისთვის, რადგან არ ჰქონია მშვენიერების დანახვის უნარი.

ამრიგად, მშვენიერება არსებობს ობიექტურად, ადამიანის ემოციებისაგან დამოუკიდებლად. მაგრამ მშვენიერების ობიექტურობა როდი ნიშნავს მისი მატერიალური, ანუ ფიზიკური თვისებების სახით არსებობას. როდესაც ლაპარაკია მშვენიერ მამაკაცზე, იგულისხმება არა რეალური, ცოცხალი მამაკაცი, არამედ ხელოვნებაში შექმნილი მხატვრული სახე. მშვენიერების გრძნობად-კონკრეტული ხასიათი გულისხმობს იდეის გრძნობად-კონკრეტულობას და არა მატერიალური სინამდვილის ანუ ბუნების მოვლენას. მშვენიერების ერთადერთი ჭეშმარიტი სფერო არის ხელოვნება. ნამდვილი მშვენიერება ბუნებაში არ არსებობს.

ჰეგელის მიერ ბუნების მშვენიერების უარყოფა არ უნდა გვესმოდეს, როგორც ამგვარი შესაძლებლობის პრინციპული მოხსნა. ჰეგელი, მართალია, ილაშქრებს ბუნების მშვენიერების წინააღმდეგ, მაგრამ არა იმდენად, რომ საზოგადოდ წარმოუდგენლად მიაჩნდეს მისი არსებობა, როგორც ეს ჩერნიშევსკის ეგონა. რამდენადაც მშვენიერება არის იდეა, ხოლო იდეა მთელი სინამდვილის არსებას შეადგენს, ჰეგელის მიერ ბუნების მშვენიერების სრული უარყოფა იქნებოდა მისი თვალსაზრისის არათანმიმდევრულობის მაჩვენებელი. ამ საყვედურს კი დიალექტიკის მამამთავარი ყველაზე ნაკლებად იმსახურებს. ჰეგელი უარყოფს არა ბუნების მშვენიერების ფაქტს, არამედ მის ფილოსოფიურ მნიშვნელობას. ქვეყნად საკმაოდ არსებობენ ლამაზი ყვავილები, მშვენიერი მანდილოსნები და მშვენიერი მამაკაცები, მაგრამ მათ პირობითი, რელატიური მშვენიერების ხასიათი აქვთ. ბუნების მშვენიერება

განსაზღვრულია, წარმავალია და ამდენად არანამდვილია. წარმავლობა, განსაზღვრულობა ნაკლია, ხოლო ნაკლოვანი არ შეიძლება იყოს ნამდვილად მშვენიერი. ნამდვილია მშვენიერება, როცა იგი მარადიულია და ამავე დროს თავისუფალი. თავისუფლება კი სულის თვისებაა. სულიერი მოღვაწეობის სფეროს წარმოადგენს ხელოვნება და იგია ჭეშმარიტი მშვენიერების ერთადერთი სამყოფელიც.

ჰეგელის თვალსაზრისი უკიდურესად სპეკულატიურია. თუ სუბიექტივისტური თეორია ზედმეტად უწევს ანგარიშს ფაქტიურ ვითარებას, რაც განაპირობებს ამ პოზიციის შეზღუდულობას, ჰეგელის ობიექტივისტური თეორია თითქმის არ უწევს, ან ნაკლებად უწევს ანგარიშს ფაქტიურ ვითარებას და ამიტომაც უაღრესად აბსტრაქტულად გამოიყურება. მიუხედავად იმისა, რომ ჰეგელის ესთეტიკის სპეციალურ ამოცანას ესთეტიკური ფენომენის, კერძოდ ხელოვნების, რაც შეიძლება კონკრეტული ანალიზი შეადგენს, მაშინ, როდესაც კანტისათვის ამგვარი რამ სცილდება ესთეტიკის კომპეტენციას, დიალექტიკის მამამთავრის მოძღვრება მშვენიერებაზე მაინც განყენებულ ხასიათს ატარებს და ამდენად ცალმხრივია. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, შეუძლებელია იმ პოზიციის ბოლომდე გაზიარება, რომელსაც ბუნების მშვენიერების ნამდვილობა სადაოდ მიაჩნია. სავსებით სწორია ჰარტმანის შენიშვნა, რომ იშვიათად თუ ვინმე დაეთანხმება ჰეგელს ბუნების მშვენიერების უგულებელყოფაში. თვით ნიკოლაი ჰარტმანი თავის ესთეტიკაში ცდილობს დასძლიოს, ერთი მხრივ, სუბიექტივიზმის და, მეორე მხრივ, ობიექტივიზმის ცალმხრივობა, როდესაც იგი მშვენიერებას მიიჩნევს სუბიექტის ობიექტთან მიმართების შედეგად, მაგრამ ეს ცდა საბოლოო ჯამში განუხორციელებელი რჩება მცდარი მეთოდოლოგიური საფუძვლების გამო.

ნიკოლაი ჰარტმანის აზრით, ესთეტიკის მეცნიერების ამოცანას წარმოადგენს ესთეტიკური ღირებულების გარკვევა. ამ ამოცანის გადაწყვეტა შეუძლებელია ესთეტიკური შეფასების მომენტში, რადგან ესთეტიკური შეფასების დროს სუბიექტი იღუმალების ტყვეობაში იმყოფება და მის მოქმედებას ირაციონალურობის დაღი აზის. როგორც წესი, მშვენიერებით ტკბობის შემთხვევაში არ-იციან მიზნები ამ ტკბობისა. ესთეტიკა არის არა ესთეტიკური პოზიციის, ე. ი. საგანთან ესთეტიკური მიმართების გამომუშავება, არამედ აზრი ამ მიმართების შესახებ. იგი შემეცნებაა, ცოდნაა და, მაშასადამე გონების პროდუქტი. აქედან, უსაფუძვლოა მოლოდინი იმისა, რომ ესთეტიკის დაუფლებას შეუძლია რაიმე პრაქტიკული შედეგების მოცემა. თუ ლოგიკის კანონების ცოდნა ლოგიკურ აზროვნებას ვერ გვასწავლის, მაგრამ სამაგიეროდ დაგვიდგენს შეცდომის მიზეზებს, ესთეტიკას არც ამის გარანტიის მოცემა არ ძალუძს, რადგან მშვენიერების კანონები ინდივიდუალურია.

რა თქმა უნდა, ამით სრულებით არ სურს ჰარტმანს გააკეთოს ის დასკვნა, თითქმის-და ესთეტიკის მეცნიერების არსებობა უნაყოფოა. მას სურს მხოლოდ განსაზღვროს ის შესაძლებლობა, რომლის წინაშეც ესთეტიკა დგას და ამით მიმართულება მისცეს მომავალ კვლევა-ძიებას.

ესთეტიკური ღირებულება ჰარტმანისათვის ფაქტიურად იგივეა, რაც მშვენიერება, ამიტომაც ესთეტიკის უნივერსალურ საგანს, მისი აზრით, წარმოადგენს მშვენიერება, ხოლო ამადლებული და კომიკური — მშვენიერების სახეებია. რაც შეეხება ტრაგიკულს, ჰარტმანს მასზე განსაკუთრებული აზრი აქვს და მიაჩნია იგი „დრამატიულის“ ნაწილად, რომელიც, თავის მხრივ, ქმნის ესთეტიკურ ღირებულებათა საკუთარ სექტორს.

მშვენიერება თავის არსებით, ამბობს ჰარტმანი, მუდამ დაკავშირებულია დამკვირვებელ სუბიექტთან. აქედან გამომდინარე, მშვენიერების კვლევა-ძიების ორი შესაძლებელი ხაზი წარმოიქმნება: ერთია ის, რომ ანალიზის საგანი შეიძლება იყოს ესთეტიკურ აღქმაში მოცემული ობიექტი, და მეორე — შეიძლება იყოს უშუალოდ ესთეტიკური აღქმა, ესთეტიკური ქვრეტა. მაშასადამე, ესთეტიკის მეცნიერებაში კვლევა-ძიება შეიძლება წარიმართოს ესთეტიკური ობიექტის, ან კიდევ ესთეტიკური სუბიექტის ანალიზის გზით. XIX საუკუნის ესთეტიკა ძირითადად იყო სუბიექტური. ჰარტმანს აუცილებლად მიაჩნია ყურადღების გამახვილება ესთეტიკურ ობიექტზე ისე, რომ მხედველობიდან არ იქნას გამოშვებული სუბიექტური მხარე. ესთეტიკური ობიექტის წინა პლანზე წამოწევა გამოწვეულია, ერთი მხრივ, იმ ხარვეზების შევსებით, რომელიც ესთეტიკაში არსებობს. ადრინდელი ესთეტიკა უმეტესად იყო რა სუბიექტური, იკვლევდა სუბიექტური მომენტის როლს ესთეტიკურ შეფასებაში და ამ მხრივ გარკვეულ წარმატებებსაც მიაღწია. ამიტომ წონასწორობის აღსადგენად საჭიროა აქცენტის გადატანა ობიექტზე. მეორეს მხრივ, ყოველი მეცნიერების ძირითად მიზანს შეადგენს საკვლევი მოვლენის ობიექტური დახასიათება. ესთეტიკაც, როგორც ფილოსოფიური მეცნიერება, პირველ რიგში ვალდებულია მოგვცეს ესთეტიკური ობიექტის, ესთეტიკური საგნის ანალიზი. ესთეტიკური ობიექტის შესწავლა შეიძლება მოხდეს ორი გზით, ერთია მისი სტრუქტურის, მისი შემადგენელი ელემენტების და კომპონენტების აღწერა და მეორე — ესთეტიკური ღირებულების თავისებურების, ბუნების დადგენა. ამ უკანასკნელი გზით სიარული დიდ სიძნელეებს ქმნის, იმდენად დიდს, რომ თითქმის შეუძლებელია მისი გადაწყვეტა. ასეთ დროს უმთავრესად მოსაზრებათა ისეთი სიმრავლის წინაშე ვდგავართ, სადაც ყოველი თვალსაზრისი პოზიციის სახეს იღებს. ამიტომ ესთეტიკური ფენომენის ობიექტური დახასიათების ერთადერთ სწორ გზას ამ ფენომენის სტრუქტურული ანალიზი წარმოადგენს.

რამდენადაც ესთეტიკური ობიექტი არ არსებობს სუბიექტის გარეშე, სანამ მოხდებოდეს მისი სტრუქტურული ანალიზი, საჭიროა ორიოდ სიტყვით გაირკვეს ესთეტიკური აღქმის თავისებურება, მით უფრო, რომ იგი საგრძნობლად განსხვავდება ჩვეულებრივი აღქმისაგან. ესთეტიკური აღქმა. ანუ განქვრეტა განსხვავდება ჩვეულებრივი განქვრეტისაგან იმით, რომ, თუ უკანასკნელი სავსებით გრძნობადი შინაარსისაა, ესთეტიკური ქვრეტა ხანდისხან სცილდება გრძნობადობის ჩარჩოებს, რაც საბაბს აძლევდა ზოგიერთს მოენათლა იგი ნაწილობრივ ინტელექ-

ტურად. მაგრამ ის, რაც ესთეტიკურს ახასიათებს, არ არის ინტელექტური. უფრო სწორი იქნება ინტელექტურის ნაცვლად თუ ვიტყვით — ზეგრძნობადი. ამრიგად, ესთეტიკური განკვერტა მხოლოდ ნახევრადაა გრძნობადი. იგი სცილდება. ანუ მალდება გრძნობადზე და იქმნება მეორე რიგის განკვერტა, რომელიც წარმოიშობა გრძნობადი განკვერტის საფუძველზე, მაგრამ არ ითქვიფება მასში და ინარჩუნებს დამოუკიდებლობას. ეს არ არის არსების კვერტა ან ინტუიცია უმაღლესი შემეცნების აზრით. იგი მიმართულია ერთეულისაკენ, როგორც განუმეორებელი და ინდივიდუალური თავისებურების მქონე მოვლენისაკენ. მაგრამ ერთეულში იჭერს იმას, რასაც ვერ იჭერს გრძნობადი განკვერტა, ასე მაგალითად, ლანდშაფტში განწყობის მომენტს, ადამიანში სულიერ განცდებს და ა. შ.

მეორე რიგის განკვერტა არ არის პირველის მომდევნო, დროში უფრო გვიან წარმოიშობილი. იგი ჩნდება პირველი რიგის, ე. ი. გრძნობად განკვერტასთან ერთად, რომელთანაც ორგანულადაა დაკავშირებული.

როგორც ვხედავთ, ესთეტიკური კვერტა ორსაფეხურიანია. საფეხურების ურთიერთმოქმედება განაპირობებს მხატვრული პოზიციის თავისებურებას. სიამოვნების განცდაც მათი ერთიანობის შედეგია. მეორე რიგის განკვერტა შემოქმედებითი ბუნებისაა, რადგან იგი არ არის უშუალო, არამედ გამოწვეულია პირველით და, ამავე დროს, ინარჩუნებს დამოკიდებულებასაც. ესთეტიკურ კვერტაში გრძნობადი და ზეგრძნობადი მონაწილეობს განკვერტის ამ ორი მოცემული რიგის სახით. ზეგრძნობადი როდი ნიშნავს მისტიკურს, იგი უბრალოდ გულისხმობს სპონტანურ-შინაგან და პროდუქტიულ განკვერტას, რომელიც გრძნობადად მოცემულს უმატებს რაღაც ახალს.

ამრიგად, ესთეტიკურ აღქმაში ორი აღქმა მონაწილეობს: გარეგანი ანუ გრძნობადი და შინაგანი. ანუ ზეგრძნობადი. მეორე განისაზღვრება პირველით, გამოწვეულია პირველით და ამავე დროს ახდენს პირველის ამაღლებას ჩვეულებრივი აღქმის დონიდან, ანიჭებს მას ესთეტიკურ ხასიათს. იმისათვის, რომ ვარდის მშვენიერება დაინახო, ჯერ საჭიროა ვარდის დანახვა, ხოლო მას შემდეგ, რაც ჩასწვდები მის ესთეტიკურ ღირებულებას, ვარდის ხილვას სხვა, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება.

ზეგრძნობადი აღქმის დამოკიდებულება გრძნობადთან დაფარულია, არ ჩანს და საქმის ვითარება ისეთ სახეს იღებს, თითქოს საკითხი ეხება საგნის სხვადასხვა მხარეებს, მომენტებს. სწორედ ამითაა გამოწვეული ის, რომ თვით საგანი წარმოგვიდგება მშვენიერად.

ესთეტიკური საგნის სტრუქტურის შესახებ მსჯელობისას პარტმანი შენიშნავს: რამდენადაც მშვენიერი საგანი გრძნობადი ხასიათისაა, ბუნებრივია, იგი მიგვაჩინდეს ნივთიერად, როგორც ყველა გრძნობადი საგანი. მაგრამ ფაქტია, რომ მთლად ასე არ არის, რამდენადაც ადამიანები ერთსა და იმავე ნივთიერ საგნებს სხვადასხვანაირად აღიქვამენ ესთეტიკურად. ორი პიროვნება ბუნების პეიზაჟს კვერტს სხვადასხვანაირად, ერთი პრაქტიკულად, მეორე — ესთეტიკურად, თუმცა პეიზაჟი არ იცვლება. ეს გამოწვეულია იმით, რომ მეორე აღქმა ამ ორ პიროვნებას აწვდის ერთმანეთისაგან განსხვავებულ მასალას. ეს კი იმის მაჩვენებელია, რომ მეორე რიგის აღქმა თუმცა წარმოიშობა პირველის საფუძველზე, მაგრამ არ არის მისი იდენტური, არ არის მისი განმეორება. მეორე რიგის აღქმა რომ იყოს პირველის იგივე-



ობრივი, მაშინ ჩვენს მიერ ნაგულისხმევ ორ ადამიანს ერთნაირად უნდა დაენახათ ბუნების პეიზაჟში მისი ესთეტიკური თვისება, რადგან პირველი რიგის აღქმა ორივეს ერთი ჰქონდათ.

ამრიგად, მეორე აღქმა მართალია მჭიდროდაა დაკავშირებული პირველ აღქმასთან, ამ უკანასკნელის გარეშე იგი არც არსებობს, მაგრამ დამოუკიდებელიცაა, რადგან სხვადასხვა სუბიექტში სხვადასხვაა. ეს არ გვაძლევს უფლებას მეორე აღქმა გამოვაცხადოთ წმინდა სუბიექტური, ინდივიდუალური მოვლენად. მეორე აღქმა, ანუ რეფლექსია პირველ აღქმაზე, არ არის აბსოლუტურად სუბიექტური და ინდივიდუალური თუნდაც იმიტომ, რომ მეორდება სხვადასხვა ინდივიდებში. სკამაოდ ხშირია ისეთი შემთხვევა, როდესაც ადამიანების დიდი ჯგუფი მოცემული ობიექტისაგან ერთი და იმავე ხასიათის ესთეტიკურ კმაყოფილებას განიცდის. ეს გარემოება იმის მაჩვენებელია, რომ აღგილი აქვს ორფენოვან დამოკიდებულებას არა მხოლოდ ესთეტიკურ ჰერეტაში, არამედ ესთეტიკურ საგანშიც. ყოველი ესთეტიკური საგანი შედგება, სულ ცოტა, ორი რიგისაგან, წინა და უკანა რიგისაგან. წინა რიგზეა რეალური საგანი, ხოლო მის უკან იმყოფება რაღაც ირეალური, რომლისკენაც მიმართულია სწორედ მეორე აღქმა. პრაქტიკულისათვის საგნის უკანა პლანი ერთია, ესთეტიკურისათვის — მეორე, მაგრამ ფაქტია, რომ ის არსებობს და არსებობს არა დამოუკიდებლად, არა მოწყვეტილად რეალური საგნისაგან, არამედ მასთან კავშირში და მისი მეშვეობით. მეორე აღქმაში მოცემული საგნის უკანა პლანი არის არა ირეალური საზოგადოდ, არამედ ირეალურისა და რეალურის ერთიანობა, ირეალური გამოვლენილი რეალურში. ესთეტიკურ ჰერეტას თავის ობიექტი წარმოუდგება არა გახლეჩილად, არამედ ამგვარ ერთიანობაში. ესთეტიკური საგანი მთლიანია. მართალია იგი რთულია, ორფენოვანია, მაგრამ ერთიანია, მთლიანია. ამის გარეშე საგანი დაკარგავდა მიმზიდველობას. მეორე მხრივ, ესთეტიკური ჰერეტა წვდება რა საგანს მთლიანობაში, ერთდროულად ხედავს მის გაორებასაც, მის ყოფნასა და არყოფნას, მაგრამ ეს მერყეობაც განიცდება როგორც ერთიანობა, როგორც სიამოვნების მომნიჭებელი.

ამრიგად, ესთეტიკური ღირებულება არ წარმოადგენს რაღაც რეალურის, მატერიალურის, ნივთიერის ღირებულებას და არც ღირებულებას თავის თავში, როგორცაა საზოგადოდ ბიოლოგიური (ვიტალური) და ზნეობრივი ღირებულებანი. იგი ღირებულებაა რაღაც ისეთის, რაც მხოლოდ მოვლენაში არსებობს, რაც ღირებულებაა ჩვენთვის არსებულის და ჩვენთან მიმართებაში. ესთეტიკური ღირებულება, შეიძლება ითქვას, საგნობრიობის, საგნობრივად არსებულის, როგორც ასეთის, ღირებულებაა. თუ რას ნიშნავს ღირებულება ჩვენთან მიმართებაში და ამავე დროს ღირებულება საგნობრივად არსებულის, გასაგები იქნება როგორც კი წარმოვიდგენთ ესთეტიკური შეფასების ტენდენციას იმისაკენ, რომ იგი საგნობრივი ვითარების გამოხატულებაა, ბუნებრივი მდგომარეობის აღნიშვნაა.

მსჯელობა ესთეტიკური შეფასების ტენდენციაზე, როგორც საგნობრივი, ბუნებრივი ვითარების გამოხატულებაზე, არ უნდა გვესმოდეს მოთხოვნის ან პრეტენზიის აზრით, იმ აზრით, თითქოს ესთეტიკური შეფასება ისწრაფის იყოს რეალური. პირიქით, ესთეტიკური ღირებულების სპეციფიკა სწორედ იმაშია, რომ იგი არ მოითხოვს და არც ექვემდებარება რეალიზაციას, მაშინ, როდესაც ყველა სხვა ღირებულება.



რეზულტებანი ისწრაფიან რეალიზაციისაკენ. რეალური საგანი ესთეტიკურის უმხოლოდ წინა პლანია, რომლის უკან იმყოფება ირეალური. ესთეტიკური არც ერთი და არც მეორე, არამედ მათი ერთიანობაა, ამ ერთიანობას წარმოადგენს მოვლენა. ესთეტიკური არის და რჩება მოვლენის ღირებულებად.

იმის გამო, რომ ესთეტიკურ ღირებულებას არა აქვს ტენდენცია რეალიზაციისაკენ, ესთეტიკური მოღვაწეობა, მხატვრული შემოქმედება მიაჩნიათ თამაშად, დროსტარებად, არასერიოზულ საქმედ და სხვ.

ნიკოლაი ჰარტმანის ესთეტიკური მოძღვრება ბევრ საინტერესო და საგულისხმო მომენტებს შეიცავს. მიუხედავად ამისა, მთელი მისი თეორია წინააღმდეგობებით სავსეა, რის გამოც დაუმთავრებლობის ერთგვარ შთაბეჭდილებას ტოვებს. იგი სამართლიანად ცდილობს დასძლიოს სუბიექტივიზმისა და ობიექტივიზმის ცალმხრივობა, მაგრამ, მეორე მხრივ, ვერ ახერხებს საბოლოოდ განთავისუფლდეს, როგორც ერთის, ისე მეორის გავლენისაგან. ასე მაგალითად, სუბიექტივიზმის აშკარა გამოხატულებაა, ჰარტმანის მიერ მშვენიერების კანონების წმინდა ინდივიდუალურ კანონებად მიჩნევა, ხოლო მათი დადგენა განუხორციელებელ ოცნებად. ჰარტმანი, ერთი მხრივ, თითქოს მზადაა ებრძოდოს მისტიციზმს ესთეტიკურის დახასიათებაში, მეორე მხრივ, კი აშკარა მისტიციზმია მისი მტკიცება იმის შესახებ, რომ ესთეტიკური შეფასების ბუნება აბსოლუტურად უცნობია შემფასებლისათვის. ჰარტმანი ესთეტიკის მთავარ ამოცანას ხედავს ესთეტიკური ფენომენის, ესთეტიკური საგნის სტრუქტურულ ანალიზში. ე. ი. ცდილობს მოგვცეს ესთეტიკურის ე. წ. ობიექტური დახასიათება, ანუ ესთეტიკური შეფასების დახასიათება მისი ობიექტის ანალიზის საფუძველზე. მაგრამ, მეორე მხრივ, ამ ამოცანის შესრულება შეუძლებელია ესთეტიკური სუბიექტის გათავისუფლების გარეშე. ჰარტმანი, ერთი მხრივ, ესთეტიკის უნივერსალურ საგნად მიიჩნევს მშვენიერებას და, მაშასადამე, ესთეტიკას მშვენიერების შესახებ მოძღვრებად, მეორე მხრივ, აცხადებს, რომ ესთეტიკას პრინციპულად არ შესწევს უნარი გაარკვიოს თუ რა არის მშვენიერება.

ამოდის რა ესთეტიკური შეფასების პროცესის არაცნობიერი ხასიათიდან, ჰარტმანი უგულებელყოფს ესთეტიკის მეცნიერების პრაქტიკულ მნიშვნელობას.

სკეპტიციზმისათვის დამახასიათებელ წინააღმდეგობაში ვარდება ჰარტმანი, როდესაც კატეგორიული ფორმით აცხადებს, რომ უკიდურესი სპეციფიკური თავისებურების გამო მშვენიერების კანონები არ ექვემდებარებიან ფილოსოფიურ ანალიზს და შეუძლებელიაო მათი წვდომა. თუ მართლაც ეს ასეა,

ე. ი. თუ მართლაც მშვენიერების კანონები ცნობიერებისათვის მიუღწეველი არიან, მაშინ არც ის უნდა იყოს გარკვეული, რომ ამის მიღწევა შეუძლებელია. მშვენიერების პრინციპები თუ მართლაც უაღრესად ინდივიდუალურია და ამდენად მისტიკური, რითი ავხსნათ ხელოვნების კლასიკური ნიმუშების არსებობა?

ერთი სიტყვით, ესთეტიკის ბევრი პრობლემა დღემდე სადავოა, მაგრამ ეს როდი გვაძლევს უფლებას მათი გადაწყვეტა პრინციპში შეუძლებლად მივიჩნიოთ.

3) ესთეტიკური ღირებულების არსი

ესთეტიკური სინამდვილე ესთეტიკური დამოკიდებულების შედეგია. ეს უკანასკნელი სამი კომპონენტისაგან შედგება: ესთეტიკური ობიექტი, ესთეტიკური სუბიექტი და ესთეტიკური შეფასება. რაკი არ არსებობს ესთეტიკური ობიექტი ესთეტიკური სუბიექტის გარეშე, ე. ი. იმ კმაყოფილების გარეშე, რომელსაც განიცდის ესთეტიკური სუბიექტი ობიექტის ჭვრეტის მომენტში, და არ არსებობს ესთეტიკური სუბიექტი ესთეტიკური ობიექტის გარეშე, ე. ი. იმ საგნის გარეშე, რომელიც მასში იწვევს ესთეტიკურ კმაყოფილებას, ყურადღების ცენტრის გადატანა ცალკე ესთეტიკურ ობიექტზე და ცალკე ესთეტიკურ სუბიექტზე, როგორც ეს სუბიექტივისტური და ობიექტივისტური თვალსაზრისის მიმოხილვამაც დაგვანახა, გვაძლევს ცალმხრივ, არასრულ წარმოდგენას ესთეტიკურის თავისებურების შესახებ. ამიტომ ბუნებრივია, ესთეტიკურის არსების შედარებით სრულ დახასიათებას ესთეტიკური შეფასების დახასიათებიდან უფრო უნდა ველოდეთ, ვინემ ამ შეფასების კომპონენტებიდან.

ესთეტიკური შეფასება, ისევე როგორც ყოველი შეფასება, ფსიქოლოგიური ნიუანსებით ხასიათდება. ფსიქოლოგიურ ნიუანსს შეფასებაში ქმნის სუბიექტური მომენტი, შეფასების ფაქტი და არა მისი ობიექტური შინაარსი. ფსიქოლოგიზმის საშიშროებისათვის თავის დაღწევა ესთეტიკის მეცნიერებისათვის აუცილებელია. ამიტომაც ესთეტიკური შეფასების ბუნების დადგენა უნდა მოხდეს მასში მოცემული ობიექტური შინაარსის საფუძველზე და არა სუბიექტური მოტივების ანალიზის გზით. ესთეტიკური შეფასების ობიექტურ შინაარსს კი ესთეტიკური ღირებულება ეწოდება და, ესთეტიკის ამოცანაც ესთეტიკური ღირებულების არსის კვლევაშია.

სანამ შევუდგებოდეთ ესთეტიკური ღირებულების არსის კვლევას, ბუნებ-

რივია, წინასწარ გავარკვევით თვით ღირებულების ცნება, რომლის სპეციფიკური სახეა ესთეტიკური ღირებულება.

ა) ღირებულების ცნება. ფილოსოფიის ძირითად საკითხს წარმოადგენს ყოფიერებისა და ცნობიერების ურთიერთობის საკითხი. ამ საკითხს გააჩნია ორი მხარე 1) რომელია პირველადი, ყოფიერება თუ ცნობიერება და 2) შეუძლია თუ არა ცნობიერებას ყოფიერების შემეცნება. ამის შესაბამისად ფილოსოფია შედგება ორი ძირითადი თავისაგან: ონტოლოგიისა და გნოსეოლოგიისაგან, ყოფიერების თეორიისა და შემეცნების თეორიისაგან. ეს მარქსიზმის ელემენტარული დებულებაა და ფილოსოფიის ნებისმიერი სახელმძღვანელოც აგებულია ამ პრინციპით. მაგრამ ფილოსოფიის თანდათანობით განვითარებამ, განსაკუთრებით ბოლო ხანებში, ცხადყო მესამე თავის აქსიოლოგიის აუცილებლობა, რომელიც იკვლევს არა ობიექტური სინამდვილის განვითარების კანონზომიერებას, არა სუბიექტის ცნობიერებაში ობიექტური კანონზომიერების ასახვის თავისებურებას, არამედ სუბიექტისათვის ობიექტის მნიშვნელობის, ანუ ღირებულების რაობას.

არ არის სწორი ჩვენში გავრცელებული მოსაზრება იმის შესახებ, რომ აქსიოლოგია იდეალისტური თეორიაა და უარყოფს საზოგადოების განვითარების კანონზომიერებას, საზოგადოების შესახებ მეცნიერული თეორიის შექმნის შესაძლებლობას. აქსიოლოგიის მიმართ კრიტიკული დამოკიდებულება მოგვაგონებს ამ რამოდენიმე ხნის წინად კიბერნეტიკის წინააღმდეგ წარმართულ ბრძოლას. რა ეპითეტებით არ ნათლავდნენ მაშინ ახალ მეცნიერებას. იგი მიაჩნდათ იდეალისტურ, მექანიკურ და ა. შ. მოძღვრებად. მაგრამ დროთა ვითარებამ ცხადყო, რომ კიბერნეტიკა არც იდეალიზმია და არც მექანიციზმი. იგივე ითქმის აქსიოლოგიის მიმართაც. სხვა საქმეა, როცა საკითხი ეხება აქსიოლოგიზმს, რომელიც ღირებულების პრინციპიდან ფიქრობს მთელი სინამდვილის ახსნას. აქსიოლოგიზმი ნამდვილად იდეალისტური თეორიაა, მაგრამ ისევე, როგორც არ შეიძლება ავურიოთ ერთმანეთში მექანიკა და მექანიციზმი (მექანიკა სრულებითაც არ არის მეტაფიზიკური თეორია, მაშინ, როდესაც მექანიციზმი მეტაფიზიკური მოძღვრებაა), არაფრით არ არის გამართლებული აქსიოლოგიის გაიგივება აქსიოლოგიზმთან, აქსიოლოგია შეიძლება იყოს. როგორც მატერიალისტური, ისე იდეალისტური.

მოყოლებული პლატონიდან, ფილოსოფოსები გრძნობდნენ, რომ ისეთი ცნებები, როგორიცაა სიკეთე, მოვალეობა, სამართლიანობა, მიზანი, მშვენიერება და ა. შ. შეადგენენ გარკვეულ კლასს, რომელიც ეხება არა იმას, რაც არის, არამედ იმას, რაც უნდა იყოს. ამან წარმოშვა არსისა და ჯერარსის პრობლემა. შუა საუკუნეებში პრობლემა არსებითად მოიხსნა, რადგან მოხდა არსისა და ჯერარსის გაიგივება. ახალ დროში იგი კვლავ დაისვა კანტთან, მაგ-

რამ ვერ პოვა სათანადო განვითარება, რადგან ცოდნის აბსოლუტიზაციის ტენდენციამ, როგორც ამას ადგილი ჰქონდა ჰეგელთან, სინამდვილის, საზოგადოდ, და კერძოდ ადამიანური სინამდვილის ყველა მხარეები დაუქვემდებარა შემეცნებით ინტერესებს.

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში, ერთი მხრივ, მეცნიერებისა და მეორე მხრივ, ბურჟუაზიული საზოგადოების კრიზისულმა მდგომარეობამ კვლავ მწვავედ დააყენა ჯერარსის პრობლემა. შეიქმნა ღირებულების თეორია, რომელსაც უნდა ეკისრა ბურჟუაზიული კულტურის გადარჩენის მისია. შემდეგ, XX საუკუნის დასაწყისიდან, იგი ჩამოყალიბდა ფილოსოფიის გარკვეულ დარგად და საკმაოდ გავრცელება ჰპოვა დასავლეთის ქვეყნებში.

მიუხედავად იმისა, რომ აქსიოლოგიის საკითხების დამუშავება დიდი ხანია წარმოებს, დღემდე სადავოა მისი ძირითადი ცნება — ღირებულება. ზოგისათვის ღირებულება ზოგადი პრინციპია, რომლის საფუძველზეც ხდება შემფასებლური ხასიათის ყველა პრედიკატების გაერთიანება, ზოგისთვის კი იგი სავსებით კონკრეტული შინაარსის მქონე ცნებაა, და ზოგისთვის თვისებაა. ამოდიან რა ღირებულების იდეის დადგენის საკითხში შეფასების აქტის ანალიზიდან, ერთნი მიუთითებენ შეფასების ორნაირ ხასიათზე: 1) როცა შეფასება ხდება შედარების საფუძველზე, 2) როცა შეფასება ხდება შედარების გარეშე და მიაჩნიათ, რომ ღირებულება ეხება სწორედ ამ უკანასკნელი ტიპის შეფასებას. მეორენი, პირიქით, იმ აზრისანი არიან, რომ ყოველი შეფასება პრინციპში დაინტერესების, მიკერძოების მაჩვენებელია და აუცილებლად ემყარება შედარების მომენტს.

აზრთა სხვადასხვაობას აქვს ადგილი არა მხოლოდ „ღირებულების“ დადგენისას, არამედ აქსიოლოგიის ამოცანების გარკვევაშიც. ძირითადად შეინიშნება ორი ტენდენცია, ორი გზა: ნორმატული და მეტანორმატული. პირველის მიზანია შეისწავლოს თუ რა არის ღირებული, რა შემთხვევაში შეიძლება მივიჩნიოთ რაიმე ღირებულად და რა შემთხვევაში არა, რას ვუწოდოთ კარგი, რას ცუდი და ა. შ. ეს გზა, ე. ი. ის, რასაც „ნორმატული თეორია“ მოითხოვს, აქსიოლოგიის კომპეტენციას სცილდება. იგი შეიძლება საფუძვლად დაედოს ღირებულების ცალკეული ფორმების შემსწავლელ დისციპლინებს, ხოლო ღირებულების ზოგადი თეორია უნდა ემსახუროდეს, როგორც ამას „მეტანორმატული თეორია“ მიუთითებს, შემდეგი საკითხების გადაწყვეტას: რა არის ღირებულება, რა არის შეფასება, რა მიმართება მყარდება შეფასების მომენტში საგანსა და შემფასებელს შორის, რამდენად აქვს ღირებულების მსჯელო-



ბას ფესვები რეალობაში, შესაძლებელია თუ არა ღირებულების საკითხების ექსპერიმენტული კვლევა და ა. შ. აქსიოლოგიის ამოცანას შეადგენს აგრეთვე იმის გარკვევა, თუ რამდენად მიზანშეწონილია ღირებულების ნორმატული თეორია.

• აქსიოლოგიის წინაშე მდგარ პრობლემებს შორის განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა ღირებულების ობიექტური საზომის პრობლემა. მასზეა ფაქტურად დამოკიდებული ყველა სხვა საკითხის გადაწყვეტისა და თვით აქსიოლოგიის დაფუძნების შესაძლებლობა. ფილოსოფოსთა გარკვეული ნაწილი ამოდის რა იქიდან, რომ შემფასებლური მსჯელობა გამოხატავს სუბიექტის დამოკიდებულებას გარემოსთან და აგებულია დაინტერესებაზე, რასაც საფუძველად უდევს მოთხოვნების დაკმაყოფილების სურვილი, უარყოფს ღირებულების რაიმე ობიექტური კრიტერიუმის არსებობას, თუ ასეთ ობიექტურ კრიტერიუმად არ ჩავთვლით სუბიექტის მოთხოვნის უბუნებას.

იმისათვის, რომ გავერკვეთ რამდენად მიზანშეწონილია ღირებულების ობიექტური საზომის უარყოფა, საჭიროა დავადგინოთ თვით ღირებულების ბუნება.

განვიხილოთ ორი მსჯელობა: 1) ადამიანი ბუნების შვილია და 2) ადამიანი ბუნების მშვენიერი არსებაა. ეს ორი მსჯელობა განსხვავდება ერთმანეთისაგან არა მხოლოდ თავისი შინაარსით, არამედ ფუნქციითაც. თუ პირველი მსჯელობა ატარებს საყოველთაო ხასიათს, ე. ი. თანაბრად მისაღებია ყველასათვის, მეორე — პირობითია, პიპოტეტურია და შესაძლოა არც იყოს სხვისთვის მისაღები. პირველ მსჯელობას გააჩნია ობიექტური საფუძველი და ითვლება ჭეშმარიტ მსჯელობად, მეორეს — ასეთი საფუძველი არ გააჩნია, არ შეგვიძლია კატეგორიულად განვაცხადოთ, რომ ვინც მას არ იზიარებს, ცდება. აქ ადგილი აქვს მოვლენის შეფასებას და ეს შეფასება შეიძლება იყოს ურთიერთსაწინააღმდეგოც კი.

ყოველი შეფასება გულისხმობს ორ კომპონენტს: შემფასებელსა და შესაფასებელს, სუბიექტსა და ობიექტს. როცა სუბიექტი აფასებს ობიექტს, სუბიექტი გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას ობიექტისადმი და არაფერს ამბობს იმ თავისებურებაზე, რომლითაც შეიძლება ხასიათდებოდეს ობიექტი თავისთავად. შეფასების მომენტში რომ ხდებოდეს ობიექტისათვის დამახასიათებელ ნიშანთა აღნიშვნა და არა სუბიექტის ობიექტთან დამოკიდებულების გამოხატვა, მაშინ ადვილი და ბუნებრივი იქნებოდა შეფასებითი მსჯელობის საყოველთაო მსჯელობად გამოცხადება. ღირებულება რომ საგნის ობიექტური

თვისება იყოს, პრინციპში ყველას ერთი აზრი უნდა ჰქონოდა საგნის ღირებუ-
ლებაზე, მაგრამ, როგორც ვიცით, ეს ასე არ არის.

არც ისაა სწორი, რომ „ღირებულება“ ცნებაა, ან პრინციპი, რომლის სა-
ფუძველზეც ვახდენთ საგანთა შეფასებას, რადგან ეს ნიშნავს საგნის ბუნების
გარკვევას მანამ, სანამ მისი შეფასება მოხდებოდეს. პრინციპი არ შეიძლება
უცნობი იყოს. და თუ ღირებულება პრინციპია, იგი ჩემთვის წინასწარ დად-
გენილი და ცნობილი ყოფილა. ეს კი იმის ნიშანია, რომ ღირებულების თეო-
რია დაიყვანება შემეცნების თეორიაზე, პრინციპული განსხვავება ფაქტისა და
ღირებულების მსჯელობას შორის იშლება და აზრთა სხვადასხვაობა შეფა-
სების საკითხში არა თუ ბუნებრივი ამბავია, არამედ გაუგებრობისა და უვიცო-
ბის მაჩვენებელი. პრინციპი, ნებისმიერი, სუბიექტური თუ ობიექტური მნიშვნე-
ლობით აღების შემთხვევაში, არგუმენტის ძალის მქონეა, მაშინ, როდესაც ესთე-
ტიკური შეფასების თავისებურება იმაშია, რომ მისი არგუმენტაცია გამორი-
ცხულია.

ამრიგად, ღირებულება არ არის პრინციპი, მაგრამ აქედან სულაც არ გამომ-
დინარეობს ის აზრი, რომ შეფასების მომენტში საზოგადოდ არ ხდება პრინცი-
პებით ხელმძღვანელობა. არსებობენ შეფასების ისეთი სახეობანი, ისეთი ტი-
პის ღირებულებითი მსჯელობანი, რომლებიც გარკვეულ პრინციპს ემყარებიან
და პრინციპის გარეშე მათი გააზრება შეუძლებელია. მაგრამ ეს არ არის საერ-
თოდ ღირებულების და შემეფასებლური მსჯელობის არსებითი ნიშანი. რომ
შესაძლებელი იყოს ყველა ღირებულებათა პრინციპებზე დაყვანა, მაშინ მანქა-
ნებში მათი მოდელირების საკითხი უბრალო ტექნიკის საქმე იქნებოდა და
ადამიანები დაჰკარგავდნენ იმ უპირატესობას, რომელსაც ისედაც დიდი სა-
შიშროება ელის უნივერსალური ავტომატიზაციის ეპოქაში.

შეფასება გულისხმობს შერჩევას, სხვადასხვა შესაძლებელ ვარიანტებს შო-
რის ერთ-ერთის გამოყოფას. იქ, სადაც ყველაფერი ერთია, არც შეფასებას
აქვს ადგილი. რაიმე საგნის ღირებულებაზე მსჯელობა ნიშნავს მისი უპირატე-
სობის აღნიშვნას, საგნის მნიშვნელობის დადგენას ავკარგიანობის თვალსაზრი-
სით. ავკარგიანობის თვალსაზრისით არჩევანის მოხდენის გარკვეული უნარი
თანამედროვე მანქანებსაც გააჩნიათ, მაგრამ მანქანებში ყოველივე ეს ხდება
წინასწარ მოცემული პრინციპის საფუძველზე, მაშინ, როდესაც ადამიანებში
ამგვარი მოცემულობა ან არ არის, ან თუ არის, არ თამაშობს განმსაზღვრელ
როლს პიროვნების ინდივიდუალური თავისებურების გამო.

როდესაც ვამბობთ, ღირებულებათა გამოყოფისას ადგილი აქვს შერჩევას,
ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ყოველი შემეფასებლური მსჯელობა ემყარება შე-



დარების ფაქტს და რომ რელატივიზმის საშიშროება გარდუვალია. არსებობენ ღირებულებანი. (ზოგს სწორედ ისინი მიაჩნია ჭეშმარიტ ღირებულებად), რომლებიც ყოველგვარ შედარებაზე მაღლა დგანან და ობიექტური ღირებულების სახეს იღებენ. ასე მაგალითად, მსჯელობა „ადამიანი პატიოსანია“ სრულიადაც არ გულისხმობს, რომ პატიოსანია სხვასთან მიმართებაში და არა თავისთავად. რა თქმა უნდა, რომ არიან ე. წ. ობიექტური, ან, როგორც იტყვიან, „აბსოლუტური“ ღირებულებანი. მაგრამ აქედან არ შეიძლება იმ დასკვნის გაკეთება, თითქოსდა არსებობენ ღირებულებანი სუბიექტისაგან დამოკიდებულად, თავისთავად, და რომ შერჩევითობის მომენტი მსგავსი ხასიათის ღირებულებათა მიმართ პრინციპში მოხსნილია. ზემოთ მოყვანილი მსჯელობის შემთხვევაში, მართალია, ჩვენ არ გვაქვს მხედველობაში სხვა რომელიმე კონკრეტული ადამიანი, ან ადამიანთა ჯგუფი, რომელთაგან გამოვყოფთ მოცემულ პიროვნებას, როგორც ღირებულების მქონეს, ე. ი. ჩვენ არ ვფიქრობთ ადამიანის პატიოსნებაზე მსჯელობის დროს, რომ სხვა უთუოდ უპატიოსნოა, მაგრამ ისევე, როგორც საზოგადოდ უპატიოსნობის ფაქტის გარეშე პატიოსნებაზე ლაპარაკი უაზრობა იქნებოდა, შერჩევითობის მომენტის გარეშე საგნის ღირებულებაზე საუბარი უსაფუძვლოა. უსაფუძვლოა არა იმ აზრით, რომ აუცილებლად არსებობს საპირისპირო, უარყოფითი, ნეგატიური ღირებულება, არამედ იმ აზრით, რომ ღირებულებითი დამოკიდებულება პრინციპში გულისხმობს სუბიექტის, პიროვნების უნარს განასხვავოს მოვლენები ერთმანეთისაგან და მათში ზოგიერთი მიიჩნიოს ნიმუშად. ღირებულებითი დამოკიდებულება ნიშნავს რაიმეს ნიმუშად მიჩნევას, ხოლო ნიმუშად მიჩნევა კი შერჩევის დაშვებას. შესაძლოა შეფასების კონკრეტულ შემთხვევებში ადგილი არ ჰქონდეს შერჩევის ფაქტს, მაგრამ იგი მაინც ძალაში რჩება როგორც ღირებულებითი დამოკიდებულების ამოსავალი პირობა.

ეს გარემოება კიდევ ერთხელ ამტკიცებს იმ დებულებას, რომ სუბიექტური ფაქტორი ყოველგვარი შეფასების აუცილებელი კომპონენტია. არ არსებობს ღირებულება თავისთავად, ღირებულებას აზრი აქვს ვინმესთვის და რაღაცისათვის. მაგრამ, მეორე მხრივ, სუბიექტის მონაწილეობა შეფასების პროცესში არ ატარებს ერთგვაროვან ხასიათს, ზოგჯერ იგი საგრძნობლად შესუსტებულია, რის გამოც ღირებულება ობიექტური ღირებულების შთაბეჭდილებას ტოვებს.

უკვე ის ფაქტი, რომ ზოგიერთი ღირებულებანი ობიექტური ღირებულების შთაბეჭდილებას ტოვებენ, ნათლად მიუთითებს იმაზე, რომ ღირებულებითი დამოკიდებულება არ არის წმინდა სუბიექტური ხასიათის მოვლენა.

ღირებულად ცხადია ჩაითვლება ის, რაც მისაღებია, რაც სასურველია შემფასებლისათვის, სულ ერთია შემფასებლის როლში საზოგადოება იქნება თუ პიროვნება, მაგრამ სასურველად ყოფნა არ ნიშნავს საფუძვლის უქონლობას. საგანი ღირებულად სუბიექტისათვის არა იმიტომ, რომ მას ასე სურს, მან ასე მოინდომა, არამედ იმიტომ, რომ ასეთად ხედავს, ასეთად წარმოუდგენია.

ღირებულებაზე მსჯელობა, როგორც ამაში შეგვეძლო უშუალოდ დავრწმუნებულიყავით, ორგანულად დაკავშირებულია შეფასების ფაქტთან და ეს ბუნებრივია, რადგან ღირებულება სხვა არაფერია თუ არა შეფასების ობიექტური შინაარსი. მაგრამ ზოგიერთი (სტოლოვიჩი და სხვები), მოითხოვენ შეფასებისა და ღირებულების პრინციპულ გარჩევას, განსხვავებას. მათი აზრით, შეცდომაა ღირებულების გამოცხადება შეფასების შედეგად, რადგან მას მიეყავართ ღირებულების ობიექტურობის უარყოფამდე. „ღირებულება“ და „შეფასება“ სავსებით განსხვავებული ცნებებია, პირველი თავის შინაარსით ობიექტურია, განისაზღვრება საზოგადოებრივ-ისტორიული პრაქტიკით, მეორე — ღირებულების მიმართ სუბიექტური დამოკიდებულების გამოხატულებაა.

ეს აზრი არ შეესაბამება სინამდვილეს. უსაფუძვლოა განცხადება, რომ ღირებულების დაკავშირება შეფასების აქტთან და მიჩნევა მის შედეგად, ღირებულებას უკარგავს ობიექტურ მნიშვნელობას. ის, რაც მიგვაჩნია ღირებულების ობიექტურ საფუძვლად, ასევე შეიძლება იყოს შეფასების ობიექტური საფუძველიც. ე. ი. თუ ღირებულების ობიექტურობა იმაშია, რომ იგი განისაზღვრება საზოგადოებრივ-ისტორიული პრაქტიკით, განა შეფასება არ შეიძლება იყოს განსაზღვრული იმავე პრაქტიკით და, ამდენად, ატარებდეს ობიექტურ ხასიათს? ულოგიკოა დებულება, რომელიც ცდილობს შეფასებასა და ღირებულებას შორის პრინციპული ზღვარის გაგლებას. იგი ძალაუნებურად გვაფიქრებინებს, რომ ღირებულება საგნის ობიექტური თვისებაა, ხოლო შეფასება — ამ თვისების გააზრება, ან ფიქსირება. და თუ ღირებულება მართლაც საგნის თვისებაა, ე. ი. არსებობს ადამიანისაგან დამოუკიდებლად, რაღა აზრი აქვს ღირებულებით დამოკიდებულებას, რომელიც ზოგიერთებს ესმით როგორც შემფასებლური დამოკიდებულება? რა აზრი აქვს ღირებულების დახასიათებას როგორც ადამიანური დამოკიდებულების გარკვეულ ფორმას, და რა შუაშია საზოგადოებრივი პრაქტიკის პროცესი, რატომ ვუკავშირებთ ღირებულების ობიექტურობას საზოგადოებრივ პრაქტიკას?

რამდენადაც შეფასება წარმოადგენს ღირებულებისადმი სუბიექტურ დამოკიდებულებას, განაგრძობს სტოლოვიჩი, იგი შეიძლება იყოს მცდარიც და ჭეშმარიტიც. მისი აზრით, არაფრით არ შეიძლება დავეთანხმოთ დებულებას, რომელიც უარყოფს შემფასებლური მსჯელობის ჭეშმარიტება-მცდარობას. შემფასებლური მსჯელობები არიან ჭეშმარიტი ან მცდარი იმისდა მიხედვით, რამდენად სწორად აისახება მათში საგანთა თვისებების ღირებულება.

გაუმართლებელია შემფასებლური მსჯელობისათვის ჭეშმარიტება-მცდარობის ნიშნის მიწერა. ჭეშმარიტება, როგორც ცნობილია, სინამდვილის ადეკვატური ასახვაა, ფაქტური ვითარების შესაბამისი ასახვაა ადამიანის ცნობიერება-



ში და დამოუკიდებელია ადამიანის, კაცობრიობის ნება-სურვილისაგან, ინტერესების, თუ მისწრაფებებისაგან. სხვა საქმეა, რომ ჭეშმარიტების აღმოჩენა დიდადაა განსაზღვრული საზოგადოებრივ-ისტორიული პრაქტიკით, კაცობრიობის განვითარების დონით, მაგრამ თვით ჭეშმარიტება დამოუკიდებელია ყოველგვარი დონისაგან. ის გარემოება, რომ სათანადო საშუალებების უქონლობის გამო ადრე არ შეეძლოთ ატომის ფიზიკური გაყოფა და ამიტომ იგი მიაჩნდათ განუყოფელ ნაწილაკად, სრულებითაც არ ხდის ამ დებულებას ჭეშმარიტად, ატომი მაშინაც ისევე გაყოფადი იყო, როგორც დღეს, მხოლოდ წარმოდგენა არ ჰქონდათ ამის შესახებ. სულ სხვაა ღირებულება, რომელიც განისაზღვრება საზოგადოებრივი პრაქტიკით, კაცობრიობის განვითარების ისტორიული ეტაპებით და, ამრიგად, დამოკიდებულია იმაზე, თუ რა ინტერესები და ამოცანები ამოძრავებს დღეს საზოგადოებას. ის, რაც ღირებულებას წარმოადგენდა გარკვეულ ეპოქაში, თანდათანობით კარგავს ფასს, იქცევა არაღირებულად.

ფაქტის შესახებ მსჯელობა, რომელიც აუცილებლად ან ჭეშმარიტია, ან მცდარია, უმაღლეს კარგავს ამ ნიშანს, როგორც კი ღირებულების მსჯელობის ფორმას მიიღებს. დებულება: „ატომი იყოფა“ ჭეშმარიტი დებულებაა, მაგრამ როდესაც ამავე დებულების მნიშვნელობის ანუ ღირებულების საკითხი დგება, იგი ინდიფერენტული ხდება ჭეშმარიტების მიმართ.

ამრიგად, „შეფასებისა“ და „ღირებულების“ დაპირისპირება არ არის სწორი. ყოველი ღირებულება გულისხმობს შეფასებას. უაზროა საგნის ღირებულებაზე მსჯელობა, თუ მისი შეფასება არ ხდება. ღირებულების მსჯელობა შემფასებლური მსჯელობაა. და მიუხედავად ამისა, მათი აბსოლუტური გაიგივებაც არ შეიძლება, რამდენადაც საქმე ეხება ასპექტების სხვადასხვაობას. შეფასება რეალური აზრით სუბიექტური ფაქტია, მაშინ, როდესაც ღირებულებაზე მსჯელობა ნიშნავს საკითხის დაყენებას ონტოლოგიურ სიბრტყეში. როდესაც ლაპარაკია შეფასებაზე, უშუალოდ იგულისხმება შემფასებელი, ხოლო ღირებულებაზე მსჯელობის დროს ნაკლებად, ან თითქმის არ ფიგურირებს შემფასებელი და მიმართება იღებს საგნის ობიექტური დახასიათების სახეს. ჩვენ ხშირად ვამბობთ: ამა და ამ საგანს აქვს ღირებულება, ესა და ეს საგანი ღირებულების მატარებელია, მაგრამ არავის აზრად არ მოუვა თქვას — საგანს აქვს შეფასება, ან მატარებელია შეფასებისო.

ბ) ღირებულების საზომი. ღირებულების საზომის საკითხი, როგორც უკვე ითქვა, აქსიოლოგიის მთავარი საკითხია და ისევე, როგორც „ღირებულების“ ცნების, ასევე ღირებულების საზომის შესახებაც არსებობს სხვადასხვა შეხედულება.

როცა ლაპარაკია ღირებულების საზომზე, ცხადია, რომ საქმე ეხება ღირებულების ობიექტურ საფუძველს. ღირებულების ობიექტური საფუძველი არ შეიძლება იყოს სუბიექტისაგან დამოუკიდებელი რამ. ღირებულება არ არის საგნის მატერიალური თვისება. ღირებულებაზე მსჯელობას აზრი აქვს სუბიექტთან მიმართებაში და, ამრიგად ღირებულების ობიექტური საფუძველიც

უნდა ვეძებოთ სუბიექტში და არა საგნის ფაქტიურ დახასიათებაში, უნდა გამოვიკვლიოთ თუ რა არის სუბიექტში, ანუ სუბიექტის დამოკიდებულებაში ის ობიექტური, რაც განსაზღვრავს მის პოზიციას. ასეთ ობიექტურ საფუძველს წარმოადგენს შრომა. შრომამ შექმნა ადამიანი, გვასწავლის მარქსიზმი. შრომის წყალობით მოხდა ადამიანის გამოყოფა ცხოველთა სამყაროდან და, ამდენად, ბუნებრივია, ყოველგვარი ადამიანური არსებობის და მათ შორის ღირებულებითი დამოკიდებულების ფესვები შრომის პროცესში უნდა ვეძებოთ. ბუნების ძალებთან ბრძოლაში, ბუნების ძალთა ათვისებისა და გარდაქმნის პირობებში ჩასწვდა ადამიანი როგორც ამ ძალთა ხასიათს, ისე საკუთარ შესაძლებლობათა მასშტაბებს, რამაც განსაზღვრა, საბოლოო ჯამში, სინამდვილის დახასიათება ღირებულების კუთხიდან. თუ არა სინამდვილისადმი აქტიური, შემოქმედებითი დამოკიდებულება, რაც გამოიხატება შრომითს საქმიანობაში, არ მოხდებოდა ამავე სინამდვილის შერჩევა ანუ შეფასება ავკარგიანობის ნიშნით, არ მოხდებოდა მისი ახსნა ღირებულების ენაზე.

აღმოაჩინა რა შრომის არსებითი, განმსაზღვრელი როლი ადამიანის წარმოშობისა და განვითარების საქმეში, მარქსიზმმა მოგვცა საზოგადოებრივი ცხოვრების ერთადერთი სწორი, მეცნიერული ახსნა.

ისტორიის მატერიალისტური თეორიის თანახმად, საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებას ობიექტური ხასიათი აქვს, საზოგადოების ისტორია, რომელიც ადამიანთა ურთიერთობის ისტორიაა, თავის ძირითად, განმსაზღვრელ მომენტს ეკონომიურ ანუ წარმოებითს ურთიერთობაში პოულობს, ეს ურთიერთობა, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ადამიანთა ურთიერთობაა, არ არის დამოკიდებული ადამიანების ნება-სურვილზე, მათს შეხედულებასა და მისწრაფებებზე. პირიქით, იგი განსაზღვრავს რა მათს (ადამიანების) შესაძლებლობებს, ამ შესაძლებლობათა საფუძველზე განსაზღვრავს ინტერესებსა და შეხედულებებს. „თავიანთი ცხოვრების საზოგადოებრივი წარმოებისას — წერს მარქსი, — ადამიანები ერთმანეთთან ამყარებენ განსაზღვრულ, აუცილებელ, მათი ნებისაგან დამოუკიდებელ ურთიერთობას, წარმოებით ურთიერთობას, რომელიც მათ მატერიალურ მწარმოებლურ ძალთა განვითარების განსაზღვრულ საფეხურს შეესაბამება“¹.

ადამიანთა ფიქრები და სურვილები კი არ განაპირობებენ ცხოვრების წესს, არამედ საზოგადოებრივი გარემო, ცხოვრების წესი განაპირობებს ფიქრებსა

¹ კ. მარქსი — პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, II, ქართ. გამოც. 1953, 83-10.



და სურვილებს. ხოლო ეს უკანასკნელი ღირებულებათა რეალური სამჭედლოა, აქედან გამომდინარე, გასაგებია, რომ ღირებულებათა ხასიათი და ტენდენციები შედეგია იმ სოციალური ურთიერთობისა, რომელშიაც იმყოფება შემფასებელი სუბიექტი. ადამიანი, როგორც სოციალური არსება, მთელი თავისი ბუნებით სოციალურ გარემოშია მოქცეული და ვითარდება ამ გარემოს ცვლილების შესაბამისად. ამა თუ იმ საზოგადოების ნორმები საზოგადოების განვითარების შედეგია და გამოხატავს მის სულისკვეთებას.

ღირებულების სოციალური საფუძვლის აღიარება არ ნიშნავს რელატივიზმის პოზიციებზე დადგომას და უნივერსალური ღირებულების არსებობის უარყოფას. საზოგადოებას რომ არ გააჩნდეს რაღაც საერთო, ზოგადსაკაცობრიო იდეალები, საზოგადოების ისტორია ერთი გარკვეული პროცესი კი არ იქნებოდა, არამედ ცალკეული საფეხურების შემთხვევითი, დაუკავშირებელი თავმოყრა. საზოგადოების განვითარების ისტორიული პროცესი იმიტომაც კანონზომიერი, რომ იგი ერთ ძირითად მიზანს ემსახურება და ამ მიზნისათვის ბრძოლაში განიცდის პროგრესს. ეს მიზანია თავისუფლება. ადამიანთა ისტორია თავისუფლებისათვის ბრძოლის ისტორიაა და ღირებულებითი დამოკიდებულებაც ამ მისწრაფების რეალური გამოხატულებაა. ცხადია, რომ თავისუფლების იდეა განყენებული სახით არ ღვას საზოგადოების წინაშე და არ იკაფავს გზას მომავლისაკენ. თავისუფლების იდეის გამოცხადება ისტორიის მამოძრავებელ ძალად აშკარა იდეალიზმია. მაგრამ იგი მოქმედებს როგორც ადამიანური მოთხოვნილება და ყოველი წინ გადადგმული ნაბიჯი კაცობრიობის ისტორიაში არის ახალი გამარჯვება თავისუფლების გზაზე. ადამიანების შეხედულება თავისუფლებაზე იცვლება საზოგადოების ეკონომიური ცხოვრების. ანუ წარმოებითს ურთიერთობათა ცვალებადობის შესაბამისად.

ამრიგად, ღირებულების ობიექტურ საფუძველს წარმოადგენს სოციალური გარემო. სოციალურ გარემოში აღწევს ადამიანი ადამიანური არსებობის გამართლებას და იმავე გარემოში ახდენს იგი მის ირგვლივ არსებული მოვლენების გამართლებასაც.

გ) ღირებულების სახეები. ღირებულების არსებობა დაკავშირებულია მიზნის არსებობასთან. უმიზნო ცხოვრება მოკლებულია ღირებულებას. ადამიანი, რომელსაც არაფერი არ აინტერესებს, არავითარი მიზანი არ გააჩნია, მისთვის არც არაფერს აქვს ღირებულება. მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ „მიზანი“ და „ღირებულება“ იდენტური ცნებებია. მართალია მიზნის არსებობა განაპირობებს ღირებულების არსებობას, მაგრამ ეს კიდევ არ გვაძლევს მათი გაი-

გივეების უფლებას. გაიგივება არ შეიძლება თუნდაც იმიტომ, რომ ყოველი ღირებულება როდი წარმოადგენს მიზანს. მიზანი ყოველთვის არის ის, რაც რეალური მოვლენების იქით არსებობს, რისკენაც ისწრაფვის სუბიექტი, ღირებულება კი მოვლენებისათვის დამახასიათებელია. ე. ი. თუ მიზანი გარეგანია საგნებისათვის, ტრანსცენდენტურია, ღირებულება იმანენტურია, შინაგანია.

ტერმინებს: „გარეგანი“ და „შინაგანი“ პირობითი აზრი აქვთ, საქმე ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, თითქოს მიზანი მოვლენის გარეშე არსებობს, ხოლო ღირებულება მოთავსებულია მოვლენებში, ზემოთ უკვე ითქვა იმის შესახებ, რომ ღირებულება არ წარმოადგენს საგნის ობიექტურ თვისებას და ამდენად, ბუნებრივია, იგი ვერ იქნება „შინაგანი“ მოვლენისათვის ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. საგანი თავისთავად არ არის ღირებულების მატარებელი, მაგრამ ჩვენს მიერ იგი გაიზრება ასეთად, მაშინ, როდესაც იშვიათად თუ ვინმე მიიჩნევს საგანს მიზნის მქონედ, ან მიზნის მატარებლად.

ამრიგად, მიუხედავად „მიზნისა“ და „ღირებულების“ მჭიდრო კავშირისა, ისინი ადამიანური სინამდვილის სხვადასხვა ასპექტებს წარმოადგენენ. ეს არ გამორიცხავს გარკვეულ შემთხვევებში ღირებულების დამთხვევას მიზანთან. ბოლოს და ბოლოს თვით მიზანიც ხომ უმაღლესი ღირებულებაა. მაგრამ პრინციპში ერთიცა და მეორეც სავსებით დამოუკიდებელი შინაარსის მქონე ცნებებია. აუცილებელია ამ ფაქტის გათვალისწინება. განსაკუთრებით ღირებულებათა კლასიფიკაციის დროს.

ზოგიერთი ფილოსოფოსი ახდენს რა ღირებულებათა დაჯგუფებას, ძირითადად გამოყოფს ღირებულების ორ კლასს. ერთი მხრივ, გვაქვს ე. წ. საშუალების ღირებულებანი ანუ ღირებულებანი, რომლებიც ხელს უწყობენ მიზნის განხორციელებას და, მეორე მხრივ, — იმანენტური, ანუ ღირებულებანი, რომელთაც მიზანი თავის თავში აქვთ, რომლებიც წარმოადგენენ ღირებულებას შინაგანი მნიშვნელობის გამო, ე. ი. ღირებულებას თავისთავად. ასე მაგალითად, ის, რაც სასარგებლოა, ყოველთვის დაკავშირებულია რაღაც მოვლენასთან. ან ამოცანასთან, თავისთავად იგი მოკლებულია ღირებულებას. წამალს ღირებულება აქვს იმდენად, რამდენადაც არსებობს სნეულება და საჭიროა მისგან განკურვნი. იგივე ითქმის ნებისმიერი მატერიალური მოვლენის შესახებ, რომელიც პრაქტიკულ ღირებულებათა სფეროს შეადგენს. მათგან განსხვავებით, ჭეშმარიტება, სიკეთე და მშვენიერება ანუ გნოსეოლოგიური, ეთიკური და ესთეტიკური ღირებულებანი მიაჩნიათ ღირებულებად არა რაღაცის გამო, არამედ თავისთავად, შინაგანად ღირებულებად. ასე მაგალითად, რომელი-

მე მეცნიერული დებულება ჭეშმარიტია. ე. ი. შემეცნების თვალსაზრისით ღირებულების მქონეა. არა რაღაცის გამო, არამედ თავისთავად. იგივეა სიკეთის შესახებაც. სიკეთე, რამდენადაც იგი სიკეთეა, წარმოადგენს ღირებულებას, მაშინ, როდესაც პრაქტიკული ღირებულება, როგორც წესი, გულისხმობს გარკვეულ მიზანს, რომლის გამოისობით მას აზრი აქვს. პრაქტიკული ღირებულება საშუალების ღირებულებაა. მისი გადაქცევა მიზნის ღირებულებად, ე. ი. თვითმიზნად, ნიშნავს ღირებულების გაუფასურებას.

სწორედ რომ ღირებულებათა გაუფასურებასთან გვაქვს საქმე პრაგმატიზმთან, როდესაც იგი ცდილობს ღირებულება მიაკუთვნოს საშუალებათა სფეროს, ე. ი. ღირებულად ყოფნა მიიჩნიოს როგორც საშუალებად ყოფნა და, აქედან, ყოველგვარ ღირებულებათა საბოლოო საზომად გამოაცხადოს პრაქტიკული ღირებულება. პრაგმატიზმი ამოდის რა იქიდან, რომ ღირებულების ქვეშ იგულისხმება ის, რაც შეესატყვისება ადამიანის პრაქტიკულ მოთხოვნილებას და ხელს უწყობს ამ მოთხოვნილების დაკმაყოფილებას, ყოველი აზრითუ საქციელი მისთვის მისაღებია, ან ღირებულების მქონეა იმდენად, რამდენადაც უზრუნველყოფს ცოცხალი არსების პრაქტიკულ წარმატებას.

არავინ არ უარყოფს იმას, რომ მოვლენათა შეფასების დროს, იქნება ეს მატერიალური თუ სულიერი ხასიათის მოვლენა, შეგვიძლია ვიხელმძღვანელოთ პრაქტიკული მოსაზრებით და ამის საფუძველზე ერთი ვამჯობინოთ მეორეს. ასე მაგალითად, არის შემთხვევა, როცა სიმართლის თქმას ჯობს სიცრუის თქმა, როცა ტყვედ ჩავარდნილი მეომრის ყალბი ჩვენება, ან ექიმის მიერ ავადმყოფისათვის მისი მძიმე მდგომარეობის დამალვა მიჩნეულია სწორ და გამართლებულ ნაბიჯად. მაგრამ ეს ყველაფერი სწორია და დასაფასებელი პრაქტიკული თვალსაზრისით. იმავე პრაქტიკული თვალსაზრისით შეიძლება ღმერთისა და საიქიოს არსებობის იდეასაც მოენახოს გამართლება, მაგრამ ეს იქნება საკითხისადმი მიდგომის მხოლოდ ერთი მხარე. ცალმხრივ პრაქტიციზმს მივყავართ შემეცნების საკითხში უკიდურეს რელატივიზმამდე, ჭეშმარიტების უარყოფამდე და, მაშასადამე, მეცნიერული კვლევა-ძიების გაუფასურებამდე. ანალოგიურად, ზნეობრივი ნორმების დაქვემდებარებას მოთხოვნილების პრინციპისათვის სდევს მათი, ე. ი. ზნეობრივი ნორმების მნიშვნელობის დაკარგვა და ზნეობრივი ღირებულების გაუფასურება.

თუ რამდენად ზუსტია გნოსეოლოგიური და ეთიკური ღირებულების შინაგან ღირებულებად გამოცხადება და აქედან მათი თავისთავად, თვითყოფად ღირებულებად მიჩნევა, ე. ი. გამოყოფა საშუალების ღირებულების სფეროდან, ამის შესახებ ქვემოთ გვექნება მსჯელობა, აქ კი ჩვენთვის მთავარია

იმის ხაზგასმა, რომ სინამდვილის მოვლენების შეფასება ყოველთვის არ გულისხმობს მათს, როგორც საშუალების დახასიათებას, მათი ავტარების აღნიშვნას გარკვეული, მათგან დამოუკიდებელი მოტივების საფუძველზე და რომ არსებობენ ღირებულებანი, რომელთაც თვითმიზნური, შინაგანი ხასიათი აქვთ.

როდესაც საქმე ეხება ღირებულების სახეებად დაყოფას, ბუნებრივად წარმოიშობა დაყოფის საფუძვლის საკითხი, ე. ი. საკითხი იმის შესახებ, თუ რა პრინციპით უნდა მოხდეს ღირებულების კლასებად დაყოფა. თავისთავად ცხადია, რომ რამდენადაც ღირებულებათა არსებობა ადამიანის მიერ სინამდვილის შეფასების ფაქტთანაა დაკავშირებული, ხოლო შეფასება გულისხმობს მოვლენათა მნიშვნელობას სუბიექტისათვის, რომელსაც გააჩნია გარკვეული მოთხოვნილებები, ინტერესები, ღირებულებათა კლასიფიკაციის დროს თავდაპირველად უნდა ამოვიდეთ ადამიანურ მოთხოვნილებათა ძირითადი სფეროებიდან. ამ სფეროებს წარმოადგენს, ერთი მხრივ, მატერიალური და, მეორე მხრივ, სულიერი მოთხოვნილებები. შესაბამისად, ღირებულება იყოფა მატერიალურ და სულიერ ღირებულებად, მაგრამ ღირებულების ასეთი დაყოფა მეტისმეტად ფართოა, რადგან თითოეული მათგანის შიგნით არსებობს სპეციფიკური თავისებურებანი, რომელთათვის ანგარიშის გაუწევლობა არაფრით არ იქნებოდა გამართლებული.

ი. კანტი, როდესაც გემოვნების შესახებ მსჯელობის ანალიზს იძლევა, გამოჰყოფს ოთხი ტიპის შემფასებლურ მსჯელობას: 1) სასიამოვნოს შესახებ მსჯელობა, ე. ი. ფიზიოლოგიური კმაყოფილების გამომხატველი მსჯელობა, 2) მორალური მსჯელობა, 3) გნოსეოლოგიური მსჯელობა და 4) ესთეტიკური, ანუ გემოვნების მსჯელობა. ესთეტიკური ღირებულების დასახასიათებლად ტრადიციულად ღირებულების ჩამოთვლილ ტიპებს განიხილავდნენ: 1) პრაქტიკული ღირებულება, აქ შეჰყავდათ ყოველგვარი ფიზიკური და ფიზიოლოგიური ხასიათის ღირებულებანი, 2) ეთიკური ღირებულება, 3) გნოსეოლოგიური ღირებულება და 4) ესთეტიკური ღირებულება.

ღირებულების ჩამოთვლილი სახეები ბევრს არ მიაჩნდა საკმარისად, მაგრამ ჩვენთვის ამას აქ არა აქვს არსებითი მნიშვნელობა. ამიტომ დავჯერდებით ღირებულების ტრადიციულ დაყოფას და მათი ანალიზის შუქზე შევეცდებით ესთეტიკური ღირებულების თავისებურების დადგენას.

პრაქტიკული ღირებულება, როგორც უკვე ითქვა, საშუალების ღირებულებაა, რაც იმის ნიშანია, რომ ღირებულების მატარებელი არ მოიცავს თავის თავში ღირებულების საფუძველს. პრაქტიკულად ღირებული საგანი სხვა ღი-

რებულების დანამატია და არა თვითონაა ღირებულება. ასე მაგალითად, თქმა/იმისა, რომ აგური ან თიხა ღირებულების მქონეა, გაუგებარია, თუ მასზე-ლობაში არ მივიღებთ შენობის აგების მოთხოვნილებას, არც აგური და არც თიხა არსებითად არ წარმოადგენს ღირებულებას. მოცემულ შემთხვევაში ღირებულება აქვს ადამიანის კეთილდღეობას, რომლისთვისაც თავშესაფარის და ა. შ. ქონა შეადგენს აუცილებელ პირობას, ხოლო აქედან ნივთებიც იძენენ გარკვეულ მნიშვნელობებს. ანუ ღირებულებებს.

იმისათვის, რომ მატერიალური საგნების ღირებულება დავადგინოთ, აუცილებელია გარკვეული გვქონდეს, თუ რა მიზნით ვაპირებთ მის გამოყენებას. პრაქტიკული ამოცანების შეცვლა ცვლის მატერიალურ საგანთა ღირებულებას. ამიტომ ყველა ისინი გაშუალებულ ღირებულებათა რიცხვს მიეკუთვნებიან. და არა მხოლოდ ისინი, არამედ ხელოვნების ნაწარმოებიც კი გაშუალებულ ღირებულებად იქცევა, როცა დამოკიდებულება მასთან პრაქტიკულია. ასეთია კერძოდ მიმართება მხატვრული შემოქმედების უნიკალურ ძეგლთან, როცა იგი ბაზარზე გამოაქვთ გასასყიდად. ვაჭრისათვის ამ შემთხვევაში ნაწარმოებს კი არა აქვს ღირებულება, არამედ ფულს, რომელიც უხვად შეიძლება იქნას მიღებული მის საფასურად.

ამრიგად, პრაქტიკული ღირებულების დროს საქმე გვაქვს გაშუალებულ ღირებულებასთან. მისგან განსხვავებით, გნოსეოლოგიური და მორალური ღირებულება უშუალო, შინაგანი ღირებულებაა.

დავიწყოთ გნოსეოლოგიური ღირებულებით. რაკი ღირებულება გარკვეული მიზნით განსაზღვრული თვისებაა მოვლენისა, ბუნებრივია, რომ გნოსეოლოგიურ ფენომენთა ღირებულების თავისებურების დასადგენად უნდა ამოვიღეთ შემეცნების ამოცანებიდან. შემეცნების მიზანს, როგორც ვიცით, შეადგენს სინამდვილის შესახებ ადეკვატური სურათის შექმნა ანუ ჭეშმარიტება, ე. ი. ყოველგვარი ცოდნის ღირებულება იმაშია, თუ რაოდენ სწორად ასახავს იგი სინამდვილეს. მაგრამ, მეორე მხრივ, ცოდნა სხვა არაფერია, თუ არა სინამდვილის სურათი, მისი ასახვა და აქედან გამომდის, რომ მისი ღირებულება მისივე ბუნებითაა განსაზღვრული. ასე მაგალითად, თუ ქვის პრაქტიკული ღირებულება იმაშია, რომ იგი კარგი სამშენებლო მასალაა, ნებისმიერი ჭეშმარიტი დებულების შემეცნებითი ღირებულება იმაშია, რომ იგი ჭეშმარიტია. რა ამოცანების წინაშეც არ უნდა იდგეს ადამიანი, ჭეშმარიტება ინარჩუნებს თავის მნიშვნელობას და წარმოადგენს უმაღლეს ღირებულებას შემეცნების თვალსაზრისით.

ანალოგიურ ვითარებასთან გვაქვს საქმე ეთიკური ღირებულების შემთხ-



ვევაშიც. ყოველი მორალური ნორმა მოწოდებულია ადამიანთა შორის ურთიერთობის ნორმალიზაციას შეუწყოს ხელი და მისი ღირებულება განიზომება ამ მოწოდების განხორციელებით. მეორე მხრივ, თავისთავად მორალური ნორმა სხვა არაფერია, თუ არა ადამიანთა შორის ურთიერთობის გამომხატველი წესი და, მაშასადამე, მისი ღირებულება, მსგავსად გნოსეოლოგიურისა, გაპირობებულია მისივე არსებით. დამოუკიდებლად იმისაგან, რა ინტერესები, რა სულისკვეთება ამოძრავებს პიროვნებას, აწყობს თუ არა მას სიკეთის ქმნა, სიკეთე მაინც რჩება უმაღლეს მორალურ ღირებულებად.

გნოსეოლოგიური და ეთიკური ღირებულების დახასიათება უშუალო ღირებულებად არ გამორიცხავს მათ გადაქცევას გაშუალებულ ღირებულებად ისევე, როგორც ესთეტიკური ღირებულება შეიძლება გამოვიყენოთ პრაქტიკული მიზნით და, ამრიგად, ესთეტიკური ფენომენი ვაქციოთ გაშუალებული ღირებულების მქონედ. მეცნიერული დებულებაც შეგვიძლია გამოვიყენოთ პრაქტიკაში და ამით მას მივანიჭოთ გაშუალებული ღირებულების მნიშვნელობა. მაგრამ საქმე იმაშია, რომ ამ გამოყენების მიუხედავად, მიუხედავად იმისა, დაინერგება თუ არა ჭეშმარიტი თეორია წარმოებაში, ეს თეორია არ კარგავს თავის შემეცნებითს ღირებულებას. კიდევ მეტიც; სწორედ იმის გამო, რომ იგი არ კარგავს თავის ღირებულებას, რომ იგი შინაგანად ღირებულია, შესაძლებელია მისი წარმოდგენა გაშუალებულ ღირებულებად. მატერიალური მოვლენები წარმოადგენენ საშუალების ღირებულებას მათთვის დამახასიათებელი ფიზიკური თვისებების გამო. იდეალურ მოვლენებს, ნაცვლად თვისებებისა, მატერიალურ ძალად აქცევს ამ მოვლენების ღირებულება. ეს კარგად მოჩანს ზნეობის მაგალითზე. საზოგადოების ისტორიაში არაერთ პოლიტიკოსს გამოუყენებია ეროვნული სიყვარულის გრძნობა საკუთარი მიზნების მისაღწევად და გამოუყენებია იმიტომ, რომ სამშობლოსათვის სიყვარული მიჩნეულია ყოველი მოქალაქის წმიდათაწმიდა მოვალეობად. თავისუფლების, სამართლიანობის, თანასწორობისათვის ბრძოლას შეუძლია მოგვცეს დიდი პრაქტიკულად მნიშვნელოვანი შედეგები და შეუძლია იმიტომ, რომ თავისუფლებას, თანასწორობას, სამართლიანობას ხალხის თვალში ღირებულება აქვს.

დ) ესთეტიკური ღირებულების თავისთავადობა. გნოსეოლოგიური და ეთიკური ღირებულების უშუალოება პირობითია, ისინი წარმოადგენენ შინაგან ღირებულებას პრაქტიკულ ღირებულებასთან შედარებით. პრაქტიკული ღირებულება, როგორც საშუალების ღირებულება, მოქცეულია სუბიექტურობის ვიწრო ჩარჩოებში და ამ ჩარჩოების მიხედვით აქვს გამართლება, მაშინ, რო-



დესაც გნოსეოლოგიური და ეთიკური სცილდება პირადულობის ვიწრო ფარგლებს და, როგორც შინაგანი საფუძვლის მქონე, ობიექტური ღირებულების სახეს იღებს. მაგრამ ეს საფუძველი საბოლოო ჯამში არ არის იმდენად თვითმყოფადი, რომ შეიძლებოდეს მათი აღიარება იმანენტურ ღირებულებად. კანტი სამართლიანად მიუთითებდა პრაქტიკული შეფასების გვერდით ეთიკური და გნოსეოლოგიური შეფასების მიმართ დაინტერესების მომენტის აუცილებლობაზე. ისევე, როგორც პრაქტიკული შეფასება, მორალური შეფასებაც დაინტერესებული შეფასებაა. მათგან მან განასხვავა ესთეტიკური შეფასება, როგორც უანგარო, დაუინტერესებელი შეფასება.

ესთეტიკური შეფასების უანგარო ხასიათი სწორედ იმის საწინდარია, რომ ესთეტიკური ღირებულება მივიჩნიოთ თავისთავად, წმინდა, იმანენტურ ღირებულებად განსხვავებით პრაქტიკული, მორალური და გნოსეოლოგიური ღირებულებებისაგან:

ეს აზრი რომ უფრო გასაგები იყოს, შევჩერდეთ ესთეტიკური ღირებულების დაპირისპირებაზე ღირებულების დასახელებულ ფორმებთან: პრაქტიკულთან, გნოსეოლოგიურთან და ეთიკურთან.

პრაქტიკულ ღირებულებასთან ესთეტიკურის დაპირისპირების ჩვენება არ წარმოადგენს დიდ სიძნელეს. პრაქტიკული ღირებულება, როგორც ვიცით, საშუალების ღირებულებაა, მაშინ როდესაც ესთეტიკური არ არის საშუალების ღირებულება. იგი შინაგანი ღირებულებაა. ამასთან დაკავშირებით, მისგან წარმოშობილი კმაყოფილებაც თავისებურია. პრაქტიკული ღირებულებით გამოწვეული კმაყოფილება ჩნდება მიზნის განხორციელების შემდეგ, ესთეტიკური ღირებულება თვითონაა კმაყოფილების წყარო. თუ ფარმაცევტისათვის მცენარეები და ყვავილები საშუალებაა წამლის დასამზადებლად, წამლისა, რომელიც სიცოცხლეს შეუნარჩუნებს ავადმყოფს და ამით დიდად აამებს დასნეულებულსაც და ჭირისუფალსაც, მეზღისათვის ან ხელოვანისათვის, თვით ცოცხალი ყვავილებია სიამოვნების საფუძველი.

რაკი პრაქტიკული შეფასების დროს საგანი საშუალების როლს თამაშობს, ინფორმაციის ქონა მის შესახებ აუცილებელია. საჭიროა ვიცოდეთ რასთან გვაქვს საქმე, რა თვისებები გააჩნია შეფასების ობიექტს და რისთვის ფიქრობენ მის გამოყენებას. ესთეტიკური შეფასებისას არ არის სავალდებულო ობიექტის ბუნების ცოდნა. მართალია ინფორმაციის ერთგვარი მარაგი აძლიერებს ან ასუსტებს ესთეტიკური კმაყოფილების ხარისხს, ე. ი. გავლენას ახდენს ესთეტიკურ შეფასებაზე, მაგრამ არ შეადგენს მის აუცილებელ და ამოსავალ პირობას. გარდა ამისა, ინფორმაცია ესთეტიკურ შეფასებაში არ თამაშობს იმ

როლს, რომლისთვისაც ჩვეულებრივ იგი განკუთვნილია. ინფორმაცია, გორც წესი, ყოველგვარ შეფასებაში შეფასების გამართლების, არგუმენტის ძალის მქონეა. როდესაც ღირებულებითი დამოკიდებულების დროს ხდება შერჩევა, ერთის მეორეზე უპირატესობის აღნიშვნა, ინფორმაციას შეფასებაში მოტივის, საფუძვლის მნიშვნელობა აქვს. ესთეტიკურ შეფასებაში ამგვარი რამ გამორიცხულია. ესთეტიკურ შეფასებაში ინფორმაციას აზრი აქვს მხოლოდ სუბიექტისათვის და ვერ გამოდგება გამამართლებელ საბუთად, რადგან ესთეტიკური შეფასება საგნის უშუალო შეფასებაა და არ საჭიროებს მოტივაციებს.

ესთეტიკური შეფასების ეს მომენტი მისი თავისებურების გამომხატველია და გასდევს შეფასების ყველა არსებულ ფორმებთან დაპირისპირების დროს, რაზედაც სამართლიანად მიუთითა კანტმა. გნოსეოლოგიური და ეთიკური შეფასება მოტივირებული შეფასებაა, ობიექტური საფუძვლის მქონე შეფასებაა და ამდენად გაშუალებული შეფასებაა. უშუალობას, რომლითაც ისინი იქნენ დახასიათებულნი, ნაწილობრივად აქვს ადგილი მათში. თითოეული მათგანი შეიძლება გავიაზროთ როგორც გაშუალებული ღირებულება.

ავიღოთ გნოსეოლოგიური ანუ შემეცნებითი ღირებულება. შემეცნებითი ღირებულება, ბუნებრივია, შეიძლება ჰქონდეთ იმ მოვლენებს, რომლებიც წარმოადგენენ სინამდვილის შემეცნებას. ასეთებია აზრები, მსჯელობები თეორიები და სხვ. როცა ლაპარაკია შემეცნებითს ღირებულებაზე, მხედველობაში გვაქვს რაიმე დებულება, ან დებულებათა სისტემა.

ამა თუ იმ დებულების შემეცნებითი ღირებულება განიზომება იმით, თუ რამდენად სწორად ასახავს იგი მისგან დამოუკიდებელ ფაქტიურ ვითარებას ე. ი. მსჯელობა თავისთავად არ არის შემეცნებითი ღირებულების მქონე. მისი ღირებულება დამოკიდებულია მასში ასახულ ფაქტთან შესაბამისობაზე. გარდა ამისა, ყოველი მსჯელობა, ჩვეულებრივ, მოცემულია სხვა მსჯელობებთან კავშირში, რომლებთანაც ერთად ქმნის ცოდნის გარკვეულ სისტემას თეორიის სახით და მისი შემეცნებითი ღირებულება განიზომება მოცემულ თეორიაში დაკავებული ადგილით. ორივე შემთხვევაში მსჯელობა მოკლებულია თავისთავადი ღირებულების ძალას და გვევლინება საშუალების ღირებულებად. აქედან დასკვნა, გნოსეოლოგიური ღირებულება არ არის თვითმყოფადი, უშუალო ღირებულება. იგი გაშუალებული ღირებულებაა. უშუალო ღირებულებას წარმოადგენს ესთეტიკური ღირებულება. არც ერთი ესთეტიკური ფენომენი არ საჭიროებს სხვა ესთეტიკურ ფენომენს თავისი ღირებულების საჩვენებლად. ხელოვნების ნაწარმოები სავსებით დამოუკიდებელია თავის ღირებულებაში და არ მოითხოვს ხელოვნების სხვა ნაწარმოებს საკუთარი ღირებულე-



ბის დასამტკიცებლად. ესთეტიკური ობიექტი შინაგანად მთლიანი თავში დასრულებული ობიექტია.

ამრიგად, თუ ერთი შეხედვით, გნოსეოლოგიური ღირებულება გამოიყურება როგორც დამოუკიდებელი ღირებულება, რამდენადაც მისი აზრი ჭეშმარიტებაშია, ე. ი. დებულების შემეცნებითი ღირებულება ამ დებულების ჭეშმარიტებაშია, ხოლო ჭეშმარიტება დამოუკიდებელია ადამიანის, კაცობრიობის ნება-სურვილისაგან, საკითხის ღრმა ანალიზი გვიჩვენებს, რომ დამოუკიდებლობა ამ შემთხვევაში პირობითია და ნებისმიერი გნოსეოლოგიური ფენომენის ღირებულება საბოლოო ჯამში მაინც განსაზღვრულია, არათავისუფალია.

როცა ლაპარაკია მსჯელობის შემეცნებითს ღირებულებაზე, არ უნდა ვიფიქროთ თითქოს ნებისმიერი მსჯელობის მიმართ შეიძლება დაისვას შემეცნებითი ღირებულების საკითხი. შემეცნებითი ღირებულების მატარებელნი არიან ე. წ. თეორიული მსჯელობები. ის მსჯელობები, რომლებზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი და რომლებიც წარმოადგენენ ფაქტიური ვითარების ასახვას. მათ უპირისპირდება ესთეტიკური და მორალური მსჯელობები. მორალური და ესთეტიკური მსჯელობა ღირებულების შესახებ მსჯელობაა. როდესაც ვამბობთ „ასმათი კეთილია“, ან კიდევ „ნესტანი ლამაზია“, ორივე ამ მსჯელობაში ვახდენთ შეფასებას. ლაპარაკი გვაქვს, ერთი მხრივ, ასმათისა და, მეორე მხრივ, ნესტანის ღირებულებაზე. თეორიული მსჯელობის შინაარსს ფაქტობრივი ვითარება შეადგენს. დებულება „მთვარე დედამიწის თანამგზავრია“ კი არ გულისხმობს მთავარის ან დედამიწის ღირებულებას, არამედ აფიქსირებს იმ რეალურ სურათს, რომელსაც ადგილი აქვს სინამდვილეში.

მიუხედავად იმისა, რომ თეორიული მსჯელობა ემყარება ფაქტიურ ვითარებას, რომლისგანაც დიამეტრულად განსხვავდება ესთეტიკური მსჯელობა, ხშირად ესთეტიკური მსჯელობის არსება დაჰყავთ თეორიული მსჯელობის არსებაზე. სინამდვილეში, ესთეტიკური მსჯელობა ღირებულების შესახებ მსჯელობაა და არა ფაქტიური სინამდვილის დახასიათება. ფაქტობრივი სიზუსტის დაცვას ესთეტიკური მსჯელობის დროს შეიძლება ჰქონდეს და ზოგჯერ აქვს კიდევ მნიშვნელობა, რაც საეჭვოდ ეჩვენება ადამიანს, არც მიმზიდველია, მაგრამ იგი მაინც საშუალების როლს თამაშობს, დაქვემდებარებული მომენტი და არა განმსაზღვრელი. ე. ი. ხელოვნებაში რეალიზმის პოზიციებზე დადგომა უთუოდ კარგი საქმეა და მისასაღმებელი, მაგრამ იგი სრულებით არ არის საკმარისი მხატვრული ნაწარმოების, წარმატებისათვის. რეალიზმი, ისევე როგორც ნებისმიერი სხვა მხატვრული მეთოდი, ჯერ კიდევ არ იძლევა ნაწარმოების მხატვრული ღირსების გარანტიას. რეალიზმი, ნატურალიზმთან ერთად, შედა-

რებით სხვა მიმართულებებზე მეტად განაპირობებს ხელოვნების შემეცნებითს ღირებულებას. მაგრამ ამაში როდია ხელოვნების არსება. როდესაც ხელოვნებაში აქცენტის გადატანა ხდება შემეცნებითს მომენტებზე, მხატვრული მსჯელობის ადგილს გნოსეოლოგიური მსჯელობა იკავებს. ამას კი ხელოვნებისათვის უფრო ზიანი მოაქვს, ვინემ სარგებლობა. გნოსეოლოგიზმის მიმდევარი ჰეგელი ბუნებრივად მივიდა ხელოვნების უარყოფამდის.

ზემოთ ითქვა, რომ ესთეტიკურ და ეთიკურ მსჯელობებს შორის არსებობს მჭიდრო კავშირი, ორივე შემთხვევითი მსჯელობაა, შეადგენენ ერთ კლასს და უპირისპირდებიან გნოსეოლოგიურ მსჯელობას. ახლა გადავიდეთ მორალურსა და ესთეტიკურს შორის განსხვავების ჩვენებაზე და დავინახავთ, რომ გნოსეოლოგიური და მორალური მსჯელობები მოექცევიან ერთ კლასში და დაუპირისპირდებიან ესთეტიკურს.

გნოსეოლოგიური ღირებულების ანალიზმა მიგვიყვანა იმ დასკვნამდის, რომ იგი პრინციპში გაშუალებული ღირებულებაა. იგივე ითქმის მორალური ღირებულების მიმართაც. ნებისმიერი ეთიკური ნორმა მიზნად ისახავს ადამიანთა ურთიერთობის ნორმალიზაციას, საზოგადოების კეთილდღეობას და მასში პოულობს თავის გამართლებას. ზნეობრივი პრინციპის დაცვა სასარგებლოა ადამიანებისათვის და ამდენად აქვს მას აზრი. ზნეობრივი პრინციპის სარგებლიანობა ადამიანებისათვის განისაზღვრება ამორალური, ანტიზნეობრივი მოქმედების საშიშროებით, ნეგატიური ღირებულების, ე. ი. ბოროტების არსებობით.

ყოველი ზნეობის მთავარ ამოცანას შეადგენს ბრძოლა ბოროტებასთან, ყველაფერ იმასთან, რაც ხელს უშლის ადამიანის ცხოვრების ნორმალურ განვითარებას. სწორედ ამის გამო ეთიკაში საქმე გვაქვს მოვალეობის გრძნობასთან. მორალური ნორმა წარმოადგენს მოთხოვნას, ერთგვარ იძულებას და არა თავისუფლებას. როდესაც ზნეობის მიზანი მიღწეულია, როდესაც იგი საყოველთაოდ განხორციელებულია და მის დარღვევას ადგილი არა აქვს, ე. ი. როდესაც საზოგადოებაში ბოროტების გამოვლენის საშიშროება მოხსნილია, მორალური ნორმა კარგავს თავის მნიშვნელობას და ქრება. ენგელსის თქმისა არ იყოს, რომელი სულები დაიწყებს „არ მოიპაროს“ პრინციპის ქადაგებას, თუ ქურდობას საზოგადოდ არ ექნება ადგილი. სიკეთეს აზრი აქვს მანამ, სანამ არსებობს ბოროტება, ეს უკანასკნელი განაპირობებს მორალური მსჯელობის ღირებულებას. ზნეობის სფეროში ღირებულების ნეგატიური ფორმა განსაზღვრავს მის პოზიტიურ ფორმას.

სულ სხვა ვითარებასთან გვაქვს საქმე ესთეტიკური შეფასების დროს. ესთეტიკური შეფასება თავისი ბუნებით პოზიტიურია. ამიტომაც იგი ორგანულად



დაკავშირებულია სიამოვნების განცდასთან. ესთეტიკური შეფასება ღირებულების უშუალო შეფასებაა და ამიტომ მას არ შეუძლია ჰქონდეს ნეგატიური ხასიათი. მით უფრო არც შეიძლება იყოს მისით გასულდგმულებული, როგორც ეს მორალურისათვისაა დამახასიათებელი. შეცდომა იქნებოდა ესთეტიკური სიამოვნების გვერდით ესთეტიკური უსიამოვნების გრძნობის დაშვება და ესთეტიკური ფენომენის გვერდით ანტიესთეტიკური ფენომენის არსებობის აღიარება.

მიუხედავად ამისა, ხშირად ვლავარაკობთ სიმახინჯის შესახებ, როგორც მშვენიერების საწინააღმდეგო პრედიკატის შესახებ. ეს გამოთქმა იმდენად შევიდა ჩვენს ჩვეულებრივ სიტყვა-ხმარებაში, რომ საკითხის გარკვევისათვის საჭიროა მასზე შეჩერება.

რას ნიშნავს მტკიცება, რომ სინამდვილეში აღგილი აქვს სიმახინჯეს როგორც ანტიესთეტიკურ მოვლენას? ეს ნიშნავს, რომ არსებობს შესაბამისი განცდა, რამდენადაც განცდის გარეშე გამორიცხულია საზოგადოდ ესთეტიკური. და ამასთან უნდა არსებობდეს ანტიესთეტიკური ასახვა, რადგანაც ესთეტიკური გვეძლევა მხოლოდ ასახვაში და მის გარეშე იგი არ არსებობს. რამდენად დასაშვებია ამგვარი რამ? რამდენად ბუნებრივია მსჯელობა ანტიესთეტიკურ განცდაზე, ან ანტიესთეტიკურ ასახვაზე? ვფიქრობთ რომ მსგავსი ხასიათის მოვლენები შეუსაბამობას ქმნის, ისევე, როგორც შეუსაბამოა ანტიესთეტიკური ობიექტების არსებობა ხელოვნებაში.

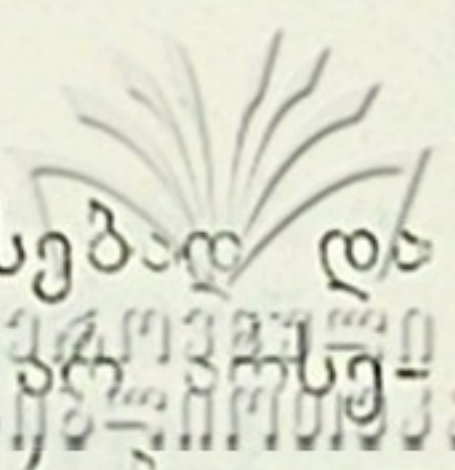
ხელოვნება ესთეტიკური დამოკიდებულების უმაღლეს ფორმას წარმოადგენს და თუ ანტიესთეტიკური ობიექტების არსებობა შესაძლებელია, იგი პირველ რიგში უნდა იყოს დამახასიათებელი ხელოვნებისათვის. ხელოვნების სფეროში კი საკმაოდ მოიძებნება მხატვრულად სუსტი ნაწარმოები, ესთეტიკურად მდარე ხასიათის ქმნილებანი, მაგრამ ანტიმხატვრული ნაწარმოების წარმოდგენა ერთგვარ გაუგებრობას იწვევს და მსჯელობა „ანტიხელოვნებაზე“ გვეჩვენება არაბუნებრივად. ორი სხვადასხვა ესთეტიკური შეფასება შეიძლება დიამეტრულად საწინააღმდეგო ესთეტიკურ პრინციპებს ემყარებოდეს, მაგრამ ანტიესთეტიკური პრინციპის გამოცხადება ესთეტიკური შეფასების საფუძვლად ალოგიკურობა იქნებოდა.

ხელოვნებაში სიმახინჯის არსებობის საილუსტრაციოდ შესაძლოა ვინმემ მოიყვანოს და მოჰყავთ კიდევ გროტესკული სახეები, სატირის გმირები, გოიას, გოგოლის და სხვათა ნაწარმოებებში ასახული ტიპები. ან კიდევ ისეთი ცნობილი მხატვრული სახე, როგორიცაა ჰიუგოს კვაზიმოდო და სხვ. თუ საკითხს ღრმად ჩავუკვირდებით, დავინახავთ, რომ მსგავსი მაგალითების მოყვანა იმის საილუსტრაციოდ, რომ სიმახინჯეს ხელოვნებაშიც აქვს ადგილი, ემ-

ყარება ლოგიკურ შეცდომას. ხდება თეზისის შეცვლა. კვაზიმოდო და ყველა
ე. წ. „მახინჯი სახეები“ მხატვრის გენიალობის ნათელი დადასტურებაა, მისი
შემოქმედებითი გამარჯვების ნიმუშია, როგორც მხატვრული სახე ბრწყინვა-
ლეს, ესთეტიკური კმაყოფილების მომნიჭებელია, ხოლო სხვა კვაზიმოდოს ჩვენ
არც ვიცნობთ და მსჯელობა ამ სხვის ანტიესთეტიკურობაზე, უსაფუძვლოა.
კვაზიმოდოსა და მსგავსი ხასიათის მხატვრული სახეების მაგალითზე ვინც
ფიქრობს, რომ ხელოვნების სფეროში სიმახინჯის არსებობა მტკიცდება, ერთ-
მანეთში ურევს მხატვრულ სინამდვილესა და ობიექტურ სინამდვილეს, პირ-
ველში დებს ობიექტურ შინაარსს, წარმოიდგენს მას ფაქტიური რეალობის
სურათად და შემდეგ ერთის საზომით ახასიათებს მეორეს. რამდენად სწორია
ასახვა შევაფასოთ მასში არსებული ობიექტის მიხედვით? ის, რაც ითქმის
საგანზე, განა შეიძლება ითქვას ამ საგნის ხატზე? ყველასათვის ცხადია, რომ
შემეცნების პროცესში ასახვის მიმართ იხმარება სიტყვები — სწორი და არა
სწორი, ჭეშმარიტი და მცდარი, მაგრამ რამდენად მისაღებია იმავე პრედიკა-
ტებით ასახვის ობიექტების დახასიათება? განა შეიძლება საგანზე ითქვას,
რომ იგი ჭეშმარიტია ან მცდარი, სწორია ან არასწორი? მატერიალური საგნები
არსებობენ სივრცეში, მაგრამ წარმოდგენებისა და ცნებების არსებობა სივრ-
ცეში უაზრობაა. დროისა და სივრცის ცნება როდია დროული და ვრცელი
ბუნების.

ერთი სიტყვით, ობიექტისა და ამ ობიექტის შესახებ ცნობიერებაში არსე-
ბული ხატის ერთ სიბრტყეში განხილვა შეცდომაა. ასევე შეცდომაა ხელოვ-
ნების სინამდვილის დახასიათება მასში ასახული რეალური სინამდვილის მი-
ხედვით. ხელოვნების ნაწარმოები უნდა შეფასდეს როგორც ხელოვნების ნა-
წარმოები, რომლისთვისაც განმსაზღვრელი ფაქტორია ესთეტიკურობა, მხატვ-
რულობა. არამხატვრული ხელოვნების ნაწარმოები, ესთეტიკურად არასასი-
მოვნო ხელოვნების მოვლენა, პრინციპულად შეუძლებელია. მართალია, ვიმე-
ორებთ, ბევრია ისეთი ნაწარმოები, რომელიც პრეტენზიას აცხადებს ხელოვ-
ნებაზე, ფაქტიურად კი ხელოვნების ელემენტარულ მოთხოვნილებასაც ვერ
აკმაყოფილებს, მაგრამ არ არსებობს ქმნილება, რომელიც მიჩნეულია ხელო-
ვნების ნიმუშად და ამავე დროს იყოს ანტიხელოვნება, ანტიმხატვრული.

შეხედულება, რომელიც ფიქრობს, რომ არაესთეტიკური ობიექტების
გვერდით არსებობენ ანტიესთეტიკური ობიექტებიც, დგას ესთეტიკური ღი-
რებულების ობიექტივისტური კონცეპციის ნიადაგზე. მხოლოდ ობიექტივის-
ტური თეორიის თანახმად შეიძლება არსებობდეს მშვენიერება და სიმახინჯე
როგორც ურთიერთდაპირისპირებული მოვლენები. მაგრამ, რაკი ესთეტიკური



წარმოგვიდგენია წმინდა ადამიანურ მოვლენად, სინამდვილის შეფასებად და ამრიგად სუბიექტის გარეშე და სუბიექტისაგან დამოუკიდებლად ბუღალდ, შეცდომაა ანტიესთეტიკური ფენომენების არსებობის აღიარება. თუ ესთეტიკურის არსებობის რეალური პირობაა ის განცდა, რომელიც სუბიექტს უჩნდება სინამდვილის მოვლენების აღქმის მომენტში, წარმოუდგენელია როგორ შეიძლება ესთეტიკური განცდა იყოს თავის თავის საწინააღმდეგო. როდესაც პიროვნება ჰვრეტს რაიმეს, იგი ან განიცდის ესთეტიკურ კმაყოფილებას, ან არ განიცდის, ან წვდება განჰვრეტის ობიექტში ესთეტიკურ ღირებულებას, ან ვერა და, შეუძლებელია წვდებოდეს ღირებულების საწინააღმდეგოს, განიცდიდეს თვით განცდის საპირისპიროს. ადამიანს სავსებით შესაძლებელია მოეწონოს, ან არ მოეწონოს რომელიმე საგანი, მაგრამ შეუძლებელია ანტიმოწონება, თუ მის ქვეშ არ ვგულისხმობთ, უბრალოდ, არ მოწონებას.

ამრიგად, ხელოვნებისათვის, რომელიც ესთეტიკური შეფასების უმაღლეს ფორმას წარმოადგენს, უცხოა ანტიესთეტიკური შეფასების და, მაშასადამე, მახინჯი მოვლენების არსებობის ფაქტი.

ხშირად ანსხვავებენ ერთმანეთისაგან მშვენიერსა და მშვენივრად შესრულებულ ნახატს, ანუ იმას, რაა მოცემული ხელოვნებაში და იმას, თუ როგორაა იგი მოცემული. ამ თვალსაზრისის გაზიარება ნიშნავს, რომ ერთია მახინჯი სახის დახატვა და მეორე მახინჯად, ანუ მხატვრულობის საწინააღმდეგოდ შესრულება ნაწარმოებისა. რამდენადაც ხელოვნება არის მხატვრული შემოქმედება, ბუნებრივია, შესრულება მასში არ შეიძლება იყოს ანტიმხატვრული, ანტიესთეტიკური. მაგრამ სავსებით შესაძლებელია შეფასების ობიექტი, ე. ი. ის, რაც წარმოდგენილია ნაწარმოებში, იყოს ესთეტიკურის საპირისპირო, ე. ი. მახინჯი მოვლენა სავსებით შესაძლებელია მხატვრულად მშვენივრად იყოს განსახიერებული და აქედან, თუმცა ხელოვნება არ შეიძლება იყოს თავისი ბუნებით ანტიესთეტიკური, არამხატვრული, მაგრამ იგივე არ ითქმის მის საგანზე, რომელიც ზოგჯერ ესთეტიკურად მიუღებელია, უარყოფითია.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს მოსაზრება საკმაოდ გავრცელებულია, ჩვენთვის იგი გაუგებარია და წინააღმდეგობის შემცველი. ხელოვნებაში საკითხი იმის შესახებ, თუ რა არის წარმოდგენილი, დაიყვანება იმაზე როგორაა იგი წარმოდგენილი, და არ არსებობს ცალკე ხელოვნების საგანი და ცალკე მისი შესრულება. დასნეულებული, მიხრწნილი დედაბერის სახე მხატვრის მაგიური ძალის მქონე ფუნჯის ქვეშ საოცრად მიმზიდველად გამოიყურება და ჩვენთვის უცხოა ამ დროს, თუნდაც შემპარავად, ესთეტიკური უსიამოვნების რაიმე გან-

ცდა. მართალია, ბუნების ბევრი მოვლენა ადამიანებში იწვევს უსიამოვნო გრძნობას, მიაჩნიათ იგი ესთეტიკურ უმსგავსოებად, სიმანჩის განსახიერებად. ასეთებს მიეკუთვნებიან ქვეწარმავალთა მრავალი ჯიშები, ცოცხალ არსებათა გადაგვარებული ფორმები. უმრავლესობას თხუნელა, მორიელი, თაგვი და ა. შ. საზიზღარ, ესთეტიკურად უარყოფით არსებად წარმოუდგება. მაგრამ სინამდვილეში ესთეტიკური მხარე აქ არაფერ შუაშია. მათთან მიმართებაში წარმოშობილი ზიზღი, სიძულვილის გრძნობა, უსიამოვნების განცდა დაკავშირებულია არა ესთეტიკურ დახასიათებასთან, არამედ სხვა ამბებთან. ამაზრზენია მათი „ცხოვრების წესი“, გარემო პირობები და არა ესთეტიკური თვისება. ასე რომ არ იყოს, რატომ არ გვიჩნდება ანალოგიური განცდა მცენარეთა სამყაროს მიმართ, რატომ არ ვამბობთ რომელიმე მცენარის მიმართ, რომ იგი საზიზღარია, ან მანჩი? გასაგებია, აქ ადგილი აქვს ესთეტიკურ შეფასებაში სხვა მხარეების მონაწილეობას. ანტიესთეტიკური ობიექტები ბუნებაში მართლაც რომ არსებობდნენ, ისინი ასეთად უნდა დარჩნენ ხელოვნებაშიც, რეალისტურ ხელოვნებაში მაინც, მაგრამ ყველა ზემოთ დასახელებული ცოცხალი არსება ესთეტიკური ხდება მხატვრის ტილოზე. შემთხვევითი როდი იყო ჰეგელის მიერ ესთეტიკის საგნად და მშვენიერების ერთადერთ სფეროდ ხელოვნების გამოცხადება. ხელოვნებაა ესთეტიკურის პირუთვნელი გამკითხველი. მხოლოდ ხელოვნების მიმართ ინარჩუნებს ადამიანი წმინდა ესთეტიკურ პოზიციას; სინამდვილის მოვლენების შეფასების დროს კი მასში ესთეტიკური შეფასება მოიცავს სხვა ელემენტებსაც. ცოცხალი მანდილოსნის ლამაზ სხეულს ჩვეულებრივი, ნორმალური მამაკაცი იშვიათად განიცდის წმინდა ესთეტიკურად, მაშინ, როდესაც მისი ასლი ნაწარმოებში უმთავრესად ესთეტიკურ ზეგავლენას ახდენს.

ამრიგად, როდესაც ვამბობთ, რომ სინამდვილის ზოგიერთი მოვლენა იწვევს ესთეტიკური უსიამოვნების გრძნობას, ამ შემთხვევაში ადგილი აქვს ესთეტიკური შეფასების აღრევას შეფასების სხვა ფორმებთან, თორემ უშუალოდ ესთეტიკური არ შეიძლება იყოს უარყოფითი. სულ სხვაა ეთიკური ღირებულება. ზნეობრივი შეფასება შეიძლება იყოს როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი და სიკეთის გვერდით ბოროტება სავსებით დიდი რეალური ძალის მქონეა. ბოროტება არ არის იგივე, რაც არაკეთილი. იგი სავსებით გარკვეული, ნეგატიური ზნეობრივი ღირებულებაა. კიდევ მეტიც, როგორც ზევით ითქვა, მის გარეშე თვით დადებით ღირებულებასაც აზრი დაეკარგებოდა. ღირებულების ნეგატიური ფორმა განაპირობებს პოზიტიურს და ეს იმიტომ, რომ ესთეტიკურისაგან განსხვავებით, ზნეობრივი ღირებულება არ წარმოადგენს თვითმყოფად ღირე-

ბულებას. ზნეობრივი ღირებულება გონების მიერ დადგენილი და განსაზღვრული ღირებულებაა, ესთეტიკური კი განსაზღვრულობისაგან თავისუფალი ღირებულება.

ამრიგად, თუ შევაჯამებთ ზემოთქმულს, შეგვიძლია დავასკვნათ შემდეგი: ზნეობრივი ნორმა ამოდის ადამიანის, საზოგადოების ინტერესებიდან, მისი მიზნებისა და ამოცანების წარმატებით დაგვირგვინების მოთხოვნიდან; რაიმე საქციელის ეთიკური ღირებულება განიზომება იმით, რამდენად უწყობს იგი ხელს ადამიანებს შორის ნორმალური ურთიერთობის, საზოგადოებრივი კეთილდღეობის, სოციალური ჰარმონიის დაცვას. ქურდობა, მექრთამეობა, შურიაზნობა, გაუტანლობა და ა. შ. მორალურად მიუღებელი საქციელია, რადგან მას მიჰყავს საზოგადოება გადაგვარების, ადამიანებს შორის დაპირისპირებისა და მტრობის დათესვამდის. სწორედ იმის გამო, რომ ზნეობა შეგნებულად ემსახურება მოქალაქეების ინტერესების დაცვას, იგი საბოლოო ჯამში ცნობიერი მოქმედებაა და ხელმძღვანელობს გონების მიერ დადგენილი პრინციპებით. ისევე, როგორც ჭეშმარიტების მისაღწევად, ინტელექტი იყენებს გარკვეულ მეთოდებსა და ხერხებს, ლოგიკურ ოპერაციებს ეთიკური ღირებულების, ანუ სიკეთის განსაზღვრულებლად გონება ამკვიდრებს გარკვეულ წესებს ზნეობრივი ნორმების სახით და ხელს უწყობს ადამიანებს შორის ურთიერთობის ნორმალიზაციას, განაგებს და არეგულირებს პიროვნების ქცევას საზოგადოებაში.

არც ეთიკური და არც გნოსეოლოგიური ღირებულება არ მიეკუთვნება თავისუფალ ღირებულებათა სფეროს. შემმეცნებელი სუბიექტი სრულებით არ არის თავისუფალი იმაში, რომელი აზრი მიიჩნის ჭეშმარიტად და რა გზით მივიდეს მასთან. ასევე მორალური სუბიექტი არ არის თავისუფალი, რომელი ზნეობრივი ნორმა მიიჩნის მისაღებად და რომელი არა. იგი იძულებულია ანგარიში გაუწიოს არსებულ ნორმებს, რათა არ დაიმსახუროს საზოგადოებრივი გაკიცხვა. მორალური ნორმა მოვალეობაა და არა სიამოვნება.

სხვა ვითარება იქმნებოდა ესთეტიკური ღირებულების დროს. არავითარი წინასწარი მიზანი არ არსებობს, ესთეტიკური ღირებულება უმიზნო, ანუ უფრო სწორად, თვითმიზნურია. როდესაც სუბიექტი ჭკრეტს ყვავილთა მშვენიერებას, იგი უშუალოდ გრძნობს მას. ესთეტიკური ღირებულება თვითღირებულებით განსაზღვრული ღირებულებაა, უპირობო და უსაბუთო ღირებულებაა, ესთეტიკური შეფასება თავისუფალი შეფასებაა, რადგან მისი ობიექტი შინაგანად ღირებულია. თავისუფალი ნიშნავს შინაგანს და სწორედ ამიტომაც იგი განიცდება სიამოვნებად.

ესთეტიკური ღირებულების მოცემული დახასიათება მას გარკვეულ უპირატესობას ანიჭებს ეთიკურ და გნოსეოლოგიურ ღირებულებებთან შედარებით. ეს უპირატესობა კიდევ უფრო ნათელი ხდება იმიტომ, რომ იგი მათი როგორც ღირებულების საბოლოო საზომს წარმოადგენს. გნოსეოლოგიური და მორალური ღირებულება თავის სრულყოფას აღწევს იქ, სადაც ესთეტიკური ღირებულების სახეს იღებს, სადაც ბრძოლა სიკეთისა და ჭეშმარიტებისათვის სიამოვნებაა. მაგრამ სანამ გადავიდოდეთ ნებისმიერი ღირებულების ესთეტიკურ ფორმაში წარმოდგენის შესაძლებლობაზე, საჭიროა კიდევ უფრო დაწვრილებით შევეხოთ იმას, თუ როგორ გვესმის ესთეტიკური ღირებულების იმანენტურობა, თავისთავადობა.

პრაქტიკულ, ეთიკურ და გნოსეოლოგიურ ღირებულებას ის საერთო გააჩნია, რომ თითოეული მათგანი ემყარება ცნობიერების მოქმედებას, წარმოადგენს ე. წ. ინტელექტუალურ შეფასებას. მათი განხორციელება მოითხოვს ინფორმაციის აუცილებელ მარაგს. იმისათვის, რომ რაიმე ნივთი მივიჩნიოთ სასარგებლოდ, პრაქტიკულად ღირებულად, აუცილებელია მისი თვისებების, ხასიათის ცოდნა. არ შეიძლება ნივთი მიგვაჩინდეს სასარგებლოდ და არ ვიცოდეთ ნივთის ბუნებასთან ერთად ისიც, თუ რისთვისაა იგი სასარგებლო. ანალოგიურად, არ შეიძლება ადამიანი შევაფასოთ მორალურად, თუ მას არ ვიცნობთ, თუ არაფერი ვიცით მის შესახებ. ასევე, ვერ მივიჩნივთ ღირებულებას ჭეშმარიტად, თუ იგი არა გვაქვს შემოწმებული. ეთიკური, პრაქტიკული და გნოსეოლოგიური შეფასების დროს ინფორმაციის აუცილებლობა ამ შეფასებებს არგუმენტირებულს, დასაბუთებულს ხდის. და სწორედ ამიტომაც ისინი წარმოგვიდგებიან როგორც გაშუალებული ღირებულებანი. ისევე როგორც აზროვნება წარმოადგენს სინამდვილის გაშუალებულ ასახვას, ინტელექტუალური შეფასებაც პრინციპში გაშუალებული შეფასებაა.

განსხვავებით მათგან, ესთეტიკური შეფასება ემოციონალური შეფასებაა, განცდაა და როგორც ემოცია ირაციონალური ბუნებისაა. ესთეტიკური შეფასება ირაციონალურია იმ გაგებით, რომ იგი მოკლებულია საბუთს, არგუმენტს, და არა იმ გაგებით, რომ წარმოადგენს გაუგებრობას, მისტიკას. აქ ლაპარაკია არა იმაზე, რომ შემეფასებელმა არ იცის რა მოსწონს, დახშული აქვს ცნობიერება და ა. შ. არამედ იმაზე, რომ შეფასების მომენტში არ ხდება, ყოველ შემთხვევაში შეგნებულად არ ხდება, რაიმე მოტივებით ხელმძღვანელობა, არ არის გარკვეული უპირატესობის მიზეზი. ღირებულება მიიღება როგორც ფაქტი, ხდება ღირებულების უშუალო ჭვრეტა და ამდენად თავისთავად ღირებულად წარმოდგენა.

ყოველი ესთეტიკური შეფასება მოითხოვს ან გულისხმობს ღირებულების ობიექტივაციას. ესთეტიკური შეფასების დროს ღირებულება ფაქტურ სახეს იღებს და განიცდება შემფასებლის მიერ მოვლენის ობიექტურ თვისებად. „ვარდი ლამაზია“ — მსჯელობის ავტორი სილამაზეს განიცდის ვარდის ფაქტურ მდგომარეობად, სინამდვილეში მისი მსჯელობა წარმოადგენს ვარდის ღირებულების შეფასებას; თუ რომელი ღირებულების, ეს უკვე პოზიციის საკითხია. ჩერნიშევსკის მიაჩნია, რომ მშვენიერება არის ბიოლოგიური ღირებულების შეფასება, მაგრამ მშვენიერების მიჩნევა რომელიმე ერთი ღირებულების შეფასებად — ცალმხრივობაა.

აქ შეიძლება შემოგვედგავონ ერთგვარ უზუსტობაში, კერძოდ იმაში, რომ ჩერნიშევსკის არ ესმოდა ესთეტიკური მიმართება ღირებულების შეფასებად და ეს ასეცაა. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, უზუსტობას ადგილი არა აქვს. როცა ვეხებით რომელიმე მოაზროვნის შეხედულებას მშვენიერებაზე, დამოუკიდებლად იმისაგან ჰქონდა თუ არა მას წარმოდგენა ღირებულების თეორიაზე, შეგვიძლია დავახასიათოთ მისი თვალსაზრისი ღირებულების ენაზე, ხოლო ღირებულების ენაზე ჰეგელის კონცეპცია გულისხმობს მშვენიერების გაგებას გნოსეოლოგიური ღირებულების შეფასებად, ჩერნიშევსკის — ბიოლოგიურის და ა. შ.

ღირებულების ცნების დადგენისას ჩვენ ხაზი გავუსვით იმ გარემოებას, რომ იგი სუბიექტის გარეშე არ არსებობს, ღირებულება ნიშნავს საგნის თუ მოვლენის გარკვეულ მნიშვნელობას სუბიექტისათვის. მით უფრო არსებითია სუბიექტური მომენტი ესთეტიკურ შეფასებაში. ესთეტიკური შეფასება სუბიექტური შეფასებაა. არ არსებობს მშვენიერება თავისთავად, მშვენიერება და საზოგადოდ ესთეტიკური თვისება არის ის თვისება, რომელიც მიეწერება საგანს ამა თუ იმ ინდივიდის მიერ. ამის შემდეგ იბადება კითხვა: რამდენად მიზანშეწონილია ზემოთ განვითარებული აზრი ესთეტიკური ღირებულების თავისთავადობის შესახებ?

ერთია ობიექტურად არსებობა და მეორე — ობიექტურობა, ერთია ღირებულების თავისთავად არსებობა და მეორე — ღირებულების თავისთავადობა. მარქსისტული გნოსეოლოგია კატეგორიულად უარყოფს ჭეშმარიტების ობიექტურ არსებობას, მაგრამ იგივე გნოსეოლოგია ამავე კატეგორიულ ფორმაში იცავს ჭეშმარიტების ობიექტურობის იდეას. ცხადია, ჭეშმარიტების ობიექტურობა არ არის იგივე, რაც ღირებულების, რადგან ჭეშმარიტება არ არის დამოკიდებული მასში სუბიექტის მიერ ჩადებულ მნიშვნელობაზე და საზოგადოდ მისი ხასიათი ისეთია, რომ რაც შეიძლება იგნორირებულ იქნას

სუბიექტური ფაქტორი. ამისაგან განსხვავებით, ღირებულება სუბიექტური მომენტის არა თუ იგნორირებას გულისხმობს, არამედ ხაზს უსვამს მის არსებობას, რამდენადაც ღირებულების ქვეშ იგულისხმება ის, რაც მნიშვნელობს სუბიექტისათვის. აქედან, ესთეტიკური ღირებულების ობიექტურობის შესახებ მსჯელობას აზრი აქვს სუბიექტის ენაზე და არა მის გარეშე. ესთეტიკური ღირებულება ობიექტურია — ნიშნავს, რომ იგი სუბიექტის მიერ განიცდება როგორც თავისთავადი ღირებულება, მას იზიდავს საგანი ყოველგვარი პირობის გარეშე და არც აცნობიერებს ამ, მისი გატაცების მიზეზებს.

შეიძლება ვინმემ თქვას, რომ, თუ როგორ ეჩვენება სუბიექტს ღირებულება, არ გამოდგება მისი ბუნების დასახასიათებლად; ე. ი. ის, რომ ესთეტიკური ღირებულება განიცდება როგორც უშუალო, ობიექტური, თავისთავადი ღირებულება, განსხვავებით ზნეობრივისა და გნოსეოლოგიურისაგან, ჯერ კიდევ არ არის ღირებულების თავისთავადობის მაჩვენებელი.

ჩვენი აზრით, რამდენადაც ნებისმიერი შეფასება მომდინარეობს სუბიექტიდან, სუბიექტის მიერ და სუბიექტისათვის წარმოებული ოპერაციაა, ვფიქრობთ, სხვა ამოსავალი არა უნდა იყოს რა მათი ბუნების გასარკვევად, გარდა იმისა, თუ როგორ ეძლევა იგი სუბიექტს, როგორია სუბიექტის პოზიცია შეფასების მომენტში. საზოგადოდ, ღირებულება არ არსებობს თავისთავად. ღირებულებითს მიმართებას აზრი აქვს სუბიექტისათვის და ამდენად სუბიექტზე ღირებულების მიერ მოხდენილი შთაბეჭდილება ამ ღირებულების სპეციფიკის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი უნდა იყოს.

მაშ ასე, როდესაც ვამბობთ ესთეტიკური ღირებულება თავისთავადია, ამაში იგულისხმება არა მისი ობიექტური არსებობა, არამედ სუბიექტის მიერ ობიექტურად არსებულად განცდა. ესთეტიკური შეფასების ემოციონალური, განცდითი ხასიათი წარმოადგენს ესთეტიკური ღირებულების თავისთავადობის ფსიქოლოგიურ საფუძველს.

ამის შემდეგ ბუნებრივად ისმის კითხვა: რითია გაპირობებული ის გარემოება, რომ ესთეტიკური ღირებულება, რომელიც გვეძლევა განცდის გზით, ამავე განცდის მიხედვით ობიექტურ სახეს იღებს, მაშინ, როდესაც თვით განცდა სუბიექტური ფაქტია? ამ კითხვაზე პასუხი ესთეტიკური შეფასების სოციალურ-ინდივიდუალურ ხასიათში უნდა ვეძებოთ.

გემოვნება და საზოგადოდ ესთეტიკური გრძნობა სოციალური განვითარების პროდუქტია. მშვენიერება წმინდა ადამიანური მოვლენაა. ცხოველებში შეიძლება ვილაპარაკოთ ესთეტიკური ინსტიქტის და არა ესთეტიკური გრძნო-

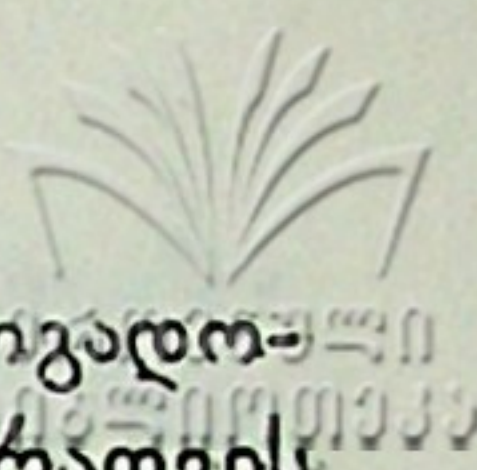


ბის არსებობაზე. ესთეტიკური შეფასების უნარის ანუ გემოვნების ქონება მხოლოდ ადამიანებისათვის როგორც საზოგადოებრივი ცხოველებისათვისაა დამახასიათებელი. ესთეტიკური განცდა წარმოიშობა და ყალიბდება სოციალურ გარემოში და ამ გარემოს ცვლილებასთან ერთად განიცდის განვითარებას. სოციალური ფაქტორი სწორედ ის ობიექტური საფუძველია, რომელიც განსაზღვრავს ესთეტიკური ღირებულების თავისთავად ხასიათს. ადამიანების გემოვნება არ არის მათი თვითნებობის, მათი კაპრიზების გამომხატველი. ასე რომ იყოს, აზრი არ ექნებოდა ესთეტიკურ აღზრდას და გემოვნების სრულყოფის შესახებ მსჯელობას. ესთეტიკური შეფასების სწორედ სოციალური შინაარსი გვაძლევს უფლებას გემოვნება გადავაქციოთ საზოგადოებრივი მსჯელობის საგნად.

ზაზს ვუსვამთ რა ესთეტიკური შეფასების სოციალურ არსს, აუცილებელია გვახსოვდეს სოციალურთან ერთად მისი, ანუ ესთეტიკური შეფასების ინდივიდუალური ხასიათი. მხოლოდ სოციალური მომენტის აღნიშვნა ვერ აგვიხსნის ესთეტიკურის თავისებურებას, იმ გარემოებას, თუ რატომ არის ესთეტიკური შეფასება თავისუფალი, უანგარო შეფასება.

სოციალური ფაქტორის აბსოლუტიზაციის მომხრენი, ემყარებიან რა მარქსის დებულებას, — რომ ადამიანი თავის მეობას ამკვიდრებს მოქმედებაში, ე. ი. შრომაში, და ეს მეობა მდგომარეობს საკუთარი თავის, როგორც გვარეულობითი ერთეულის, ანუ განსაზოგადოებული პიროვნების შეცნობაში, — ესთეტიკურს სთვლიან ადამიანური გათვითცნობიერების და, მაშასადამე, პიროვნების მიერ საკუთარი მეობის როგორც საზოგადოებრივი ერთეულის გაგების პროდუქტად. მათი აზრით, ესთეტიკური წარმოდგენს ერთგვარ განთავისუფლებას და ამაღლებას ჭეშმარიტ ადამიანურ არსებამდე. ეს ამაღლება მდგომარეობს სოციალურ თვითშეგრძნებაში. ესთეტიკური ფენომენის საშუალებით ადამიანი თავს აღწევს ვიწრო უტილიტარულ მოთხოვნილებებს და ახორციელებს თვითდამკვიდრების იდეას. ხელოვნებაც არის იმ ისტორიული პროცესის შედეგი, რომლის ტენდენციას შეადგენს ვიწრო უტილიტარული და მატერიალური შინაარსის მოთხოვნილებისაგან განთავისუფლება სპეციფიკური ადამიანური ბუნების, ე. ი. საზოგადოებრიობის უფრო ღრმად და ფართოდ გასაშლელად.

მართალია, რომ ესთეტიკური ადამიანური სპეციფიკურობის საფუძველია, ადამიანური გათვითცნობიერების შედეგია. ესთეტიკურში ადამიანი ხედავს საკუთარი მეობის სრულყოფის ანაბეჭდს. ისიც სწორია, რომ ადამიანი სოციალური არსებაა, საზოგადოებრივი ბუნების მატარებელია და საზოგადოების გარეშე კარგავს თავის ნამდვილ სახეს. მაგრამ ეს მხოლოდ საკითხის ერთი მხარეა.



ადამიანში საზოგადოებრიობის გვერდით არანაკლებად ძლიერია ამ საზოგადოებრიობის, გვარობითის გადალახვისა და ინდივიდუალობისკენ სწრაფვის ტენდენცია. ჯოგური ყოფა ადამიანისათვის უცხოა. ცხვრის ფარაში ცხვარი არაფრით არ ამჟღავნებს თავის განსაკუთრებულობას, იგი „სოციალური მონაა“, მას არასოდეს არ სჩვევია თავისი გვარის მიმართ რაიმე პროტესტის გამომხატველი მოქმედებანი. ფუტკრებსა და ჭიანჭველებს, შეიძლება ითქვას, „სოციალური შეგნება“ იდეალურად აქვთ განვითარებული, მათთვის წარმოუდგენელია „ანტისოციალური გამოხტომები“. მაგრამ სწორედ ამის გამო მათთვის მიუღებელია ცივილიზაციის მონაპოვარი, ჭეშმარიტი ესთეტიკური გრძნობა. არასწორია ადამიანურობის ბუნების ახსნა მხოლოდ „საზოგადოებრივის“ ნიშნით. ჭეშმარიტად ადამიანური საზოგადოება მხოლოდ იქ არის, სადაც ყოველი წევრი ინდივიდია, სადაც საზოგადოებრიობის ფარგლებში ინდივიდუალობა კი არ სუსტდება და საბოლოოდ ქრება, არამედ იზრდება და ვითარდება. მართალია ინდივიდუალობისკენ ცალმხრივმა მისწრაფებამ კაცობრიობას ბევრი უბედურება მოუტანა და ტრაგიკულის ფესვებიც ერთგვარად ამ მისწრაფების ფორმებში დევს, მაგრამ ამავე ინდივიდუალიზაციის წყალობაა მთელი ის გრანდიოზული წარმატება, რასაც იმავე კაცობრიობამ მიაღწია. ადამიანში ინდივიდუალური არსების ყოფნის შედეგია ესთეტიკური გრძნობაც. ესთეტიკურში აღწევს ადამიანი თავის მეობას, თავის დამოუკიდებლობას, სუბიექტურობის თვითშეგნებას. ესთეტიკურ ფენომენში, როგორც ზევით იყო შენიშნული, ადამიანი თავისუფლდება ვიწრო უტილიტარული ინტერესებისაგან და ახორციელებს თვითდამკვიდრების ამოცანას, მაგრამ იგი ამას აღწევს არა მარტო საზოგადოებრიობის, არამედ საზოგადოებასთან ერთად ინდივიდუალობის შეგნებით, სოციალურში მეობის დადგენით.

ამრიგად, მშვენიერება წარმოადგენს საზოგადოებრივისა და ინდივიდუალიზმის დუღაბს. მშვენიერების სოციალური არსი იმაშია, რომ მასზე წარმოდგენა იქმნება გარკვეულ სოციალურ გარემოში და ამ გარემოსთან ერთად განიცდის ცვლილებას. მშვენიერების, ანუ ესთეტიკური შეფასების ინდივიდუალური ხასიათი კი იმაშია, რომ იგი საზოგადოების თითოეული წევრის, ცალკეული პიროვნების მეობის, სუბიექტურობის გამოვლენაა. სწორედ ამიტომაც მშვენიერება ყოველი ადამიანისათვის ესოდენ ახლობელი, გასაგები და ძვირფასია.

მშვენიერების ინდივიდუალური ხასიათი მდგომარეობს აგრეთვე მისი ინდივიდუალური სახით არსებობის ფაქტშიც. ყოველი ადამიანი მშვენიერია პოტენციაში, რაც იმას ნიშნავს, რომ იგი მშვენიერია თავისებურად და ამ

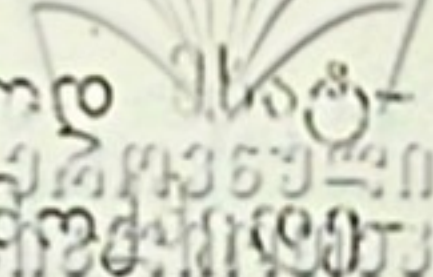
პოტენციალური მშვენიერების რეალობად ქცევა დამოკიდებულია სწორედ
რომ ინდივიდუალობის სწორ გაგებაზე და არა სხვისი სილამაზის ბრმა
მიმბაძველობაზე. ბევრი მანდილოსანი თავს იმახინებს იმით, რომ სხვათა სი-
ლამაზის იმიტაციას ეწევა. სხვისი ღირსების მიმბაძველი კი, როგორც წესი,
კარგავს თავისას და საბოლოო ჯამში ყოველგვარი ღირსების გარეშე რჩება.

ე) ესთეტიკური ღირებულება — ღირებულებათა შინაგანი საფუძველი.
ესთეტიკური ღირებულება შინაგანია. მას თავის თავში აქვს მიზეზი და არ
არის რაიმეთი გაპირობებული. ეს გარემოება ქმნის იმის რეალურ შესაძლებ-
ლობას, რომ ნებისმიერი ღირებულება განვიხილოთ ესთეტიკური კუთხიდან,
რამდენადაც ყოველი მათგანი შეიძლება წარმოვიდგინოთ შინაგანი ღირებულებ-
ის სახით, თავის თავში მიზეზის მქონე ღირებულების, ანუ თვითღირებუ-
ლების სახით. ღირებულება, როდესაც იგი განსაზღვრულია რაღაცით, რო-
დესაც იგი გაშუალებული ღირებულებათა, ჯერ კიდევ არ არის სრული,
წმინდა ღირებულება. ღირებულება მაშინ აღწევს სრულყოფას, როდესაც მას
თავის თავში აქვს ფესვები, როდესაც იგი განსაზღვრულია თავისი თავით.
სიკეთე მაშინაა უმაღლესი სათნოება, როდესაც იგი ხორციელდება სიკეთისა-
თვის და არა რაიმე გარეგანი აუცილებლობის გამო. ყოველი მოქმედება, რომე-
ლიც შეესაბამება ზნეობრივ მოთხოვნას, შეგვიძლია ჩავთვალოთ ზნეობრივ
მოქმედებად, მაგრამ ეს კიდევ არ იქნება ზნეობრივი ღირებულების რო-
გორც ღირებულების გამოხატულება. ღირებულება მაშინ აღწევს თავის
კეთილშესაძლებლობას, როდესაც იგი ატარებს შინაგანი აუცილებლობის
ხასიათს და, აქედან, ვლინდება როგორც განხორციელებული თავისუფლება.
ზნეობრივ საქციელს მაშინ აქვს უმაღლესი ღირებულების სახე, როდესაც იგი
ადამიანის შინაგანი მოთხოვნილებათა, მისი ინდივიდუალობის, პიროვნული თავ-
ისუფლების ნიშანია და არა მოვალეობა, იძულება. ღირებულების ესთეტი-
ზაცია ნიშნავს მისი როგორც ღირებულების განცდას და ამდენად შინაგანი,
უშუალო სახით წარმოდგენას. უმაღლესი კეთილშობილება იქაა, სადაც ქველ-
მოქმედება განიცდება. როგორც სიამოვნება, სადაც კეთილი საქმე ადამიანს ეს-
თეტიკურ კმაყოფილებას ანიჭებს. წარმოვიდგინოთ, ერთი წუთით, ისეთი
მდგომარეობა, როცა ქვეყნად ბოროტება სრულიად მოსპობილია და ბატონობს
აბსოლუტური სიკეთე. ძნელი არაა იმის მიხედვით, რომ ეს იქნებოდა საზოგადო-
ებისათვის უმაღლესი ბედნიერება და ესთეტიკური სიამტკბილობის იდეალური
ატმოსფერო. იმისათვის, რომ ადამიანმა იგრძნოს ცხოვრების გემო, მიიღოს მის-
გან ესთეტიკური სიამოვნება, საჭიროა თავი დაადწიოს შიშის გრძნობას, იყოს
თავისუფალი და არ შეჰყურებდეს სიხარულს დამფრთხალი თვალებით. როცა

სიკეთე ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლის იარაღია, მსგავსი რამის მიღწევა ამა-
ოა. სიკეთეს მაშინ შეიძლება ეწოდოს ნამდვილი ღირებულება, როდესაც იგი
ასეთად რჩება ყველა იმ მომენტების მიუხედავად, რაც უშუალოდ არ არის სი-
კეთე. ე. ი. როდესაც იგი ინარჩუნებს მნიშვნელობას პოზიტიური ფორმით არ-
სებობის შემთხვევაშიც. ეს კი გულისხმობს სიკეთის წარმოდგენას ესთეტიკური
ღირებულების სახით. ამრიგად, ზნეობრივი ღირებულება იქცევა თავისთავად,
თვითმყოფად ღირებულებად, როდესაც იგი ესთეტიკური ღირებულების სახეს
იღებს, ესთეტიკური შეფასების ობიექტი, ანუ სიამოვნების წყარო ხდება.

ხშირ შემთხვევაში მორალური პრინციპები წინააღმდეგობას აწყდება ინ-
დივიდუალის მხრიდან, როდესაც მაინცდამაინც არ აწყობს არსებული პრინცი-
პების აღიარება, და არ აწყობს პირადი ინტერესების გამო. იმისათვის, რომ
ადამიანმა ნამდვილად იგრძნოს მორალური პრინციპების ფასი, არ უნდა მიუდ-
გეს მათ სარგებლიანობის თვალსაზრისით, არ უნდა დააყენოს მათი მნიშვნელო-
ბის საკითხი პირად ინტერესებთან მიმართებაში და არ უნდა იხელმძღვანელოს
მათთან დაკავშირებული შედეგებით, არ უნდა ფიქრობდეს, თუ რა შედეგი
შეიძლება მოჰყვეს მორალის დაცვას, ან დარღვევას, არამედ უნდა ამოდიოდეს
უშუალოდ მორალური მოთხოვნების შინაგანი ღირებულებიდან. ეს კი, რო-
გორც უკვე ითქვა, მორალური ნორმების ესთეტიკურ სიბრტყეში დაყენებას
ნიშნავს. ადამიანებს ზოგჯერ ფიზიკური ზიზღი აქვთ ბოროტების მიმართ. ეს
ის ადამიანებია, რომლებიც მორალის ნორმებს ესთეტიკურად განიცდიან, ში-
ნაგანად გრძნობენ და ამდენად უაღრესად მორალურნი არიან. როდესაც მორა-
ლი გონების სამსჯავროს წინაშე დგას და მისი ავკარგიანობა ფასდება პირადი
ან საზოგადოებრივი ინტერესების შესაბამისად, ადგილი აქვს ზნეობრივი ღი-
რებულების გარედან შეფასებას, ზნეობრივი ღირებულების გაშუალებულ ღი-
რებულებად წარმოდგენას.

იგავე ითქმის გნოსეოლოგიური ღირებულების შესახებაც. შემეცნების
პროცესი და ჭეშმარიტება მაშინაა თავისთავად ღირებულების მქონე, როდესაც
იგი ესთეტიკურ სიამოვნებას იწვევს. თუ მეცნიერს ჭეშმარიტების აღმოჩენის
დროს სხვა ამოცანები ამოძრავებს და არა თვით ჭეშმარიტება, საქმე გვაქვს
გარეგან ღირებულებასთან. მეცნიერული კვლევა-ძიება მაშინ აღწევს თავის
იდეალურ მდგომარეობას, როდესაც თვით ძიების პროცესი დაკავშირებულია
შინაგან კმაყოფილებასთან, ე. ი. უანგაროა; ხოლო იმისათვის, რომ შემოქმე-
დება იწვევდეს ესთეტიკურ სიამოვნებას, შემოქმედი უნდა განიცდიდეს მას
როგორც ღირებულების მქონეს. კი არ უნდა ითვალისწინებდეს მასთან დაკავ-
შირებულ შედეგებს და ამით აფასებდეს თავის მოღვაწეობას, არამედ უშუა-



ლოდ გრძნობდეს შექმნის მოთხოვნილებას. ასეთად მიაჩნიათ მხოლოდ მსატ-
ვრული შემოქმედება და მხოლოდ მას თვლიდნენ თავისუფალ შემოქმედებად.
მეცნიერი მართალია უნდა ამოვიდეს გარკვეული მონაცემებიდან, სო-
ვალეა გაითვალისწინოს ბევრი რამ, მაგრამ თუ ყოველივე ეს მისი უშუალო
ბუნებიდან მომდინარეობს, მის მიერ აღიქმება როგორც ღირებულების მქონე,
იგი თავის მოღვაწეობაში ისევე შეგვიძლია მივიჩნიოთ თავისუფლად, როგორც
ხელოვანი და მას ისევე შეუძლია იგრძნოს ესთეტიკური კმაყოფილება, რო-
გორც ხელოვანს.

თ ა ვ ი III

ესთეტიკური ღირებულების ძირითადი ფორმები

მ შ ვ ე ნ ი ე რ ი

ა) მშვენიერების განსაზღვრებისათვის. წინა თავში მსჯელობა გვქონდა ესთეტიკური ღირებულების თავისებურების შესახებ. ეს ფაქტიურად იგივეა, რასაც მშვენიერების თეორია ეწოდება, რადგან ტერმინი „მშვენიერება“ ფართო აზრით, ნიშნავს „ესთეტიკურს“, „ესთეტიკურ ღირებულებას“. ასე ესმოდა იგი ჰეგელსა და ბევრ სხვა მოაზროვნეს. მაგრამ, არსებობს „მშვენიერების“ მეორე, ე. წ. ვიწრო მნიშვნელობა. ამ შემთხვევაში იგი გამოიყოფა როგორც ესთეტიკური ღირებულების ერთ-ერთი ფორმა და უპირისპირდება სხვა ფორმებს, ანუ კატეგორიებს.

როცა ლაპარაკია მშვენიერებაზე ვიწრო მნიშვნელობით, უმთავრესად მხედველობაში აქვთ წმინდა ფორმალური მხარე, ე. ი. ის, რასაც გარკვეულ მიმართებაში ეწოდება სილამაზე. სილამაზე, შეიძლება ითქვას, მშვენიერების ერთ-ერთი მომენტი.

ჩვეულებრივ სასაუბრო ენაში „მშვენიერი“ და „ლამაზი“ ხშირად ერთი მნიშვნელობით იხმარება. ეს გარემოება ხელს უშლის ესთეტიკური კატეგორიების სპეციფიკის დადგენას. საერთოდ ენა იმდენად გაუღენთილა პრაქტიკული შინაარსით, რომ სიტყვების მნიშვნელობის დაზუსტებას ნაკლები ყურადღება ექცევა. მოვლენათა შორის მსგავსება და საერთო ძირების არსებო-



ბა წარმოშობს ტერმინების ერთიმეორეში აღრევის ფაქტებს, რაც თავის მხრივ, ქმნის სინონიმებისა და ომონიმების მთელ რიგს. ასეთ პირობებში ერთადერთი სწორი გამოსავალია წინასწარ დადგინდეს, ანუ განისაზღვროს ის მნიშვნელობა, რის გამოხატვასაც ვფიქრობთ ამა თუ იმ სიტყვით. ეს ერთ-დავარად საშუალებას მოგვცემდა თავი დაგვეღწია მოსალოდნელი გაუგებრობისაგან და, ამრიგად, ჩვენც შეგვეძლო ვიწრო აზრით „მშვენიერებისათვის“ გვეწოდებინა უბრალოდ „ლამაზი“. მაგრამ, მეორე მხრივ, ამან შეიძლება წარმოშვას ახალი გაუგებრობა ზოგიერთი იმ ნიუანსების გაქრობის გამო, რომელთა გათვალისწინება აუცილებელია ესთეტიკური ტერმინოლოგიის შემუშავებისას. ამიტომ, ვიწრო აზრით „მშვენიერის“ ნაცვლად „ლამაზის“ შემოღება არ იქნებოდა გამართლებული, სილამაზე მაინც რჩება მშვენიერების ერთ-ერთ მომენტად და არა სინონიმად.

მშვენიერების ანალიზი ცალკე მისი ფართო და ცალკე ვიწრო მნიშვნელობით თითქმის შეუძლებელია, რადგან „მშვენიერება“, რა აზრითაც არ უნდა ვხმარობდეთ მას, პრინციპში ერთია, ერთი საერთო ძირი გააჩნია და რომ თავი ავარიდოთ განმეორებებს, შევხებით ზოგიერთ დამატებით მომენტებს.

მშვენიერების პრობლემა დიდი ხანია დგას კაცობრიობის წინაშე. ჯერ კიდევ ფილოსოფიური აზროვნების გარიჟრაჟზე აინტერესებდათ ადამიანებს აღმოეჩინათ სილამაზის კანონები. ძველი ბერძნების წარმოდგენაში მშვენიერების განსაზიერებას წარმოადგენდა კოსმოსი, კანონზომიერად მოწყობილი და ყოველმხრივ მოწესრიგებული სამყარო. ასეთი იყო უშუალოდ პითაგორასა და პერაკლიტეს შეხედულება. პერაკლიტეს აზრით, ბუნება აგებულია ესთეტიკურ საწყისებზე და ექვემდებარება მის ძირითად პრინციპს — ზომას.

ზომის პრინციპს ბერძნებთან განსაკუთრებული ადგილი უკავია. იგი იდეალურის არსებითი ნიშანია. ამიტომ არაფერია გასაკვირი იმაში, რომ მშვენიერების შესახებ მოძღვრება დაკავშირებული აქვთ ზომის იდეასთან, რომლის, თუ შეიძლება ითქვას, ნივთიერ გამოხატულებას წარმოადგენენ ჰარმონია, სიმეტრია და პროპორცია.

ჰარმონია, სიმეტრია და პროპორცია საუკუნეების მანძილზე ითვლებოდა ესთეტიკოსთა გარკვეული ნაწილის მიერ სილამაზის ფორმალურ პრინციპებად. საგანთა მშვენიერებას თუ სილამაზეს განაპირობებს შემადგენელი ნაწილების ჰარმონიული ერთიანობა, ნაწილებს შორის დაცული სიმეტრია და მათი პროპორციული განვითარება. ამასთან დაკავშირებით, არაერთი სქემა

შექმნილა იმ იდეალური მდგომარეობის დასასურათებლად, რომელიც ადამიან-
ში იწვევს ესთეტიკურ კმაყოფილებას.

მაგრამ იმავე საუკუნეების მანძილზე ადამიანებს ექვი შეჰქონდათ დასახე-
ლებული პრინციპების როგორც მშვენიერებისა და სილამაზის განმსაზღვრე-
ლი მომენტების სამართლიანობაში. პლატონის აზრით, განსაზღვრება —
„მშვენიერება არის ჰარმონია“ — უვარგისია, რადგან იგი, ერთსა და იმავე
დროს, ვიწროცაა და ფართოც. ვიწროა იმიტომ, რომ მასში გამოირიცხება
ის მშვენიერი საგნები, რომლებიც არ არიან ჰარმონიული, ფართოა კი იმიტომ,
რომ მასში აღმოჩნდებიან ჰარმონიული საგნები, რომელთაც არაფერი აქვთ
საერთო მშვენიერებასთან. მშვენიერება პლატონის მიხედვით განისაზღვრება
საგნის შინაგანი მდგომარეობით, სულიერი მომენტებით, სიცოცხლისუნარიან-
ობით.

საგანთა ესთეტიკური დახასიათებისას, ჰარმონიის, სიმეტრიისა და პრო-
პორციის ფაქტორების სრული უარყოფა ალბათ არ იქნებოდა სწორი.
დასახელებული მომენტები უდავოდ განსაზღვრავს მოვლენის ესთეტიკურ
ბუნებას, მაგრამ იმდენად ცალმხრივად და იმდენად ვიწრო ფარგლებში, რომ
შეცდომაა მათი ჩათვლა მშვენიერებისა და სილამაზის ძირითად ნიშნებად.
საზოგადოების ესთეტიკური პრაქტიკა გვიჩვენებს, რომ მოვლენის შეფასება
ყოველთვის არ არის ერთნაირი: იქ, სადაც ერთი ზედავს სილამაზის ცოცხალ
მაგალითს, მეორე მას ნაკლებად, ან საერთოდ ვერ ამჩნევს და თუ სიმეტრია
და პროპორცია საგანთა მშვენიერების განმსაზღვრელია, რატომ უნდა ჰქონ-
დეს ადგილი აზრთა სხვადასხვაობას ესთეტიკურ შეფასებაში, რატომ უნდა
იყოს ერთი სავსებით ინდიფერენტული იმ მოვლენის მიმართ, რომელიც
მეორეს მშვენიერების ნიმუშად ეხატება. სიმეტრია და პროპორცია ხომ მა-
ტერიალური, ანუ ობიექტური ნიშანია, იმდენად ობიექტური, რომ მათი ჩა-
მოსხმა შეიძლება მათემატიკურ ფორმულებშიც. და რაც მათემატიკურ ფორ-
მულებში ჩამოისხმება, თანაბრად გასაგები და სავალდებულო უნდა იყოს
ყველასათვის. როდესაც პითაგორა მშვენიერების განმსაზღვრელ ფაქტორად
ნივთთა ნაწილებს შორის არსებულ სიმეტრიას თვლის, სავსებით ბუნებრივია,
რადგან მისთვის სინამდვილე აგებულია რაოდენობრიობის პრინციპზე. მაგ-
რამ მათემატიკის ენა ვერ გამოდგება სინამდვილის ყველა საიდუმლოებათა
და მით უფრო იდეალური სინამდვილის საიდუმლოებათა ასახსნელად.

ამრიგად, ჰარმონია, სიმეტრია და პროპორცია არ წარმოადგენს მშვე-
ნიერების განმსაზღვრელ მომენტებს, თუმცა, ვიმეორებთ, გარკვეულ მიმარ-
თებაში, განსაკუთრებით, როცა საქმე გვაქვს მშვენიერების ვიწრო მნიშვნე-
ლობასთან, მათი როლი ექვს გარეშეა.

სიმეტრიის, ჰარმონიისა და პროპორციის ფაქტორის აბსოლუტიზაცია გზას უკაფავს ბიოლოგიური თეორიების დანერგვას ესთეტიკის მეცნიერებაში, რაც ვულგარიზმის აშკარა გამოვლენაა. თქმა არ უნდა, რომ იდეალური მოვლენები მატერიალურის განვითარების პროდუქტია, მაგრამ ამის გამო იდეალურის ახსნა მატერიალურის ტერმინებში ნიშნავს საკითხის იმთავითვე გაყალბებასა და გამრუდებას.

რაკი მშვენიერების ახსნა არ შეიძლება გარეგანი, ფორმალური პრინციპებით, ბუნებრივი იქნება მისი საწყისები ვეძებოთ თვით ადამიანში და მშვენიერების ანალიზი ვცადოთ ადამიანური არსების დახასიათებიდან. მშვენიერება ადამიანური მოვლენაა და იმის გასარკვევად, თუ რაში ჰპოვებს იგი ესთეტიკურ კმაყოფილებას, საჭიროა ამოვიღეთ თვით ადამიანური ყოფის საიდუმლოებიდან.

საკითხისადმი ამგვარმა მიდგომამ წარმოშვა მშვენიერების სხვადასხვა განმარტება. ვისაც ადამიანური არსებობის განმსაზღვრელ ნიშნად მიაჩნდა პრაქტიკული ამოცანების გადაწყვეტა. ე. ი. ბიოლოგიური თუ სხვა ხასიათის მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებისათვის ბრძოლა, მას მშვენიერება დაჰყავდა სარგებლიანობაზე. მშვენიერია ის, რაც სასარგებლოა, რაც გამოსადეგია. ყოვლად უვარგისი ნივთი ინტერესს მოკლებულია, ინტერესს მოკლებული კი არ შეიძლება მიმზიდველი იყოს.

ზოგი მშვენიერების საწყისებს ფიზიოლოგიურ პროცესებში ეძებდა. მშვენიერება მუდამ დაკავშირებულია სიამოვნების განცდასთან, სიამოვნება თავისთავად ფიზიოლოგიური აქტია და, მაშასადამე, მშვენიერების განსაზღვრისას უნდა ამოვიღეთ იქიდან, თუ რა მომენტები ტოვებს ადამიანში სიამოვნების შთაბეჭდილებას და რა არა.

ესთეტიკოსთა მესამე ჯგუფი მშვენიერებას უკავშირებს სიკეთის იდეას, რადგან სიკეთის ქმნა მიაჩნია ადამიანისათვის დამახასიათებელ სპეციფიკურ თავისებურებად.

ეთიკურისა და ესთეტიკურის მჭიდრო კავშირი წითელი ზოლივით გასდევს განმანათლებელთა მსოფლმხედველობას. იგი განსაკუთრებით ანტიკურ ეპოქაში იჩენს თავს, რამაც თავისი ასახვა ჰპოვა ფორმულაში: ჯანსაღ სხეულში ჯანსაღი სულია. პლატონის იდეალისტური ფილოსოფიის თანახმად, იდეების სამყაროს იერარქიულ წყობაში სიკეთის იდეა უმაღლესია, რომელიც შუქს ფენს ყველა სხვა იდეებს და მათ შორის მშვენიერების იდეასაც.

დაბოლოს, ესთეტიკოსთა გარკვეული ნაწილი მშვენიერების იდეას კეშმარტების იდეის საფუძველზე განმარტავს. ამის კლასიკურ წარმომად-



გენდლად უნდა ჩაითვალოს ჰეგელი. ჰეგელის მიხედვით, მშვენიერებაა ჰეგელიანობა, მხოლოდ უფრო დაბალი რიგის, მაშინ, როდესაც ჰეგელიანობა უმაღლესი რიგის მშვენიერებაა.

თუ რა მიმართება არსებობს სარგებლიანობის, სიკეთის, ჰეგელიანობის და მშვენიერების კატეგორიებს შორის, ამის შესახებ მსჯელობა გვქონდა წინა თავში. აქ მხოლოდ აღვნიშნავთ, რომ ყოველი ცდა დაყვანილ იქნას მშვენიერების თავისებურება რომელიმე დასახელებულ კატეგორიაზე, ან თუნდაც სამაგვზე ერთად (რასაც მიმართავს ზოგიერთი საბჭოთა ესთეტიკოსი), ძარწივს მცდარია, შეცდომის მთავარი წყარო კი ისაა, რომ ზდება მშვენიერების სპეციფიკურობის უგულებელყოფა. სინამდვილეში, მშვენიერია არა ის, რაც სასარგებლოა, რაც კეთილია, ან კიდევ ჰეგელიანობა, არამედ ის, რაც, მიუხედავად სარგებლიანობისა, სიკეთისა და ჰეგელიანობისა, მაინც ღირებულებად რჩება და ინარჩუნებს ამ ღირებულებას თითოეულ მათგანთან დაპირისპირების შემთხვევაშიაც. ბეკონი ამბობს: ლამაზი ადამიანები იშვიათად არიან დაჯილდოებული მაღალი ღირსებებით. ცხადია, ეს განცხადება არ შეიძლება მივიჩნიოთ სწორად, მაგრამ ერთი ხომ ფაქტია — საეჭვო მორალური თვისებების მქონე პიროვნება შეიძლება იყოს ესთეტიკურად მიმზიდველი. ასევე უსარგებლო ნივთიც და სხვ.

ნ. გ. ჰერნიშევსკი მშვენიერებას განსაზღვრავს როგორც სიცოცხლეს და, უნდა ითქვას, ესთეტიკური მიმართების ბევრ საინტერესო, ამასთან სწორ მხარეებზე მიუთითებს. მიუხედავად ამისა, მისი თვალსაზრისი ვერ არის დაზღვეული შეცდომებისაგან, რადგან სიცოცხლის ცნებაში შეუძლებელია მშვენიერების მთელი საიდუმლოების მოქცევა.

მშვენიერების დეფინიციის ყოველი ცდა უშედეგოა. იგი არ მიეკუთვნება იმ მოვლენათა რიცხვს, რომელთა შესახებ აზრს შეუძლია დააფიქსიროს გარკვეული რიგის ნიშნები და ამით საკითხის გადაწყვეტა ჩათვალოს ამოწურულად.

გამომდინარე აქედან, ესთეტიკის მეცნიერებაში თავი იჩინა სკეპტიკურმა ტენდენციამ. მშვენიერების კანონების აღმოჩენა შეუძლებელია — ფიქრობდა და ფიქრობს ზოგიერთი. მშვენიერება, მათი აზრით, არ ემორჩილება გონების სამსჯავროს, იგი ემოციის სფეროა და როგორც კი „საოპერაციო მაგიდაზე“ მისი დასვენება ხდება, იგი უმაღლეს ხელიდან გვეცლება. ამიტომ, არა თუ ფუჭია მშვენიერების შესახებ რაიმე მეცნიერული თეორიის შექმნა, არამედ საზიანოც.

მართალია მშვენიერება არ ექვემდებარება ფორმალურ-ლოგიკურ გან-



საზღვრებას და გემოვნების სფეროში რეცეპტებით მსჯელობა შეუძლებელია. მაგრამ ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ მშვენიერების შესახებ მოძღვრების არსებობა გამორიცხებულია. მშვენიერება, ისევე როგორც სინამდვილის ნებისმიერი მოვლენა, იქნება იგი მატერიალური თუ სულიერი ხასიათის, შემცნებისათვის პრობლემა და რასაც პრობლემის სახე აქვს, არ შეიძლება შეუსწავლელი დარჩეს. მხოლოდ მშვენიერების შესწავლა უნდა მოხდეს არა დეფინიციების ძიების გზით, არამედ ღირებულებათა ანალიზის შედეგად.

ბ) მშვენიერი ბუნებასა და ხელოვნებაში. ხელოვნებისა და ბუნების მშვენიერების პრობლემას დიდი ხნის ისტორია აქვს; მას ჯერ კიდევ პლატონი განიხილავდა. ობიექტური იდეალიზმის ფუძემდებლისათვის მშვენიერება წარმოადგენდა იდეას, რომელიც არსებობს ზოგადობის, აზრის სახით იდეების სამყაროში. ჭეშმარიტი მშვენიერება პლატონის მიხედვით არის არა მშვენიერი საგანი, არამედ მშვენიერების იდეა, აზრი მშვენიერებაზე, რომელიც მარადიულია და განუსაზღვრელი. მშვენიერი საგანი მშვენიერების იდეის, ე. ი. ნამდვილი მშვენიერების მიბაძვაა, ასლია. მიმბაძველი მისაბაძვე ნაკლებ სრულყოფილია და, მაშასადამე, ბუნების მშვენიერება, რომელიც მშვენიერ საგანთან გამოხატულებაა, დაბლა დგას მშვენიერების იდეასთან შედარებით. ხელოვნების მშვენიერება წარმოადგენს ბუნების მშვენიერების მიბაძვას და, საბოლოო ჯამში, ჭეშმარიტი მშვენიერების მიბაძვის მიბაძვას, რაც მას მშვენიერების იერარქიის უმდაბლეს, ბუნების მშვენიერებაზე უფრო დაბალ საფეხურზე აყენებს.

ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერების დამოკიდებულების პლატონისეული გადაწყვეტა არ უნდა მივიჩნიოთ იდეალისტური ესთეტიკის ტიპურ გადაწყვეტად. პირიქით, პლატონის მოძღვრება ხელოვნების შესახებ ბევრ რამეში შეიცავს რეალისტურ ელემენტებს. პლატონის მიერ წამოყენებული მიბაძვის თეორია, რომელმაც შემდგომი დამუშავება ჰპოვა არისტოტელესთან, სამართლიანად ითვლება რეალისტური ხელოვნების პრინციპების განვითარებად. ამიტომ არც უნდა გაგვიკვირდეს, რომ იდეალისტი ჰეგელის შესედულება ჩვენთვის საინტერესო საკითხში, ე. ი. ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერების დამოკიდებულების საკითხებში, დიამეტრულად უპირისპირდება პლატონის შეხედულებას, მაშინ, როდესაც მატერიალისტი ჩერნიშევსკის კონცეფცია ზოგჯერ ახლოსაა და თითქმის ენათესავება კიდევ მას.

მშვენიერება, ჰეგელის აზრით, არის თავისუფლება. თავისუფლება მხოლოდ შემოქმედი სულის უნარია. მატერიალური საგნები მოკლებული არიან ამ უნარს. მათ არ შეუძლიათ ასეთად თუ ისეთად ყოფნა, მათი მდგომარეობა



განსაზღვრულია და განსაზღვრულობის მიწეში მათ გარეშეა. ისინი არ არიან ვენ თავის მდგომარეობას, არჩევის უნარი სულის თვისებაა და არა მატერიალური საგნებისა.

გარდა ამისა, მშვენიერება მარადიულია, აბსოლუტური; არ შეიძლება ჩაითვალოს მშვენიერად ის, რაც ნაკლოვანია, არასრულყოფილი; განსაზღვრული და წარმავალი არსებობა ნაკლოვანი არსებობაა. ასეთად ხასიათდებიან მატერიალური საგნები. მათი არსებობა პირობითია.

მშვენიერება აბსოლუტური იდეის გამოვლენაა. მისი გრძნობადი ფორმაა. ბუნება. მატერიალური სამყარო წარმოადგენს იდეის უარყოფას და, მაშასადამე, მშვენიერების უარყოფასაც. ბუნებაში არ არსებობს მშვენიერება. ბუნების საგნები და მოვლენები არ ხასიათდება მშვენიერების ატრიბუტებით. მთვარიანი ღამე, ზღვა, მთები და სხვა ჰეგელს არ მიაჩნია ჭეშმარიტად მშვენიერ მოვლენებად. მშვენიერება არის მხოლოდ იქ, სადაც საქმე გვაქვს სულის მოქმედებასთან, შემოქმედებითს იმპულსებთან. ასეთია ხელოვნება. ამრიგად, მშვენიერება არსებობს ხელოვნებაში, ერთადერთი ხელოვნებაა ჭეშმარიტი მშვენიერების სამყოფელი ადგილი.

ამრიგად, ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერების დამოკიდებულების საკითხს ჰეგელი განიხილავს ცალმხრივად, მისთვის ლაპარაკი ბუნების მშვენიერებაზე უსაფუძვლოა. განა შეიძლება ეწოდოს მშვენიერი უსულო და უაზრო საგანს? ან კიდევ სასიცოცხლო პროცესებისათვის დამახასიათებელ ანტიესთეტიკური მომენტების მატარებელ არსებას? ჭვეწარმავალი თავისთავად საზიზღარია, მაგრამ იმავე თემაზე ხელოვანის მიერ ბრწყინვალედ შესრულებული ნაწარმოები — მშვენიერია. ახალგაზრდა ქალიშვილიც კი, რომელიც ერთი შეხედვით გვეჩვენება მშვენიერების განსახიერებად, მშვენიერია პირობითად და მოჩვენებითად. პირობითად მშვენიერია იგი, რამდენადაც მისი სიტურფე დროებითია, სწრაფწარმავალი, ამ სიტურფისაგან ორმოციოდე წლის შემდეგ ნატამალიც აღარ დარჩება; მოჩვენებითია, რამდენადაც მშვენიერების უკან უამრავი არაესთეტიკური თვისება იმალება. სამაგიეროდ, ამავე ქალიშვილის სახე, შექმნილი დიდი მხატვრის ფუნჯით, უკვდავია და შეურყვნელი. ვინ იცის, საქართველოს სინამდვილეში რამდენი ნესტანი და თინათინი გაელვებულა და ჩამქრალა, დიდებული შოთას მიერ შექმნილი სახეები კი უკვდავ ვარსკვლავად ანათებენ პოეტური მშვენების ცაზე.

ჰეგელისათვის ბუნებაში არ არსებობს მშვენიერება კიდევ იმიტომ, რომ მშვენიერება არის შემეცნება, დაბალი რიგის ჭეშმარიტება, ხოლო ჭეშმარიტება აზრს ახასიათებს და არა საგანს. ჭეშმარიტებას მზე, მთვარე, დედამიწა,



სამყარო კი არ წარმოადგენს, არამედ აზრი, რომელიც მათ არსებობას ასაბუთებს. ჭეშმარიტება არის აზრი და რაკი მშვენიერება იგივე ჭეშმარიტებაა, მშვენიერებაც აგრეთვე აზრია ე. ი. მშვენიერია არა ცოცხალი ყვავილი, არამედ მხატვრის ცნობიერებაში მოცემული ყვავილი, გადმოტანილი ტილოზე.

მიუხედავად ბუნების მშვენიერების ესოდენ მკაცრი უარყოფისა, ჰეგელის პოზიცია ამ საკითხში მოითხოვს ერთგვარ დაზუსტებას. აბსოლუტური იდეალიზმის მიმდევარს არ შეუძლია მოახდინოს ბუნების მშვენიერების აბსოლუტური იგნორირება. მართალია მშვენიერება იდეის გრძნობადი ფორმაა, ხოლო ბუნება იდეის უარყოფაა, მაგრამ უარყოფას ამ შემთხვევაში დიალექტიკური აზრი აქვს და არა მექანიკური, რაც იმას ნიშნავს, რომ უარყოფელში უარყოფილი არსებობას ინარჩუნებს. ბუნება განსხვავდება იდეისაგან, ბუნება სხვაა იდეასთან შედარებით, მაგრამ ეს განსხვავება არ გამორიცხავს იგივეობას; იდეის ბუნება სხვაა, ე. ი. არის იდეა სხვა ფორმაში და, მაშასადამე, ის, რაც დამახასიათებელია იდეისათვის, რაღაცა კუთხით უნდა ახასიათებდეს ბუნებასაც. ბუნებაში თუმცა არ არსებობს ჭეშმარიტი მშვენიერება, მაგრამ არსებობს პირობითი, პოტენციური მშვენიერება, რომელიც რეალობად იქცევა ადამიანის ზემოქმედების შედეგად. ბუნების პეიზაჟი და სხვა მშვენიერად იქცევა, როგორც კი მას ადამიანის ხელი დაეცემა. მშვენიერია ბუნების ის მოვლენები, რასაც ადამიანური შრომის დალი აზის, რაშიც გასაგნობრივებულია ადამიანის შრომა. ერთი სიტყვით, მშვენიერია არა ბუნება თავისთავად, არამედ გაადამიანებული ბუნება.

ჰეგელის ეს მოსაზრება დიდ ყურადღებას იმსახურებს მარქსისტული ესთეტიკის წარმომადგენელთა შორის. კიდევ მეტიც, ზოგიერთი მას მშვენიერების ანალიზის ამოსავლად თვლის.

დავას არ იწვევს ადამიანური ელემენტების მონაწილეობა მშვენიერების ცნებაში. ასევე უდავოა შრომის როლი ესთეტიკური ღირებულების შექმნის პროცესში და უთუოდ საინტერესოა, თუ რამდენად განაპირობებს შრომა ესთეტიკურ სუბიექტს, როგორია შრომის ესთეტიკური ღირებულება და სხვ., მაგრამ, ამავე დროს, ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ ჰეგელის თეორიას აქვს მკაცრი ლოგიკური თანმიმდევრობის სახე და არ შეიძლება ცალკეული ღირებულებების ამოგლეჯა წანამძღვრების გაუთვალისწინებლად.

ამრიგად, ჰეგელის აზრით, ჭეშმარიტი მშვენიერება ბუნებაში არ არსებობს; ბუნებაში შეიძლება ადგილი ჰქონდეს მხოლოდ პირობით მშვენიერებას. მშვენიერების ნამდვილი სფერო ხელოვნებაა, ხელოვნების სხივი ანიჭებს ბუნების მოვლენებს მშვენიერების ელფერს.

დიამეტრიულად საწინააღმდეგო თვალსაზრისზე დგას ჩერნიშევსკი: „ხელოვნების ნაწარმოები, ამბობს იგი, თავისი არსებითი თვისებებით სინამდვილეზე ბევრად უფრო დაბლა რჩება“, — „ხელოვნება ვერ გაუძლებს ბუნების მეტოქეობას, ბუნება ყველა ხელოვანზე დიდი ოსტატია“. ამ დებულების დასამტკიცებლად ჩერნიშევსკი იღებს ხელოვნების ცალკეულ დარგებს და ცდილობს აჩვენოს სინამდვილის მოვლენების უპირატესობა. „სკულპტურისა და ფერწერის ნაწარმოებთა საერთო ნაკლი, — წერს ჩერნიშევსკი, — რომლითაც ისინი ბუნებისა და სიცოცხლის ნაწარმოებებზე დაბლა დგანან, — არის მათი უსიცოცხლობა, უძრავობა. არ შეიძლება ხელოვნების ნაწარმოების შედარება ცოცხალი ადამიანის სახესთან ნაკვთების სილამაზით: ცნობილია, რომ ხელოვნებაში შესრულება ყოველთვის იმ იდეალზე განუზომლად უფრო დაბლა დგას, რომელიც მხატვრის წარმოსახვაში არსებობს. ხოლო თვითონ ეს იდეალი არაფრით არ შეიძლება მშვენიერებით აღემატებოდეს იმ ცოცხალ ადამიანებს, რომელთა ნახვის შემთხვევა მხატვარს ჰქონდა. „შემოქმედებითი ფანტაზიის“ ძალები ძალიან განსაზღვრულია... იმაზე უფრო ლამაზი სახეები, როგორც სინამდვილეში მინახავს, არ შემიძლია წარმოვიდგინო... ქანდაკების სიმშვენიერე არ შეიძლება ცოცხალი ინდივიდუალური ადამიანის სიმშვენიერეზე მაღლა იდგეს, იმიტომ, რომ სურათი არ შეიძლება ორიგინალზე უფრო ლამაზი იყოს... ცოცხალი სხეული შეუძლებელია დამაკმაყოფილებლად გადმოიცეს მკვდარი საღებავებით“¹.

ისევე, როგორც სახვითი ხელოვნების დარგები, მუსიკა და პოეზია, ჩერნიშევსკის მიხედვით, ვერასოდეს ვერ შეძლებს გადმოსცეს სინამდვილე მთლიანად და მით უფრო ვერ შეძლებს ამაღლდეს სინამდვილემდე. „მთელი განსწავლულობა ჰარმონიისა, განვითარების მთელი ლაზათი, — შენიშნავს რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატი მუსიკის შესახებ, — გენიალური არიის სამკაულთა მთელი სიმდიდრე, მთელი მოქნილობა, მთელი შეუდარებელი სიმდიდრე არიის შემსრულებლის ხმისა ვერ შეცვლის გულწრფელი გრძნობის უქონლობას, გრძნობისა, რომლითაც გამსჭვალულია ხალხური სიმღერის ღარიბი მოტივი და არაბრწყინვალე, ნაკლებად დამუშავებული ხმა ადამიანისა, რომელიც მღერის არა სახელის მოხვეჭის და თავისი ხმისა და ხელოვნების გამოვლინების სურვილის გამო, არამედ თავისი გრძნობის გადმოღვრის მოთხოვნილების გამო“².

სინამდვილის უპირატესობა მუსიკალური ხელოვნების წინაშე, ჩერნიშევსკის აზრით, ჩანს იმაშიც, რომ ინსტრუმენტული მუსიკის თავდაპირველი

¹ ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, 1945, გვ. 375—377.

² იქვე, გვ. 384.

და არსებითი დანიშნულებაა გალობისათვის ხმის აყოლა, რომ სიმღერას მუდამ უპირატესობა ენიჭებოდა ინსტრუმენტული მუსიკის წინაშე და ყოველი ლინოს სამუსიკო იარაღთა შორის ყველაზე მაღლა აყენებენ იმიტომ, რომ მათზე უფრო მეტად უახლოვდება ადამიანის ხმას.

პოეზიის შესახებ ჩერნიშევსკი შემდეგს ამბობს: „ყველაზე უფრო გარკვეული, საუკეთესოდ დახატული პირი პოეტურ ნაწარმოებში მხოლოდ ზოგად, გაურკვევლად მოხაზულ აბრისად რჩება, რომელსაც ცოცხალი, გარკვეული ინდივიდუალობა მხოლოდ მკითხველის წარმოსახვით (საკუთარივით ვთქვათ, მოგონებებით) ეძლევა. სახე პოეტურ ნაწარმოებში სწორედ ისევე ეფარდება ნამდვილ ცოცხალ სახეს, როგორც სიტყვა ამ სიტყვით აღნიშნულ ნამდვილ საგანს, — ეს სხვა არაფერია, თუ არა მკრთალი და ზოგადი, გაურკვეველი მითითება სინამდვილეზე“¹.

ძნელი არ არის იმ უკიდურესობის დანახვა, რომლის მსხვერპლიც ხდება ჩერნიშევსკის შეხედულება ხელოვნების მშვენიერების წინაშე ბუნების მშვენიერების ესოდენ მკვეთრი უპირატესობის ხაზგასმის დროს, რაც იწვევს ხელოვნების დარგების ზოგჯერ არასწორ ინტერპრეტაციას და საერთოდ ხელოვნების დანიშნულების მცდარ გაგებას.

თუ სინამდვილე ესთეტიკური აზრით მუდამ უკეთესია, ვინემ ხელოვნება, რამ გამოიწვია მაშინ ხელოვნების არსებობა? — სვამს კითხვას ჩერნიშევსკი და თვითონვე პასუხობს: ბუნების მშვენიერებით დატკბობის შესაძლებლობა ყველას როდი ეძლევა: ზღვა მშვენიერია, მაგრამ მისი დანახვა ბევრს ერთხელაც არ უხდება თავის სიცოცხლეში, — და აი, მათთვის ჩნდება სურათები. მართალია, სურათი ბევრად ჩამორჩება ორიგინალს, მაგრამ უკეთესის უქონლობის გამო უარესითაც კმაყოფილდება ადამიანი; ე. ი. ხელოვნება ამ შემთხვევაში გამოდის დამხმარე საშუალების როლში, რომლის ამოცანასაც შეადგენს საგნის შესახებ წარმოდგენის შექმნა იმ ადამიანთა წარმოსახვაში, რომლებიც მოკლებული არიან საგნის უშუალო ხილვის შესაძლებლობას. ამდენად, „ხელოვნების პირველი მიზანი სინამდვილის ხელახლა წარმოქმნა, აღდგენა“ — ასკვნის XIX საუკუნის რუსეთის გამოჩენილი მოაზროვნე. ამგვარ დასკვნას პირდაპირი გზით მივყავართ ნატურალიზმამდე. თუ მართლაც, სინამდვილის აღდგენაა ხელოვნების მიზანი, მაშინ რაც უფრო ზუსტი და პირდაპირი იქნება აღდგენა, მით უფრო უკეთესად უნდა ჩაითვალოს ნაწარმოები. თუ სინამდვილე მუდამ უკეთესია, ვიდრე ხელოვნება, თუ სინამდვილის მშვენიერება ყველა პირობებში მაღლა დგას ხელოვნების მშვენიერ-

¹ ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, 1945, გვ. 387.



რებაზე, მით უკეთესი იქნება ხელოვნების ნაწარმოები, რაც უფრო მიუახლოვდება სინამდვილეს, სინამდვილის რაც უფრო ზუსტ ასლს გადაიღებს.

მაგრამ რეალისტური პრინციპების დამცველი ჩერნიშევსკისათვის ნატურალიზმის პოზიციების მიღება დაუშვებელია. ხელოვნება უნდა იძლეოდეს სინამდვილის არა უბრალო აღდგენას, არამედ მის ახსნას, სათანადო მსჯავრის გამოტანას — ამბობს იგი იქვე და ამით თავის მოძღვრებას ერთგვარ წინააღმდეგობათა ჩიხში აყენებს. თუ ხელოვნებას მსჯავრი გამოაქვს სინამდვილის მიმართ, გამოდის, რომ როგორღაც მაღლდება სინამდვილეზე, უსწრებს მას და, მაშასადამე, უსაფუძვლოა ის აზრი, რომ ხელოვნება ვერასოდეს ვერ ავა ბუნების დონეზე მშვენიერების სფეროში.

წინააღმდეგობა ჩერნიშევსკის შეხედულებაში ლოგიკური შედეგია იმ ცალმხრივობისა, რომელსაც ადგილი აქვს მის კატეგორიულ განცხადებაში. ბუნების მშვენიერების უპირატესობის უკომპრომისო აღიარება ხელოვნების წინაშე ნიშნავს საკითხის ვულგარიზაციას.

ბუნებისა და მშვენიერების ხელოვნების დამოკიდებულების პრობლემის განხილვა მოითხოვს დიალექტიკურ მიდგომას. მეტაფიზიკურია თვით საკითხის დაყენებაც კი იმის შესახებ, თუ რომელია უკეთესი ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერებათა შორის. მშვენიერება ყველგან ერთნაირად მომხიბლავია და იშვიათი. არ არსებობს უკეთესი და უარესი მშვენიერება. ცოცხალი ყვავილი ლამაზია, მაგრამ ეს სრულებითაც არ უკარგავს სილამაზეს ხელოვანის მიერ დახატულ ყვავილს. სასიამოვნო მოსასმენია შეყვარებული ქალიშვილის გულიდან ამოხეთქილი სიმღერა. მაგრამ ამით ოდნავაც არ მცირდება მომღერალი ქალის მიერ დიდი ოსტატობით შესრულებული არიის ღირსება. საკვირველია, რითი დგას დაბლა რაფაელის მადონა თავისი სილამაზით იმ ლამაზ ქალებზე, რომლებიც სინამდვილეში არსებობენ? იქნებ იმით, რომ იგი არაა ცოცხალი? მაგრამ ეს ხომ საბუთი არაა? სიცოცხლე განა სილამაზის აუცილებელი ატრიბუტია? ცოცხალი ხვლიკი განა მარგალიტის ქვაზე უკეთესია? ოფელიასა და შორენას სახე ნუთუ ვინმეს ნაკლებ მომხიბლავად ეჩვენება იმის გამო, რომ ისინი სინამდვილეში არ არსებობენ? ჭეშმარიტი ხელოვანის მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეზე ისევე ადვილად შეიძლება ითქვას, რომ ის ნამდვილია, როგორც ბუნების თვალწარმოც პეიზაჟზე — ხელოვნებააო მშვენიერების სამყაროში სინამდვილესა და ხელოვნებას შორის ზღვარი შეუმჩნევლად ქრება.

ხელოვნებისა და ბუნების მშვენიერების დაპირისპირებას აქვს მეორე ასპექტი: ამ ორ მშვენიერებას შორის რომელია პირველადი და რომელი

მეორადი, ბუნების მშვენიერებაა წყარო ხელოვნებისათვის, თუ ხელოვნება — ბუნებისათვის?

მატერიალისტური ფილოსოფიის ნიადაგზე მდგარ ესთეტიკას, თითქმის — და, ბუნების მშვენიერება უნდა ეჩვენებოდეს წყაროდ და ხელოვნება კი შედეგად, ასახვად ბუნების მშვენიერებისა. მაგრამ საკითხის შედარებით ღრმა ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ეს ასე არ არის. მართალია, ბუნება. სინამდვილე ხელოვნებისაგან დამოუკიდებლად არსებობს და პრინციპში წარმოადგენს ამოსავალ პუნქტს, მაგრამ ხშირად ყოფილა, რომ ბუნების მშვენიერება აღმოჩენილა და გამომჟღავნებულა ხელოვნების მეშვეობით, ჯერ ხელოვნებაში დაუნახავთ მოვლენის სინატიფე და სიტუაფე, ხოლო შემდეგ მიუქცევიათ ყურადღება მისთვის ბუნებაში. იტალიაში რენესანსის დაწყებამდე მთავორიანი პეიზაჟის მშვენიერება წაგავდა დახურულ წიგნს საშუალო გონებისათვის. მთები ითვლებოდა ბუნების იმ მოვლენებად, რომლებიც დაბრკოლებას ქმნიან მოგზაურობაში და რომელთაც უნდა მოერიდოს ადამიანი. მაგრამ ჯოტოსა და მისი მიმდევრების შემოქმედების წყალობით, დამკვირვებელთა წინაშე მთები წარმოდგებიან სულ სხვა სახით, მხატვრული დირებულების მქონე მოვლენათა ფერებში, და მას შემდეგ საზოგადოებას მთავორიანი პეიზაჟი ბუნების მშვენიერების ერთ-ერთ ცოცხალ გამოვლენად მიაჩნია. რამდენი ადამიანია ჩვენ ირგვლივ, რომელსაც ყურები, თმები, წარბები, თითები ან სხეულის სხვა რომელიმე ნაწილი ლამაზი აქვს, მაგრამ ეს სილამაზე შეუმჩნეველი გვრჩება. შეუმჩნეველი გვრჩება იგი ესთეტიკური აღქმის თავისებურების გამო. ესთეტიკური აღქმა გულისხმობს საგნის დაჭერას მთლიანობაში, მთლიანობაში დაჭერილი საგნის წვრილმანები კი ცნობიერებას აღარ ზვდება. მხოლოდ მხატვრის მახვილ თვალს შესწევს „სუბიექტური“ აღქმის ამ ნაკლის გამოსწორების და ჩვენთვის ადრე არარსებული მშვენიერების არსებულად გადაქცევის უნარი. ან კიდევ, ხშირია შემთხვევა, როდესაც საგნის სილამაზის დასანახად საჭიროა გარკვეული ადგილის შერჩევა და ამ ადგილს უმთავრესად ადგენს ხელოვნება.

ერთი სიტყვით, მშვენიერება ხელოვნებაში ზოგჯერ უფრო ადრე არსებობს, ვინემ ბუნებაში, და უსაფუძვლოა ის აზრი, რომელსაც ბუნების მშვენიერება კატეგორიულ ფორმაში მიაჩნია ხელოვნების მშვენიერების აუცილებელ წყაროდ. სინამდვილე წყაროა ხელოვნებისა, მაგრამ მშვენიერება სინამდვილეში გაფანტულია, დიფუზორულია, ხელოვნების მიზანია მისი კონცენტრირება და ამით მზის სინათლეზე გამოტანა. ამ მიზნის მისაღწევად ზოგჯერ შეიძლება საკმარისიც იყოს ორიგინალის უბრალო აღდგენა, მაგრამ უმეტე-

სად საჭირო ხდება ისეთი გადამუშავება, რომ შექმნილი ნაწარმოები ბევრად უფრო მოკლეა მოდელს. ასეთი ნაწარმოების მშვენიერება ჩვენთვის ფაქტობრივად პირველად ხელოვნებაშია და შემდეგ ბუნებაში.

დასკვნა: ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერების პრობლემა მოითხოვს კონკრეტულ გადაწყვეტას. საკითხის კატეგორიული ფორმით დაყენებას შეუძლია მიგვიყვანოს უკიდურესობამდე, უკიდურესობა კი შეცდომის წყაროა. არსებითი განსხვავება ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერებას შორის მდგომარეობს იმაში, რომ თუ ბუნებისათვის მშვენიერება ერთ-ერთი მომენტია, რომელიც ხშირად მეორეხარისხოვან როლს თამაშობს და მხოლოდ გარკვეულ, ვიწრო ვითარებაში იქცევა მთავარ მომენტად, ხელოვნებისათვის იგი უმთავრესი და წამყვანია. რაც შეეხება არსებობას, მშვენიერებას ადგილი აქვს როგორც ბუნებაში, ისე ხელოვნებაში და თანაბრად მიმზიდველია ორივეში. ეს არსებობა არ არის რომელიმესათვის უწინარესი. თუმცა ბუნების მშვენიერება უამრავ შესაძლებლობას და მდიდარ მასალას აწვდის მას, მაგრამ, თავის მხრივ, ხელოვნების მშვენიერების განვითარების პერსპექტივები განუსაზღვრელია და ზეგავლენას ახდენს ბუნების მშვენიერების განვითარებაზე.

3. ამაღლებული

ა) ამაღლებული როგორც ესთეტიკური ფაქტი. ამაღლებულის კატეგორიის შემოტანას მიაწერენ პირველი საუკუნის მოაზროვნეს, რიტორიკის სპეციალისტს, ფსევდო დიონისე ლონგინს. მასთან ტერმინ „ამაღლებულს“ არ ჰქონია სპეციფიკური ესთეტიკური შინაარსი. იგი არსებითად გამოიყენებოდა მჭერმეტყველების დასახასიათებლად. მიუხედავად ამისა, როდესაც საქმე ეხება მაგალითებსა და პარალებებს, ლონგინთან იგრძნობა ამაღლებულის უფრო ფართო მნიშვნელობით გაგების ცდა.

ლონგინის მეორედ დაბადების შემდეგ, ე. ი. მას შემდეგ, რაც ნიკოლოზ ბუალომ გამოამზეურა მისი ტრაქტატი და გაუკეთა კომენტარები, ამაღლებულის კატეგორიამ ესთეტიკაში დაიმკვიდრა ადგილი და ესთეტიკოსთა უმრავლესობა ცდილობს განიხილოს იგი როგორც ესთეტიკური შეფასების ერთ-ერთი ფორმა. მაგრამ არიან ისეთებიც, რომელთაც სადავოდ მიაჩნიათ ამაღლებულის აღიარება დამოუკიდებელ ესთეტიკურ კატეგორიად. ამ თვალსაზრისის მიმდევართა ერთი ნაწილი ფიქრობს, რომ ამაღლებული დიდად არ განსხვავდება მშვენიერისაგან, რომ იგი მისი ნაირსახეობაა. მეორე ნაწილი მას

უკავშირებს ტრაგიკულის კატეგორიას, ხოლო მესამე — საზოგადოდ უარ-
ყოფს ამაღლებულის ესთეტიკურ ხასიათს და აცხადებს ეთიკურ კატეგორიად.

თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკის ზოგიერთი წარმომადგენელი
იმ აზრისაა, რომ სადღეისოდ აღარ არსებობს ნიადაგი ამაღლებულისათვის.
მეცნიერების განვითარებამ და იდუმალი ძალებისადმი რწმენის დაკარგვამ
მოხსნა ამაღლებულის რეალური საფუძველი. კოსმოსური გაფრენების მოწმე
ადამიანს აღარაფერი აოცებს, არაფერში არ ხედავს ამაღლებულს.

აღნიშნული შეხედულება ცალმხრივად უდგება ამაღლებულის იდეას.
იგი ანვითარებს ამაღლებულზე ძველ თვალსაზრისს, რომლის მიხედვითაც
„ამაღლებული“ ორგანულად იყო დაკავშირებული ღმერთის იდეასთან,
ზებუნებრივი, მისტიკური ძალების მოქმედებასთან. დღეს მართალია საფუძ-
ველი გამოეცალა ღმერთისადმი რწმენას და ამით ძველ წარმოდგენას ამაღლე-
ბულზე, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ საერთოდ მოიხსნა ამაღლებულის გან-
ცდა. ამაღლებული ისტორიული კატეგორიაა და იმისდამიხედვით თუ განვი-
თარების რა დონეზე იმყოფება საზოგადოება, იცვლება როგორც ამაღლებულის
გრძნობა, ისე მისი ობიექტი. რაც შეეხება ამაღლებულის გამოცხადებას ეთი-
კურ კატეგორიად, მას გარკვეული საფუძველი აქვს და იგი მდგომარეობს იმაში,
რომ ეთიკური ღირებულების უშუალო განცდას შეუძლია გამოიწვიოს ამაღ-
ლებულის საკმაოდ ძლიერი გრძნობა. მორალური სიდიადე ადამიანებზე
უმაღლეს ესთეტიკურ შთაბეჭდილებას ახდენს. მაგრამ ამაღლებული არ
შემოიფარგლება მხოლოდ ეთიკური ღირებულებით. იგი წარმოიშობა ნე-
ბისმიერ ღირებულებასთან მიმართებაში, როცა ეს ღირებულება მოცემუ-
ლია აღმატებულ ხარისხში. ამაღლებული გვაქვს იქ, სადაც სინამდვილე სცილ-
დება თავის ბუნებრივ, ჩვეულებრივ საზღვრებს და იქცევა განსაკუთრებულად,
არაჩვეულებრივად. ამაღლებული რომ არ არის ეთიკური კატეგორია, ეს ჩანს
მისი მოქმედების სფეროდანაც. ზნეობრივი ღირებულების სფეროს შეადგენს
მხოლოდ საზოგადოება, მაშინ, როდესაც ამაღლებულის შთაბეჭდილება შეიძ-
ლება დატოვოს საზოგადოებრივის გვერდით ბუნების მოვლენამაც. ამაღლებუ-
ლია აბოზოქრებული ზღვა, მყინვარი, ჭექა-ქუხილი და ა. შ. ასევე შეუძლიათ
ამაღლებულის შთაბეჭდილების მოხდენა იდეალურ მოვლენებსაც: აზრებს,
თეორიებს და სხვ.

ამაღლებულის მიჩნევა მშვენიერების ნაირსახეობად სწორია, თუ მშვენი-
ერება გვესმის ფართო აზრით, ესთეტიკური ღირებულების მნიშვნელობით.
მაგრამ არაფრით არ შეიძლება ამაღლებულის დაყვანა ვიწრო აზრით მშვენი-
ერზე, და რომ არ შეიძლება — ამის საილუსტრაციოდ საკმარისია დავასახე-

ლოთ ამაღლებული და წმინდა მშვენიერი მოვლენა, კერძოდ, აბოხოქრებული ზღვა და ყაყაჩო, ან ყვავილთა თაიგული. ჩავუკვირდეთ მათ მიერ გამოწვეულ ემოციებს და აშკარად დავინახავთ არსებულ განსხვავებას: აბოხოქრებული ზღვით გამოწვეული ესთეტიკური განცდა წინააღმდეგობების შემცველია, სიამოვნება მასში თავისებურია. ერთი წუთითაც რომ წარმოვიდგინოთ ჩვენი თავი ამაღლებული მოვლენის ტყვეობაში, სიამოვნება იქცევა უსიამოვნებად. გარდა ამისა, ამაღლებული მოვლენის შეგრძნება ქმნის სიძლიერის, განსაკუთრებულის შთაბეჭდილებას, მაშინ, როდესაც ყაყაჩოს დამკვირვებელი არაფერს ამის მსგავსს არ განიცდის. ყაყაჩოსაგან მიღებული სიამოვნება წმინდაა, თავისუფალია საწინააღმდეგო ასოციაციებისაგან. ეს გარემოება აძლევდა საფუძველს ბიორკს ეთქვა: ამაღლებული და მშვენიერი იმდენად განსხვავებულია, რომ შეუძლებელიცაა მათი დაკავშირება ერთ გრძნობაშიო.

კანტი ამაღლებულის ერთ-ერთ თავისებურებას ხედავდა იმაში, რომ მას არ თვლიდა წმინდა ეთიკურ კატეგორიად. მისი აზრით, ამაღლებული ესთეტიკურთან ერთად მოიცავს ეთიკურ მომენტებსაც. წმინდა ესთეტიკურ კატეგორიას წარმოადგენს მხოლოდ მშვენიერება. შილერი ხაზს უსვამს ამაღლებულში უსიამოვნების ფაქტის არსებობას. იმასვე იმეორებს ლიბსიცი. ზოგიერთი ესთეტიკოსი ამაღლებულის თავისებურებას ხედავს იმაში, რომ იგი არ მოითხოვს ფორმალურ, გარეგნულ მშვენიერებას. პირიქით, ამაღლებულს აკლია მშვენიერებისათვის დამახასიათებელი სინატიფე, სინაზე. ამასთან დაკავშირებით, ჰარტმანი ამაღლებულის კატეგორიას უპირისპირებს სიკონტავის, ანუ სიტუირფის კატეგორიას.

ამაღლებულისადმი უარყოფითი დამოკიდებულება შეიმჩნევა საბჭოთა ესთეტიკოსების გარკვეულ ნაწილშიც. მათი აზრით, ჩვენი სინამდვილის ხასიათის შესაბამისად, ამაღლებულის კატეგორია უნდა შეიცვალოს გმირულის კატეგორიით. მთავარი არგუმენტი, რომლითაც ხელმძღვანელობენ ისინი, მდგომარეობს იმაში, რომ საბჭოთა ხელოვნებაში გმირულის თემა ერთ-ერთი ყველაზე უფრო პოპულარული თემაა, ხოლო პოპულარულია იგი იმიტომ, რომ გმირული საქციელი ჩვენი სინამდვილის ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა, რამდენადაც იგი დაკავშირებულია ცხოვრების ძირეულ შეცვლასთან.

ერთი შეხედვით, თითქოსდა სწორი აზრი შინაგანად წინააღმდეგობრივი და შეუსაბამოა. მასში ხდება თვით „გმირობის“ იდეის გაუფასურება, როდესაც გმირობა იქცევა ჩვეულებრივ მოვლენად, იგი აღარ არის გმირობა. რისი გაკეთებაც ყველას შეუძლია და რასაც ყველა აკეთებს, არაფრით არ არის მნიშვნელოვანი და არც ჩაითვლება გმირობად. ხოლო თუ მაინც მზად ვართ მას მივაწებოთ გმირობის იარაღი, მაშინ არ უნდა მივიჩნიოთ იგი ესთეტიკური კმაყოფილების წყაროდ, რადგან არ არსებობს საფუძველი ასეთი კმაყოფილებისათვის. არ არსებობს კი იმიტომ, რომ

ესთეტიკური კმაყოფილების აუცილებელი პირობა — განსაკუთრებული სიწმინდეა. ასე რომ, გამოთქმა: ყოველდღიურობა იქცა გმირობად, შესაძლოა მხოლოდ მაშინ, როდესაც ფიგურალური გამოთქმა, მაგრამ ჭეშმარიტებასთან მას არაფერი აქვს საერთო.

„ამაღლებულის“ კატეგორიის „გმირული“ შეცვლის მომხრენი სოციალისტური სინამდვილის ყოველდღიურობას მიაწერენ რა გმირობის პრედიკატს, ფიქრობენ, რომ ამით ძეგლს უგებენ ჩვენს ეპოქას და აპყავთ იგი განსაკუთრებულ სიმაღლეზე. ფაქტურად კი სჩადიან საპირისპიროს, რადგან, სადაც ყოველი ნაბიჯი მოითხოვს გმირულ მოქმედებას, საზოგადოება ნაძალადევა და არაბუნებრივი. ხშირად საქმე იქამდისაც მიდის, რომ ერთი ადამიანის მიერ მეორე ადამიანის მიმართ ელემენტარული ყურადღების გამოჩენა წარმოდგენილია რაღაც გმირობის მსგავს მოვლენად. ეს გარემოება ძალაუფლებურად ბადებს კითხვას: ნუთუ საზოგადოება ისე გადაგვარდა, რომ ადამიანობის გამოჩენა გმირობას ნიშნავს?! უაზრობაა იმის მტკიცება, თითქოს რაც მეტია საზოგადოებაში გმირობის ფაქტი, მით უფრო ნორმალური და მოსაწონია იგი.

ამასთან დაკავშირებით, არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ერთი ადგილი ბერტოლტ ბრენტის პიესიდან „გალილეის ცხოვრება“. როდესაც გალილეის წინაშე დადგა საკუთარ შეხედულებებზე უარის თქმის საშიშროება, მისი მოწაფეების ერთი ნაწილი მეცნიერისაგან მოითხოვდა სიმტკიცის გამოჩენას. მაგრამ მხცოვან ფილოსოფოსს ნებისყოფამ უმტყუნა და ქელი მოიხარა ინკვიზიციის წინაშე. ამით განაწყენებულმა მოწაფემ წამოიძახა: უბედურია ქვეყანა, რომელსაც გმირები არ ჰყავსო! ამაზე გალილეიმ უბასუხა: პირიქით, უბედურია ქვეყანა, რომელსაც გმირები ესაჭიროებაო.

„გმირულის“ ესთეტიკურ კატეგორიად მომნათლავთა ის არგუმენტი, რომ გმირობის თემას საკმაოდ დიდი ადგილი უკავია საბჭოთა ხელოვნებაში, არაფერს არ ამტკიცებს. ოდითგანვე ხელოვნება ეხებოდა სიყვარულის თემას, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, სიყვარული ეთიკური კატეგორიაა და არა ესთეტიკური. ხელოვნების ესთეტიკურ ბუნებას განსაზღვრავს არა მასში ასახული თემების ხასიათი, არამედ მათი გახსნის თავისებურება.

ამაღლებულის კატეგორიის გაუქმების, ან მისი სხვა კატეგორიით შეცვლის ყოველგვარი ცდა საფუძველს მოკლებულია. ეს რა თქმა, სრულებით არ ნიშნავს, რომ ესთეტიკური ღირებულების ძირითადი სახეები ანუ ფორმები იმთავითვე დადგენილი არიან და არავითარ ცვლილებას არ განიცდიან.

ბ) **ამაღლებულის ბუნების გაგებისათვის.** ფსევდო დიონისე ლონგინეს აზრით, ამაღლებული არის დიადი სულის თვისება, დიდბუნებოვანი სულის ექო. მოცემული განმარტება იმდენად ბუნდოვანი და ზოგადია, რომ რაიმე გარკვეული შინაარსის გამოტანა ძნელია. ამიტომ, თუ რა ჰქონდა მხედველობაში ამაღლებულის კატეგორიის ფუძემდებელს, უფრო გარკვევით ჩანს მის მიერ მოყვანილი მაგალითებიდან. ლონგინე ბუნებაში ამაღლებულის გამოვლენის ფაქტებად ასახელებს ოკეანეს, ნილოსს და ა. შ.



ახალ დროში ამაღლებულის შედარებით ღრმა ანალიზი მოგვცა XVII საუკუნის ინგლისელმა ფილოსოფოსმა ედმონდ ბიორკმა. ბიორკის აზრით, ამაღლებულის გრძნობა, განსხვავებით მშვენიერების გრძნობისაგან, წარმოიშობა თავდაცვის იმპულსიდან. იგი დაკავშირებულია საშიშროების განცდასთან და გარკვეული აზრით ქმნის მოუწესრიგებლობისა და ტკივილის შეგრძნებას, თუმცა სიცოცხლისათვის რეალური საშიშროების ფაქტი მოხსნილია. ის ობიექტები, რომლებიც იწვევენ ამაღლებულის გრძნობას, ხასიათდებიან განსაკუთრებული ძლიერებით, არაჩვეულებრივი სიდიდით, უსაზღვროებით.

ამაღლებულის ბიორკის მიერ მოცემული ანალიზი ფსიქოლოგიკურია და, ამდენად ცალმხრივი. მაგრამ ზოგი რამ მასში სწორადაა შენიშნული, რამაც განაპირობა მისი გავლენა ესთეტიკური აზრის სხვა თვალსაზრის წარმომადგენლებზე, მათ შორის კანტზე.

კანტის მიხედვით, ამაღლებულის შესახებ მსჯელობა მიეკუთვნება ესთეტიკურ მსჯელობათა კლასს და ბუნებრივია ხასიათდება ყველა იმ თავისებურებით, რითაც ხასიათდება საზოგადოდ ესთეტიკური მსჯელობა, ანუ მსჯელობა მშვენიერების შესახებ. ე. ი. ამაღლებულის შესახებ მსჯელობა რეფლექტორული მსჯელობაა და არა ლოგიკური. კმაყოფილება, რომელიც წარმოიშობა ამაღლებულთან დაკავშირებით, არ მიიღება შეგრძნებიდან, ფიზიოლოგიური გზით, როგორცაა სასიამოვნოს განცდა და არც წინასწარ მოცემული ცნების, ანუ იდეის გზით. ამაღლებით მიღებული კმაყოფილება დაკავშირებულია იდეასთან, მაგრამ არა წინასწარ დადგენილ იდეასთან, არამედ გაურკვეველ, განუსაზღვრელ იდეასთან. ამაღლებულით მინიჭებული კმაყოფილება ემყარება გამოსახვის ან წარმოსახვის უნარს. მსგავსად მშვენიერის შესახებ მსჯელობისა, ამაღლებულის შესახებ მსჯელობა ერთეულია და ამავე დროს საყოველთაოების, ზოგადობის, ყოველი სუბიექტისათვის მნიშვნელობის პრეტენზია აქვს: საყოველთაოების პრეტენზია ემყარება კმაყოფილების გრძნობას და არა საგნის შემეცნებას.

განსხვავება მშვენიერსა და ამაღლებულს შორის მდგომარეობს იმაში, რომ პირველი ეხება საგნის ფორმას, გარეგნულ მხარეს, ე. ი. იმას, რაც განსაზღვრულია საგანში, მეორე კი — რაც განუსაზღვრელია, უსასრულოა და არსებობს უფორმო საგნებშიც. ასე მაგალითად, ყვავილი მშვენიერია და არა ამაღლებული იმიტომ, რომ ყვავილს ფორმა აქვს და განსაზღვრულია თავისი ფორმით, სასრულოა მისი არსებობა დროსა და სივრცეში. ოკეანე ამაღლებულია, რადგან განჭვრეტისათვის იგი უსასრულოა, მას არა აქვს განსაზღვრული არსებობა სივრცეში და ამდენად დამთავრებული, ჩამოყალიბებული ფორმა.



მშვენიერების დროს კმაყოფილება, — განაგრძობს კანტი, — მიმართულია თვისებრიობის წარმოდგენისაკენ, ამაღლებულის — რაოდენობრიობის წარმოდგენისაკენ. პრინციპული განსხვავებაა აგრეთვე კმაყოფილებას შორის, რომელსაც იწვევს, ერთი მხრივ, ამაღლებული და, მეორე მხრივ, მშვენიერი. მშვენიერების განცდას იმთავითვე თან ახლავს სიცოცხლის ზემოქმედება და სასიამოვნოს, საამურის შეგრძნება. ამაღლებულის შემთხვევაში ხდება სასიცოცხლო ძალთა წუთიერი ნეიტრალიზირება, რათა შემდეგ განსაკუთრებულის ძლიერებით მოხდეს მათი გადმოფრქვევა. ამაღლებული არ ქმნის საამურის განცდას, ჰარმონიულობის შეგრძნებას. ამაღლებულის განცდისას სულის მოქმედებაში აღგილი აქვს ერთგვარ დისჰარმონიას. აქ მიზიდვას თან სდევს განზიდვა და დადებითი კმაყოფილების ნაცვლად ჩნდება გაოცება და მოკრძალება. არსებითი განსხვავება ამაღლებულსა და მშვენიერს შორის იმაშია, რომ მშვენიერება გულისხმობს მიზანშეწონილობის პრინციპს, როგორც აუცილებელს, ამაღლებული, პირიქით, ზასიათდება გრძნობებისათვის შეუსაბამობითა და წარმოსახვისათვის იძულებით.

ყოველივე ამის საფუძველზე, კანტი იძლევა ამაღლებულის შემდეგ განსაზღვრებას ამაღლებულია ის, რაც აღემატება გრძნობათა ყოველგვარ მასშტაბს. მაგრამ ის, რაც აღემატება გრძნობათა მასშტაბს, რამდენად შეიძლება იყოს კმაყოფილების წყარო და მით უფრო ესთეტიკური? საკუთარი გრძნობების შეზღუდულობა, ფიზიკური უსუსურობის განცდა, რასთანაც დაკავშირებულია ამაღლებულის გრძნობა, ბუნებრივია, იწვევდეს უფრო უკმაყოფილებას, ვინემ კმაყოფილებას. და მართლაც, ამაღლებული შიშზე აგებული უკმაყოფილებაა. მაგრამ აქვე თავს იჩენს გონების უნარი, გონებისა, რომელსაც შეუძლია მოსალოდნელი საშიშროების გაცნობიერება და სათანადო ზომების მიღება მისი ნეიტრალიზაციისათვის. ხოლო ნეიტრალიზირებული საშიშროება უკვე აღარ არის უკმაყოფილების მიზეზი, პირიქით, იგი იქცევა კმაყოფილების წყაროდ, და რაც უფრო დიდი იყო ადრე შიშისათვის საფუძველი, მით უფრო დიდია კმაყოფილების განცდა საფუძვლის მოხსნის შემდეგ. საშინელებაა ბუნების ისეთი მოვლენები, როგორიცაა ვულკანური აფეთქებები, ჰეჰა-ქუხილი, მაგრამ გონების მოქმედების შედეგად თუ შევძელით მათი თავიდან აცილება, ე. ი. ისეთი პირობების შექმნა, რომ ე. წ. „საშინელება“ ჩვენთვის უვნებელი გაგხადეთ, დაგვეუფლება კმაყოფილებისა და სიამოვნების განცდა.

მაშ ასე, ამაღლებული ორგანულად დაკავშირებულია პიროვნების ინტელექტუალურ მონაცემებთან. თუ ვარდის მშვენიერების დანახვას გონების

თვალი არ სჭირია, ასეთი თვალი აუცილებელია სამყაროს ამალღებულობის ჩასაწვდომად. სხვადასხვა ინტელექტუალურ დონეზე მყოფ სუბიექტებს სხვადასხვა მოვლენა მიაჩნიათ ამალღებულად. ის, რაც განვითარებული ცნობიერებისათვის ამალღებულია, განუვითარებლისათვის საშიშია.

ამალღებულის აღქმაში ინტელექტუალური ფაქტორის მონაწილეობა ერთგვარად ამდაბლებს, ან შეიძლება ითქვას, ანელებს მის ესთეტიკურ ხასიათს. ამიტომაც ამალღებული არ არის წმინდა ესთეტიკური ფენომენი. და მიუხედავად ამისა, ამალღებული მაინც ესთეტიკური კატეგორიაა თავისი ემოციური შინაარსის გამო.

ამალღებული, ასკვნის საბოლოოდ კანტი, არის ის, რის შესახებაც აზრი ასაბუთებს სულის ისეთ უნარს, რომელიც აღემატება გარეშე გრძნობის ყოველგვარ მასშტაბს. გარეშე გრძნობების მასშტაბი სიდიდეში ვლინდება. ამალღებული მოვლენაც ხასიათდება სწორედ განსაკუთრებული სიდიდით. სიდიდე ბუნებაში შეიძლება იყოს ექსტენსიური და ინტენსიური. ამასთან დაკავშირებით, არსებობს, ერთი მხრივ, მათემატიკურად ამალღებული და, მეორე მხრივ, დინამიურად ამალღებული. მათემატიკურად ამალღებული ეწოდება მოვლენას, რომელიც გამოირჩევა თავისი მოცულობით და გამოირჩევა იმდენად, რომ გრძნობად აღქმას არ შეუძლია მისი დაჭერა. ამგვარი რამ ბუნებაში გამოირიცხულია. და, მაშასადამე, მათემატიკურად ამალღებული არ არის ბუნების უშუალო მოვლენა, იგი სულის გარკვეული მდგომარეობაა. ასევეა დინამიურად ამალღებულიც, რომელიც გულისხმობს მოვლენის შინაგან სიდიადეს, ძლიერებას. ბუნების ძალებთან ურთიერთობა ცოცხლად გვაგრძნობინებს ჩვენს ფიზიკურ განსაზღვრულობას, სიძაბუნეს. მაგრამ ცნობიერების მოღვაწეობა ნათელყოფს ამ უსუსურობის პირობითობას და ბუნების ძალთა დამორჩილების პერსპექტივებს. ბუნების ძალთა დამორჩილების პერსპექტივაა სწორედ ის, რაც წარმოშობს ესთეტიკურ კმაყოფილებას და, ამრიგად, ამალღებულია არა ბუნების მოვლენა, არამედ ჩვენი შესაძლებლობა დავდგეთ მასზე მაღლა და დავიმორჩილოთ იგი.

ისევე, როგორც მოძღვრება მშვენიერებაზე, შეხედულება ამალღებულზე კანტთან სუბიექტივიზმისა და ფსიქოლოგიზმის ფარგლებში რჩება. მისთვის მოვლენის ამალღებულება ფაქტიურად განისაზღვრება იმით, რომ ადამიანი მასთან მიმართებაში გრძნობს მორალურ უპირატესობას. მაგრამ საკმაოდ ხშირია ისეთი შემთხვევა, როდესაც მოვლენა მიგვაჩნია ამალღებულად ჩვენი მხრიდან რაიმე მორალური უპირატესობის შეგრძნების გარეშე, პირიქით, ვგრძნობთ კიდეც საგნის უპირატესობას ჩვენთან მიმართებაში. მართალია ის, რომ ამალ-



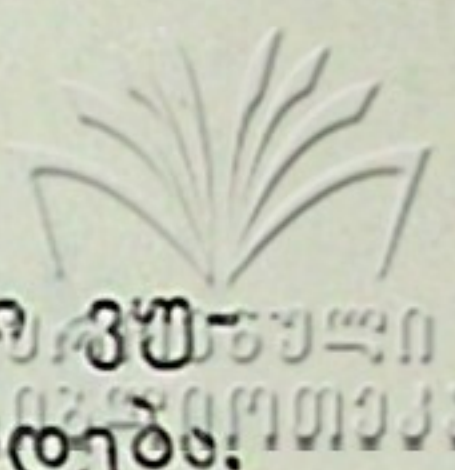
ლებული მოვლენა დამკვირვებელში იწვევს ერთგვარ აღმატებას, საკუთარი შესაძლებლობების ზრდას (სხვაგვარად არც ექნებოდა ადგილი ესთეტიკურ კმაყოფილებას), მაგრამ ყოველივე ეს ხდება არა ამაღლებული მოვლენის საწინააღმდეგოდ, მასთან დაპირისპირებაში, არამედ მისი მეშვეობით. თუ გავიზიარებთ კანტის თვალსაზრისს, გამოდის, რომ ამაღლებული მოვლენა საშუალებაა საკუთარი სიდიადის გამოსაჩენად, და, მაშასადამე, არაა ესთეტიკური ობიექტი, პირიქით, იმყოფება ესთეტიკური შეფასების იქით. ე. ი. ამაღლებული კი არ არის ესთეტიკური ფენომენი, არამედ სულის ის მდგომარეობა, რომელიც მასთან დამოკიდებულებაში, უფრო სწორად, მასთან დაპირისპირებაში იჩენს თავს. ეს გარემოება კანტის ესთეტიკისათვის ჩვეული ფაქტია. ნიკოლაი ჰარტმანის სამართლიანი შენიშვნით, გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის ფუძემდებელი უფრო ესთეტიკური ზემოქმედების ანალიზს უნდება, ვინემ თვით ესთეტიკური საგნის თავისებურების გარკვევას.

მიუხედავად არსებული ნაკლოვანებებისა, უმართებულობა იქნებოდა იმის უარყოფა, რომ კანტთან მოცემულია ამაღლებულის თანმიმდევრული და სრული თეორია. კანტის დამსახურება ამ საკითხში, ისევე როგორც სხვა საკითხებში, ცალკეული სწორი დებულებების წამოყენებაში კი არ მდგომარეობს, არამედ სისტემატური მოძღვრების შექმნაში.

კანტი ამაღლებულს უკავშირებს უსასრულობის იდეას. უსასრულობის იდეა უდევს საფუძვლად ამაღლებულის ჰეგელისეულ გაგებასაც. ამაღლებული, ჰეგელის აზრით, აბსოლუტის ისეთი მდგომარეობაა, როდესაც იგი ყოველგვარ უშუალო არსებობაზე მაღლა დგას და მით ანხორციელებს აბსტრაქტულ თავისუფლებას. „ამაღლებული საზოგადოდ არის უსასრულოს გამოხატვის ცდა ისე, რომ მოვლენათა სამყაროში ვერ პოულობს ამ მიზნისათვის გამოსადეგ საგანს“¹. ე. ი. ამაღლებული ეს ისეთი უსასრულობაა, რომელიც არ ექვემდებარება სასრულობის ფორმაში გამოხატვას და, ამავე დროს, მიისწრაფის ამ გამოხატვისაკენ. ამაღლებულია მოვლენა, რომელიც ყოველმხრივ ცხადყოფს მისი კონკრეტული მოვლენის სახით გამოხატვის შეუძლებლობას და რომელიც ზაზს უსვამს მოვლენათა ანუ სასრულო სამყაროზე თავის აღმატებას.

ამრიგად, ამაღლებულის შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს იდეასთან, როგორც სუბსტანციონალურ ერთიანობასთან, რომელიც ვერ ფორმირდება რაიმე გარეგნულში. და თუ მაინც გვსურს, რომ სუბსტანცია ვაქციოთ განჭვრეტის ობიექტად, ეს შესაძლებელი ხდება მხოლოდ მისი როგორც შემოქმედებითი

¹ Г. В. Ф. Гегель, Эстетика, т. 2, М., 1969, стр. 73.



ძალის მქონე სულის წარმოდგენით, ანუ ყველა ნივთებში, რომელთაც კავშირებით მას შემოქმედებითი ძალის სახით გამოხატვით. ამით ცხადი გახდება, რომ სუბსტანცია მალღდება რა ერთეულ მოვლენებზე და ამ ამაღლებით აფუძნებს მათ არსებობას, ამავე დროს უარყოფს მათსავე არსებობას თავის თავში მათი გამოხატვის შეუძლებლობის გამო. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ამაღლებული არის იდეის ისეთი გამოხატულება, როდესაც გამომხატველი საგნის არსებობა გამორიცხულია და, ამდენად მიუთითებს რა გამომხატველ საგანზე, ამავე დროს უარყოფს მის არსებობას. რამდენადაც ამაღლებულის არსება მოვლენათა სამყაროს უარყოფაშია, იგი ამ სამყაროს გარეშე არ არსებობს როგორც მისი უარყოფელი.

ამაღლებული, განაგრძობს ჰეგელი, არის იდეის, სუბსტანციის ფორმირება, ანუ განსახიერება საგნებში ისეთნაირად, როცა განსახიერების შეუძლებლობა აშკარაა, და ამრიგად, იგი სულის მდგომარეობა კი არ არის, ჩვენი სუბიექტური სულის თავისებურება, ან უნარი კი არ არის, როგორც ფიქრობდა კანტი, არამედ ობიექტური ვითარებაა, პროცესია, რომლის დროსაც ხდება დაუსრულებელის სასრულოში გამოხატვის შეუძლებლობის დემონსტრაცია, ე. ი. უსასრულოს აღმატების ჩვენება სასრულოზე.

როგორც ვხედავთ, ობიექტივისტი ჰეგელი ილაშქრებს სუბიექტივისტი კანტის წინააღმდეგ. მაგრამ როდესაც იგი უარყოფს ამაღლებულის რეალურ საგნად ყოფნის შესაძლებლობას და მიაჩნია იგი ამგვარი შესაძლებლობის გამორიცხვის დემონსტრაციად, ძალაუვნებურად ამაღლებული კვლავ სუბიექტის მდგომარეობად წარმოგვიდგება. თუ ამაღლებული არ შეიძლება იყოს რეალური მოვლენა, თუ ამაღლებული ყოველ ამგვარ შესაძლებლობაზე აღმატებაა, მაშინ ფაქტიურად მის არსებობას ამ აღმატებულობის განცდით ჰქონია ადგილი და არა სხვაგვარად.

სუბსტანცია ორმაგ დამოკიდებულებაშია მოვლენათა სამყაროსთან — განაგრძობს ჰეგელი — დადებითსა და უარყოფითში. ამაღლებულის მხატვრული ფორმების დაყოფა, ანუ კლასიფიკაცია უნდა მოხდეს ამ ორმაგი დამოკიდებულების საფუძველზე.

ამაღლებულის მხატვრული გამოხატვის დადებითი ფორმაა პანთეისტური ხელოვნება, რომელსაც ვხვდებით ნაწილობრივ ინდოეთში და ნაწილობრივ ირანელი მაჰმადიანი პოეტების მისტიკაში. აზრისა და გრძნობის უფრო ღრმა ინტიმურობით იგი ვლინდება ქრისტიანულ დასავლეთში. ეს ხელოვნება ხასიათდება იმით, რომ სუბსტანცია წარმოდგინება როგორც ყველა მისი აქციდენტების სათვრის იმანენტური, ე. ი. ღმერთი არ არის დაპირისპირებული მის მიერ შექმ-



ნილ მოვლენათა სამყაროსთან, იგი გაიგივებულია მასთან და ყოველი მოვლენა წარმოადგენს ერთიანის, ანუ ღვთაებრივის განდიდებას. პოეტი, ჰერმეტი, რომელიც ამ ერთიანობას, ინარჩუნებს სავსებით დადებით მიმართებას სუბსტანციასთან, რომელსაც იგი უკავშირებს ყველაფერს.

ამაღლებულის მხატვრული გამოხატვის უარყოფით ფორმას, ამბობს ჰეგელი, ვხვდებით ებრაულ პოეზიაში და იგია ნამდვილი ამაღლებული. აქ ღმერთი მოცილებულია მის მიერ შექმნილ მოვლენათა სამყაროს, დაპირისპირებულია ამ სამყაროსთან და, ერთი მხრივ, გვაქვს სუბსტანცია როგორც ქვეყნის გამგებელი, ხოლო, მეორე მხრივ, შექმნილთა ერთობლიობა როგორც განსაზღვრული და უსუსური სუბსტანციასთან მიმართებაში. ასეთ ხელოვნებაში ღვთაების, ანუ სუბსტანციის ამაღლებული ბუნების განჭვრეტა შესაძლებელია არა მოვლენებში მისი წარმოდგენით, არამედ ყველა მოვლენის უსასრულობისა და ღმერთის მიმართ დაბეჩავებული, დაქვემდებარებული მდგომარეობის ჩვენებით, ყოველი არსებული მთელ მის ბრწყინვალეობასა და სიდიადეში გამოიყურება დაქვემდებარებულ აქციდენციად და წარმავალ მოჩვენებითობად ღვთაებრივ არსებასა და მარადიულობასთან შედარებით.

როგორც ვხედავთ, ჰეგელი ამაღლებულის იდეას უკავშირებს უსასრულოს, ღმერთის არსებას, რომელიც უპირისპირდება მოვლენათა სამყაროს და ამ დაპირისპირებაში მდგომარეობს მისი თავისუფლება. ამაღლებულის ბუნების გარკვევა ნიშნავს არსებითად ღმერთის არსებობის სწორ გაგებას. ღმერთის ნამდვილი არსება კი, ჰეგელის აზრით, იმაშია, რომ იგი მოკლებულია გრძნობად გარკვეულობას. მოვლენათა სამყაროს არა აქვს არსებობის შინაგანი უფლება. მას არსებობის უფლებას ანიჭებს ღმერთი და ამაშია მისი კეთილშობილება. მაგრამ ღმერთი სიკეთესთან ერთად სამართლიანიცაა. ღმერთის სამართლიანობა იმაშია, რომ მან მიანიჭა რა სასრულოს არსებობის უფლება, ნათელყო მისი უსუსურება, უძლურება მასთან, ანუ ღმერთთან შედარებით. ერთი სიტყვით, ღმერთი კეთილია, რადგან სასრულოს მისცა არსებობის უფლება და სამართლიანია, რადგან განუსაზღვრა ეს უფლება. ხელოვნება, რომელიც მიზნად ისახავს შინაარსითაც და ფორმითაც სუბსტანციის უძლეველობას, სასრულოზე მისი უპირატესობის ჩვენებას, არის ამაღლებულის ხელოვნება.

მშვენიერი ხელოვნებაში, ანუ იდეალი — ამბობს ჰეგელი, — განსხვავდება ამაღლებულისაგან. იდეალში შინაგანი მოიცავს გარეგან რეალობას, რომლის შინაარსსაც იგი წარმოადგენს. ე. ი. ადგილი აქვს ჰარმონიას იდეასა და მისი გარეგანი გამოვლენის ფორმას შორის. ამაღლებულში, პირიქით, გარეგანი არსებობა, რომელშიც სუბსტანცია განჭვრეტის საგანი ხდება, დამდაბლებუ-

ლია სუბსტანციასთან მიმართებაში და ეს დამდაბლება, დაქვეითება გარეგანი ფორმისა ის ერთადერთი საშუალებაა, რომლითაც ხელოვნება თვალსაჩინოს ხდის თავისთავად უფორმოს, სასრულოთი გამოუხატველი ერთიანი ღვთაების არსებობას. ამაღლებული გულისხმობს აზრის (იდეის) ისეთ დამოკიდებულებას, რომელთან შედარებით გარეგანი წარმოგვიდგება რაღაც დაქვემდებარებულად, რადგან იდეა გარეგანში შინაგანად არ არსებობს, სცილდება მის საზღვრებს. შინაგანის არსებობა გარეგანის ფარგლებს იქით წარმოადგენს ამაღლებული ხელოვნების გამოსახვის საგანს.

ძნელი არაა იმის მიხვედრა, რომ ჰეგელის მთელი მსჯელობა გახვეულია მისტიკურ ფორმაში. მაგრამ თუ თავს დავაღწევთ ამ ფორმალურ მხარეს, თუ ღმერთის იდეას შევცვლით ღირებულებით ან სხვა რეალური ცნებებით, არ შეიძლება მასში არ დავინახოთ დიალექტიკის მამამთავრის ღრმა აზრი; თუმცა ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ „ფორმალური მხარე“, ეს მისტიკური გარსი არ წარმოადგენს ჰეგელისათვის რაღაც გარეგანს, არამედ მისი კონცეპციის ორგანული ნაწილია. ჰეგელის აბსტრაქტული მსჯელობის იქით ჩვენ შეგვიძლია დავინახოთ სინამდვილის ღრმად კონკრეტული შინაარსი, მისი იდეალისტური დებულებების იქით სამყაროს კანონზომიერების სწორად ახსნის გასაღები, მაგრამ ეს იქნება ჩვენებურად გაგებული ჰეგელი. ლენინის მოწოდება — წავიკითხოთ ჰეგელი მატერიალისტურად, ნიშნავს მის შემოქმედებითს გადამუშავებას, პრინციპულად სხვა კუთხიდან გაშუქებას, რადგან ნამდვილი ჰეგელი ყველგან და ყოველთვის რჩება იდეალისტად. ასე რომ, ჰეგელის დებულებების ბრმად გაზიარებამ მისგან გამომდინარე შედეგების გარეშე, ადვილად შეიძლება მიგვიყვანოს ლოგიკურ წინააღმდეგობამდე.

იდეალისტური ესთეტიკის საწინააღმდეგოდ, ჩერნიშევსკის მატერიალისტური თეორია უარყოფს ამაღლებულის კავშირს უსასრულობასთან. „საგანი ახდენს ამაღლებულის შთაბეჭდილებას ისე, რომ სულაც არ აღძრავს დაუბოლოებელის იდეას“, — ამბობს იგი. „ამაღლებული არის ის, — განაგრძობს იქვე, — რაც ბევრად უფრო მეტია, დიდია ყოველივე იმაზე, რასაც კი მას ვადარებთ. ასე მაგალითად, მყინვარი (ყაზბეგი) დიდებული მთა არის (თუმცა სრულიადაც არ წარმოადგენს რაღაც განუსაზღვრელს ან უსასრულოს), იმიტომ რომ ბევრად უფრო მაღალია იმ ბორცვა-გორაკებზე, რომელთა ცქერას ჩვენ მივეჩვიეთ. ასევე ვოლგა დიდებული მდინარეა იმიტომ, რომ ბევრად უფრო განიერია პატარა მდინარეებზე; სიყვარული ამაღლებული ცნებაა, იმიტომ რომ ეს ბევრად უფრო ძლიერია ყოველდღიურ წვრილმან ანგარიშებსა და ინტრიგებზე; იულიუს კეისარი, ოტელო, დეზდემონა — ამაღლებული პიროვნებებია



იმიტომ, რომ იულიუს კეისარი ბევრად უფრო გენიალურია ჩვეულებრივ ადამიანებზე, ოტელოს უყვარს და ეჭვიანობს, დეზდემონას უყვარს ბევრად უფრო ძლიერ, ვიდრე ჩვეულებრივ ადამიანებს“¹.

ამრიგად, ამაღლებული, ჩერნიშევსკის მიხედვით, რელატიური კატეგორიაა. იგი ვლინდება სხვა საგნებთან მიმართებაში და არ არსებობს თავისთავად, ამაღლებული ერთ გარკვეულ გარემოში შეიძლება აღარც მოგვეჩვენოს ამაღლებულად სხვა პირობებში.

რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატის ეს შეხედულება უთუოდ შეიცავს ჭეშმარიტების გარკვეულ მარცვლებს, მაგრამ მასთან ძალზე გამარტივებულადაა წარმოდგენილი ამაღლებულის არსება. ძნელია იმ აზრის გაზიარება, რომ მოვლენა მიგვაჩნია ამაღლებულად, თუ იგი აღემატება მის გვერდით მყოფ მოვლენას. ერთი მოვლენის ან საგნის მეორეზე უპირატესობა, აღმატება ჯერ კიდევ არ არის საკმარისი მისი ამაღლებულად მიჩნევისათვის.

საბჭოთა ესთეტიკოსები ნაკლებ ყურადღებას უთმობენ ამაღლებულის კატეგორიას. მხოლოდ თითო-ორი ნაშრომი თუ არსებობს ამაღლებულის შესახებ.

პ. ს. ტროფიმოვის აზრით, ამაღლებული არსებობს ობიექტურად. სინამდვილის ამაღლებული მოვლენები არსებობენ ადამიანისაგან დამოუკიდებლად, ე. ი. ობიექტურად², — წერს იგი. მათ რიცხვს მიეკუთვნება ბუნების ღიადი მოვლენები და საგნები, ისტორიული ამბები, გამოჩენილ პირთა ცხოვრება, აგრეთვე ხელოვნების არაერთი ნაწარმოები და ა. შ. ავტორის მიხედვით, ის, ვინც უარყოფს ამაღლებულის ობიექტურ არსებობას, დგას იდეალისტური ესთეტიკის ნიადაგზე, რომლის სათავე კანტიდან მომდინარეობს. ამაღლებული, ისევე როგორც მშვენიერი, წარმოდგენს სუბიექტის მიერ გარემო საგნების შეფასებას, მაგრამ შეფასების საფუძველი სუბიექტისაგან დამოუკიდებელია და არსებობს თვით ობიექტში. „ამაღლებულის წყაროს მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა ხედავს ადამიანების ცნობიერებისაგან დამოუკიდებელ რეალურ სინამდვილეში“³. დიდმა რუსმა მწერლებმა, მხატვრებმა, კომპოზიტორებმა თავიანთ ნაწარმოებებში მოგვცეს სინამდვილეში არსებული ამაღლებულის ამსახველი მშვენიერი სურათები.

პ. ტროფიმოვის აზრი ამაღლებულის ობიექტურად არსებობის შესახებ არ შეესაბამება ესთეტიკის მეცნიერების განვითარების თანამედროვე დონეს. თუ ჩვენ მტკიცედ გვწამს ის გარემოება, რომ ესთეტიკის კატეგორიები ესთეტიკური შეფასების ფორმებია, ლოგიკურად გაუმართლებელია მათი ობიექტურად არსებობის მტკიცება, შეუძლებელია შეფასების წარმოდგენა შემფასებლის გარეშე. მართალია, მატერიალისტური ესთეტიკა ვერ უარყოფს შეფასების ობიექტური საფუძვლის არსებობას, მაგრამ ეს საფუძველი საგანში კი არ არის, არამედ ცხოვრების წესში. ასე,

¹ ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, 1945, გვ. 458.

² Сб. Вопросы марксистско-ленинской эстетики, М., 1956, стр. 87.

³ იქვე, გვ. 88.

რომ, ბუნების ე. წ. დიადი მოვლენები არიან ამაღლებული არა თავისთავად, არამედ იმიტომ, რომ ადამიანებს მიაჩნიათ ისინი ასეთებად.

ამაღლებულის ობიექტურად არსებობის უსაფუძვლობა კიდევ უფრო ნათელი ხდება, როგორც კი საქმე ეხება ისტორიულ პირთა შეფასებას. ტროფიმოვის მტკიცებით, ამაღლებულია იმ დიდ ისტორიულ პირთა ცხოვრება, რომელთა მოღვაწეობა დაკავშირებულია ხალხის კეთილდღეობისათვის ბრძოლასთან. მაგრამ იბადება კითხვა: ვისთვისაა ამაღლებული? ნუთუ ექსპლოატატორული კლასის წარმომადგენელს ამაღლებულად მიაჩნია ხალხისათვის მეტბრძოლი პიროვნება? ნუთუ სპარტაკი ამაღლებულია მონათმფლობელთა კლასის ინტერესების დამცველი ადამიანებისათვის? ნუთუ პუგაჩოვი ამაღლებულია ეკატერინე II კარისკაცებისათვის, ან კიდევ ნაპოლეონი ბურბონების შთამომავალთათვის? ასე რომ, როგორც კი პიროვნების ამაღლებულობის საკითხი დგება, უმაღვე ისმის კითხვა — ვინ არის შემფასებელი, ვისთვისაა იგი ამაღლებული? პ. ტროფიმოვის დებულება: ამაღლებულია იმ პიროვნების ცხოვრება, რომელიც იღვწოდა ხალხის კეთილდღეობისათვის, საჭიროებს შესწორებას, რადგან იგი მართლდება მხოლოდ გარკვეულ ისტორიულ პირთა მიმართ და არა ყველა გამოჩენილ პიროვნებათა მიმართ. შესწორება კი უნდა მოხდეს შემდეგნაირად: ამაღლებულია ის ისტორიული პიროვნება, რომელიც მნიშვნელოვან როლს თამაშობს საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებაში და ამდენად წარმოადგენს ღირებულებას ისტორიისათვის. ასეთი განმარტების შემდეგ გასაგებია, თუ რატომ მიაჩნია რევოლუციური დემოკრატიის იდეოლოგს ნ. გ. ჩერნიშევსკის ალექსანდრე მაკედონელისა და იულიოს კეისრის სახე ამაღლებულად, მიუხედავად იმისა, რომ არც ერთის და არც მეორის მოღვაწეობა არ იყო დაკავშირებული ხალხის კეთილდღეობისათვის ბრძოლასთან.

პ. ტროფიმოვის მსჯელობაში შეიმჩნევა წინააღმდეგობა, როდესაც იგი წერს: „ამაღლებულის კატეგორია ასახავს ცხოვრებისა და ხელოვნების მოვლენების ისეთ შინაარსს, რომელიც ადამიანში იწვევს წვრილმანზე და ჩვეულებრივზე მაღლა მდგომ გრძნობებს“¹. ამის შემდეგ იბადება კითხვა: თუ ამაღლებული არსებობს ობიექტურად, რა აუცილებელია მისი დახასიათებისათვის მითითება მის მიერ გამოწვეული გრძნობების ხასიათზე? განა აქვს კი რაიმე მნიშვნელობა რეალური ფაქტის ბუნების გასარკვევად მასთან დაკავშირებული ემოციების თავისებურებას? მაგრამ, იქნებ ამაღლებულის რეალურად არსებობის საფუძველს წარმოადგენს სწორედ სათანადო ემოციები? მაშინ მტკიცება იმისა, რომ ამაღლებული ადამიანი ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლად არსებობს, უსაფუძვლოა.

სადავოა ავტორის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ჭეშმარიტად ამაღლებული ესთეტიკური აზრით ყოველთვის მორალურია, რომ გაუმართლებელია ამაღლებული მოვლენების განხილვის დროს მხოლოდ ერთი შეფასების, კერძოდ ესთეტიკურის მიყენება.

მოცემულ დებულებაში აღსანიშნავია ორი მომენტი: ჯერ ერთი, უაზროა თქმა, რომ ამაღლებული მოვლენის მიმართ გაუმართლებელია ერთი შეფასების მიყენება. გამოდის თითქოს დამოუკიდებლად არსებობს ამაღლებული მოვლენა და შემდეგ ხდება მისი შეფასება. როდესაც ვამბობთ: „მოვლენა ამაღლებულია“ — ამით უკვე ვახდენთ შეფასებას და შემდგომ შეფასების შესახებ საკითხის კვლავ დაყენებას აზრი არა აქვს. მეორეც, თუ ამაღლებული ესთეტიკური კატეგორიაა, რაღა საჭიროა ეთი-

¹ Сб. Вопросы марксистско-ленинской эстетики, М., 1956. стр. 84.



კური შეფასების აუცილებლობაზე მსჯელობა, და თუ ამალღებული არ წაბმდგენს ესთეტიკურ კატეგორიას, რა აზრი აქვს მის განხილვას ესთეტიკაში?

ასევე სადავოა ავტორის შემდეგი დებულება: ამალღებული შეიძლება გამოვლინდეს და ხშირად ვლინდება კიდევ გარეგნულად მახინჯ ფორმაში¹. კიდევ მეტიც, ეს დებულება ერთგვარად ეწინააღმდეგება ავტორის წინა დებულებას. მისი აზრით, არ შეიძლება მოვლენა იყოს ამალღებული ესთეტიკური აზრით, თუ იგი ნაკლოვანია მორალურად, თუ იგი არ არის ეთიკურადაც დადებითი. „მაღალი ეთიკური საფუძვლის გარეშე არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს რაიმე მშვენიერი და ამალღებული ესთეტიკური აზრით“², — წერს პ. ტროფიმოვი, რადგან გაუგებარია, როგორ შეიძლება ესთეტიკური კმაყოფილება გამოიწვიოს იმან, რაც მორალურად უარყოფითია. მაგრამ, თუ ამორალური არ შეიძლება იყოს ესთეტიკურად მიმზიდველი, ვინაიდან ეს წინააღმდეგობაა, რამდენად შეიძლება მახინჯი, ანუ ანტიესთეტიკური იყოს ესთეტიკური? განა ამ შემთხვევაში ნაკლები წინააღმდეგობა იქმნება?

ის აზრი, რომ ამალღებული შეიძლება გამოვლინდეს მახინჯ ფორმაში, სხვაგანაც გვხვდება. ამით სურთ ხაზი გაუსვან ამალღებულისა და მშვენიერის განსხვავებულობას, მაგრამ, ვფიქრობთ, საამისოდ საკმარისია ითქვას, რომ არ არის სავალდებულო ამალღებული იყოს მშვენიერი და სრულებით არაა აუცილებელი „შევამოკოთ“ იგი ანტიესთეტიკური მომენტებით.

მ. ს. კაგანი ამალღებულის სპეციფიკურ თავისებურებას უკავშირებს რაოდენობრიობის კატეგორიას. მისი აზრით, საგნის რაოდენობრივი მხარე უდევს საფუძვლად ესთეტიკური შეფასების მოცემულ სახეს. „ამალღებული, წერს კაგანი, არის ისეთი საგანი, ისეთი მოვლენა, ისეთი ქცევა, რომელშიც განსაკუთრებული ძალით, არაჩვეულებრივი ძლევამოსილებით, ყოვლის შთანთქმელი ენერგიით ვლინდება ადამიანური იდეალი“³. მშვენიერში, ავტორის აზრით, რაოდენობრივ და თვისობრივ მხარეებს შორის პარმონიული შესაბამისობაა, რაც თავის გამოხატულებას პოულობს ზომის კატეგორიაში. ამალღებულში რაოდენობრივი მხარე გამოდის წინა პლანზე და ვითარდება იმდენად აქტიურად, რომ არღვევს ზომის საზღვრებს, რითაც წარმოქმნის უსაზღვროსა და გრანდიოზულს.

რითაა გამოწვეული რაოდენობრივი გარკვეულობის ესთეტიკური მნიშვნელობა? — აყენებს კითხვას მ. კაგანი და თვითონვე პასუხობს — როდესაც ხდება საკუთარი მასშტაბების შედარება ამალღებულ მოვლენასთან და ირკვევა საოცრად დიდი განსხვავება, ეს იწვევს სავსებით თავისებურ ემოციებს, მოკრძალების, შიშის და აგრეთვე აღმაფრენის განცდას.

კაგანის თვალსაზრისი არსებითად კანტის თვალსაზრისის გამეორებაა. მისი აზრი ამალღებულის კატეგორიაში რაოდენობრივი მხარის გადამწყვეტი მნიშვნელობის შესახებ, საკმაოდ გავრცელებულია ესთეტიკაში და წარმოადგენს საკიოხისადმი ცალმხრივი მიდგომის შედეგს. მარქსისტული დიალექტიკის პოზიციებზე მდგომი მ. კაგანიც გრძნობს რაოდენობრივი გარკვეულობის თვისობრივისაგან მოწყვეტის უსაფუძვლობას და მიუთითებს, რომ მხოლოდ რაოდენობრივი მასშტაბის სიდიადე არ

¹ Сб. Вопросы марксистско-ленинской эстетики, М., 1956, стр. 86—87.

² იქვე, გვ. 98.

³ М. С. Каган, Лекции по марксистско-ленинской эстетике, Л., 1963, ч. 1, стр. 70.

ქმნის ამაღლებულს. მეტიმეტი სიძუნწე, ან სიმხდალე ვერ იქნება ამაღლებული; რაოდენ გიგანტური სიდიდისა არ უნდა იყოს ბაყაყი ლომს მაინც ვერ გაუტოვდება; მაგრამ იქ, სადაც რაოდენობრივ აღმატებას თან სდევს თვისობრივად დადებითი მნიშვნელობა, მოვლენა ტოვებს ამაღლებულის შთაბეჭდილებას.

განიხილავს რა ამაღლებულის ხასიათს ადამიანთა შორის, მ. კაგანი მოცულობრივი მომენტის ნაცვლად, რომელიც ბუნებრივია ამ შემთხვევაში სრულიად გაუმართლებელი იქნებოდა, განმსაზღვრელ მნიშვნელობას ანიჭებს ხასიათის სიმტკიცეს, ნებისყოფის სიძლიერეს, ზნეობრივ სიწმინდეს. ადამიანების შეფასებაში ამაღლებულის მაგალითებს წარმოადგენენ გმირობის ფაქტები. ამაღლებული ადამიანში არის გმირული, — ასკვნის კაგანი.

აქ იგივე შეუსაბამობასთან გვაქვს საქმე, რაზეც ზემოდ ითქვა, როდესაც ვეხებოდით გმირულის კატეგორიას. ესთეტიკური მიმართების დროს გმირობა და გმირული საქციელი წარმოადგენს შეფასების ობიექტს და არა თვით შეფასებას. გმირობას შეუძლია ადამიანში გამოიწვიოს უდიდესი ესთეტიკური აღმაფრენა, მაგრამ ამის გამო იგი პრინციპში მაინც ზნეობრივ აქტად რჩება. თუნდაც ის ფაქტი, რომ გმირობის შესახებ მსჯელობას მხოლოდ საზოგადოებაში, ადამიანების მიმართ აქვს აზრი, უკვე მეტყველებს იმაზე, რომ იგი არ მიეკუთვნება ესთეტიკური შეფასების სფეროს და შეიძლება ჩაითვალოს მიზანშეწონილად მხოლოდ როგორც ეთიკური კატეგორია.

ანალოგიურ თვალსაზრისს ანვითარებს ი. ბორევი. „ამაღლებული როგორც ესთეტიკური კატეგორია — წერს იგი, — გამოხატავს სამყაროს უსასრულობასა და მარადიულობას. ადამიანის მძლავრ შინაგან ძალებს¹. ამაღლებულის აღქმის მომენტში ესთეტიკური სიამოვნების გვერდით ადამიანი განიცდის ალტაცებას, ხოლო მოცემული საგნის არასრული დაუფლების შემთხვევაში — შიშის გრძნობას. ამით აიხსნება, ავტორის აზრით, ამაღლებულის ორი ტიპის არსებობა: დამორგუნავისა და ამაღლებლის. ერთი ტიპის ამაღლებულის დროს ადამიანი გრძნობს საკუთარ უსუსურობას და მორჩილების გარდუვალობას, მეორე ტიპის კი — აღმაფრენას, შეშართებას და ძალთა მობილიზაციის მოთხოვნას.

ბორევის აზრი ამაღლებულის ორი ტიპის შესახებ უსაფუძვლოა. ამაღლებული მოვლენა უთუოდ ტოვებს ადამიანში განსაკუთრებულის, ძლიერის შთაბეჭდილებას, მაგრამ ამის გამო ეს შთაბეჭდილება მორჩილებისა და შიშის მომენტებით რომ იყოს სავსე, არც იქნებოდა ესთეტიკური შინაარსის. ჯერ კიდევ კანტი შენიშნავდა: გაუმართლებელი ადამიანისათვის ღმერთი არ წარმოადგენს ესთეტიკურ ფენომენს, რადგან იწვევს მხოლოდ შიშისა და მორჩილების გრძნობას. ღმერთი ამაღლებულია გაუმართლებელი ადამიანისათვის, რომელსაც ესმის რა შემოქმედის მნიშვნელობა და ადგილი სამყაროში, არ კანკალებს ყოველ წუთს მის წინაშე და არ მიაჩნია თავი საბოლოოდ განწირულად. პირველისათვის ღმერთი მბრძანებელია, რომელიც ყოველმხრივ ზღუდავს ადამიანის თავისუფალ მოქმედებას, მეორისათვის, პირიქით, იგი ყველაფრის დასაბამია და ამავე დროს თვით თავისუფლების წყაროც. იქ, სადაც ინდივიდის თავისუფლებას საფრთხე ელის, გამორიცხულია ესთეტიკური ფენომენის არსებობა და, მაშასადამე, მსჯელობა ისეთი ტიპის ამაღლებულზე, რომელიც „დამორგუნავია“ — მოკლებულია აზრს.

¹ Ю. Б. Б о р е в, Основные эстетические категории, М., 1960, стр. 140.

„ამაღლებული, — წერს ბორევი შემდეგ, — წარმოადგენს იმ საგნებისა და მოვლენების ობიექტურ ესთეტიკურ თვისებას, რომელთა ფართო საზოგადოებრივი მნიშვნელობა განსაკუთრებით ძლიერია და რომელთაც აქვთ მსოფლიო-ისტორიული პაზონი, განსაზღვრავს ხალხებისა და მთელი კაცობრიობის ცხოვრების შინაარსს...
ამაღლებული — ისეთი საგნებისა და მოვლენების ესთეტიკური თვისებაა, რომლებიც თავიანთი კოლოსალური ძალისა და უსაზღვროდ დიდი მასშტაბის წყალობით არ შეიძლება განვითარების მოცემულ ეტაპზე მთლიანად ათვისებულ იქნას კაცობრიობის მიერ და წარმოადგენს სასიკეთო პერსპექტივას მომავალი შემოქმედებითი მოღვაწეობისათვის“¹.

როგორც ვხედავთ, ი. ბორევიც ამაღლებულს განიხილავს ესთეტიკური თვისების სიბრტყეში და ობიექტურობის იმავე აზრით, როგორც ეს იყო მოცემული ტროფი-მოვთან. აქ უთუოდ ადგილი აქვს ერთგვარ უზუსტობას. ბორევს საზოგადოდ არ მი-აჩნია ესთეტიკური თვისება ობიექტურად არსებულ თვისებად, მაგრამ როდესაც ცდილობს ხაზი გაუსვას ამაღლებულის ობიექტურ შინაარსს, რატომღაც შთაბეჭდი-ლება ისეთი იქმნება, თითქოს მისთვის იგი მატერიალურ თვისებათა რიცხვს მიე-კუთვნება. სხვაგვარად გაუგებარია შემდეგი სიტყვები: „ამაღლებული არსებობს ბუ-ნებაში როგორც ობიექტური ესთეტიკური თვისება ისეთი მოვლენისა, როგორიცაა გრანდიოზული ჩანჩქერი, ოკეანე, მაღალი მთები და ა. შ.“².

ამაღლებული ესთეტიკური შეფასების ერთ-ერთი ძირითადი ფორმაა. ეს-თეტიკური შეფასება კი ღირებულების, როგორც ღირებულების შეფასებაა, რაც ფსიქოლოგიურად ღირებულების უშუალო განცდაში გამოიხატება. ამი-ტომ, როდესაც ლაპარაკია ესთეტიკურ შეფასებაზე, ემოციონალური ასპექტი ყოველთვის მხედველობაში მიიღება როგორც ერთ-ერთი ამოსავალი მომენ-ტი. ჩვენი მსჯელობაც ამაღლებულზე უთუოდ გულისხმობს მისი განცდის თავი-სებურების გარკვევას, რაზეც ქვემოთ გვექნება მსჯელობა.

რამდენადაც ესთეტიკური შეფასება გაგებულია როგორც ღირებულების შეფასება, ბუნებრივად იბადება კითხვა, თუ რა ღირებულებებთან გვაქვს საქმე ამაღლებულის შემთხვევაში. ამაღლებული არ არის უშუალოდ დაკავშირებული რომელიმე ღირებულებასთან, იგი ღირებულებათა შეფასებაში ისევე უნივერ-სალური შინაარსისაა, როგორც მშვენიერი და ამ მხრივ ახლო დგას მასთან. ასე რომ, ამაღლებულის მომქმედების სფერო ვრცელდება ფიზიკურზე, პრაქ-ტიკულზე, ზნეობრივზე და გნოსეოლოგიურზე. ამაღლებულს შეიძლება ადგი-ლი ჰქონდეს ბუნებაშიც და საზოგადოებაშიც, როცა მოვლენები წარმოდგენი-ლი არიან ღირებულებათა სიბრტყეში. თუ მოვლენის განხილვა არ ხდება ღი-

¹ Ю. Б. Боров, Основные эстетические категории, М., 1960, стр. 141.

² იქვე, გვ. 140.

რებულების სიბრტყეში, ამაღლებულზე მსჯელობამ შესაძლოა ბევრი გაუგებრობა გამოიწვიოს. ამაღლებულია ბუნების სტიქია, რევოლუციები, ადამიანის მოქმედება არა თავისთავად, არამედ როგორც ღირებულების მატარებელი. გმი-რული საქციელი, სამშობლოსათვის თავგანწირვა იმიტომაცაა ამაღლებული, რომ ზნეობრივი ღირებულების შემცველია. ჩანჩქერი, ოკეანე და ა. შ. იმიტომაცაა ამაღლებული, რომ ფიზიკური ღირებულების მატარებელია. მოვლენებს ადამიანისათვის რომ არ ჰქონდეთ ღირებულება, არც ესთეტიკურ კმაყოფილებას გამოიწვევდნენ. ესთეტიკური შეფასების აზრი ღირებულების განცდაშია.

ვინაიდან ამაღლებული ისევე უნივერსალურია თავისი ბუნებით, როგორც მშვენიერი, ხშირად მათი გარჩევა ერთმანეთისაგან საკმაოდ ძნელი ხდება. მთელ რიგ შემთხვევებში მშვენიერი და ამაღლებული ერთმანეთს და ჩვენ არ შეგვიძლია მოცემული მოვლენა მივაკუთვნოთ ან ერთ, ან მეორე კლასს. ასე მაგალითად, ვარსკვლავებით მოჭედილი ცა მშვენიერიცაა და ამაღლებულიც. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ამაღლებული და მშვენიერი არსებითად განსხვავდებიან, სხვაგვარად აზრიც არ ექნებოდა ამაღლებულის გამოყოფას ცალკე კატეგორიად. განსხვავება არსებობს იმ ემოციების თავისებურებაში, რომლებიც მასთან დაკავშირებით წარმოიშობა, მაგრამ ამის შესახებ ქვემოთ, აქ კი შევე-ზოთ თვით ღირებულების მომენტს და მისგან გამომდინარე სპეციფიკას.

ღირებულება ყოველთვის როდია წარმოდგენილი ერთნაირი ზომით, ერთნაირი მასშტაბებით. მეტ-ნაკლებობას ადგილი აქვს არა მარტო ფიზიკურ სინამდვილეში, არამედ ღირებულების სფეროშიც. ასე მაგალითად, მეგობრისათვის მატერიალური დახმარების აღმოჩენა ზნეობრივი ღირებულების შემცველი მოქმედებაა, ისევე, როგორც საკუთარი სიცოცხლის მსხვერპლად მოტანა, მაგრამ, ალბათ, არ უნდა იყოს სადავო, რომ მეორის ღირებულება აღემატება პირველს. ასევე, სამშობლოს კეთილდღეობისათვის ზრუნვა პატრიოტიზმის გამოვლენაა, პატრიოტიზმისა, რომელიც კომუნისტური მორალის ერთ-ერთ პრინციპს წარმოადგენს, მაგრამ სულ სხვაა პატრიოტიზმი, რომელიც სამშობლოს თავისუფლებისათვის ბრძოლაში სიცოცხლის მტლად დადებაში გამოიხატება: ღირებულების აღმატება უდევს სწორედ საფუძვლად ამაღლებულის ფაქტს. ამაღლებული გვაქვს იქ, სადაც ღირებულება თავის მასშტაბებში აღწევს უმაღლეს ხარისხს და სადაც ეს გარემოება მოცემულია განჭვრეტის ფორმაში, რამდენადაც ესთეტიკური შეფასება გვაქვს მაშინ და მხოლოდ მაშინ, როცა შეფასების ობიექტი, ამ შემთხვევაში ღირებულების უმაღლესი ხარისხი, არსებობს ცოცხალი სინამდვილის სახით. სამამულო ომის წლებში ზოია კოსმოდემიანსკაიასა, ზოია რუხაძის და სხვათა თავდადება სამშობლოსადმი სიყვარულის

ნათელი დადასტურებაა, რაც იმსახურებს მაღალ ზნეობრივ შეფასებას. მაგრამ როდესაც ამ ადამიანების შარავანდედით მოსილი სახე აღტაცებას იწვევს, როგორც კმაყოფილებას იწვევს, ხდება ზნეობრივი ღირებულების ესთეტიკური შეფასება, რომელიც ფორმალურად პიროვნების შეფასების სახეს იღებს, პიროვნებისა, რომელშიც ზნეობრივმა იდეალმა თავისი კონკრეტული განსახიერება პოვა. ზოია კოსმოდეშიანსკაიას საქციელი საბჭოთა პატრიოტიზმის გამოვლენის ცოცხალი მაგალითია, ჩვენ აღტაცებაში მოვდივართ მისი პიროვნებით და მიგვაჩნია იგი ამაღლებულად, მაგრამ, გასაგებია, იგი მიგვაჩნია ამაღლებულად არა როგორც რუსი გოგონა, არამედ როგორც მაღალი ზნეობრივი ღირებულების მატარებელი საბჭოთა ქალიშვილი.

ამრიგად, როცა ადგილი აქვს ღირებულების ისეთი ძალით გამოვლენას, რომ იგი სცილდება თავის ჩვეულებრივ მასშტაბებს და იღებს განსაკუთრებულის ფორმას, გვიჩნდება ამაღლებულის განცდა. ყველგან, სადაც კი განსაკუთრებულობა, არაჩვეულებრივობა თავისი არაჩვეულებრივობის გამო გაიზარება როგორც ღირებულება, გვაქვს ამაღლებული. ე. ი. ამაღლებული არის განსაკუთრებულის, როგორც ღირებულების შეფასება, აღმატებულ ხარისხში მოცემული ღირებულების ესთეტიკური ფორმა.

განსაკუთრებულობამ, არაჩვეულებრივობამ შეიძლება დატოვოს დისპარმონიის შთაბეჭდილება, რასაც მოყვება არანორმალურობის განცდა. გამოდიოდა რა აქედან, ბევრ ესთეტიკოსს შიშის მომენტი მიაჩნდა ამაღლებულის აღქმის აუცილებელ თვისებად. თუ რამდენად მართებულია პრინციპში ამაღლებულის ასეთი გაგება, ე. ი. მასში შიშის მომენტის აღნიშვნა, ამ საკითხის გარკვევა მოითხოვს ამაღლებულის ფსიქოლოგიურ დახასიათებას, ანუ ამაღლებულის განცდის ანალიზს.

ამაღლებულის განცდის დაკავშირებას შიშის მომენტთან პირველად ბიორკთან ვხვდებით. შემდგომი თაობის ბევრი ესთეტიკოსი, როცა ცდილობს განასხვავოს ამაღლებული მშვენიერისაგან, მიუთითებს შიშის ფაქტზე. კანტის მიხედვით, როგორც ვიცით, ამაღლებულის აღქმაში შიში მოცემულია მოხსნილი სახით. იგი დაძლეულია, გადალახულია, რაც იმას ნიშნავს, რომ მას არ გააჩნია რეალური საფუძველი. ე. ი. საშიშროება მართალია პრინციპიალურად ძალაში რჩება, როცა საქმე გვაქვს, თუ ყველა არა, გარკვეული ტიპის ამაღლებულ მოვლენასთან, მაგრამ ეს საშიშროება უშუალოდ არ არსებობს. ფაქტიურად მოხსნილია და ამრიგად, უკმაყოფილება გადადის კმაყოფილებაში. ვულკანური აფეთქებები თავისთავად დიდ უბედურებას წარმოადგენენ ადამი-

ანებისათვის, მაგრამ მათ შეუძლიათ გამოიწვიონ ამაღლებულის განცდა, თუ განვიხილავთ როგორც სანახაობებს. ბუნების სტიქიონის მოქმედება, ასახული ეკრანებზე, იქნება ამაღლებული, მაშინ, როდესაც მათთან რეალური შეხება გამოიწვევდა შიშს.

მთელი ამ მსჯელობის პროცესში, და საზოგადოდ ამაღლებულის განცდაში, შიშის მომენტის აღიარებისას ადგილი აქვს ესთეტიკური ფენომენის რეალურში აღრევას. როცა ვამბობთ ამაღლებული მოვლენა იწვევს ერთგვარ შიშს, ფაქტიურად ლაპარაკია არა ამაღლებულზე, არამედ იმ რეალურ ობიექტზე, რომელიც მივიჩნიეთ ამაღლებულად, ეს კი საკითხის სხვადასხვა მხარეა. ერთია ესთეტიკური ობიექტი და მასთან დაკავშირებული ესთეტიკური განცდა, ხოლო მეორე — იგივე ობიექტი, მოცემული ცდაში. ბევრი ისეთი მოვლენის აღქმა, რომელიც მიგვაჩნია ამაღლებულად, შეიძლება კიდევ იწვევდეს შიშის გრძნობას, მაგრამ ეს გრძნობა ჩნდება მანამდის ან მერე, და არა უშუალოდ ესთეტიკური აღქმის მომენტში. ესთეტიკური ჭვრეტის არსება ღირებულების უშუალო ჭვრეტაშია და ღირებულების ჭვრეტა არ შეიძლება ხასიათდებოდეს შიშის ელემენტებით. როცა მოვლენა მიგვაჩნია საშიშად, ჩვენ ვწვდებით არა მის ღირებულებას, არამედ ფიზიკურ თვისებებს. აზრი იმის შესახებ, რომ ამაღლებულის აღქმა მოიცავს გარკვეული მასშტაბით შიშის გრძნობასაც, შედეგია, ესთეტიკურ ობიექტზე მსჯელობისა ესთეტიკური პოზიციის გარეშე, რაც თავისთავად წინააღმდეგობაა. როდესაც მე ვუღკანურ აფეთქებასთან ესთეტიკურ მიმართებაში ვიმყოფები, იგი სულ სხვა სიბრტყეში მაქვს მოცემული და აქ არაფერ შუაშია შიშის გრძნობა. ესთეტიკური საგანი არაფრით არ შეიძლება იყოს შიშის მიზეზი, ესთეტიკური დამოკიდებულებისათვის უცხოა შიშის განცდა. ე. ი. აქ საქმე გვაქვს არა შიშის დაძლევისთან, არა შიშის მოხსნასთან, არამედ საერთოდ მის არ არსებობასთან. „დაძლეული შიშის“ ცნება იმ შთაბეჭდილების ასახვაა, რაც გაგვიჩნდა ესთეტიკური ობიექტის მიმართ მას შემდეგ, რაც მისი რეალური თვისებებით დავინტერესდით, ანუ მას შემდეგ, რაც დავკარგეთ ესთეტიკური პოზიცია და საკითხს სხვა კუთხიდან მივუდექით.

ესმის რა ესთეტიკურ განცდაში შიშის მონაწილეობის შეუსაბამობა, ზოგიერთი ესთეტიკოსი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, თუ რა სპეციფიკურ შემთხვევაში შეიძლება შიში იყოს ესთეტიკური განცდის თანმხლები მომენტი. ყველასათვის ნათელია, რომ ყველაფერი რაც საშიშია არ წარმოადგენს ამაღლებულს. ასე მაგალითად, მორიელი საშიშია, თუმცა ამის გამო სარავის არ მიაჩნია იგი ამაღლებულად. მაგრამ არის მოვლენები, რომლებიც ადამიანში იწვე-

ვენ შიშს და შიშთან ერთად სიყვარულსა და პატივისცემას. ეს ხდება მაშინ, როდესაც ხსენებული მოვლენები ზნეობრივად თუ სხვა აზრით დადებით მომენტების მატარებელი არიან. ძალა, რომელიც მხოლოდ სპობს, უარყოფით რეაქციას იწვევს, და ძალა, რომელსაც მოსპობასთან ერთად აშენებაც შეუძლია, ადამიანის მიერ სხვადასხვაგვარად აღიქმება. თუ ცხოველთა სამყაროში ლომი უფრო ამაღლებულის შთაბეჭდილებას ქმნის და მორიელი საზოგადოების, ეს იმიტომ, რომ ლომის შესახებ წარმოდგენა ადამიანის ცნობიერებაში დაკავშირებულია ისეთ ზნეობრივად მოსაწონ ნიშნებთან, როგორიცაა სულგრძელობა, სუსტიხადმი მფარველობის გამოჩენა და ა. შ. იგივე სურათს აქვს ადგილი პიროვნების შეფასების დროს. რომელიმე ისტორიული პიროვნება ამაღლებულია ესთეტიკური სუბიექტის წარმოდგენაში, თუ იგი ძლიერებასთან ერთად ადამიანური ღირსებების გამომხატველი ნიშნების მატარებელია: გონიერების, შორსმჭვრეტელობის, კეთილშობილების, შეუპოვრობის და სხვ.

მთელი ეს მსჯელობა მაჩვენებელია იმისა, რომ ესთეტიკური შეფასება გვაქვს იქ, და მხოლოდ იქ, სადაც ლაპარაკია საგნის ღირებულებაზე. ღირებულების პრინციპის გარეშე გაუგებარი იქნებოდა ამაღლებულის თავისებურება, ძნელი იქნებოდა იმ სირთულისათვის თავის გართმევა, რომელიც ხსენებული კატეგორიის ფსიქოლოგიური დახასიათებისას წარმოიშობა, და რომლის გამოც ზოგიერთს არც მიაჩნდა იგი წმინდა ესთეტიკურ კატეგორიად.

ამრიგად, ამაღლებულის განცდაში წინააღმდეგობრივი მომენტების აღნიშვნა და მისი გამოცხადება ამაღლებულის განმსაზღვრელ, სპეციფიკურ ნიშნად, არაა სწორი. მხოლოდ გადატანითი მნიშვნელობით თუ შეიძლება ვილაპარაკოთ მის არსებობაზე და არა პირდაპირი აზრით. ესთეტიკური კმაყოფილება პრინციპში პარმონიულია. წინააღმდეგობა, რომელზეც მიუთითებენ ამაღლებულის განცდაში, ფაქტურად ამ განცდისა და იმავე ობიექტით გამოწვეული არაესთეტიკური განცდის დაპირისპირების შედეგია, ე. ი. წინააღმდეგობა ახასიათებს არა ესთეტიკურ შეფასებას, ან კიდევ ესთეტიკურ ობიექტს. არამედ ასეთად აღიარებულ მოვლენასთან სუბიექტის დამოკიდებულების სხვადასხვა ასპექტებს.

ბავშვობიდანვე ყოველი მოაზროვნე არსება მიისწრაფის მასზე ძლიერისა და სრულყოფილისაკენ. ეს ბუნებრივი მისწრაფება აღზრდის შედეგად შეიძლება კიდევ უფრო განვითარდეს, ან დაქვეითდეს. დაქვეითება მოასწავებს ადამიანში შიშის დანერგვას, განვითარება კი შიშისაგან განთავისუფლებას.

მისწრაფება დიადისაკენ სულიერი მდგომარეობის გამოძახილია. ეს

მდგომარეობა ფაქტიურად ადამიანურ ღირსებათა იმ ასპექტებს ეხება, რომელიც ზნეობის სფეროში შემოდის, რომელსაც ცხოვრების აზრის მნიშვნელობა აქვს, რადგან, როგორც ჰარტმანი შენიშნავს, ყველაფერი გამოჩენილი გაიაზრება საკუთარი თავის მეშვეობით. მასში ადამიანი ბუნდოვნად გრძნობს ცხოვრების ფარულ სიღრმესა და წყაროს. მაგრამ ეს ზნეობრივი მომენტი იმდენად ძლიერ გავლენას ახდენს სულის საერთო მდგომარეობაზე, რომ ესთეტიკურის სახეს იღებს განვითარებული ადამიანის ცნობიერებაში.

ამრიგად, ამაღლებული მშვენიერთან ერთად კაცობრიობის ესთეტიკური იდეალების გამოხატვის თავისებური ფორმაა. მასში აისახება ადამიანის, საზოგადოების, სოციალური ჯგუფების მორალური, ინტელექტუალური თუ სხვა ინტერესები. ეს გარემოება ამაღლებულის კატეგორიას დიდ აღმზრდელობით, დიდაქტიკურ მნიშვნელობას ანიჭებს. ზედმეტია იმის მტკიცება, თუ რამდენად უწყობს ხელს პიროვნების ჩამოყალიბების საქმეს მხატვრული სახეებისაგან გამოწვეული აღტაცება. ესთეტიკური სრულყოფა პიროვნების სრულყოფის საწინდარია. ნესტან-დარეჯანის გრძნობიერება და უსაზღვრო სიყვარული, თინათინის მეფური სიღარბაისლე და ზომიერება, ასმათის სათნოება და ერთგულება, ტარიელის შეუპოვრობა და გულწრფელობა, ავთანდილის გონიერება და შორსმჭვრეტელობა, ფრიდონის სტუმართმოყვარეობა ადამაღლებს ქართველ მკითხველს და სრულყოფს სულიერად. ვაჟას უკვდავი სახეები ერის ძვალსა და რბილშია გამჯდარი. ქართველი ადამიანის მდიდარი ბუნება იმ სულისკვეთების შედეგია, რომელიც გვიანდერძა ქართულმა პოეზიამ.

ე) ამაღლებული ხელოვნებაში. ამაღლებული სახეების შექმნა ხელოვნებისათვის მუდამ იყო ერთ-ერთი იშვიათი საშუალება ესთეტიკური ზემოქმედების მოსახდენად. მხოლოდ, მართებულად შენიშნავს კაგანი, ამ ზემოქმედების ხასიათი იცვლება იმის მიხედვით, თუ რა ამოცანების წინაშე იდგა ხელოვნება, რა ინტერესები ამოძრავებდა, რაში ჰპოვებდა მოწოდებას.

ხელოვნება, რომელიც ვითარდებოდა რელიგიის გავლენის ქვეშ, ქმნიდა ამაღლებულის ისეთ ფორმებს, რომლებიც ადამიანში ანვითარებდნენ საკუთარი სისუსტის, უძლურების, არარაობის შეგრძნებას და აღვივებდნენ მორჩილების, მონობის სულისკვეთებას. ამაღლებულის ამგვარ ტიპს ბორემა დამთრგუნავი ამაღლებული უწოდა, მაგრამ არსებითად იგი არ იყო ამაღლებული ესთეტიკური აზრით. ძველი აღმოსავლეთის ძეგლები წარმოადგენენ ამაღლებულს ჩვენთვის და ჩვენი წინა თაობებისათვის, მაგრამ არა უშუალოდ იმ ეპოქისათვის, რომელმაც შექმნა ეს უბადლო ქმნილებანი. მაშინ ისინი სულ სხვა რამისთვის იყვნენ გამიზნული. სხვა დანიშნულება ჰქონდათ ეგვიპტურ პირამიდებსა და სამარხებს. და თუ დღეს ცივილიზირებული შთამომავლობა განცვიფრებული დგას ამ საოცრების წინაშე, საქირთა გვახ-

სოვდეს, რომ სახელოვანი წინაპრების დაუშრეტელ ენერგიას უფრო შორსმავალი მის-
წრაფებები ასაზრდოებდა, ვინემ წმინდა ესთეტიკური მოთხოვნილება, ეს იყო მა-
რადისობის, უკვდავების იდეა, რომელსაც გამართლება მხოლოდ საიქიოში შეიძ-
ლებოდა ჰქონოდა. ეს იყო აგრეთვე სოციალური იერარქიის ღვთაებრივი წარმოშო-
ბის ურყევი საბუთი.

ამრიგად, როდესაც ვეხებით რელიგიის სამსახურში ჩამდგარი ხელოვნების
მიერ შექმნილ სახეებს, ყოველთვის როდი გვაქვს სინამდვილის ესთეტიკური შეფა-
სების მაგალითი. მაგრამ ხელოვნება თავისთავად, თუ ის ნამდვილი ხელოვნებაა, როცა
სცილდება ისტორიული შეზღუდულობის საზღვრებს, ქმნის ნიმუშებს, რომლის ეს-
თეტიკური მხარე ექვს აღარ იწვევს მომავალ თაობებში. ცნობილი ამერიკელი ფი-
ლოსოფოსი ჯონ დიუი თავის წიგნში „ხელოვნება როგორც ცდა“ იცავს იმ მოსაზ-
რებას, რომ დღეისათვის მხატვრული შემოქმედების შედეგად მიჩნეული ნაწარმო-
ებები თავის დროზე სულ სხვა მიზნებისთვის იქმნებოდნენ. მაგალითისათვის ასახე-
ლებს პარტენონს და, რა თქმა უნდა, იგივე შეიძლება ითქვას შორეული აღმოსავ-
ლეთის ძეგლების შესახებაც. კიდევ მეტიც, თუ ანტიკური კულტურის იმ დონეზე,
რომელზეც ავიდნენ ბერძნები, ესთეტიკური გრძნობა ჯერ კიდევ არ იყო სათანადოდ
რაფინირებული, მით უფრო საექვეთა იგი ასეთი ყოფილიყო ცივილიზაციის გარიჟ-
რაჟზე.

გარდა ამისა, არ შეიძლება მხედველობიდან გამოვუშვათ დისტანციის ფაქტო-
რის მონაწილეობა ესთეტიკურ შეფასებაში. ის, რაც დღეს ყოველდღიური ცხოვ-
რების წვრილმან და უმნიშვნელო ამბებად მიგვაჩნია, ვინ იცის, იქნებ შთამომავლობამ
ესთეტიკური სინამდვილის ნიმუშად გამოაცხადოს. ძველი გაზეთის ერთი გვერდი, ან
თუნდაც უბრალო ნაგლეჯი ზოგჯერ ესთეტიკური სიამოვნების წყაროდ იქცევა. გარ-
დასულ დღეთა დაფანტულ ფურცლებს მშვენიერების შარავანდედი გადაეკვრება
ხოლმე. და ეს ყველაფერი იმის მაჩვენებელია, რომ არ შეიძლება ესთეტიკური შეფა-
სების და მისი ფორმების განყენებულად აღება თუნდაც ხელოვნების მიმართ, რო-
მელიც უშუალოდ მოწოდებულია შეაფასოს სინამდვილე ესთეტიკურად.

თუ ხელოვნების ყველა დარგი თანაბარი წარმატებით იძლევა მშვენიერე-
ბის ნიმუშებს, ამაღლებულის წარმოდგენა ხელოვნებაში მჭიდროდაა დაკავ-
შირებული იმ ხერხებსა და საშუალებებზე, რომელსაც მიმართავს ხელოვნე-
ბის ცალკეული სახეობა. რამდენადაც ამაღლებული აღმატებულ ხარისხში
მოცემული ღირებულების ესთეტიკური შეფასებაა, ღირებულებისა, რომელიც
თავის მასშტაბით ზოგჯერ სცილდება რეალურ, გრძნობადი სინამდვილის ფა-
რგლებს, ბუნებრივია, მისი გამოსახვის ნაკლები შესაძლებლობებია იქ, სადაც
ხელოვნება უშუალოდ დაინტერესებულია საგნობრივი თემატიკით. საგნო-
ბრივი თემატიკა საფუძვლად უდევს სახვით ხელოვნებას. ეს გარემოება ერთგვა-
რად ამდაბლებს სახვით ხელოვნებაში ამაღლებულის გამოსახვის შესაძ-
ლებლობებს. მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არ უნდა ვიფიქროთ, რომ თითქოს
სახვითი ხელოვნება მოკლებული იყოს ამაღლებულის წარმოდგენის ფაქტებს.



ორნამენტიკის გარდა, ამაღლებული ხელოვნების ყველა სახეობაში გვხვდება მხოლოდ სხვადასხვა ზომით. შეიძლება ითქვას, შედარებით სუსტია ამაღლებულის გადმოცემის შესაძლებლობა ფერწერაში, მიუხედავად იმისა, რომ ფერწერას არ აკლია ამაღლებული სიუჟეტები. ეს გამოწვეულია ფერწერის მჭიდრო კავშირით თვალხილულ სინამდვილესთან. და მაინც, ფერწერის ისეთი ჟანრი როგორიცაა პორტრეტი, ცალკეულ შემთხვევებში ამაღლებულის იშვიათ ნიმუშებს იძლევა. ასეთია კერძოდ რემბრანდტის გვიანდელი პერიოდის ნაწარმოებები.

რაც შეეხება სკულპტურას, იგი საკმაოდ ძლიერია ამაღლებულის გამოსახვაში. ჰეგელის სამართლიანი შენიშვნით, ყველაზე ადრე ქანდაკება ქმნიდა ამაღლებულს ღმერთების სახეებში, იქმნებოდა ადამიანური იდეალები. ისინი შინაგანად იყვნენ განჭვრეტისათვის მისაწვდომი და შემოქმედებითს წარმოსახვაში აღწევდნენ საგრძნობ სრულყოფას.

საზოგადოდ ამაღლებულის გამოსახვის განსაკუთრებულ ამოცანას აყენებს მონუმენტური ხელოვნება. ამიტომ, როდესაც ლაპარაკია ხელოვნების რომელიმე დარგში ამაღლებულის გამოსახვის პერსპექტივებზე, ფაქტიურად საკითხი ეხება ხელოვნების ამ დარგის მონუმენტური ფორმების ანალიზს. თუ დაზგური ფერწერა თავისი ბუნებით შედარებით შორსაა ამაღლებულის გამოსახვისაგან, რევოლუციურ, ბატალურ თემებზე დაწერილი ნაწარმოებისათვის თითქმის აუცილებელია ამაღლებულის მოცემა.

მონუმენტური ხელოვნების განვითარების პერიოდები ორგანულადაა დაკავშირებული საზოგადოების განვითარების ისეთ ეტაპებთან, როდესაც აღგილი აქვს დიდ ისტორიულ ძვრებს. ეს ბუნებრივიცაა. ღირებულებათა გადაფასების პირობებში ახალი ღირებულებანი განსაკუთრებული მასშტაბებით წარმოდგებიან საზოგადოების წინაშე და წარმოდგებიან უშუალოდ ხელოვნების გზით, რამდენადაც ხელოვნებაა საზოგადოებრივი ცხოვრების ის ძირითადი ფორმა, რომელიც განიხილავს სინამდვილეს ღირებულების თვალსაზრისით.

სინამდვილის ღირებულების თვალსაზრისით დახასიათების ამოცანის წინაშე დგას რელიგიაც. მაგრამ რელიგია ღირებულების დამკვიდრების მიზნით, ღირებულებას, რომელიც იდეალურია თავისი ბუნებით, ცდილობს მიანიჭოს მატერიალური არსებობა. ამით ღირებულებას თავისი ფასი ეკარგება, რადგან მისი დაფუძნების გზა ყალბია, ხოლო სიყალბე თვითონაა ანტიღირებულება და, მაშასადამე, სავსებით უვარგისი ღირებულების დასაფუძნებლად. ხელოვნებაა ის ერთადერთი სფერო, სადაც ღირებულება მოცემულია მისსავე იდეალურ ფორმაში, ე. ი. ღირებულების და არა ფაქტიური სინამდვილის ფორმაში.



ამაღლებულის გამოხატვის მასშტაბები განსაკუთრებით დიდია არქიტექტურასა და მუსიკაში. ასევე მხატვრულ ლიტერატურასა და სინთეზური ხელოვნების დარგებში. ამაღლებულის არაერთი მნიშვნელოვანი სახე შეუქმნია მსოფლიო ლიტერატურას დაწყებული ანტიკური ეპოქიდან დღემდე, საკმარისია გავიხსენოთ ესქილეს პრომეთეოსი, რუსთაველის ტარიელი, შექსპირის გმირები და ბევრი სხვა. ამაღლებულის შედეგს მუსიკალურ ხელოვნებაში წარმოადგენს ბეთჰოვენის გმირული სიმფონია, სკულპტურაში — მიქელანჯელოს დავითი და ა. შ.

ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ დაიწყო ახალი ერა კაცობრიობის ისტორიაში, გაჩნდა ახალი საზომები, ახალი მასშტაბები და შესაბამისად წარმოიშვა ახალი ხელოვნება, რომელმაც ფართოდ გაუკაფა გზა მონუმენტურ ფორმებს ხელოვნების ნებისმიერ დარგში.

3. ტ რ ა გ ი კ უ ლ ი

ა). ტრაგიკულის ბუნების გაგებისათვის. ტრაგიკულისა და ტრაგედიის პრობლემას ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია თანამედროვე ფილოსოფიურ ლიტერატურაში. მისი მნიშვნელობა განსაკუთრებით იზრდება მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით. ჩვენთვის უშუალოდ ტრაგიკული საინტერესოა წმინდა ესთეტიკური აზრით, მაგრამ ეს არ გვაძლევს უფლებას ტრაგიკულის ანალიზის დროს გვერდი ავუაროთ მსოფლმხედველობრივი შინაარსის მქონე ზოგიერთ მომენტს.

ტრაგიკულის გაგებაში შეინიშნება ორი ძირითადი ტენდენცია: რაციონალისტური და ირაციონალისტური¹. ტრაგედიის თანამედროვე ფილოსოფიისა-

¹ საზოგადოდ ამა თუ იმ კონცეპციის რაციონალიზმად ან ირაციონალიზმად მონათვლა გარკვეული აზრით პირობითია, რადგან ძნელია ისეთი ფილოსოფიური სისტემის დასახელება, რომელიც აბსოლუტურად რაციონალისტური იყოს და მასში არავითარ მონაწილეობას არ იღებდეს ირაციონალური მომენტი ფილოსოფიის ინტუიციის სახით. ასევე ძნელია ისეთი თეორიის წარმოდგენა, რომელიც თავიდან ბოლომდე ირაციონალისტურია. ხშირად ირაციონალისტად მიაჩნიათ მოაზროვნე, თუ მასთან ირაციონალურ საწყისს წამყვანი ადგილი უკავია, რაც ვფიქრობთ, არ უნდა იყოს სავსებით მართებული. ალბათ, საფუძველს მოკლებული არაა შეხედულება, რომელიც სადავოდ თვლის, მაგალითად, ფროიდის ირაციონალისტად გამოცხადებას იმ მოტივით, რომ მასთან განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა არაცნობიერის პრობლემას. ადამიანის არსებაში ირაციონალური მომენტის აღიარება არ გამორიცხავს მის შესახებ რაციონალისტური თეორიის შემუშავებას.

თვის დამახასიათებელი ეს ორი ტენდენცია გასული საუკუნის თეორიული მეცნიერებრივი კვიდრებიდან, კერძოდ ჰეგელისა და შოპენჰაუერ-ნიცშეს ფილოსოფიიდან მომდინარეობს.

ტრაგიკულის ანალიზი ჰეგელს მოცემული აქვს „სულის ფენომენოლოგიაში“ და „ესთეტიკაში“. პირველში ლაპარაკია უფრო მსოფლმხედველობრივ ასპექტებზე, ხოლო მეორეში — ესთეტიკურზე.

ჰეგელის აზრით, ტრაგიკულის ამოსავალ წინამძღვარს წარმოადგენს სიკვდილ-სიცოცხლის პროცესის აბსტრაქტული დაპირისპირება. ტრაგიკულის არსება სიკვდილის დაძლევის მისწრაფებაშია. მას გამართლება აქვს კერძოდ საზოგადოებრივი ცხოვრების მიმართ, სადაც პიროვნება გვევლინება როგორც თვითცნობიერება და სხვა პიროვნებებთან ბრძოლაში იპოვებს არსებობის უფლებას, რითაც სძლევს ნეგატიურს, ე. ი. სიკვდილს. ამ დაძლევაშია მისი თავისუფლება.

თავისუფლების ძირითადი პირობაა ცოდნა და მოქმედება. დასაწყისში სუბიექტი გვევლინება როგორც შემეცნებელი, გნოსეოლოგიური ინდივიდუალობა. ადამიანი იმთავითვე თეორეტიკოსია, მაგრამ უკვე ატარებს თავის თავში ნებელობის, სამყაროსადმი აქტიური დამოკიდებულების ელემენტებს. მეორე საფეხურს წარმოადგენს პრაქტიკული სული. პრაქტიკული და თეორიული სულის ერთიანობა ქმნის თავისუფალ სულს. თავისუფლება შესაძლებელია მხოლოდ საზოგადოებაში. ადამიანის ისტორია მისი საზოგადოებრივი ისტორიაა, საზოგადოებაზევეა დამოკიდებული ადამიანის სოციალური და პოლიტიკური თავისუფლებაც. განვითარების ყველა ეტაპების გავლის შემდეგ ადამიანი გვევლინება როგორც პიროვნება, როგორც ერთი მრავალში და ამ სიმრავლეში ხდება მისი თავისუფლების განხორციელებაც. მაგრამ სწორედ იმის გამო, რომ პიროვნების რეალური თავისუფლების განხორციელება ხდება სხვა პიროვნებებთან მიმართებაში, თავისუფლება აუცილებლობის ფორმას იღებს, თავისუფლება გადადის აუცილებლობაში, ე. ი. ადამიანი არის რა პოტენციურად თავისუფალი, ანსხვისებს საკუთარ თავს, საკუთარ თავისუფლებას და როგორც სამყაროს აგენტი ექვემდებარება მის კანონზომიერებას, ანხორციელებს იმ ვალდებულებებს, რომელსაც მას საზოგადოება უყენებს. თავისუფლებისა და აუცილებლობის თანაფარდობაშია სწორედ ტრაგიკული გმირის მოქმედების საიდუმლოება.

ტრაგიკულ მოქმედებაში თავისუფლება არის ინდივიდუალური პათოსი. პათოსი თავისთავად წარმოადგენს აუცილებლობის გაცნობიერებას. საზოგადოებრივი საქმის გადაქცევას საკუთარი მეს მოთხოვნილებად. პათოსი არის



გმირის მოქმედების გამომწვევი მოტივი, მისი ზრახვების კონცენტრაცია იგი საერთო საქმისათვის ყველა მეზობლის იდეალია. პათოსი განსაზღვრულია და ცალმხრივი, ამიტომ იგი წინააღმდეგობაში მოდის მისგან განსხვავებულთან და მასთან დაპირისპირებულთან. ამ წინააღმდეგობის ხასიათი და გამომდინარე შედეგები სხვადასხვაა საზოგადოების განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე. ანტიკური ეპოქისათვის დამახასიათებელია ზნეობრივი სუბსტანციონალური პათოსი. სუბიექტური თავისუფლება და ინდივიდუალური პასუხისმგებლობა. იქ არავინ არ ცდილობს თავი გაიმართლოს, ყველა მზადაა პასუხი აგოს. სულ სხვა ვითარებაა რომანტიზმის პერიოდში. ინდივიდუალური პათოსი ქრება, ადგილი აქვს სუბიექტურ, პირად განცდებში ჩაკეტვას. ინდივიდი იქცევა პიროვნებად, სამოქალაქო საზოგადოების წევრად. გმირობისათვის აღარ არსებობს ნიადაგი. თანდათან მცირდება იმ სფეროთა მასშტაბები, სადაც ადამიანს შეუძლია თავისუფლების გამოჩენა. მხოლოდ ოჯახის ფარგლებში, ცერძო ინტერესებისათვის ბრძოლაში ინარჩუნებს პიროვნება თავისუფლებას. თანამედროვე საზოგადოების ადამიანი იდეალურად, ანუ თეორიულად უფრო თავისუფალია, ვინემ ანტიკური ხანის, მაგრამ რეალურად, ე. ი. პრაქტიკულად გაცილებით არათავისუფალია. აქ ყველა ერთმანეთზეა დამოკიდებული და ყველა მარტოა. ძველ ტრაგედიაში გუნდი ანსახიერებდა ხალხის ცხოვრების ნამდვილ სუბსტანციას, მის ჭეშმარიტად გმირულ არსებას. გუნდი იყო მოქმედების მსაჯული და რეზონერი. ანტიკური ტრაგედიის გმირი განუყრელად დაცავიერებულია გუნდთან, მისი ინდივიდუალური გამოვლენაა და ამიტომაც მოქმედების ლეიტმოტივი გვევლინება როგორც სუბსტანციონალური პათოსი. თანამედროვე ტრაგედია სუბიექტივიზმის ნაჭუჭშია გახვეული, ყოველი ხასიათი ხელმძღვანელობს მკვეთრად განცალკევებული ინდივიდუალური პათოსით. გუნდი როგორც სუბსტანცია იშლება ცალკეულ ინდივიდებად, რომლებიც იღვწიან კერძო ინტერესებისათვის და დებენ მასში საზოგადოებრივ შინაარსს. საზოგადოება ატომიზირებულია.

ჰეგელის ამ სიტყვებში მოცემულია ბურჟუაზიული საზოგადოების ანალიზი. დიალექტიკის მამამთავარმა დიდებულად განჭვრიტა შრომასა და კაპიტალს შორის დაპირისპირებით გამოწვეული წინააღმდეგობათა ხასიათი.

ამრიგად, საზოგადოებრივი ცხოვრება და მასში შექმნილი ვითარება ქმნის ნიადაგს ტრაგიკული კონფლიქტებისათვის. მაგრამ ყველა საზოგადოება როდი ხასიათდება ტრაგიკული კონფლიქტებით. აღმოსავლეთის სახელმწიფოებისათვის უცხოა პიროვნების თავისუფლების იდეა. აქ ადამიანი მთლიანად დამონებულია და ამრიგად მოხსნილია რაიმე საფუძველიც კი ტრაგიკული



კოლიზიებისთვის. მხოლოდ ანტიკურ ეპოქასა და ახალ დროშია ტრაგედია-
ბის წარმოშობის რეალური ბაზა. ანტიკურ ხანაში პირველად იქმნება შესაძ-
ლებლობა იმისა, რომ „მშვენიერმა ინდივიდუალობამ“ გამოავლინოს საკუთა-
რი პოტენციალი და იგი ამას ავლენს თავისუფალ წყობილებასთან ჰარმონიულ
შესაბამისობაში.

სულ სხვა სურათია ახალ ეპოქაში. ეს უკანასკნელი წარმოშობს თავისუ-
ფალ პიროვნებას თავისუფლებას მოკლებულ საზოგადოებაში. ამის გამო, პი-
როვნებასა და საზოგადოებას შორის დამოკიდებულება ხასიათდება ანტიკუ-
რისაგან განსხვავებული პრინციპებით. მას შემდეგ, რაც სამოქალაქო საზო-
გადოებამ მოსპო წოდებრივი უპირატესობა და გაათანასწორა მოქალაქენი,
თავისუფლება იქცა ერთეულის თავისუფლებად. ამ გარემოებამ წინააღმდე-
გობა კიდევ უფრო გაამწვავა, უკიდურესობამდე გაზარდა მისი შედეგები. სა-
ზოგადოებრივმა ცხოვრებამ მთლიანად მიიღო ტრაგიკული ხასიათი. ამის ძი-
რითადი მიზეზია ადამიანის მიერ თავისი თავისა და საერთო პროცესისაგან სა-
კუთარი თავის განსხვავება¹.

ამრიგად, ჰეგელის აზრით, ტრაგიკული დამახასიათებელია არა ყველა
საზოგადოებისათვის, არამედ ზოგიერთისათვის, კერძოდ ისეთისათვის, რომელ-
შიც ძალები დაახლოებით თანაბარია, თანაბარია რიცხოვნობად, რაოდენობ-
რივად და არა მორალურად. მორალური უთანასწორობა აშკარა ხდება ბრძო-
ლის პროცესში. ტრაგიკული სიტუაციის გახსნა ნიშნავს სწორედ ამ მორალუ-
რი უთანასწორობის გამომწვეურებას.

ტრაგიკულის ჭეშმარიტ თემას წარმოადგენს ღვთაებრიობა ადამიანურობის
აზრით. იგია ყველა ხელოვნების შინაარსი.

ტრაგიკული წინააღმდეგობათა მორიგების ერთ-ერთი კონკრეტული ფორ-

¹ განსხვავების პრობლემა ჰეგელის ფილოსოფიის ერთ-ერთი მთავარი პრობლემაა. იგი
სამართლიანად ითვლება განსხვავების თეორიის მამამთავრად, თუმცა ხსენებული პრობლემა
უკვე იდგა ფიხტესთან და შელინგთან. ჰეგელისათვის განსხვავება წარმოადგენს სინამდვილისა
და შემეცნების დამახასიათებელ თავისებურებას, მოძრაობის არსებას, პირველ უარყოფას,
განვითარების შემდგომ ეტაპს წინასთან მიმართებაში.

ჰეგელი განიხილავს განსხვავების ორ ასპექტს: ერთია ე. წ. გნოსეოლოგიური ასპექტი,
რომელიც დამახასიათებელია ადამიანის მოღვაწეობის ყველა ფორმისათვის, ანუ საზოგადოების
განვითარების ყველა პერიოდისათვის, და მეორე — განსხვავების პოლიტიკურ-ეკონომიური,
ანუ სოციალური ასპექტი. ეს უკანასკნელი უცხოა ანტიკურობისათვის, ახასიათებს უშუალოდ
თანამედროვე საზოგადოებას და გამოირჩევა იმით, რომ ყველა ურთიერთობათა კანონმდებლად
გამოცხადებულია სამართალი. იგი იწყება რომის ხანაში, რომელიც წარმოადგენს ჩვენი დროის
განუვითარებელ წინამორბედს.



მაა. მეორე მხრივ, იგი წარმოადგენს წინააღმდეგობათა შეურიგებლობის გამო-
ხატულებას. ე. ი. ტრაგიკული წინააღმდეგობათა მორიგების კერძო შემთხვე-
ვაა, სახელდობრ ისეთი შემთხვევა, როდესაც ზღვრა დაპირისპირებულ მხარე-
ებად დაშლა, მთლიანობის დარღვევა და განვითარება იმ ზომამდის, რომ წარ-
მოიშობა სოციალური კონფლიქტები. ტრაგიკულში არ შეიძლება ადგილი
ჰქონდეს ინდივიდების უსაფუძვლო დაღუპვას. ტრაგედია გაუმართლებელია
იქ, სადაც თანაბრად შესაძლებელია კეთილი დასასრული. ტრაგიკული კონ-
ფლიქტების დროს ძალთა შეთანხმება შეუძლებელია. თუ წინააღმდეგობა ისე-
თია, რომ მისი გადაწყვეტა არ წარმოადგენს სიძნელეს, მაშინ არ არსებულა
ტრაგიკული ფინალის საჭიროება. მხოლოდ მაშინ, როდესაც მიზანი, რისთვის-
საც ბრძოლა წარმოებს, იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ სიცოცხლის ფასად
ღირს და მისი განხორციელება აუცილებლად მოითხოვს სერიოზულ
მსხვერპლს, უბედური დასასრული წარმოგვიდგება, როგორც მოქმედების
ლოგიკური შედეგი.

ტრაგიკული როგორც ესთეტიკური კატეგორია, მჭიდროდაა დაკავშირე-
ბული სხვა კატეგორიებთან. ტრაგიკული პირველ რიგში დაკავშირებულია
მშვენიერთან, იგი მშვენიერების მომენტია, მისი კონკრეტული გამოვ-
ლენაა. მშვენიერი ინდივიდუალობა ტრაგედიის მთავარი მოქმედი პირია. ამ
აზრით ტრაგიკული არის მშვენიერი. მაგრამ ამავე დროს არც არის, რადგან
სპობს მშვენიერს. მშვენიერი იღუპება ტრაგიკულში. სამაგიეროდ ამ დაღუპ-
ვით მშვენიერება ასაბუთებს თავის არსებობის უფლებას. თუ ამადლებული
მდგომარეობა არათავისუფალია, თავისუფლება სულის უმაღლესი განსაზღვრე-
ბაა, რითაც ხასიათდება მშვენიერი.

ტრაგიკული ასევე დაკავშირებულია ამაღლებულთან, მოიცავს თავის თავ-
ში ამაღლებულის მომენტს.

ჰეგელის მოძღვრება ტრაგიკულისა და ტრაგედიის შესახებ კიდევ ბევრ
მნიშვნელოვან პრობლემას ეხება. მასთან შეხვედრა მოგვიწევს არა ერთხელ. აქ
კი დასკვნის სახით უნდა ითქვას შემდეგი: ჰეგელის აზრით, ტრაგიკული არ
უნდა გვესმოდეს როგორც რაღაც საშინელება, უბედურება, რომელიც გარე-
დანაა მოხვეული ადამიანზე და მძიმე ტვირთად აწევს მის ცხოვრებას. ტრა-
გედია და ტრაგიკული დასასრული უმთავრესად ინდივიდის მოღვაწეობის
შედეგია, რაც განაპირობებს სწორედ ტრაგიკული გმირის მოქმედების კვალი-
ფიციურებას დანაშაულად. ტრაგიკული ხელს უწყობს იმ რწმენის დანერგვას,
რომ ადამიანი ძლიერია და საქმენი მისნი აჩენენ მას. ტრაგიკული არ უნდა
ატარებდეს შემთხვევით ხასიათს, სიკვდილი უნდა იყოს გარდუვალი. სხვაგვა-



რად რა საჭიროა იგი, როდესაც კეთილი დასასრული მუდამ უფრო მიმზიდველია და სასიამოვნო. იქ, სადაც კონფლიქტების ტრაგიზმი აუცილებელია, მას უნდა ეკავოს წამყვანი ადგილი.

მიუხედავად იმისა, რომ ჰეგელის მსჯელობა, მისი იდეალისტური პოზიციის გამო, ბევრ ადგილას საკმაოდ ბუნდოვანი და აბსტრაქტულია, არ შეიძლება არ შეინიშნოს არსებითი ხასიათის მომენტების დანახვის ის დიდი უნარი, რომელიც ამ ღრმად ფილოსოფიურად მოაზროვნე გონებას გააჩნია. მისი ფილოსოფიის რაციონალურ მომენტს წარმოადგენს სინამდვილის მოვლენების განხილვა განვითარების პროცესში. მაგრამ რამდენადაც ჰეგელისათვის თვალზილული სინამდვილე არის იდეის რეპროდუქცია, მასთან ყოველი ცვლილება, ყოველი გადასვლა და ამ გადასვლის მიზეზი — დაპირისპირება. გაგებულია როგორც ცნებათა დაპირისპირება, ცნებათა ურთიერთშემოქმედება, წმინდა აზრის სფეროში მიმდინარე პროცესი. ჰეგელთან ცნებები ცოცხალი სინამდვილის აგენტებად გვევლინებიან, რაც საფუძველს აძლევდა ბერტოლტ ბრეხტის „ლტოლვილთა საუბრის“ ერთ-ერთ გმირს შემდეგი შენიშვნა გაეკეთებინა: ჰეგელის „დიდი ლოგიკა“ მსოფლიო იუმორისტული ლიტერატურის ერთ-ერთი ბრწყინვალე ნაწარმოებია. აქ ლაპარაკია ცნებათა, ამ ორაზროვან, მერყევ და უპასუხისმგებლო არსებათა ცხოვრების წესზე. ისინი მუდამ დაობენ, დანის წვერზე ჰკიდია მათი დამოკიდებულება, მაგრამ საღამო ქამს მდგომარეობა იცვლება და თითქოს არც არაფერი მომხდარიყოს ისე მიუსხდებიან საგახშმოდ ერთ საერთო მაგიდას. ისინი ყოველთვის წყვილ-წყვილად დადიან. თითოეული მათგანი ჯვარდაწერილია თავის საპირისპიროზე და საქმეებსაც, ვითარცა ცოლ-ქმარი, ერთობლივად აგვარებენ. ერთობლივად ეწევიან ჭაპანს, ხელს აწერენ კონტაქტებს, აწყობენ თავდასხმებს, წერენ წიგნებს და სდებენ ფიცს იმ შეუღლებული წყვილის მსგავსად, რომელიც დაუსრულებლად ჩხუბობს და ვერაფერში ვერ შეთანხმებულა. საკმარისია წესრიგმა რაიმე თქვას, რომ მისი მტკიცება უმაღვე უარყოს უწესრიგობამ — წესრიგის განუყრელმა პარტნიორმა. მათ არ შეუძლიათ უერთმანეთოდ ცხოვრება და ვერც მორიგებულან... ყოველ ნივთში დაფარულ ამ ირონიას ჰეგელი ეძახის დიალექტიკას. და როგორც ყველა დიდი იუმორისტი, გვაწვდის მას უაღრესად სერიოზული სახით. ადამიანი, მოკლებული იუმორის გრძნობას, ვერ გაიგებს ჰეგელის დიალექტიკას¹.

ცხადია, ბრეხტის ნაწარმოების გმირის მოსწრებული ნათქვამი არ შეიძლება მივიჩნიოთ ჰეგელის ფილოსოფიის მეცნიერულ შეფასებად. მაგრამ,

¹ იხ. Бертольт Брехт, Театр, М., 1964, т. 4. стр. 61—62.



ალბათ, არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ მოცემულ სიტყვებში გონებასაზღვრულად აღწერილი აბსოლუტური იდეალიზმის მიერ წარმოდგენილი სინამდვილის სურათი, მისი შეუსაბამობა ჩვეულებრივ წარმოდგენებთან, ნორმალურ ადამიანურ აზროვნებასთან. ეს გარემოება გვაძლევს სწორედ ჰეგელის ნააზრევს ღირებულება დავინახოთ უფრო არა იმაში, რასაც იგი უშუალოდ გვეუბნება, არამედ იმაში, რაც ნათქვამის იქით იგულისხმება. მარქსისა და ენგელსის დამსახურება ისაა, რომ ჰეგელის მისტიკით მოცულ დიალექტიკას მათ მიანიჭეს ჰეგელიზმად მეცნიერული სახე და ამით იგი გადააქციეს კვლევა-ძიების სწორ მეთოდად.

მეცნიერული კომუნიზმის ფუძემდებლების ესთეტიკურ მემკვიდრეობაში სათანადო ადგილი უკავია ტრაგიკულის პრობლემას. ანვითარებდნენ რა ჰეგელის დიალექტიკის რევოლუციურ სულისკვეთებას, მარქსი და ენგელსი ტრაგედიის ძირითად თემად თვლიდნენ სოციალურ რევოლუციებს, ანუ უფრო სწორად, რევოლუციის შესაძლებელ დამარცხებას და რევოლუციონერების ასევე შესაძლებელ დაღუპვას. ეს აზრი მარქსმა პირველად გამოხატა ფიშერის ესთეტიკის კონსპექტის შედგენის დროს და შემდგომ განავითარა ლასალის დრამის „ფრანც ფონ ზიკინგენის“ შესახებ ავტორისადმი მიწერილ წერილში. „შენს მიერ განზრახული კოლიზია არა თუ ტრაგიკულია, არამედ იგი სწორედ ის ტრაგიკული კოლიზიაა, რომლის გამო სრულიად საფუძვლიანად დასამარდა 1848—49 წლების რევოლუციური პარტია. და ამიტომ მე შემოიძლია სავსებით მივესალმო იმ აზრს, რომ ხსენებული კოლიზია თანამედროვე ტრაგედიის ცენტრალურ პუნქტად იქნეს აღებული“¹.

იწონებდნენ რა ლასალის დრამის ზოგიერთ მომენტს, მარქსი და ენგელსი მის მთავარ ნაკლად თვლიდნენ იდეალისტურ, არასათანადოდ რეალისტურ ხასიათს, რაც გამოიხატებოდა რევოლუციის თავადაზნაურულ წარმომადგენლებზე მთელი ყურადღების ცენტრის გადატანაში. მაშინ, როდესაც გლეხების წარმომადგენლებს და ქალაქთა რევოლუციურ ელემენტებს პიესაში მეტი ადგილი უნდა ჰქონოდათ დათმობილი. ეს შესაძლებლობას შექმნიდა გაცილებით მკაფიოდ გამოთქმულიყო გმირების პირით ყველაზე უფრო თანამედროვე იდეები. „მაშინ, განაგრძობს მარქსი, შენ ძალაუვნებურად დაგჭირდებოდა უფრო მეტად შექსპირისებურად წერა; ახლა კი შენს ძირითად ნაკლოვანებად მიმაჩნია ის, რომ შენ წერ შილერისებურად, ვინაიდან ინდივიდუუმები დროის იდეების უბრალო რუპორებად გყვანან გადაქცეული“².

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული წერილები, 1949, გვ. 113.

² იქვე, გვ. 114.

იგივე აზრია გატარებული ენგელსის წერილშიც: „თქვენ არასაკმაო ყურადღება მიგიქცევიათ არაოფიციალური, პლებეური და გლეხური ელემენტებისათვის და მათი თანამგზავრი თეორეტიკულ წარმომადგენლებისათვის. გლეხთა მოძრაობა თავისებურად ისევე ნაციონალური იყო და იმავე ზომით მიმართული იყო თავადების წინააღმდეგ, როგორც აზნაურთა მოძრაობაც“¹. „დრამის ჩემი გაგების თანახმად, განაგრძობს ენგელსი, რომელიც მოითხოვს, რომ იდეალურს იქით დავიწყებული არ იქნეს რეალისტური, შილერის იქით — შექსპირი, მაშინდელი, საოცრად ჭრელი პლებეური საზოგადოებრივი სფეროს გამოყენება დრამისათვის სრულიად სხვაგვარ მასალას მისცემდა მასში სიცხოველის შესატანად, დაუფასებელ ფონს შექმნიდა ავანსცენაზე მიმდინარე ნაციონალური თავადაზნაურული მოძრაობისათვის და პირველად გამოიტანდა თვით ამ მოძრაობას ჭეშმარიტ სინათლეზე“².

მარქსსა და ენგელსს არარეალისტურად მიაჩნდათ დრამაში გატარებული იდეა ზიკინგენის ამბოხების გლეხობასთან დაკავშირების შესაძლებლობის შესახებ. „ბალთაზარს შეუძლია, ამბობს მარქსი, რასაკვირველია წარმოიდგინოს, რომ ზიკინგენს თავისი ამბოხება რომ რაინდულ შუღლად კი არ მოენათლა, არამედ საიმპერიო ხელისუფლების წინააღმდეგ ბრძოლისა და თავადების წინააღმდეგ აშკარა ომის დროშა აღემატა, იგი გაიმარჯვებდაო. მაგრამ შეგვიძლია განა გავიაზროთ ეს ილუზია?... ის, რომ იგი ამბოხებას იწყებს რაინდთა შუღლის სახით, სხვა არაფერს ნიშნავს, გარდა იმისა, რომ იგი მას რაინდულად იწყებს. ის რომ მას სხვანაირად დაეწყო, იმ შემთხვევაში, უშუალოდ, და ამასთან დასაწყისიდანვე, ქალაქებისა და გლეხებისათვის უნდა მიემართა, ე. ი. სწორედ იმ კლასებისათვის, რომელთა განვითარება რაინდობის უარყოფის მომასწავებელია“³.

„ჩემი აზრით, შენიშნავს ენგელსი, მაშინდელი იმპერიის თავადაზნაურობის მასა არ აპირებდა კავშირის შეკვრას გლეხებთან; ამასთან, შეუძლებელს ხდიდა ის გარემოება, რომ თავადაზნაურობა გლეხთა ჩაგვრის გზით მიღებულ შემოსავალზე იყო დამოკიდებული. კავშირი უფრო შეიძლებოდა დადებულიყო ქალაქებთან, მაგრამ ეს კავშირი ან სრულებით არ განხორციელებულა, ან მხოლოდ ნაწილობრივად სორციელდებოდა. ისე კი ნაციონალური თავადაზნაურული რევოლუციის გატარება შესაძლებელი იყო მხოლოდ ქალაქებთან და გლეხებთან კავშირის არსებობისას, განსაკუთრებით უკანასკნელებთან. ჩე-

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული წერილები, 1949, გვ. 115.

² იქვე, გვ. 116.

³ იქვე, გვ. 113.

მი აზრით, ტრაგიკული მომენტი სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ კავშირი გლეხებთან — ეს ძირითადი პირობა — შეუძლებელი იყო, რომ ამის გამო თავადაზნაურობის პოლიტიკა აუცილებლობის გზით წვრილმანი უნდა ყოფილიყო, რომ იმ მომენტში, როდესაც თავადაზნაურობამ მოინდომა ნაციონალური მოძრაობის სათავეში ჩამდგარიყო, ერის მასამ, გლეხობამ, პროტესტი განაცხადა მისი ხელმძღვანელობის წინააღმდეგ, და იგი ამგვარად აუცილებლად უნდა დაცემულიყო¹. ზიკინგენისა და ჰეტენის გამოცხადება გლეხობის ინტერესების დამცველად, მათი განთავისუფლებისათვის მებრძოლ პირებად, ენგელსის თქმით, უსაფუძვლოა. „სწორედ აქ ჩნდება ის ტრაგიკული წინააღმდეგობა, რომ ისინი ორთავენი მოქცეული იყვნენ, ერთი მხრივ, თავადაზნაურობასა და, მეორე მხრივ, გლეხობას შორის, რომელთაგან პირველი გადაჭრით წინააღმდეგი იყო ამ განთავისუფლებისა. ამაში მდგომარეობდა, ჩემი აზრით, — დასძენს ენგელსი, — ტრაგიკული კოლიზია ისტორიულად აუცილებელ პოსტულატსა და მისი განხორციელების პრაქტიკულ შეუძლებლობას შორის“².

როდესაც ვეხებით რევოლუციის რეალური დამარცხების ფაქტს როგორც ტრაგიკულის ცენტრალურ თემას, აუცილებელია გვახსოვდეს, რომ ზოგჯერ ეს მარცხი არაპირდაპირი სახით იჩენს თავს, რაც გამოიხატება რევოლუციის ფორმალურ გამარჯვებაში, მაგრამ ყველა იმ იმედების გაცრუებაში, რომელსაც მისგან მოელოდა გამარჯვებული მხარე. ამას ჰეგელი ისტორიის ირონიას უწოდებდა, და მას ენგელსის თქმით, ძალიან ცოტა მოღვაწე ასცდა. თავისუფლებისათვის ბრძოლაში ადამიანები ცდილობენ რა შექმნან ცხოვრების წინსვლის იდეალური პირობები, ხშირად ვერ ითვალისწინებენ აქედან გამომდინარე მოსალოდნელ შედეგებს და, როდესაც მიზანი მიღწეულია, როცა ბრძოლა საბოლოოდ მოგებულა, ისინი ეძლევიან ამაოებას წარმოებული ბრძოლის უაზრობის გამო. სადამო ჟამს მათ წინ გადაშლილი ბრძოლის ველი არ ამართლებს იმ იმედებს, რომელიც ესახებოდათ განთიადზე, საომარი ოპერაციის დაწყების წინ. გამარჯვების ზეიმს ტრაგიკული ელფერი დაჰკრავს და ტრიუმფალურ მარშს სამგლოვიარო ჰანგები ერთვის.

ყოველი მოვლენის არსებობის პირობა მარქსისათვის არის განვითარება. ტრაგიკული და კომიკური წარმოადგენს განვითარებაში მყოფი მოვლენის გარკვეულ დახასიათებას, სხვადასხვა საფეხურზე მისი მდგომარეობის შეფასებას. შრომაში „თვრამეტი ბრიუმერი ლუი ბონაპარტისა“ მარქსი წერს: „ჰეგელმა

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული წერილები, 1949, გვ. 116.

² იქვე, გვ. 117.

სადღაც შენიშნა: ყველა დიდი მსოფლიო ისტორიული ფაქტი ან პიროვნება, ასე ვთქვათ, ორჯერ წარმოიშობაო. მას დაავიწყდა დაემატებინა: პირველად როგორც ტრაგედია, მეორედ — როგორც ფარსი¹.

მარქსისადმი მიწერილ წერილში ენგელსს იგივე აზრი გამოთქმული აქვს შემდეგი სიტყვებით: „ისე ჩანს, თითქოს ბებერი ჰეგელი მართლა ხელმძღვანელობდეს თავისი საფლავიდან ისტორიას როგორც მსოფლიოს სული, ხოლო მოვლენებს აიძულებდეს სრულიად კეთილსინდისიერად მიმდინარეობდნენ ორ-ორჯერ; ერთხელ — როგორც დიდი ტრაგედია და მეორეხელ — როგორც საცოდავი ფარსი. კოსიდიერი დანტონის ნაცვლად, ლუი ბლანი რობესპიერის ნაცვლად, ბარტელემი სენ ჟიუსტის ნაცვლად, ფლოკონი კარნოს ნაცვლად და პატარა კაპრალისა (ნაპოლეონ 1-ის. რედ.) და მისი მარშალთა გუნდის ნაცვლად ეს მახინჯი (ე. ი. ლუი ბონაპარტი. რედ.) თორმეტიოდე ვალში ჩამხრჩვალ ლეიტენანტიტურთ“².

მარქსი „ჰეგელის სამართლის ფილოსოფიის კრიტიკის“ შესავალში წერს, რომ „გერმანული პოლიტიკური აწმყოს წინააღმდეგ ბრძოლა თანამედროვე ხალხების წინააღმდეგ ბრძოლაა, ხოლო ამ წარსულის მოგონებანი მათ ჯერ კიდევ ტვირთად აწევთ. მათთვის, ჭკუის სასწავლია ის, რომ ისინი ხედავენ, თუ ancien regime, რომელმაც მათთან თავისი ტრაგედია განიცადა, როგორ გაითამაშებს თავის კომედიას გერმანული საიქიოს მოციქულის სახით. ტრაგიკული იყო მისი ისტორია, სანამ ის ქვეყნის წინაარსებული ძალა იყო, ხოლო თავისუფლება პირიქით — პირადი ახირებული აზრი, ერთი სიტყვით, სანამ მას თვითონ თავისი უფლებამოსილება სჯეროდა და უნდა დაეჯერებინა. სანამ ancien regime როგორც ქვეყნის არსებული წესრიგი, ჯერ კიდევ მხოლოდ ქმნადობაში მყოფ ქვეყანას ებრძოდა, მის მხარეზე იდგა მსოფლიო-ისტორიული ცდომილება, მაგრამ არა პიროვნული. ამიტომ მისი დაღუპვა ტრაგიკული იყო.

პირიქით, ახლანდელი გერმანული რეჟიმი, — ეს ანაქრონიზმი, აშკარა წინააღმდეგობა საყოველთაოდ აღიარებული აქსიომისა, ქვეყნის საჩვენებლად გამოფენილი არარაობა ancien regime-ისა, — ჯერ კიდევ მხოლოდ წარმოადგენს, რომ თავისი თავისა სჯერა და მსოფლიოსგანაც ამავე წარმოდგენას მოითხოვს. მას რომ თავისი საკუთარი არსება სწამდეს, განა ის მას უცხო არსების მოჩვენების ქვეშ დამალავდა და თავის ხსნას ფარისევლობასა და სოფიზმებში ეძიებდა? თანამედროვე ancien regime მხოლოდ უფრო კომედიანტია

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული ნაწერები, 1950, ტ. 1, გვ. 267.

² კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული წერილები, 1949, გვ. 52.

მსოფლიო წესრიგისა, რომლის ნამდვილი გმირები დაიხოცნენ. ისტორია საფუძვლიანია და მრავალ ფაზას გადის, როდესაც მას ძველი ფორმა სამარეში მიაქვს. ბერძნების ღმერთებს, რომლებიც უკვე ერთხელ იყვნენ — ტრაგიკულ ფორმაში — სასიკვდილოდ დაჭრილნი ესქილეს „მიჯაჭვულ პრომეთეოსში“, მოუწიათ მეორედ — კომიკურ ფორმაში — სიკვდილი ლუკიანეს „საუბრებში“¹. ეს ყველაფერი ხდება იმიტომ, ასკვნის მარქსი, რომ კაცობრიობა მხიარულად დაშორდეს თავის წარსულს.

საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებისა და სოციალური რევოლუციების საფუძველს წარმოადგენს წინააღმდეგობა ძველსა და ახალს შორის. როდესაც ძველთან ბრძოლაში იღუპება ახალი, პროგრესული — სიტუაცია ტრაგიკულია. ასეთია, მაგალითად, სპარტაკის ტრაგედია. ისტორიული კანონზომიერების თანახმად მომწიფდა ნიადაგი მონათა რევოლუციისათვის, მაგრამ მისი გამარჯვებისათვის საჭირო ძალები ჯერ კიდევ ვერ აღმოჩნდნენ სათანადოდ მომზადებულნი და რევოლუციამ კრაზი განიცადა. დამარცხდა ის, რასაც მომავალი ეკუთვნოდა, რაც მზარდი იყო, რასაც საზოგადოებრივი პროგრესის თვალსაზრისით უნდა გაემარჯვა.

არაერთი ანალოგიური მაგალითის მოყვანა შეიძლება როგორც ხალხთა ისტორიიდან, ისე მხატვრული შემოქმედების სფეროდან. ასეთია მაგალითად ანა კარენინას ტრაგიკული ისტორია საზოგადოების ყალბი, ფარისევლური მორალის წინააღმდეგ ბრძოლაში. იგივე უნდა ითქვას ივანე კარამაზოვის მიმართაც. გონების ნათელმა სხივმა სცადა დრომოჭმული და მისტიკით მოცული კერპების ხელალებით დამსხვრევა, მაგრამ ამავე დროს კარამაზოვს გაუჭირდა ყოფნა რწმენის გარეშე და დაიღუპა. ძველთან ახლის შერკინების მსხვერპლია ილიას გიორგიც „ოთარაანთ ქვრივიდან“, ვაჟას ჯოყოლა და ალუდა ქეთულაური. თემის დახვესებულმა ადამ-წესებმა გზა მისცეს კაცთა შორის მტრობისა და შუღლის დათესვას. ცხოვრების დინებამ ვაჟას გმირები მოძველებული ჩვეულების წინააღმდეგ თავდადებულ მებრძოლედ აქცია. მაგრამ ბრძოლა აღმოჩნდა უთანასწორო და დამარცხდნენ: ორი მერცხალი შეეწირა ნაადრევ გაზაფხულს.

ამრიგად, ძველთან ბრძოლაში ახლის დაღუპვა ტრაგიზმის ელემენტების მატარებელია. მაგრამ ძველის დაღუპვაც შეიძლება იყოს ტრაგიკული. ძველის სიკვდილი მაშინაა ტრაგიკული, როცა მას არ ამოუწურავს მთელი თავისი პოტენციალი და არსებობის განგრძობის უნარი შესწევს. ხოლო, თუ ძველის

¹ კ. მარქსი, ჰეგელის სამართლის ფილოსოფიის კრიტიკისათვის, შესავალი, 1946, გვ. 10.

წარმომადგენელი მოკლებულია ამგვარ შესაძლებლობას, თუ მას არსებობის გახანგრძლივების ძალა არ შესწევს და მაინც ცდილობს გაიგრძელოს არსებობა, იგი კომიკურია. სწორედ ეს მომენტი ნაგულისხმევი მარქსის ზემოთ მოყვანილ სიტყვებში „ჰეგელის სამართლის ფილოსოფიის კრიტიკიდან“.

გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის რაციონალისტურ ხაზს შოპენჰაუერი უპირისპირებს სამყაროს ირაციონალისტურ გაგებას. თუ კანტთან და ფიხტესთან პრაქტიკულ გონებას, რომელიც თეორიულის საფუძველია, ჰქონდა ზნეობრივი სახე, შოპენჰაუერთან იგი უზნეოა და უგუნური. ცნობიერების არსება შოპენჰაუერის მიხედვით უგუნურებაა, უშინაარსო ნებისყოფა. ტრაგედია წარმოადგენს პოეზიის მწვერვალს, რამდენადაც იგი გამოხატავს ცხოვრების საშინელებას, კაცობრიობის გამოუთქმელ ტანჯვას, ბოროტების ტრიუმფს, ე. ი. იმას, რაც სამყაროს ჰეშმარიტ სახეს შეესაბამება. ტანჯვა განუყოფელია ნების არსებისაგან და ამიტომ ადამიანური არსებობა თავის საფუძვლებშივე ტრაგიკულია.

ნიცშე ტრაგედიის წარმოშობის საკითხში ამოდის აპოლონისა და დიონისეს საწყისების ურთიერთდაპირისპირებიდან. ეს ფაქტიურად იგივეა, რასაც შოპენჰაუერთან აქვს ადგილი და რაც მდგომარეობს ცნობიერისა და არაცნობიერის, განსჯისა და ინტუიციის, გონებისა და ინსტინქტის დაპირისპირებაში. აპოლონისეული საწყისი ბადებს პლასტიკურ ხელოვნებას, მეცნიერებასა და ეთიკას. ამ საწყისებზე იქმნება სწორედ ის აზრი, რომ ადამიანის მოქმედებას საფუძვლად უნდა ედოს გონება, აზრი, რომელსაც ანვითარებს სოკრატი. ეს სფერო შოპენჰაუერთან წარმოდგენების, მოვლენების სფეროდაა მიჩნეული, იგი ილუზიაა და არა სინამდვილე. ნიცშესაც შოპენჰაუერთან ერთად ეს სფერო მიაჩნია ილუზიად, რადგან იგი ადამიანს უმაღლეს ირაციონალურ და ბნელ საწყისს, ე. ი. დიონისესეულ საწყისს, რომელიც წარმოადგენს დაუნდობელ, უგუნურ ნებას. არსებული საშინელებისაგან თავის დაღწევის საშუალებაა ილუზია, ანუ ესთეტიკური.

ტრაგედია ორი საწყისის (აპოლონისა და დიონისეს) შეერთებაა. მუსიკაც და გუნდიც ბერძნული ტრაგედიის არსებას შეადგენს. მაგრამ ტრაგედიიდან გუნდის გამოდევნით თანდათან უპირატესობას იღებს აპოლონისეული საწყისი, ტრაგედია კვდება და წარმოიქმნება მეშხანური დრამა. ტრაგედიის ნამდვილ მკვლელად ნიცშეს მიაჩნია სოკრატი. რაციონალიზმი არ სცნობს დიონისისეულ ირაციონალურ საწყისს. ამიტომაც მას (რაციონალიზმს) არ ესმის ტრაგედია, რომელიც თავის მხრივ წარმოადგენს ესთეტიკურ ფორმას და რომლის დროსაც ხდება ირაციონალურ საწყისთან, სინამდვილის ჰეშმარიტ დასაბამთან შერწყმა. ამ დროს ადამიანები კარგავენ იმას, რასაც ინდივიდუალობა, ანუ კერძოობითობა ეწოდება და აცნობიერებენ თავიანთ არსებობას ერთიანი დინების მომენტად, დინებისა, რომელშიც განსხვავება სუბიექტ-ობიექტს შორის მოხსნილია.

ტრაგედიას დიდი სამკურნალო თვისებები გააჩნია. მისი სამკურნალო თვისება მდგომარეობს იმაში, რომ იგი რეალური ტრაგიზმისაგან განთავისუფლების უმაღლესი ფორმაა. ცხოვრების საშინელება ხელოვნებას შეუძლია გადაიტანოს წარმოდგენათა სამყაროში, სადაც უკვე არსებობა აღარ არის აუტანელი. ე. ი. ხელოვნება რეალურად გადაუწყვეტელ წინააღმდეგობათა გადაწყვეტის ერთ-ერთი საშუალებაა.

ნიცშეს ეს აზრი ფაქტიურად XIX საუკუნის რომანტიკოსების თვალსაზრისის შემდგომი განვითარებაა, მხოლოდ საპირისპირო მიმართულებით. რომანტიკოსებისათვის ხელოვნება უფრო მაღალი რეალობაა, ვიდრე თვით სინამდვილე. მათი აზრით, წინააღმდეგობათა გადაწყვეტა ხელოვნებაში წარმოადგენს არა ილუზიას, არამედ ქეშმარიტ რეალობას, ხოლო ილუზიად უნდა ჩაითვალოს რეალური წინააღმდეგობანი. ნიცშეს მიხედვით, პირიქით, რეალური წინააღმდეგობანი თავისთავად გადაუწყვეტელია და ხელოვნებაში მოცემული მათი გადაწყვეტა მოჩვენებაა.

ამრიგად, რომანტიზმი საზოგადოდ იმ აზრისაა, რომ ხელოვნება ნიშნავს იდეალიზირებას, ცხოვრების წინააღმდეგობათა მოხსნას, მხოლოდ, თუ გასული საუკუნის დასაწყისის რომანტიზმს ხელოვნების სინამდვილე მიაჩნია ქეშმარიტ სინამდვილედ, ამავე საუკუნის მიწურულის რომანტიზმი მას თვლის ილუზიად. პირველისათვის გონება და მისი ქმნილება, მხატვრული შემოქმედების მიერ იდეალიზირებული სამყარო უმაღლესი რეალობაა, მეორისათვის — მოჩვენება და ილუზია. ყოველგვარი იდეალი ილუზიაა.

დანიელი ფილოსოფოსი სორენ კიერკეგორი ტრაგიკულის ახსნას ეთიკურის პოზიციებიდან იძლევა. მისი აზრით, ანტიკურ ტრაგედიას ადამიანი და ადამიანის ხვედრი გაცნობიერებული აქვს როგორც სუბსტანციის, ბედისწერის შედეგი, ე. ი. როგორც ობიექტური შინაარსის მქონე რეალობა. თანამედროვე ტრაგედია ტრაგიკულის მიზეზად თვით ადამიანს მიიჩნევს. ადამიანია პასუხისმგებელი ყველაფრისათვის, რაც კი მას გადახდა. ტრაგედია იმაში კი არ არის, რომ უდანაშაულო ადამიანი შეიძლება ბედისწერის მსხვერპლი შეიქნეს (რაც საბოლოო ჯამში შოპენჰაუერის მიხედვით გაპირობებულია ნებისყოფის უაზრობით), არამედ იმაში, რომ ადამიანი თვითონ არის დამნაშავე ყველა იმ უბედურებაში, რომელიც მას ეწია და ამდენად ვალდებულია პასუხი აგოს ქვეყნად არსებულ ყველა სახის ბოროტებაზე.

კიერკეგორის ეს თვალსაზრისი ქრისტიანული შეხედულების გამოძახილია, რომლის მიხედვით პირველივე ცოდვა მოდის ადამიანიდან. ადამიანი მუდამ იმყოფება „ან-ანის“ არჩევანის წინაშე და ტრაგიკული ცნობიერება ირჩევს ერთ-ერთს იმ შეგნებით, რომ მთელი პასუხისმგებლობა ეკისრება მას. ტრაგიკული ცნობიერება პრინციპულად ეწინააღმდეგება თანამედროვე ადამიანის ცნობიერებას, ადამიანისა, რომელიც დღეს ხრახნის როლს ასრულებს საზოგადოების ურთულეს მექანიზმში. ამიტომაც თანამედროვე საზოგადოება თავისი არსებით არატრაგიკულია. სწორედ ამაშია მისი ძირითადი ნაკლიც. პიროვნება იქცა მანქანის დანამატად, მის ადგილს იკავებს მასა, ასოციაცია. ამგვარ პირობებში სუბიექტი როგორც კი მოინდომებს წამოსწიოს თავისი თავი და საკუთარი მეობა გაიაზროს გარკვეული მნიშვნელობის მქონედ, ღებულობს კომიკურ ფორმას. თანამედროვე ადამიანისათვის უცხოა დანაშაულისა და პასუხისმგებლობის გრძნობა, ყველა მიისწრაფის ბატონობისაკენ და გაურბის პასუხისმგებლობას, ეს კი ქმნის „არისტოფანულ სიტუაციას“.

ტრაგიკულის, ერთი მხრივ, ესთეტიკური და, მეორე მხრივ, ეთიკური გაგება საფუძვლად დაედო თანამედროვე, ბურჟუაზიული ფილოსოფიის ყველაზე მეტად გავრცელებულ მიმდინარეობას — ეგზისტენციალიზმს.

რელიგიური ეგზისტენციალიზმის მამამთავრის კარლ იასპერსის აზრით, არსებობს ტრაგიკულის ორი ფორმა: ერთია ხალხურ თქმულებებში და ჰომეროსის პოე-



მეზში ასახული ტრაგიზმი, რომელიც ხასიათდება ბედისწერისადმი ბრმა მორჩილებით, ხოლო მეორე — ძველსა და ახალ ტრაგედიებში ასახული ტრაგიზმი, რომელიც ხასიათდება პროტესტითა და „რატომ?“ კითხვაზე პასუხის ძიებით.

ტრაგიკულის ამ ორი ფორმიდან გამომდინარეობს მისი დაძლევის ორი წესი: 1) სამყაროს ფილოსოფიური ინტერპრეტაცია და 2) რელიგიური გამოცხადება. ტრაგიკულის ფილოსოფიური დაძლევა მდგომარეობს იმაში, რომ მთელი გაგებულია როგორც ჰარმონია, რომელშიც ტრაგიკული კონფლიქტი წარმოადგენს შეფარდებით დისჰარმონიას. ასეთნაირი იყო კერძოდ ბერძნების შეხედულება კოსმოსზე და ამიტომაც ისინი ფილოსოფიური სიმშვიდით უმზერდნენ ყოველ ცალკეულ უბედურებას მაგრამ ეს წესი არ არგია განვითარებული ადამიანის ცნობიერებას. იგი ტრაგიკულის ფესვებს უფრო ღრმად ეძებს, რათა განთავისუფლდეს მისგან და ამას აღწევს „რელიგიურ გამოცხადებაში“. ქრისტიანული რელიგია ადამიანს ანთავისუფლებს ტრაგიკულობის მდგომარეობისაგან რამდენადაც მას პირველი ცოდვის შედეგად აცხადებს, რომლის დაძლევა ქრისტეს მსხვერპლად შეწირვით ხდება, ქრისტიანულმა იდეოლოგიამ ცოდვათა მონანიების ქადაგებით მოხსნა ტრაგიზმის აუცილებლობა და ამდენად მსჯელობა ჭეშმარიტ ქრისტიანულ ტრაგედიაზე უსაფუძვლოა.

ტრაგიკული ცნობიერება, იასპერსის მიხედვით, უფრო მაღლა დგას, ვინემ არატრაგიკული, ანუ ის ცნობიერება, რომელიც ტრაგიკულის დაძლევის გზებსა და საშუალებებს ფლობს. ეს იმიტომ, რომ ტრაგიკა მუდამ შეხებაში მოდის ტრანსცენდენტთან, რომლის ადექვატური გამოხატვა ხელოვნებასა და რელიგიაში შეუძლებელია. ხელოვნება, რომელიც მოწოდებულია სხივი მოჰფინოს ყოფიერების პირველ მიზეზს — ეგზისტენციას წარმოადგენს ტრანსცენდენციის — ყოფიერების უმაღლესი ფორმის, მხოლოდ შიფრს, სიმბოლოს. მას არ შეუძლია ტრანსცენდენციის სწორი ასახვა, ე. ი. რეალობის ჭეშმარიტი სურათის შექმნა. ხოლო რაც შეეხება ეგზისტენციას, იგი სრული სახით ვლინდება მაშინ, როცა „მოსაზღვრე სიტუაციები“ გადაულახავია. „მოსაზღვრე სიტუაციებს“ კი მიეკუთვნება სუბიექტის შემდეგი მდგომარეობანი: დანაშაულის გრძნობა, ბრძოლა, ტანჯვა, სიკვდილი და ა. შ. ასეთ დროს, ცხადია, ხელოვნების მთავარ ფუნქციას ნუგეშიღა შეადგენს.

ადამიანის მიერ საკუთარი არსებობის უსუსურობის განცდა ჯერ კიდევ არ ქმნის ტრაგიზმს. ტრაგედია გვაქვს მაშინ, როცა ადგილი აქვს მოქმედებას მიმართულს სიკეთისა და ჭეშმარიტების სასარგებლოდ და, რომელიც ამავე მოქმედების გამო იღუპება. ტრაგიზმის არსი იმაშია, რომ სიკვდილი ადამიანური არსებობის ძირითადი თავისებურებაა, ჭეშმარიტებას, სიკეთეს, მშვენიერებას განხორციელება არ უწერია, ვინაიდან ისინი იმთავითვე განწირულნი არიან დასაღუპავად და ასევე დაღუპვა ელის ყველას, ვინაც კი მათს რეალიზაციას მოისურვებს. ისტორია იდეალების სასაფლაოა.

თანამედროვე ბურჟუაზიის ესთეტიკურ თეორიებში საკმაოდ გავრცელებულია აზრი იმის შესახებ, რომ ტრაგედია როგორც ხელოვნების ჟანრი, განიცდის კვდომას. ამის ერთ-ერთ მიზეზად დასახელებულია ღმერთისადმი რწმენის დაკარგვა. ადამიანების უმსგავსოებამ იმდენად მოქანცა მამაზეციერი, რომ აღარ შესწევს მათი მოქმედებისათვის კონტროლის გაწევის ძალა. ამიტომ განერიდა ამქვეყნიერებას. XIX საუკუნეში ლაპლასმა ღმერთი გამოაცხადა საჭიროებას მოკლებულ ჰიპოთეზად. ამან დიდად ავნო ადამიანური ყოფის ბევრ მხარეებს და მათ შორის ხელოვნების ისეთ

ჟანრს, როგორცაა ტრაგედია, რომლისთვისაც ღვთაებრივი ყოფის არსებობა ერთ-ერთი აუცილებელი ფაქტორია. დღეს არ არსებობს ტრაგედია იმიტომ, რომ ღმერთის შუქი აღარ გვინათებს, ისე, როგორც უნათებდა იგი აგამემნონსა და მაცხეტეს.

ზედმეტია იმის მტკიცება, რომ ამგვარ თვალსაზრისს არაფერი აქვს საერთო ქეშმარიტებასთან. ტრაგიკულის პრობლემის დაკავშირება ღმერთის იდეასთან იმ მცდარი მეთოდოლოგიური საფუძვლების შედეგია, რომელზეც დგას თანამედროვე ბურჟუაზიული ფილოსოფია და ესთეტიკა.

უარყოფითი დამოკიდებულება ტრაგედიის მიმართ შეიგრძნობა ზოგიერთ საბჭოთა ესთეტიკოსთა ნააზრევშიც. მათი აზრით, ტრაგედიის საფუძველს წარმოადგენს პესიმისტური ნოტა, რასაც არ გააჩნია ნიადაგი სოციალისტურ სინამდვილეში. ჩვენში მოხსნილია ანტაგონიზმები, სოციალური ხასიათის დაპირისპირებანი და, ამრიგად, არ არსებობს არავითარი პირობა ტრაგიკული კოლიზიებისათვის.

ტრაგედიის ასეთი გაგება უაღრესად ცალმხრივია და მას ფსიქოლოგიკური შეზღუდულობის ელფერი დაჰკრავს. თქმა იმისა, რომ ტრაგედიას საქმე აქვს ტანჯვასთან და ამაშია მისი ძირითადი მახასიათებელი, ნიშნავს ტრაგიკულის ბუნების და განსაკუთრებით მისი ესთეტიკური თავისებურების სრულ გაუგებრობას. სავსებით სწორია საბჭოთა ესთეტიკოსთა ის ნაწილი, რომელიც ტრაგედიის არსებობას ხედავს არა უბრალოდ ტანჯვისა და წამების გადმოცემაში, არამედ სიცოცხლის დამკვიდრების ცდაში.

ტრაგიკულის ბუნების გაგების საკითხში საბჭოთა ესთეტიკოსთა უმრავლესობა ძირითადად ამოდის ძველსა და ახალს შორის არსებული დიალექტიკური კანონზომიერებიდან, რასაც ასე ნათლად გაუსვეს ხაზი მარქსიზმის კლასიკოსებმა. სმოლიანინოვის აზრით, ტრაგიკული კოლიზიების მთავარ და გადამწყვეტ მიზეზს წარმოადგენს სოციალური ანტაგონიზმები, ბრძოლა ძველსა და ახალს შორის. ეს აზრი წითელი ზოლივით გასდევს ი. ბორევის შეხედულებასაც. იგი სოციალურ ანტაგონიზმებს ტრაგიკულის შესახებ მოძღვრების ცენტრალურ პრობლემად აცხადებს. ყოველგვარი წინააღმდეგობანი, რომელიც წარმოშობს ტრაგიკულ კონფლიქტებს, საბოლოო ჯამში ძველსა და ახალს შორის ბრძოლის შედეგია.

თქმა არ უნდა, რომ ბრძოლა ძველსა და ახალს შორის ტრაგიკული სიტუაციების ერთ-ერთ მომენტს შეადგენს, მაგრამ ტრაგიკულის თავისებურების მთლიანად მასზე დაყვანა, ცალმხრივობაა, რაზეც უფრო დაწვრილებით გვეჩვენა მსჯელობა ქვემოთ.

ბ) ტრაგიკული არსება. ტრაგიკულის ანალიზი, ისევე როგორც ესთეტიკური ღირებულების ნებისმიერი ფორმის ანალიზი, უნდა მოხდეს ღირებულების პრიზმაში გატარებით. ტრაგიკულის შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს ღირებულებებთან და მათი დაკარგვის ფაქტთან. რა პირობებში, რა ვითარებაში და რამდენადაა ღირებულების დაკარგვის ფაქტი ტრაგიკულისათვის ამოსავალი—აი საკითხი, რომლის ანალიზმაც უნდა აგვიხსნას ტრაგიკულის როგორც ესთეტიკური კატეგორიის თავისებურება.

მოვლენათა განვითარების ლოგიკის თანახმად, ყველაფერი რაც არსებობს წარმატებულია და განწირულია დასაღუპავად. ტრაგიკულში სწორედ დაღუპვის,

სიკვდილის გარდუვალობის ეს მომენტი აღინიშნება. მაგრამ ტრაგიკულის თავისებურების ახსნა მხოლოდ იმით, რომ იგი ყურადღებას ამახვილებს სიკვდილის ფაქტზე, არაფრით არ შეიძლება. ტრაგიკული სიკვდილის გვერდით და ამავე დროს განსაკუთრებულის ძალით რომ არ მიუთითებდეს სიცოცხლის მოქმედების წესზე, სიკვდილზე მსჯელობასაც ფასი დაეკარგებოდა. ამიტომ ტრაგიკულში ჩვენ მუდამ მოწამენი ვართ სიკვდილ-სიცოცხლის დაუშრეტელი დაპირისპირებისა, მხოლოდ ეს დაპირისპირება გადატანილია იდეალური მოვლენების იმ სფეროში, რომელსაც ღირებულებათა სფერო ეწოდება.

მოვლენა, რომელიც ილუბება, ჩვენთვის არ არის უცხო; პირიქით, შეიძლება ითქვას, იგი ჩვენი ნაწილია, ჩვენს არსებასთან დაკავშირებული. ამიტომ, ჩვენ არ შეგვიძლია გულგრილად ვუცქიროთ მის ბედს, მის მომავალს. მზად ვართ თავი გამოვიდოთ მისთვის და ამავე დროს გარკვეული იმედები გვა მოძრავებს, რომ ეს ბრძოლა არ იქნება უშედეგო. იმედები, რომლებიც ამ შემთხვევაში გვასულდგმულებს, უფრო ემოციური შინაარსისაა, ვინემ ლოგიკურად გააზრებული. საქმე იმაშია, რომ ჩვენ ასე გვსურს და სხვაზე აღარ ვფიქრობთ. რაკი სურვილი არსებობს, ჩანს ცხოვრება არ არის აზრს მოკლებული და, ამავე დროს, მთლად უვარგისი. იქ, სადაც ადამიანს მიზნები გააჩნია, სურვილები აქვს, სადაც წუხილია და თავგამოდება, სინამდვილე უკვე წარმოადგენს ღირებულებას. მეორე მხრივ, თვით ეს სინამდვილე მთელი თავისი ღირებულებით იმის მაუწყებელიცაა, რომ ღირებულების გვერდით არანაკლებ რეალური საფუძველი აქვს ღირებულების დაკარგვის საშიშროებასაც. ეს გარემოება განსაზღვრავს იმ მთავარ ალტერნატივას, რომელიც ტრაგიკული კონფლიქტის სახით წარმოიშობა.

ამრიგად, ტრაგიკულში, რაკი მასში ღირებულებათა შენარჩუნების, ღირებულებათა გადარჩენის რეალური შესაძლებლობაა მოცემული, სინამდვილე ღირებულების მქონეა — მაგრამ, მეორე მხრივ, რადგან შესაძლებლობა მაინც შესაძლებლობაა და სინამდვილეში კი ადგილი აქვს ღირებულებათა დაკარგვას, დაღუპვას, იგივე სინამდვილე მოკლებულია ღირებულებას. ამიტომ, ტრაგიკული ერთდამავე დროს სინამდვილის პოზიტიურ შეფასებასაც გულისხმობს, როგორც ღირებულებათა მატარებლისა და მის უარყოფასაც, მის კრიტიკასაც, როგორც ღირებულებათა დამკარგველისა.

მაშ ასე, ტრაგედიის შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს ღირებულებებთან. ამის შემდეგ ბუნებრივია დაისვას საკითხი, თუ ღირებულების რომელ ფორმას ეხება ძირითადად ტრაგიკული.

ჰეგელი ესთეტიკის კურსში წერს: თვითმყოფადი ტრაგედიის ჰეშმარიტ



თემას წარმოდგენს ღვთაებრივი; მაგრამ ღვთაებრივი არა იმ სახით, როგორცაა იგი რელიგიური ცნობიერების შინაარსს შეადგენს, არამედ იმ სახით, როგორც შემოდის სამყაროში, ინდივიდუალურ მოღვაწეობაში, სადაც არ კარგავს თავის სუბსტანციონალურ ხასიათს და არ გადადის თავის საპირისპიროში. ამ ფორმაში ნებისა და განხორციელების სულიერ სუბსტანციას წარმოადგენს ზნეობრივი. ზნეობრივი ხომ ღვთაებრივია მის მიწიერ რეალობაში¹.

როგორც ვხედავთ, ჰეგელის მიხედვით ტრაგედიის ძირითად თემას შეადგენს ზნეობრივობა, ეთიკური ღირებულება. ზნეობრივობა პირველ ეტაპზე, იმ ეტაპზე, როცა იგი ღვთაების ფორმაშია, იმყოფება ჰარმონიის მდგომარეობაში. მეორე ეტაპზე, როცა იგი მოქმედებაში მოდის, როცა იგი იჭრება ცხოვრებაში, ე. ი. რეალურად ხორციელდება, ჩნდება წინააღმდეგობა და წარმოიშობა დანაშაული. მესამე ეტაპზე ხდება წინააღმდეგობის გადაწყვეტა, მორალური სუბსტანციის აღდგენა დანაშაულის, ანუ ტრაგიკული გმირის დასჯით. ტრაგიკული გმირის დანაშაული იმაშია, რომ იგი ამოქმედდა, გამოიჩინა აქტივობა და ამით მშვიდ ცხოვრებაში შემოიტანა შფოთი, დისონანსი, დაარღვია მორალური წონასწორობის კანონი. სწორედ ამის გამოც იღუპება და მისი დაღუპვა გამოწვეულია შინაგანი აუცილებლობით. „ამ გადაწყვეტის მეშვეობით, წერს ჰეგელი, მარადიული სამართლიანობა ვლინდება მიზნებსა და ინდივიდებში ისე, რომ აღადგენს მორალურ სუბსტანციასა და მთლიანობას იმ ინდივიდუალობის დაღუპვით, რომელმაც დაარღვია მისი სიმშვიდე“².

მაშ ასე, ჰეგელის მიხედვით, ტრაგიკულს საფუძვლად უდევს ზნეობრივობა, მორალური ღირებულება. ეს აზრი მეტად საგულისხმოა.

ესთეტიკური შეფასება როგორც ღირებულების შეფასება, ტრაგიკულის ფორმაში ახდენს ეთიკური ღირებულების გამომზეურებას, ზნეობრივი ღირებულების ესთეტიკურ პლანში წარმოდგენას. ეს ისე არ უნდა გავიგოთ თითქოს ყველა ტრაგედიის ძირითადი მოტივია მორალი, რომ ტრაგედია ეხება მხოლოდ ზნეობის სფეროს და ტრაგიკული გმირები იღვწიან ზნეობრივი იდელების დანერგვისათვის. ასეთი რამ ტრაგედიის თემატიკას ძალზე შეზღუდავდა. ის, რისთვისაც თავს სწირავს ტრაგედიის გმირი, შეიძლება იყოს სიყვარული, პატრიოტიზმი, პატიოსნება, მეგობრობა და ა. შ., რაც თავისთავად ეთიკური კატეგორიებია, ასევე პოლიტიკური და რელიგიური მრწამსი, მეცნიერული აღმოჩენა, ე. ი. ჭეშმარიტება, შემეცნებითი ინტერესები და სხვ. მაგრამ ყველა მათ ფონზე ძირითადი პოზიცია, რომელიც საფუძვლად უდევს

¹ იხ. Гегель. Сочинения, т. XIV, 1958, стр. 365.

² იქვე, გვ. 364.



ტრაგიკულს და ტრაგედიის განვითარებას, არის ზნეობრივი ღირებულება და მისი დაკარგვის საშიშროებით გამოწვეული გულსტკივილი. ასე მაგალითად, ჯორდანო ბრუნოს ტრაგედიის მიზეზი ჭეშმარიტებისათვის ბრძოლაა, მაგრამ მთავარი იდეა, რის გამოც ბრძოლა ტრაგიკულ სახეს იღებს, რის გამოც ფაქტიურად ადგილი აქვს ტრაგედიას, არის პიროვნების ღირსება, მისი თავისუფლება, მისი უფლება — ჰქონდეს საკუთარი შეხედულება და არ იყოს ოფიციალურად აღიარებული დოგმების მონა. ტრაგედიის არსი, შეიძლება ვთქვათ, ადამიანური ღირსების დაცვაშია; ზნეობრივი ღირებულება, რომელიც ადამიანთა მოქმედების ამოსავალი პრინციპი უნდა იყოს, ხშირად ირღვევა, უფასურდება. ეს გარემოება წარმოშობს დაპირისპირებებს, წინააღმდეგობებს, რაც კიდევ უფრო ცხადყოფს ზნეობრივი ღირებულების ღირებულებას. ტრაგედია სწორედ ამ ფაქტის ილუსტრაციაა.

ტრაგედიის ეთიკური სული ბევრ ესთეტიკოსთან გაგებულია ტრაგიკული გმირის მორალურ უპირატესობად, მაგრამ ეს არ არის სწორი. არაერთი ტრაგედიის დასახელება შეიძლება, სადაც ტრაგიკული გმირი ბოროტების განსახიერებაა („რიჩარდ III“, „მაკბეტი“). იმისათვის, რომ გაამართლონ თავიანთი მოსაზრება ტრაგიკული გმირის მორალური უპირატესობის შესახებ, ესთეტიკოსთა ნაწილი რიჩარდ III-ის მსგავს გმირებს მიაკუთვნებს ხასიათის ისეთ ნიშნებს, რომელიც მათ ჩვეულებრივ ადამიანებზე მაღლა აყენებს. ეს ნიშნებია: შორსმჭვრეტელობა, გონიერება, ძალა, ნებისყოფის სიმტკიცე და სხვ. ყველა აქ დასახელებული ნიშანი არაფრით არ იძლევა მორალური უპირატესობის საფუძველს. იმის გამო, რომ პიროვნება შორსმჭვრეტელია, მტკიცე ნებისყოფისაა და ა. შ. არ შეიძლება მივიჩნიოთ ღირსეულად. ადამიანის მორალური ღირსება განიზომება არა ძალით, არა გონებით, არა ნებისყოფით, არამედ მათი გამოვლენის ხასიათით. საქმე ის კი არ არის ძლიერია თუ არა ადამიანი, არამედ ის, რა მიმართულებით იყენებს იგი ამ ძალას. ღირებულების ენაზე დიდია არა ის, ვისაც ძალუძს ერთი ხელის მოსმით მილიონი სიცოცხლის განადგურება, არამედ ის, ვინც ყველგან და ყოველთვის ინარჩუნებს მორალურ სიწმინდეს.

ამრიგად, შეუპოვრობა, გონიერება და მისთანანი ვერც მაკბეტსა და ვერც რიჩარდ III კეთილშობილად ვერ აქცევს. ორივე რჩება ბოროტების განსახიერებად, თუნდაც რომ ინანიებდეს ცოდვებს. არც მათს დამარცხებაშია ტრაგედიის ზნეობრივი არსი; ტრაგიკული ეთიკური ღირებულების შეფასებაა იმ იდეის გამო, რომელიც მასშია გამოხატული და რომლის თანახმად ცხოვრების აზრი ზნეობრივ ღირებულებათა გადარჩენაშია, რამდენადაც მას რეალურ გარე-



მოში დაკარგვის საშიშროება ელის. ღირებულებათა გარეშე, რომელიც მის ზნეობრივს წამყვანი ადგილი უკავია, სიცოცხლეს ფასი დაეკარგებოდა.

ტრაგიკულის საფუძვლად მორალური ღირებულების გამოცხადების სასარგებლოდ კიდევ ერთ-ორ შეხედულებას მოვიყვანო.

კლასიციზმის ესთეტიკის ერთ-ერთ არსებით მომენტს წარმოადგენს ეთიკურისა და ესთეტიკურის ერთიანობა, რამაც თავისი გამოხატულება პპოვა ტრაგედიის ანალიზში. ტრაგედიის მიმზიდველობის საიდუმლოება კლასიციზმის მიხედვით მდგომარეობს იმაში, რომ ააღელვოს დამკვირვებელი, გამოიწვიოს მასში სიმპათია, სიყვარული, კეთილგანწყობილება. ამის გამოწვევა შეუძლია ისეთ გმირს, რომელიც იმსახურებს მორალურ მხარდაჭერას მიუხედავად ტრაგიკული დანაშაულისა. შიში და თანაგრძნობა, რომელზეც მიუთითებდა არისტოტელე, გაუგებარია გმირის მორალური გამართლების გარეშე. ეს გამართლება შეიძლება იყოს გაპირობებული დანაშაულის უნებლიე ჩასიათით, ან კიდევ სინდისის ქენჯნით.

მართალია, კლასიციზმის მტკიცება ტრაგიკული გმირის მორალური გამართლების შესახებ მოითხოვს შესწორებას, არც რიჩარდი, არც მაკბეტი და მისტანანი, ვიმეორებთ, არ იმსახურებენ მხარდაჭერას, მაგრამ კლასიციზმის ნააზრევში ჩვენთვის საინტერესოა ის, რომ ტრაგიკულის ანალიზი ხდება ზნეობრივი ასპექტის შუქზე.

ბელინსკი გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“ შესახებ დაწერილ რეცენზიაში წერს: ტრაგედიის გრანდიოზულობა, ე. ი. მნიშვნელობა, მომდინარეობს მორალური კანონიდან, რომელიც წარმოდგენილია გმირთა ცხოვრების ფონზე.

ფიბლემანი თავის „ესთეტიკაში“ ეხება რა ტრაგედიის ეთიკურ ასპექტს, შენიშნავს, რომ ტრაგედია პრაქტიკულად დაკავშირებულია ეთიკასთან. იგი მაგალითების საშუალებით გვასწავლის, თუ როგორ ვეძიოთ სიკეთე. ტრაგედია გვიჩვენებს, რომ ბოროტებას არა აქვს მომავალი, მისი წარმატება დროებითია და მხოლოდ აწმყოში აქვს ნიადაგი. მომავალი სიკეთისაა და წარუმატებლობა, რომელსაც ამჟამად ვხვდებით, აუცილებლად მოიხსნება.

ყველა ამ შეხედულების ძირითადი იდეა გასაგებია: ტრაგედიაში ლაპარაკია პირდაპირი ან არაპირდაპირი გზით ზნეობრივი ღირებულების მნიშვნელობაზე. ტრაგიკულში წარმოდგენილია ეთიკური ღირებულება ესთეტიკურ პლანში, ემოციონალურ სიბრტყეში. აქ ზნეობრივი ნორმების დასაბუთება, ცნობიერების არეში მისი განხილვა და მოვალეობის სახით წარმოდგენა კი არ ხდება, არამედ აქ ყველაფერი გადათარგმნილია გრძნობის ენაზე და ვითარდება მოქმედებისა და განცდის არეში.



ტრაგიკული არის ეთიკური ღირებულების ესთეტიკური შეფასება ნიშნავს არა მოქმედი ზნეობის, მორალური ნორმების დაცვის მოთხოვნას, არამედ ზნეობრიობის იდეის ჩვენებას, მისი მნიშვნელობის ხაზგასმას. ზნეობრიობის იდეა ადვილად შეიძლება დაუპირისპირდეს კონკრეტულ მორალურ ნორმას და ტრაგედიაში ჩვენ შეიძლება შევხვდეთ გმირს, რომელიც თუმცა არღვევს მოქმედი მორალის მოთხოვნებს, მაგრამ მიუხედავად ამისა არ არღვევს ზნეობრიობის იდეას. ტრაგედია არ არის ზნეობის სკოლა იმ აზრით, რომ მასში თითქოს ჩნდებოდეს ჭკუის დარიგება, ზნეობრივი ნორმების პროპაგანდა. ტრაგედია ზნეობის სკოლაა იმ გაგებით, რომ იგი გვიჩვენებს მორალური ღირებულების ფასს, სიკეთის იდეის მნიშვნელობას. კონკრეტული მორალური ნაბიჯი ტრაგიკულისათვის მხოლოდ საშუალებაა იდეის გამოსახატავად. ტრაგიკულის არსება სიკეთის იდეის უშუალო განცდაშია. ზოლო, რამდენადაც სიკეთისა და საზოგადოდ ყოველგვარი ღირებულების ფასი ემოციისათვის მაშინაა აშკარა, როდესაც იგი იკარგება, და რამდენადაც სიკეთეს დაკარგვის საშიშროება მუდამ ელის, ტრაგიკული იმის ილუსტრაციაა, თუ როგორ იკარგებიან ღირებულებანი, როგორ არ შეესაბამება რაიმე მოქმედება, ან თვით მორალური ნორმა ზნეობრიობის ჭეშმარიტ იდეას და ა. შ.

ღირებულებათა დაკარგვის საშიშროების გათვალისწინება ამ ღირებულებათა ღირებულების ჩვენებით მოითხოვს სათანადო სიტუაციას, რომელსაც ტრაგიკული სიტუაცია ეწოდება.

გ) ტრაგიკული სიტუაცია და ტრაგიკული კონფლიქტები. ტრაგიკული სიტუაციის ანალიზი გულისხმობს ტრაგიკულის ობიექტური პირობების გარკვევას, იმის გარკვევას, თუ რით ხასიათდება ტრაგიკული ფაქტი, რა პირობებშია რაიმე სავალალო ფინალი ესთეტიკური შინაარსის მქონე, რა განაპირობებს მოვლენათა განვითარების ტრაგიკულობას და ა. შ. ცხადია, რომ ყოველი კატასტროფა, ყოველი უბედური შემთხვევა არ ჩაითვლება ტრაგიკულ ფაქტად. ტრაგიკულია მდგომარეობა, როდესაც ილუბება ღირებულება და არა აუცილებლად ღირებულების მატარებელი, როგორც ამას ფიქრობს ზოგიერთი ესთეტიკოსი. რა ვითარებაში ხდება ღირებულების დაკარგვა? — აი, რაშია ტრაგიკული სიტუაციის მთავარი საკითხი.

ტრაგიკული სიტუაცია შედგება როგორც ობიექტური, ისე სუბიექტური მომენტებისაგან. ობიექტურის ქვეშ იგულისხმება ყველა ის კომპონენტი, რომლის ფარგლებშიც ხდება ტრაგედიის განვითარება. სუბიექტურის ქვეშ კი იგულისხმება ტრაგიკული გმირი, ე. ი. ის, ვის მიმართაც ადგილი აქვს ტრაგედიას.



ამრიგად, შესაძლოა ტრაგიკულობის განმსაზღვრელი ყველა ობიექტური ფაქტორი სახეზე იყოს და მაინც სიტუაცია არ იყოს ტრაგიკული, თუ სუბიექტი ინდიფერენტულია მომხდარი ამბების მიმართ, ასევე, შესაძლოა სუბიექტის მოქმედება სავსებით შეესატყვისებოდეს ტრაგიკული გმირისათვის დამახასიათებელ მოქმედებას და სიტუაცია მაინც არ იყოს ტრაგიკული სათანადო ობიექტური პირობების უქონლობის გამო.

ტრაგიკულ სიტუაციაში სუბიექტური და ობიექტური მომენტი იმდენად შერწყმულია, იმდენად ორგანულადაა დაკავშირებული ერთმანეთთან, რომ თითქმის შეუძლებელი ხდება მათი განცალკევება და თითოეულის დახასიათება ერთიმეორის გარეშე. მიუხედავად ამისა, საჭიროა გვახსოვდეს, რომ ისინი მაინც სიტუაციის სხვადასხვა მხარეებს წარმოადგენენ და არ უნდა გავაიგივოთ.

ტრაგიკული კოლიზიების დახასიათებისას ყურადღების ცენტრი გადააქვთ ძველსა და ახალს შორის ბრძოლაზე და სიტუაცია მიაჩნიათ ტრაგიკულად, თუ ილუბება ახალი, ანდა ძველი, რომელიც სულმთლად არ მოძველებულა. ძველსა და ახალს შორის ბრძოლა, და ამ ბრძოლის საფუძველზე შექმნილი ვითარება უთუოდ არის ტრაგიკულის ნიშნების მატარებელი, როგორც ამაზე სამართლიანად მიუთითებდნენ მარქსი და ენგელსი. მაგრამ მთლიანად მასზე ტრაგიკული კოლიზიების დაყვანა, ვფიქრობთ, გადაჭარბებაა, ცალმხრივობის მაჩვენებელია. ძველსა და ახალს შორის ბრძოლის თავისებურება ვერ მოიცავს ტრაგიკული სიტუაციის ყველა შესაძლებელ ნიუანსებს. გაუგებარია, მაგალითად, ოტელოს ტრაგედიის საიდუმლოების ახსნა ახალსა და ძველს შორის ბრძოლის კანონზომიერებით.

რამდენადაც ტრაგიკულის ქვეშ გვესმის ეთიკური ღირებულების ესთეტიკური შეფასება, ცხადია, რომ ტრაგიკული სიტუაციების გაშლა მხოლოდ საზოგადოებრივი ცხოვრების ფონზეა მიზანშეწონილი. ბუნების მოვლენების მიმართ „ტრაგიკულის“ პრედიკატების მიყენებას მხოლოდ გადატანითი მნიშვნელობა აქვს. ამ დროს ხდება მათი გაადამიანურება, ადამიანის ენაზე ბუნების ძალთა აღაპარაკება. ბუნებაში ტრაგიკულის არსებობა გამორიცხულია სწორედ სუბიექტური მომენტის გამო, შემთხვევითი როდია, რომ ყველა ის ხელოვანი, რომელიც ცოცხალ ბუნებაში მომხდარ ამბავს გვიხატავს ტრაგიკულ ფერებში, ამ ბუნების მკვიდრს წარმოგვიდგენს გათვითცნობიერების უნარის მქონე არსების ფორმაში. გათვითცნობიერების ფაქტის გარეშე არ არსებობს ტრაგედია.

სმოლიანინოვი, ტრაგიკული კონფლიქტებისა და ტრაგიკული სიტუაცი-



ების დახასიათებისას, შენიშნავს, რომ ტრაგიკული კონფლიქტების გვერდით, რომელთაც წარმოშობს საზოგადოებრივი ცხოვრების პროცესები, არსებობენ ტრაგიკული სიტუაციები, რომლებიც წარმოიშობიან ადამიანების ბუნებასთან ბრძოლის შედეგად.

ტრაგიკული სიტუაციის მოცემული განსაზღვრება ცალმხრივია. ვფიქრობთ, არასწორია ტრაგიკული კონფლიქტისა და ტრაგიკული სიტუაციის ერთმანეთისაგან გარჩევა იმით, რომ ერთი ეხება საზოგადოების შიგნით მოქმედ წინააღმდეგობას, მეორე — საზოგადოების წევრთა და ბუნებას შორის არსებულ წინააღმდეგობას. ადამიანის დაპირისპირება ბუნებასთან უთუოდ წარმოშობს ტრაგიკულ სიტუაციას, მაგრამ ტრაგიკული სიტუაციის მთელი თავისებურების მთლიანად დაყვანა მასზე და აქედან მისი სპეციფიკის ახსნა, გაუმართლებელია. ტრაგიკულ სიტუაციებს ქმნის თვით საზოგადოების შიგნით არსებული წინააღმდეგობანი, საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების კანონზომიერება და არა მხოლოდ ადამიანის ბუნებასთან შეჯახების ფაქტი.

ტრაგიკული სიტუაციების ერთ-ერთ აუცილებელ განმსაზღვრელ ფაქტორს წარმოადგენს თანაფარდობა მიზანსა და საშუალებას შორის. თუ გმირი იღუპება ისეთი მიზნებისა და ამოცანების შესრულებისათვის ბრძოლაში, რომლის მიღწევა მის შესაძლებლობას ყოველმხრივ აღემატება, აღემატება იმდენად, რომ ბრძოლა არაფრით არ არის გამართლებული, სიტუაცია მოკლებულია ტრაგიკულ ელფერს. მაგალითისათვის ავიღოთ დონ-კიხოტისა და ჰამლეტის ისტორია. ჩვეულებრივ, როდესაც ახასიათებენ ტრაგიკულის გმირებს, მიუთითებენ მათს განსაკუთრებულ ბრძოლისუნარიანობაზე. თუ ამ პოზიციიდან შევხედავთ დონ-კიხოტისა და ჰამლეტის პიროვნებას, უპირატესობა, ყოველგვარი ეჭვის გარეშე, მიეკუთვნება დონ-კიხოტს. იგი, შეიძლება ითქვას, შემკობილია ყველა იმ თვისებებით, რომლებიც გმირობისათვის მოწოდებულ პიროვნებას შეჰფერის. დონ-კიხოტი შეუპოვარია და თავდადებული, მისთვის უცხოა შიშის განცდა, დაბრკოლებებისათვის თავის არიდება. იგი მზად არის მსხვერპლად შეეწიროს დასახული მიზნების განხორციელებას და ა. შ. განსხვავებით მისგან, ჰამლეტი უფრო მერყევია, გაუბედავი. ჰამლეტთან „გაბედულებას მოსაზრება უსუსტებს შუქსა“. და მიუხედავად ამისა, ჰამლეტის ირგვლივ სიტუაცია ტიპიურად ტრაგიკულია, მაშინ, როდესაც დონ-კიხოტის მიმართ იგივეს თქმა არაფრით არ იქნებოდა გამართლებული. მართალია მსოფლიო ლიტერატურის ამ შეუდარებელ ნაწარმოებში ავტორმა გვიჩვენა ახალ დროში ღირებულებათა სავალალო ხვედრი და ამ აზრით დონ-კიხოტი ღრმად ტრაგიკული ელემენტების შემცველია, მაგრამ მოქმედების განვითარება ისეთ სიბრტყეშია



წარმოდგენილი, რომ მას კომიკური იერი დაჰკრავს, რამაც შეიძლება, ერთი შეხედვით, შექმნას შთაბეჭდილება, თითქოს სერვანტესი დასცინის კეთილშობილებას, მაღალი იდეალებისათვის თავდადებას. ნამდვილად, რა თქმა უნდა, ეს ასე არ არის. იგი კი არ დასცინის კეთილშობილებას, არამედ მიუთითებს მის სასაცილო მდგომარეობაზე. სწორედ ამიტომაც, მიუხედავად ტრაგიზმის ელემენტებისა, სიტუაცია ობიექტურად კომიკურია, კომიკურია მიზნისა და საშუალების შეუსაბამობის გამო. დონ-კიხოტს სურს ქვეყნად უსამართლობისა და უთანასწორობის მოსპობა, რაც ერთი ადამიანისათვის პრინციპულად მიუღწეველია. ზნეობრივი ღირებულების დაკარგვის სურათი იმდენად დასაბუთებული ჩანს, რომ მისთვის თავგამოდება არალოგიკურ მოქმედებად გამოიყურება და, როგორც ალოგიკური, იწვევს სიცხის. სიტუაცია, რომელშიც გმირი იმთავითვე განწირულია დასაღუპავად, არ არის ტრაგიკული სიტუაცია. კრახი, რომელიც ბუნებრივად გვეჩვენება, გულისტკივილს ვერ გამოიწვევს. გულისტკივილი ახლავს მხოლოდ იმ მოქმედებას, რომელსაც არ უნდა ჰქონოდა, ან, ყოველ შემთხვევაში, შეიძლებოდა არ ჰქონოდა ადგილი.

ამასთან დაკავშირებით, წარმოიშობა ტრაგიკული სიტუაციის მეორე განმსაზღვრელი მომენტი, რაც მდგომარეობს აუცილებლობისა და შემთხვევითობის დიალექტიკაში. ჰეგელი ხაზგასმით მიუთითებს ტრაგიკულში შინაგანი აუცილებლობის არსებობაზე, ტრაგიკული ფინალის გარდუვალობაზე. ამის გარეშე ტრაგედია ვერ ჩაითვლება ესთეტიკური შინაარსის მქონედ. შემთხვევითი, გაუმართლებელი უბედურება გამოიწვევს გულისტკივილს, უსამოვნებას და არავითარ შემთხვევაში ესთეტიკურ კმაყოფილებას.

აბსოლუტური იდეალიზმის მამამთავარი, როგორც წესი, ერთი უკიდურესობიდან მეორე უკიდურესობაში ვარდება. დავას არ იწვევს ის აზრი, რომ ტრაგიკული სიტუაცია არ შეიძლება იყოს წმინდა შემთხვევითი ფაქტებისაგან შეკოწიწებული, მას უნდა ამოძრავებდეს აუცილებლობის ძალა, მაგრამ აუცილებლობა ტრაგიკულის დროს არ უნდა გამოდიოდეს საბუთის როლში, არ უნდა იცავდეს მომხდარი ამბის კანონიერებას. თუ მოქმედების განვითარება ისეთ სახეს იღებს, რომ ე. წ. „ტრაგიკული ფინალი“ ყოველმხრივ დასაბუთებულად მოგვეჩვენა, მაშინ ფინალი ვერც ჩაითვლება ტრაგიკულად, რადგან პროტესტი, რომელიც ტრაგიკულის მუდმივი თანმხლები მომენტია, როგორც დამკვირვებლის მხრიდან წამოსული ფსიქიკური რეაქცია, უნიადგო ხდება. უდავოა, რომ დასასრული ტრაგიკულ სიტუაციებში ლოგიკურად უნდა გამომდინარეობდეს მოვლენათა განვითარების ჯაჭვიდან, მაგრამ მოვლენათა განვითარების ლოგიკა არ უნდა ემსახურებოდეს მის დასაბუთებას. ე. ი. ტრა-

გიკული ფინალი თუმცა კი უნდა გამომდინარეობდეს მანამდე მომხდარი ამ-
ბებიდან, მაგრამ ეს არ უნდა ნიშნავდეს სხვა შესაძლებლობის საზოგადოდ გა-
მორიცხვას, იმის აღიარებას, რომ არავითარი გამოსავალი არ არსებობს და
რაც მოხდა გარდუვალად უნდა მომხდარიყო: ერთია ფაქტი და მეორე ფაქტის
არსებობის იურიდიული უფლება. ტრაგიკული სიტუაცია უნდა ნათელყოფდეს
ტრაგიკული შემთხვევის ფაქტიურობას, რეალურ არსებობას, მაგრამ არ უნდა
ამტკიცებდეს მის იურიდიულ უფლებას. ტრაგიკულმა სიტუაციამ ჩვენში უნ-
და დატოვოს იმის განცდა, რომ ღირებულების დაკარგვა მაინც არ იყო კანო-
ნიური, თორემ რაოდენ ძლიერადაც არ უნდა გვეწადოს ღირებულების გადარ-
ჩენა, თუ მისი დაღუპვა კანონიერად მოგვეჩვენა, რეაქცია ვერ იქნება იმ ემო-
ციური ძალის მქონე, რომლის გარეშეც არ არსებობს ტრაგიკული როგორც ეს-
თეტიკური კატეგორია. ამავე დროს, იგივე ესთეტიკური თავისებურება მოი-
თხოვს ტრაგიკულში აუცილებლობის მომენტის ხაზგასმას, რათა ჰეგელის სა-
მართლიანი შენიშვნით, საქმე არ მივიდეს „აღშფოთებამდის“.

ერთი სიტყვით, ტრაგიკული სიტუაცია ხასიათდება შემთხვევითი და აუცი-
ლებელი მომენტების დიალექტიკური ერთიანობით.

მიზნისა და საშუალების, შემთხვევითობისა და აუცილებლობის დიალექ-
ტიკური ერთიანობა ეხება ტრაგიკული სიტუაციის ობიექტურ საფუძვლებს
ანუ იმ პირობებს, რომლებშიაც ღირებულების დაკარგვა ესთეტიკური ელფე-
რის მატარებელია. მაგრამ ცხადია ჯერ კიდევ ამით არ ამოიწურება ტრაგიკუ-
ლის არსება. მხოლოდ მიზნისა და საშუალების, შემთხვევითობისა და აუცილებ-
ლობის დიალექტიკური მთლიანობა არ განსაზღვრავს ამა თუ იმ ამბის ტრა-
გიკულობას, ისინი წარმოადგენენ ფონს, რომელზეც იშლება ტრაგიკული კონ-
ფლიქტები, კონფლიქტი კი ტრაგიკულის და საზოგადოდ დრამატული სიტუა-
ციების არსებითი თავისებურებაა, ძირითადი, განმსაზღვრელი მოტივია. იქ
სადაც არ არსებობს წინააღმდეგობა, არ არსებობს არც კონფლიქტი, არც მო-
ქმედება. კონფლიქტი, შეიძლება ითქვას, მოქმედების ზამბარაა, განაპირობებს
მოქმედებას ყველა მის ეტაპზე.

რა ხასიათის კონფლიქტებთან გვაქვს საქმე ტრაგიკულ სიტუაციებში?
ბუნებრივია, ტრაგიკულ სიტუაციებში კონფლიქტი ატარებს შეურიგებელ ხა-
სიათს, წინააღმდეგ შემთხვევაში ღირებულებათა დაკარგვასა და ამ დაკარგვის
აუცილებელ მომენტებზე მსჯელობას აზრი არ ექნებოდა. წინააღმდეგობის
გადაწყვეტის შეუძლებლობა, დაპირისპირებული მხარეების მორიგების სიძნე-
ლე წარმოქმნის ტრაგიკულ სიტუაციებს. იმის გამო, რომ „დროთა კავშირი
დაირღვა“ და ახალი ეპოქის წინააღმდეგობებმა შეურიგებელი ხასიათი მიი-

ლო, შეიქმნა ჰამლეტის ირგვლივ ტრაგიკული სიტუაცია. სოციალურმა ანტაგონიზმმა განაპირობა სპარტაკის ტრაგედია. სხვადასხვა სოციალურ ფენებს, კერძოდ გვარებს ანუ ოჯახებს შორის არსებულმა დაპირისპირებამ წარმოშვა რომეოსა და ჯულიეტას ტრაგედია.

ამრიგად, ტრაგიკული კონფლიქტი, ე. ი. კონფლიქტი, რომელიც საფუძვლად უდევს ტრაგიკულ სიტუაციებს, ანტაგონისტური შინაარსისაა. იქ, სადაც არ არსებობს ანტაგონიზმი, არ არსებობს კონფლიქტი და, მაშასადამე, ნიადაგი ტრაგიკულისათვის.

როგორც უკვე ითქვა, ტრაგიკული სიტუაციის სრული დახასიათება მოითხოვს მის როგორც ობიექტური, ისე სუბიექტური მომენტების განხილვას. არ კმარა მხოლოდ იმის აღნიშვნა, რომ ტრაგიკული სიტუაცია იქმნება გარკვეული კონფლიქტების საფუძველზე და ხასიათდება მიზნისა და საშუალების თანაფარდობით, შემთხვევითობისა და აუცილებლობის დიალექტიკური ერთიანობით. აუცილებელია ზაზი გაესვას სუბიექტის ადგილს ტრაგიკულ სიტუაციებში, რამდენადაც ტრაგიკული სიტუაცია ის შინაგანი აუცილებლობაა, რომელიც ტრაგიკულ სუბიექტსა და გარემო პირობებს შორის იქმნება. სუბიექტის გარეშე არ არსებობს არავითარი ტრაგედია და ამასთან მასზეა დამოკიდებული უმთავრესად ტრაგიკულის ფორმების მრავალგვარობაც.

„ტრაგიკული სუბიექტის“ ცნების ქვეშ იგულისხმება ტრაგიკული გმირი. ტრაგიკული გმირის პრობლემა შეიძლება განხილულ იქნას ორი მხრიდან: პირველი — ვინ შეიძლება იყოს ტრაგედიის გმირი, რა თვისებებით, რა ნიშნებით უნდა ხასიათდებოდეს, და მეორე — რა დამოკიდებულებაში იმყოფება იგი მის ირგვლივ შექმნილ სიტუაციასთან, როგორია მისი პოზიცია, აცნობიერებს მოცემულ მდგომარეობას, თუ სავსებით გულგრილია იმის მიმართ, რაც ხდება. პირველის შესახებ მსჯელობა გვექნება ქვემოთ, სპეციალურ პარაგრაფში, მეორეზე კი შევჩერდებით აქ, რამდენადაც მას პირდაპირი კავშირი აქვს ტრაგიკულ სიტუაციასთან. სიტუაცია ვერ ჩაითვლება ტრაგიკულად სუბიექტის მასთან დამოკიდებულების ხასიათის გარეშე.

ზემოთ ჩვენ მიერ აღნიშნული იყო გათვითცნობიერების მომენტი როგორც ტრაგიკული სიტუაციის ერთ-ერთი ძირითადი ფაქტორი. თავისთავად ცხადია, იმისათვის, რომ დაისვას ტრაგიკული სიტუაციის საკითხი, არ კმარა უბრალოდ რაიმე დიდი უბედურების ან კატასტროფის ფაქტი. თუ ინდივიდი სავსებით ინდიფერენტულია იმის მიმართ, რაც ხდება, თუ მისთვის ყველაფერი მოკლებულია აზრს და დაკარგული აქვს მნიშვნელობა, არ არსებობს არავითარი განსხვავება სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის, ერთი სიტყვით,

თუ არ აცნობიერებს იგი მომხდარ ამბავს, არ ახდენს მასზე რეფლექსიას, ტრაგიკულ სიტუაციაზე მსჯელობა საფუძველს მოკლებულია, რადგან ასეთ დროს გამორიცხულია ტრაგიკული სუბიექტი, და იქ, სადაც არ არის ტრაგიკული სუბიექტი, არც ტრაგედიაა ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. ძირითადი მოტივი ტრაგიკულის მხოლოდ საზოგადოებრივი ცხოვრების და არა მთელი სინამდვილის ესთეტიკურ შეფასების გარკვეულ ფორმად მიჩნევისა იმაშია, რომ საზოგადოებისა და ადამიანების გარეშე მსჯელობას სუბიექტზე როგორც ცნობიერ ინდივიდზე უაზრობად თვლიან.

მაშ ასე, სუბიექტი ტრაგიკული სიტუაციის ცენტრალური წევრია. თუ სახეზეა ტრაგიკული სუბიექტი და ამავე დროს ის აუცილებელი ობიექტური პირობები, რომელთა შესახებ ზემოთ გვქონდა მსჯელობა, სიტუაცია ტრაგიკულია, სიტუაცია ტრაგიკულია, როცა ადგილი აქვს ღირებულებათა რეალური დაღუპვისა და მისი გაცნობიერების ფაქტს. დამკვირვებლის ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, რაც გამოიხატება ტრაგიკული გმირის მიმართ თანაგრძნობისა და მსგავსი ხასიათის განცდების გამოხატვაში, გაპირობებულია ტრაგიკული სუბიექტის არსებობით. ამ დროს წარმოიშობა ის საერთო ენა, რომელიც აუცილებელია სხვისი ტკივილის გასაზიარებლად და შესაბამისი სულიერი მხარდაჭერის აღმოსაჩენად.

დ). „ტრაგიკული ხასიათი“ და „ტრაგიკული დანაშაული“. თუ ვის შეიძლება ეწოდოს ტრაგიკული გმირი, ეს საკითხი ერთ-ერთ მთავარ საკითხადაა მიჩნეული ტრაგიკულის შესახებ არსებულ ლიტერატურაში. ესთეტიკოსები მას განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობენ და, შეიძლება ითქვას, არცერთი პრობლემა ტრაგიკულის თავისებურების დახასიათებისას ისე მწვავედ არ დასმულა, როგორც ტრაგიკული გმირის, ანუ ტრაგიკული ხასიათის პრობლემა. ერთის შეხედვით იგი შეიძლება სრულიად გაუგებრადაც კი მოგვეჩვენოს, რადგან ბუნებრივია ვიფიქროთ, ყველა, ვინც კი რაიმე დიდი უბედურების მსხვერპლი გახდება — არის ტრაგიკული გმირი და ზედმეტია რაღაც განსაკუთრებული მიდგომა ამ საკითხისადმი. მაგრამ საქმე ასე მარტივად როდი დგას. ტრაგიკული გმირის პრობლემა გაპირობებულია ტრაგიკულის ესთეტიკური არსით. უბედურება თავისთავად არ შეიძლება იყოს სიამოვნების წყარო, ტრაგიკული კი, როგორც ესთეტიკური კატეგორია, გულისხმობს დამკვირვებელში ესთეტიკური სიამოვნების განცდას, ე. ი. საჭიროა ვეძიოთ ამ განცდის მიზეზი. და რამდენადაც ეს მიზეზი თვითონ ფაქტი არაა, უნდა იყოს ის, ვისაც ეს ფაქტი ეხება. გარდა ამისა, ტრაგედიის დაკვირვების მომენტში შეიმჩნევა, დამკვირვებლის მხრიდან, ტრაგიკული სუბიექტისადმი თანაგრძნობის,

სიყვარულის გამომხატველი განცდები. სიყვარულს, თანაგრძნობას და შ. შ. გამოიწვევს ის, ვინც ამის ღირსია და, მაშასადამე, ტრაგიკული გმირი არ შეიძლება იყოს ყველა, არამედ გარკვეული თვისებებით აღჭურვილი პიროვნება. ერთი სიტყვით, ტრაგიკული სიტუაციების აღქმის თავისებურებამ, დამკვირვებლის ანუ შემფასებლის მდგომარეობის ფსიქოლოგიურმა ანალიზმა კანონიერად წარმოშვა ტრაგიკული გმირის პრობლემა.

მოყოლებული არისტოტელედან ჩვენს დრომდე თითქმის ყველა ესთეტიკოსი ხაზს უსვამს ტრაგიკული გმირის განსაკუთრებულობას; მართალია, განსაკუთრებულობის ხარისხები და ფორმები ერთგვარად იცვლებოდა. ერთნი მას უკიდურესობამდე აწვითებდნენ, იმდენად უკიდურესობამდე, რომ წოდებრივი უპირატესობის ნიშანსაც მიაწერდნენ (კლასიციზმი), მეორენი უარყოფდნენ წოდებრივი განსხვავების ნიშანს, მაგრამ უპირატესობის მომენტი, საბოლოო ჯამში, ძალაში რჩებოდა.

ჰეგელი ტრაგიკული გმირის დახასიათებას დიდ ადგილს უთმობს თავის ესთეტიკაში. მისთვის იგი გარკვეული კატეგორიის ადამიანია, რომლის მასშტაბები დიდად აღემატება ჩვეულებრივ ადამიანურ მასშტაბებს, რომელიც არ უშინდება წინააღმდეგობებს, თავგამოდებით იბრძვის დასახული მიზნის განხორციელებისათვის და ამავე დროს მზადაა პასუხი აგოს მის მიერ ჩადენილი დანაშაულისათვის. დანაშაული კი, ჰეგელის აზრით, ტრაგიკული გმირის მოქმედების გარდუვალი შედეგია.

ტრაგიკული გმირის დანაშაულებრივი მოქმედების შესახებ მოსაზრება საკმაოდ გავრცელებულია ესთეტიკოსებს შორის ე. წ. ტრაგიკული დანაშაულის თეორიის სახით. ამ თეორიის წინააღმდეგ პირველად გაილაშქრა შოპენჰაუერმა. შემდგომ გააკრიტიკეს იგი ედ. ჰარტმანმა, ლიპსმა, ფოლკელტმა და სხვ. ჰარტმანი აკრიტიკებს დანაშაულის თეორიას მეტაფიზიკის პოზიციებიდან. ლიპსი უარყოფს მას წმინდა ესთეტიკური მოსაზრებებით. ფოლკელტი მიუთითებს ხსენებული თეორიის შეუსაბამობაზე მხატვრული შემოქმედების პრაქტიკასთან.

ტრაგიკული დანაშაულის თეორია სხვადასხვანაირად ხსნის დანაშაულის აუცილებლობას. ერთი გამოდის სამართლიანობის ჩვენი გრძნობიდან, რომელმაც ტრაგიკულ ტანჯვაში უნდა პპოვოს კმაყოფილება იმით, რომ დამნაშავე დაისაჯა. მეორე ემყარება იმ მოსაზრებას, რომ ტრაგიკული წარმოადგენს მინიატურულ ფორმაში მსოფლიოს ზნეობრივი წესრიგის გამოხატულებას, ხოლო მესამეს დანაშაულის აუცილებლობა მიაჩნია ტრაგიკულით გამოწვეული ტანჯვის შემსუბუქების უებარ საშუალებად. სავსებით უდანაშაულო ადამიანის ტანჯვა აუტანელი იქნებოდა. ჰეგელის აზრით, ტრაგიკული დანაშაული

გმირის როგორც განსაზღვრული არსების, რომელიც შეებრძოლა თავის განსაზღვრულობას, ბუნებრივი ხვედრია. ტრაგიკული გმირი ჩვეულებრივი ადამიანისაგან პრინციპში განსხვავდება იმით, რომ იგი ვერ ეგუება თავის განსაზღვრულობას, ცდილობს დააღწიოს თავი. მაგრამ რამდენადაც ეს შესაძლებლობა გამორიცხულია, მას არ ძალუძს დანაშაულის თავიდან აცილება. ამრიგად, ტრაგედიის გმირი ჩვენზე მეტად როდია დამნაშავე, მხოლოდ იგი თავისი მოქმედებით ნათელს ხდის ყველა ჩვენგანის სასრულობას.

ტრაგიკული დანაშაულის იდეის აბსოლუტური უარყოფა ალბად არ იქნებოდა სწორი. ბევრი ტრაგიკული სუბიექტის ხვედრი შედეგია იმ შეცდომისა, იმ არასწორი გადაწყვეტილებისა, რომელიც მან მიიღო. ოტელოს ტრაგიკული ისტორია გარკვეულად გამოიწვია მისმა, როგორც პიროვნებისათვის დამახასიათებელმა, თვისებებმა: ზედმეტმა ემოციურობამ, აჩქარებამ, მიმნდობლობამ და ა.შ. ასევე ჰამლეტის ტრაგედიაც შეიძლება აიხსნას ჰამლეტისათვის დამახასიათებელი პიროვნული ნიშნებით. კერძოდ, თუ ოტელო შედარებით აჩქარებას იჩენს, როდესაც ესოდენ მძიმე, საბედისწერო გადაწყვეტილებას იღებს, ჰამლეტი პირიქით, აგვიანებს, ზომაზე მეტად ფრთხილობს, მერყეობს და ა.შ. მაგრამ მიუხედავად ამისა, ტრაგიკული დანაშაულის იდეის გამოცხადება ტრაგედიის საფუძვლად, მის აუცილებელ ფაქტორად, არ უნდა იყოს მართებული და სავსებით სწორია ის კრიტიკული შენიშვნები, რომლებიც მის წინააღმდეგ არსებობს.

განვიხილოთ ტრაგიკული დანაშაულის იდეის გასამართლებლად ზემოთ მოყვანილი თითოეული არგუმენტი. პირველი ეხება სამართლიანობის გრძნობის მოთხოვნას. ტრაგიკული გმირი დამნაშავეა, რამდენადაც წინააღმდეგ შემთხვევაში მისი ესოდენ მწარედ დასჯა უსამართლობა იქნებოდა, და ე. ი. ველარ გამოიწვევდა ესთეტიკურ კმაყოფილებას. იმავეს იმეორებს მესამე არგუმენტიც, როცა იგი ცდილობს დანაშაულში დაინახოს იმ უსიამოვნებისა და ტკივილების ერთგვარი მუხრუჭი, რომელიც თან ახლავს ტრაგიკულის აღქმას. გმირის დანაშაულის შეგრძნება დამკვირვებელს ხელს უწყობს თანაგრძნობით გამოწვეული ტანჯვის იოლად გადატანაში.

ორივე არგუმენტი ესთეტიკური აზრით უსაფუძვლოა, რადგან ერთი ცდილობს საკითხის ახსნას ეთიკური პრინციპიდან, ხოლო მეორე — ფსიქოლოგიურიდან, მაშინ, როდესაც ესთეტიკური არც ერთზე და არც მეორეზე არ დაყვანება. ესთეტიკური შეფასება ხასიათდება უშუალოდ, საბუთისაგან თავისუფალი შეფასებით და ბუნებრივია, იგი არ შეიძლება ემყარებოდეს სამართლიანობის მოთხოვნას. როდესაც საგანი ესთეტიკურად გვიზიდავს, ჩვენ

წინაშე არასოდეს არ დგას სამართლიანობის საკითხი, არც ის, თუ რამდენად სამართლიანია ჩვენი მოწონება და არც ის, თუ რამდენად სამართლიანია ჩვენ მიერ მოწონებული ობიექტის ქცევა მოცემულ პირობებში. ესთეტიკურ განცდას თვით განმცდელისათვის გამართლება არ სჭირდება და, მაშასადამე, იმთავითვე მცდარია ტრაგიკულის დაფუძნების ცდა სამართლიანობის გრძნობაზე.

ასევე არასწორია ტრაგიკული დანაშაულის აუცილებლობის ახსნა ფსიქოლოგიური მოსაზრებით. ტკივილები, რომელსაც აღვილი აქვს ტრაგიკულ განცდაში, არ საჭიროებს არავითარ შემსუბუქებას, რადგან თვით ამ ტკივილებშია ესთეტიკური სიამოვნების სპეციფიკა. იგი სულიერი ტკივილია და არა ფიზიკური, ამასთან სავსებით თავისებური. თავისებურება იმაშია, რომ ტკივილი შინაგანად სასიამოვნოა, განიცდება როგორც კმაყოფილება და არ მოითხოვს რაიმე გამაყუჩებელ საშუალებებს. პირიქით, ტკივილის შენელების ყოველი ცდა მოასწავებდა სიამოვნების მოღუწებას, კმაყოფილების მაცოცხლებელი იმპულსების მოშლას, ესთეტიკური გრძნობის დაზიანებას. საკმარისია ერთი წუთით წარმოვიდგინოთ თუ რა შედეგი შეიძლება მოჰყვეს დეზდემონას უმანკოების შემბლაღავი საბუთის არსებობას, რომ ნათელი გახდეს მოცემული არგუმენტის უსუსურობა. უმაღლეს შენელებას ჩვენი მწუხარება, ჩვენი გულისტკივილი მომხდარი ამბის გამო და დაეცემა ტრაგედიის ხარისხი, ტრაგედიის მნიშვნელობა.

არც მეორე არგუმენტი გვაძლევს ტრაგიკულის სრულ ახსნას ესთეტიკურის პოზიციიდან. აქაც, ისევე როგორც პირველ არგუმენტში, ტრაგიკული დანაშაულის აუცილებლობის საფუძვლად აღებულია მორალური პრინციპი. ტრაგედია წარმოდგენილია როგორც ზნეობრივი წესრიგის გათვალსაზიარება. ტრაგედიის ღირებულება დანახულია ზნეობრივი პრინციპის არსებობის რწმენის განმტკიცებაში. ფაქტიურად ტრაგედია არის არა ზნეობრივი წესრიგის გათვალსაზიარება, არამედ ზნეობრივი ღირებულების უშუალო განცდა, ეს კი სულ სხვა რაიმეა. ტრაგედია ემსახურება არა ზნეობრივი პრინციპის არსებობის რწმენას, არამედ მის ესთეტიკურ შეფასებას. ტრაგიკული არის და რჩება ესთეტიკურ კატეგორიად. მისი არსება ესთეტიკურია და არ დაიყვანება ეთიკურზე. უაზროა ტრაგიკულის გამართლება მორალური კანონების მიხედვით. მაგრამ ყოველივე ამას თავიც რომ დავანებოთ, თვით მხატვრული შემოქმედების პრაქტიკაც დიდად არ პასუხობს ზნეობრივი წესრიგის დაცვის მოთხოვნას. სავსებით სწორად მიუთითებს კონი: რა ზნეობრივი წესრიგით შეიძლება იყოს გამართლებული დეზდემონას დახრჩობა, კორდელიას სიკვდილი



და ა. შ.? როგორც პირველი, ისე ეს არგუმენტიც, ტრაგიკულის კრიმინალისტურ განმარტებას იძლევა, მაშინ, როდესაც, გოეთეს სამართლიანი შენიშვნით, არცერთი დიდი ტრაგედიიდან არ გამოიყვანება სისხლის სამართლის საქმე.

ყველა დასახელებული არგუმენტის საერთო აზრი იმაშია, რომ დანაშაულის იდეა აუცილებელია ტრაგედიის თანმიმდევრულად განვითარებისათვის. რაკი ტრაგიკულში გმირი იღუპება, მხატვრული სიმართლე მოითხოვს დაღუპვა იყოს რაღაცით მოტივირებული. ასეთ მოტივად მიჩნეულია ტრაგიკული გმირის მოქმედება, მისი გაუმართლებელი საქციელი. ერთი შეხედვით, თითქოს საკითხის მოცემული ახსნა სავსებით ბუნებრივია და მიზანშეწონილი. მართლაც და რა უნდა იყოს ტრაგედიის მიზეზი, თუ არა გმირის მოქმედება? ყოველი სხვა მიზეზი იქნებოდა გარეგანი, თავზე მოხვეული. ერთადერთი გმირის მოქმედებაა ის, რისი გაშლაც ხდება ტრაგედიაში და იგივე მოქმედება უნდა იყოს ტრაგიკული ფინალის განმსაზღვრელიც.

თავისთავად ცხადია, რომ ტრაგიკული გმირის მოქმედება შეადგენს ნებისმიერი ტრაგედიის თავსა და ბოლოს, და რომ მოქმედების საფუძველზე ტრაგედიის არსების დადგენა სავსებით გამართლებულია. მაგრამ სხვაა მოქმედება და სხვა მისი კვალიფიკაცია. როდესაც მოქმედება დახასიათებულია როგორც დანაშაული, ფაქტიურად ხდება მოქმედების ფარგლებს გარედ გასვლა, მაშინ, როდესაც მდგომარეობა შინაგანად უნდა იქნას შეფასებული. გმირის მოქმედების დანაშაულად მონათვლა ნიშნავს მის დაყენებას ზნეობის სამსჯავროს წინაშე, რაც სავსებით დასაშვებია რამაა, მაგრამ ეს არ იქნება საკითხის ახსნა ესთეტიკურის ენაზე.

ჰეგელის თვალსაზრისი ტრაგიკული დანაშაულის საკითხში განსხვავებულია. იგი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ემყარება ადამიანურ მისწრაფებათა განსაზღვრულობის იდეას. ადამიანი კერძო პირია და როცა იღვწის საკუთარი ინტერესების განხორციელებისათვის, ძალაუვნებურად უპირისპირდება ასევე კერძო ხასიათის მოვლენებს, რომელთა მოსპობა მას დანაშაულად ეთვლება. დანაშაულად ეთვლება იმიტომ, რომ მის მიერ განადგურებულ მოვლენებს ისევე ჰქონდათ თავისი არსებობის შინაგანი გამართლება, როგორც მას თვითონ. ეს საერთო სურათი განსაკუთრებული სიცხადით მოჩანს ტრაგიკული გმირის მოქმედებაში, რაც შეიძლება იმითაც იყოს გამოწვეული, რომ იგი სხვებზე მნიშვნელოვანია, გამოირჩევა და მტკიცედ იცავს თავის ნაწილობრივად გამართლებულ სასრულო არსებობას. დიადი ხასიათების ხვედრია იყვნენ დანაშაულები, ან როგორც მარქსი იტყოდა: ყველა ჰეშმარიტ გმირთა ხვედრი შეიძლება იყოს მხოლოდ ტრაგიკული.

ტრაგიკული დანაშაულის ჰეგელისეული ახსნა უფრო მსოფლმხედველობრივი შინაარსისაა, ვინემ ესთეტიკური. თქმა იმისა, რომ ტრაგიკული დანაშაული საერთო ადამიანური მოვლენაა და მხოლოდ დიად პიროვნებაში გლინდება იგი მეტი სიცხადით, არაფერს არ იძლევა ტრაგიკულის ესთეტიკური ბუნების დასადგენად.

ამრიგად, ტრაგიკული დანაშაულის თეორია, ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, არ არის ესთეტიკური თეორია. იგი ყურადღებას ამახვილებს საკითხის ისეთ ასპექტებზე, რომლებიც ესთეტიკური დამოკიდებულების გარედაა. ამასთან, ეს თეორია რეაქციული ტენდენციების, რელიგიური სულისკვეთების გამომხატველია, რის გამოც მას სამართლიანად აკრიტიკებდა ჩერნიშევსკი.

ტრაგიკული გმირის განსაკუთრებულობის იდეა წითელი ზოლივით გასდევს საბჭოთა ესთეტიკურ ლიტერატურას. ი. ბორევი შემდეგნაირად გამოხატავს მას: ტრაგიკული პიროვნება არის ის, რომლის დაღუპვას ატყუია დიდი საზოგადოებრივი ამბების, სოციალურად მნიშვნელოვანი კავშირებისა და კანონზომიერების ბეჭედი¹.

ტრაგედიის ამოსავალი, განაგრძობს ბორევი, წინააღმდეგობაა და ხასიათის აქტივობა. კარგი ადამიანის თავზე გადახდილი უბედურება ჯერ კიდევ არ იქნება ტრაგედია. ტრაგედია არის იქ, სადაც აქტიური ბრძოლაა.

ბორევის აზრით, ტრაგედიის არსებას წარმოადგენს უკვდავება, ტრაგიკული სიკვდილი უკვდავების საწინდარია. ფორმულა, რომელშიც გამოიხატება ტრაგიკულის ბუნება, შემდეგია: სიცოცხლე — სიკვდილი — უკვდავება. ამ ფორმულის განხორციელება შეუძლიათ მხოლოდ განსაკუთრებულ პირებს, ადამიანებს, რომლებიც თავიანთი მოქმედების მასშტაბებით კვალს ტოვებს ისტორიაში, გავლენას ახდენენ საზოგადოებრივი ცხოვრების წინსვლაზე.

თუ მართლაც ტრაგიკულის გმირი შეიძლება იყოს მხოლოდ გამორჩეული პიროვნება, რაღა დავარქვათ უბრალო, ჩვეულებრივი ადამიანების ტრაგედიას? როგორღა შევაფასოთ იმ ადამიანების ხვედრი, რომლებიც კონცლაგერებში დაიღუპნენ? რა კვალიფიკაცია მიეცეთ მილიონობით ებრაელების ხვედრს ფაშისტურ გერმანიაში? გმირი ამ ქვეყნად ერთი და ორია. ნუთუ მათი დაღუპვის ისტორიას აქვს მნიშვნელობა და ასიათასობით უდანაშაულო ადამიანების დაღუპვა მოკლებულია ყოველგვარ მნიშვნელობას?

პატარა ადამიანის ტრაგედია, ბორევის აზრით, ატრაგედიაა. ამის საილუსტრაციოდ მას მოჰყავს კაფკას ნოველა „მეტამორფოზა“ და მისი გმირის გრეგორ ზამზას ისტორია. იძლევა მისი პიროვნების დახასიათებას, რომელიც ხოჭოდ იქცა. ხოჭოდ კი აქცია იგი მისმა უსუსურობამ, შეზღუდულობამ. ეს პატარა, უმნიშვნელო არსება ბოლოს მამის აღშფოთების მსხვერპლი ხდება და იღუპება, როგორც იტყვიან, მუსიკის გარეშე. მისი წასვლა ამ ქვეყნიდან არავის ენალვლება და, მაშასადამე, სიკვდილი არც არის ტრაგიკული.

ძნელია უარყოთ გრეგორ ზამზას ისტორიაში ტრაგიზმის ელემენტების არსე-

¹ იხ. Ю. Б. Б о р е в, Основные эстетические категории, 1960, стр. 154.




ბოზა. მთელი ის სიტუაცია, რომელშიაც ვითარდება ზამზას უბედურება, წარმოდგენილი, რომ მოიცავს ყველა იმ მომენტებს, რომლითაც ხასიათდება ტრაგიკული სიტუაცია, სახეზეა როგორც ობიექტური, ისე სუბიექტური ფაქტორები. გრეგორ ზამზა აშკარად გრძნობს, განიცდის თავის მძიმე მდგომარეობას, ცდილობს გამოვიდეს ამ მდგომარეობიდან, მაგრამ ძალღონე არ ყოფნის და იღუპება. ასევე მასთან ერთად გრძნობს მის მწარე ხვედრს მკითხველი, ებრალება იგი, თანაუგრძნობს შეძლებისდაგვარად და როდესაც ბოლოს გადაისვრიან სანაგვე ყუთში, შეიპყრობს მწარე ფიქრები ღირებულებათა დაკარგვის საშიშროების თაობაზე. საქმე აქ ის კი არ არის გრეგორ ზამზას მსგავსი წარმოდგენენ თუ არა ღირებულებას, არამედ ის, რომ ადამიანი უმაღლესი ღირებულებაა და როდესაც მას ზამზას ბედი ელის, ეს უკვე ნიშნავს ღირებულებათა გაუფასურების საშინელებას.

ყველა ის ესთეტიკოსი, რომელიც ხაზს უსვამს ტრაგიკული გმირის განსაკუთრებულობას, აქცენტირებას ახდენს ტრაგედიის ერთ, შეიძლება ითქვას, უმაღლეს ფორმაზე. იგი დამახასიათებელია კლასიკური ხელოვნებისათვის. ახალმა ეპოქამ შექმნა ტრაგედიის ახალი ფორმა, რომელიც ასევე კანონიერია და მიზანშეწონილი. თუ ძველი ტრაგედია სხვა ინტერპრეტაციას აძლევს ცხოვრებას, სიკვდილ-სიცოცხლის პრობლემას და გმირის როლს ამ პრობლემის გადაწყვეტისათვის ბრძოლაში, ახალმა ეპოქამ, ტექნიკისა და მეცნიერების განვითარებამ, სხვა სიბრტყეში დააყენა იგივე პრობლემა და სხვა ადგილიც მიუჩინა ადამიანს ბუნების კანონზომიერების წინაშე. ახალი ტრაგედიის გაჩენასთან დაკავშირებით, არ უნდა ვიფიქროთ თითქოს ძველი ქრება და კარგავს მნიშვნელობას. ძველი ტრაგედია ისევე რჩება, როგორც გარკვეული სულისკვეთების გამომხატველი, მხოლოდ მის გვერდით წარმოიშობა მეორე ტიპის ტრაგედია, რომელიც ასევე ბუნებრივია თანამედროვე ატმოსფეროში. ადრე იდგა ინდივიდის ტრაგედია, განსაკუთრებული სუბიექტის ტრაგედია იმ განსაკუთრებული ადგილის გამო, რომელიც ეკავა ადამიანს სამყაროში. თანამედროვე მსოფლიომ დააყენა ადამიანური არსებობის ტრაგედია, რადგან მოხდა ღირებულებათა გადაფასება, შეიცვალა ადამიანის დამოკიდებულება გარემო სინამდვილესთან და საკუთარ თავთანაც.

მაშ ასე, არ არის აუცილებელი ტრაგიკულის გმირი დაჯილდოებული იყოს რაღაც განსაკუთრებული თვისებებით, გამოირჩეოდეს სხვებისაგან. უბრალო ადამიანის მწარე ხვედრი ისევე შეიძლება იყოს ტრაგიკული, როგორც გამოჩენილი პიროვნების, რადგან თანამედროვე სამყარომ ცხადყო ყოველგვარი უპირატესობის პირობითობა. ტრაგიკულია ყოველი სიტუაცია, სადაც კი ადგილი აქვს ღირებულებათა დაკარგვას და ამ დაკარგვის ფაქტის გაცნობიერებას.

ტრაგიკული სუბიექტის გვერდით თანამედროვე ტრაგედიაში იცვლება ტრაგიკული დანაშაულის გაგებაც, სრულებითაც არ არის სავალდებულო ტრა-

1



გიაგულ სიტუაცია ხასიათდებოდა დაწაშაულებრივი მოვლენებით და ტრაგიკული გმირი თავის მოქმედებაში მოიცავდეს კრიმინალური ხასიათის აქტებს. ტრაგიკულია სიტუაცია მიუხედავად იმისა მიუძღვის თუ არა ტრაგიკულ სუბიექტს რაიმე ბრალი ამ სიტუაციის შექმნაში.

ამრიგად, ტრაგიკული ყველა პირობებში არ არის ერთგვაროვანი ბუნების მატარებელი. ღირებულების დაკარგვის ფაქტი, რომელიც საფუძვლად უდევს ყველა ტრაგედიას, იცვლის თავის ფორმებს გარემო პირობების, სოციალური ვითარების, სულისკვეთების ცვლილებებთან ერთად. ეს სავსებით ბუნებრივია. იცვლება რა საზოგადოებრივი ცხოვრება, მასთან ერთად ხდება მნიშვნელოვანი ხასიათის გარდატეხები ადამიანის ინტელექტუალურ და ემოციონალურ სამყაროში, იცვლება ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულება. თუ ადრე ადამიანი ტრაგიკულად აღსებდა გარკვეული ტიპის სიტუაციებს, დღეს მისი შეფასება გამდიდრდა და გაღრმავდა, ტრაგიკულის ახალი ფორმები წარმოიშვა, როგორც ეპოქის მწუხარე ექო, „მსოფლიო სულის“ გმინვა. თანამედროვე ბურჟუაზიული მანქანებისაგან გასრესილი ადამიანის ბედი იმთავითვე ტრაგიკულია. ტრაგიკულია იგი საფუძველშივე, ხოლო რამდენად გამოვლინდება მისი ტრაგიკულობა, სრულებით არ არის დამოკიდებული პიროვნებაზე.

ზემოთქმული ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ტრაგიკული სუბიექტი შეიძლება ეწოდოს ყველას, ვისაც უბედურება შეემთხვა. ასე მარტივად რომ იდგეს საკითხი, არც დადგებოდა ტრაგიკული ხასიათის პრობლემა. ჩვენ სრულებითაც არ ვფიქრობთ, რომ უაზროა მსჯელობა ტრაგიკულ ხასიათზე, რომ ყველა ხასიათში ზის ტრაგიკულის შესაძლებლობა. ლუარსაბ თათქარიძე არ წარმოადგენს ტრაგიკულ ხასიათს, როგორადაც არ უნდა შეიცვალოს მისი ირგვლივ სიტუაცია. იგი მოკლებულია ტრაგიკული ხასიათისათვის საჭირო ნიშნებს, კერძოდ გათვითცნობიერების უნარს. შესაძლოა ვინმემ შენიშნოს, რომ მხატვრული გმირის შესახებ ჩვენი წარმოდგენა ემყარება იმ სიტუაციებს, რომლებშიც მოაქცია იგი მწერალმა და არ ვიცით რა იქნებოდა სხვა სიტუაციაში. მაგრამ ასეთი შენიშვნა უსაფუძვლოა. მხატვრული სახე არ არის რეალური არსება. ჩვენ რომ ლუარსაბის მსგავსი შეგვხვედროდა ცხოვრებაში, მართლაც არ გვეჩნებოდა საფუძველი კატეგორიულად უარი გვეთქვა მისი ტრაგიკულ სუბიექტად აღიარების შესაძლებლობაზე, რადგან რეალური პიროვნების ხასიათის ყოველმხრივი ანალიზი, მისი მოსალოდნელი ქცევის სრული განსაზღვრა, პრინციპულად გამორიცხებულია. ამდენად, ყველა ცოცხალი ადამიანი შესაძლებლობაში ტრაგიკული სუბიექტია, ტრაგიკული ხასიათის მატარებელია. სულ სხვაა მხატვრული სახე. იგი სავსებით დასრულებული ქმნი-



ლებათ; არის ის, რაც ნაწარმოებშია და სხვაგვარად მისი არსებობის წარმოადგენს უაზროა. მხატვრული ტიპი არსებობს იმ სახით, როგორადაც დახატა ავტორმა. და, ამრიგად, ილიას ლუარსაბის მიმართ გადაჭრით უნდა ითქვას, რომ არ წარმოადგენს ტრაგიკულ ხასიათს. მაგრამ იგივეს თქმა ჩეხოვის, გორკის ბევრი გმირების მიმართ, რომლებიც არ ბრწყინავენ თავიანთი სიდიადით და საკმაოდ პატარა, უმნიშვნელო არსებებად გამოიყურებიან, არ იქნებოდა გამართლებული.

ამრიგად, ტრაგიკული გმირის განსაკუთრებულობის უარყოფა როდი ნიშნავს ტრაგიკული ხასიათის უარყოფას. მართალია, ტრაგიკული ხასიათი არ გულისხმობს გარემოსთან შებრძოლების აუცილებლობას, მაგრამ აუცილებელი კია მასთან გარკვეული კავშირი. სუბიექტი, რომელსაც არა აქვს გარემოსთან შეხების წერტილები, მოწყვეტილია მას, არ შეიძლება იყოს ტრაგიკული სუბიექტი. ე. ი. შიშველი უბედურება, რომელიც თავს ატყდება ადამიანს, ჯერ კიდევ არ ქმნის ტრაგიკულ სიტუაციას, თუ ადამიანი მოწყვეტილია მთელი თავისი არსებით ცხოვრებას. ტრაგიზმი ცხოვრების ნიშანდობლივი მომენტია. ტრაგედია იქაა, სადაც გმირი განიცდის შექმნილ სიტუაციას და თუ რეალურად არ მიმართავს მისი გადაჭრის ცდას, შინაგანად მაინც არ არის მოკლებული საამისო სურვილს.

ე). ტრაგიკულის ესთეტიკური არსი. „კათარზისის“ პრობლემა. ტრაგიკულის ანალიზის ქვაკუთხედს წარმოადგენს მისი ესთეტიკური არსის ჩვენება, ჩვენება იმისა, თუ როგორაა შესაძლებელი, რომ მწუხარება, ტანჯვა იყოს სიამოვნების წყარო. ტრაგიკულის ეს გაორებული მდგომარეობა ცნობილია ტრაგედიის პარადოქსის სახელწოდებით.

ტრაგიკულის ესთეტიკური არსის კვლევა მჭიდროდ უკავშირდება ტრაგიკულის ფსიქოლოგიურ ანალიზს, იმ ფსიქიკური ზემოქმედების დახასიათებას, რომელსაც დამკვირვებელში იწვევს ტრაგიკული ფაქტი. ე. ი. თუ აქამდის ვცხებოდით უშუალოდ ტრაგიკულის შინაგანი თავისებურების გარკვევას, ახლა ჩვენი მიზანია იმ მიზეზების აღნიშვნა, რომელთა გამოც თავისთავად უსიამოვნო ამბავი განიცდება სიამოვნებად, ანუ სუბიექტურად სასიამოვნოდ ჟღერს.

მეორე მხრივ, მხოლოდ ფსიქოლოგიური ანალიზი არ არის საკმარისი ტრაგიკულის ესთეტიკური ბუნების გასაგებად, ისევე, როგორც არ არის იგი საკმარისი საზოგადოდ ესთეტიკური ღირებულების გასარკვევად. ფსიქოლოგი, რომელიც ესწრაფვის დაამტკიცოს რითია გამოწვეული უსიამოვნების საფუძველზე წარმოშობილი სიამოვნების ფაქტი, შეიძლება მივიღეს იმ დასკვნამ-



დის, რომ ადამიანი ბუნებით ბოროტია, ახარებს სხვისი მწუხარება და ცხადია, სხვისი ტანჯვის შემთხვევაში ადამიანს საკუთარი მდგომარეობა მომგებიანად მიაჩნია და ამ ამბის გაცნობიერებამ სავსებით შესაძლებელია მასში კმაყოფილებაც გამოიწვიოს, მაგრამ ეს არ იქნება ესთეტიკური კმაყოფილება, რამდენადაც უკანასკნელი ხასიათდება არა განჭვრეტის ობიექტთან დაპირისპირებით, არამედ მისკენ სწრაფვით.

ტრაგიკულის ფსიქოლოგიური ანალიზი ემყარება კმაყოფილებისა და უკმაყოფილების მომენტებს შორის ბალანსირებას. იგი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ყველაფერ იმას, რასაც კი უკმაყოფილების გრძნობის შენელება, ნეიტრალიზირება შეუძლია. ამ კუთხიდან განიხილავს იგი ტრაგიკული დანაშაულის იდეასაც. თანაგრძნობის გამომწვევი ტანჯვა გაწონასწორებულ უნდა იქნას რაღაც მომენტებით. ერთ-ერთ ასეთ მომენტად შეიძლება გამოდგეს თვით ტრაგიკული ფინალი, როგორც ტანჯვის ბოლოსმომღები. დამკვირვებელი თავისუფლად ამოისუნთქავს მას შემდეგ, როცა დამთავრდება ტრაგედია. ტრაგედიის ოპტიმისტური ბუნების დამცველნი კმაყოფილების საფუძველს ტრაგიკული ფინალის შედეგად წარმოშობილ პერსპექტივებში ხედავენ. ასეთია კერძოდ რომეოსა და ჯულიეტას, ჰამლეტის ტრაგედია. მაგრამ ტრაგიკული სიამოვნების მოცემული, ფსიქოლოგიური ახსნა გარეგანია და ეხება არა უშუალოდ ესთეტიკური განცდის თავისებურებას, არამედ ნაწარმოების აგების სტრუქტურას.

ადამიანზე ტრაგედიის დადებითი ზემოქმედების თავისებურება არისტოტელემ გამოხატა „კათარზისის“ ცნებაში. არისტოტელეს აზრით, ტრაგედიის ღირებულება იმაშია, რომ იგი ხელს უწყობს ადამიანის სულიერ გაჯანსაღებას. თუ რას გულისხმობდა არისტოტელე სულიერი გაჯანსაღების, ანუ სულის განწმენდის ქვეშ, როგორ ესმოდა მას კათარზისის მნიშვნელობა, სადავო საკითხია. კათარზისის არაერთი ინტერპრეტაცია არსებობს: ბიოლოგიური, ფსიქოლოგიური, გნოსეოლოგიური, ეთიკური და ესთეტიკური. ჩვენ მათ დალაგებას არ შევუდგებით, მხოლოდ შევნიშნავთ, რომ ყველა არსებულ ინტერპრეტაციებს შორის უფრო სწორი უნდა იყოს ესთეტიკური. სწორი არა იმ გაგებით, რომ თვით არისტოტელეს კათარზისი ესმოდა ესთეტიკური აზრით, არამედ იმ გაგებით, რომ რამდენადაც ტრაგიკული ესთეტიკური კატეგორიაა, კათარზისის მხოლოდ ესთეტიკური მნიშვნელობა, და არა სხვა, შეიძლება მივიღოთ ტრაგიკულის არსების გამომხატველად. ე. ი. ტრაგიკულში დამკვირვებელი განიცდის ე. წ. „ესთეტიკურ განწმენდას“, რაც მდგომარეობს ღირებულების უშუალო ჭვრეტაში.



კათარზისი, ჰეგელის აზრით, წარმოიშობა ტრაგიკული ნაწარმოების აუდიტორიასთან მიმართების დროს. იგი წარმოადგენს მაყურებლის რეაქციას ტრაგედიაზე. კათარზისის თავისებურება არისტოტელესთან მდგომარეობს თანაგრძნობისა და შიშის განცდაში. ჰეგელი ეთანხმება ლესინგის მიერ გაკეთებულ შენიშვნას იმის შესახებ, რომ თანაგრძნობა და შიში ორგანულად დაკავშირებულია ერთმანეთთან და დასცინის თანაგრძნობის ობიექტულურ გაგებას. თანაგრძნობას ორი აზრი აქვს, ამბობს ჰეგელი. ერთი მნიშვნელობა გულისხმობს სხვისი უბედურების მიმართ სიმპათიას, სიბრალულის განცდას. ასეთი რამ დამახასიათებელია ქალებისა და ობიექტულებისათვის. პატივმოყვარე ადამიანს სრულებითაც არ ესია მოვწება, რომ მას იბრალებდნენ. ამაში იგი დამცირებას ხედავს. ჰეგელის თანაგრძნობა გულისხმობს ისეთ სიმპათიას, რომელიც ემყარება გმირის მორალურ გამართლებას, მისი დადებითი მხარეების გაზიარებას და არა მის ცხოვრებაში მომხდარი სავალალო ხასიათის მომენტებით გამოწვეულ გულსტკივილს. თანაგრძნობის გამოხატვა იმის გამო, რომ ადამიანი გაჭირვებაშია, რომ საცოდავია, ნიშნავს რომ მასზე იმოქმედა ცხოვრების უკუღმართობამ და იმსხვერპლა იგი. ასეთი რამ კი პიროვნების სისუსტის მაჩვენებელია. სულ სხვაა, როდესაც ადამიანი მარცხდება თანაბარ ბრძოლაში, ბრძოლაში, რომელშიც მას შეეძლო გამარჯვების მიღწევა, მაგრამ ვერ მიაღწია, ვინაიდან დაუპირისპირდა კანონზომიერებას, იმას, რის წინააღმდეგ წარმართული ბრძოლა იმთავითვე იყო განწირული. და მიუხედავად ამისა, გმირის მოქმედებას მაინც აქვს გამართლება, რადგან იგი დაუპირისპირდა როგორც თანასწორი. ამ სახით გამოხატული თანაგრძნობა, ამბობს ჰეგელი, არა თუ ამცირებს პიროვნებას, არამედ აღაშენებს და იგი უდევს საფუძვლად ტრაგიკულს. შიშის განცდაც გამოწვეულია ამ ორი ტიტანის ბრძოლით.

ამრიგად, ასევე ჰეგელი, ტრაგიკულის გმირს ჩვენ თანავუგრძნობით იმდენად, რამდენადაც იგი მოეკიდა ისეთ ბრძოლას, რომლის გაწევაც მას შეეძლო და, აქედან, მისი ნაბიჯი მიგვაჩნია გამართლებულად. მაგრამ შიში გვიბყრობს იმიტომ, რომ კანონზომიერების ძლიერება ამარცხებს ისეთ დიდ ძალასაც კი, როგორიც ტრაგიკულის გმირია. მხოლოდ თანაგრძნობის მოცემული გაგების გვერდით, მიაჩნია ჰეგელს, შეიძლება შიშის გრძნობის არსებობის ახსნა, რომელზეც მიუთითებდა არისტოტელე ტრაგიკულის ფსიქოლოგიური დახასიათებისას.

როგორც ვხედავთ, ჰეგელის მიხედვით, ტრაგიკულის ესთეტიკურ შინაარსს განაპირობებს ძალთა მოქმედების ხარისხი. სხვაგვარად მოწუხარების გამომხატველი სურათები გულისამრევი და უსიამოვნო იქნებოდა.

გნოსეოლოგიზმის დამცველი ჰეგელი კათარზისის გაგებაში ხაზს უსვამს



უფრო აზროვნების, ვინემ ემოციების მნიშვნელობას. კათარზისის ტრაგედია ამოვიდეთ არა სუბიექტის განცდებიდან, არამედ შინაარსის გაგების მოთხოვნიდან. ამაშია ტრაგედიის სოციალური არსი, ტრაგედიის ღირებულება.

ტრაგიკულის ესთეტიკური არსება იმ ღირებულებათა უშუალო განცდაშია, რომელთანაც მას საქმე აქვს. რომ არ დაღუპულიყვნენ სამასი არაგველები, ცხრა ძმა ხერხეულიძეები და სხვა სამშობლოსათვის თავდადებული გმირები, ადვილი შესაძლებელია არც კი გვეგრძნო ასე ნათლად და აშკარად, თუ რა ღირებული რამაა სამშობლო და სამშობლოსადმი სიყვარულის განცდა. მართალია ჩვენში მწუხარების ცრემლებს იწვევს რომეოსა და ჯულიეტას დაღუპვა, მაგრამ აქვე გვახარებს იმის შეგრძნება, რომ არსებობს ჭეშმარიტი სიყვარული როგორც ადამიანთა ურთიერთობის დაუშრეტელი წყარო, მათი სიწმინდისა და სიდიადის განსაზიერება. „რომეო და ჯულიეტას“ ესთეტიკური არსი იმაშია, რომ იგი იწვევს სიყვარულის ღირებულების განცდას. მართალია ამ ღირებულების დასადგენად საჭირო შეიქნა ორი უმწიკვლო არსების მსხვერპლად შეწირვა, მაგრამ მოცემულ შემთხვევაში მიზანი ამართლებს საშუალებას. ვერავითარი საბუთი, მკაცრ ლოგიკურ არგუმენტებზე აგებული მსჯელობა ვერ შეძლებდა ღირებულების ისე ნათლად გამომხეურებას, როგორც ეს ცხადყო მისი დაღუპვის ფაქტმა იმ სათანადო გარემოცვაში, რომელსაც ტრაგიკული სიტუაცია ეწოდება.

ღირებულების დაკარგვა ჩვენში წარმოშობს ფსიქოლოგიურად არასასიამოვნო განწყობილებას, მაგრამ ამავე დროს იგი ხელს უწყობს ღირებულების უშუალო განცდას და ამაშია მისი ესთეტიკური მნიშვნელობა.

3). ტრაგედია როგორც ჟანრი. ტრაგიკული ხელოვნება. ტრაგიკულის მხატვრულ გამოსახვას ემსახურება დრამატული ხელოვნების სპეციალური ჟანრი — ტრაგედია. „ტრაგიკულისა“ და „ტრაგედიის“ ცნება იმდენად მჭიდროდაა დაკავშირებული ერთმანეთთან, რომ ხშირად მათ ერთი და იგივე მნიშვნელობითაც კი ხმარობენ. გარკვეულ მომენტებში ეს გაიგივება დიდ წინააღმდეგობებს არ ქმნის და, შეიძლება ითქვას, ასატანია, მაგრამ პრინციპში გაუმართლებელია. „ტრაგიკული“ ესთეტიკური შეფასების ფორმაა, „ტრაგედია“ საზოგადოდ მისი გამოხატულება, ხოლო როგორც ჟანრი — მხატვრული გამოსახვის საშუალება.

ტრაგედიას, ანუ ტრაგიკულის გამოვლენას, ტრაგიკულ ფაქტს შეიძლება ადვილი ჰქონდეს როგორც ხელოვნებაში, ისე საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ესთეტიკოსთა ნაწილი იმ მოტივით, რომ ტრაგიკული გულისხმობს დიდ უბედურებას, პიროვნების სიკვდილს, ამავე დროს როგორც ესთეტიკური კატე-



გორია, სიამოვნებასაც, ეს ორი რამ კი შეუთავსებადია, უარყოფს ტრაგედიის არსებობის შესაძლებლობას ცხოვრებაში. ტრაგიკულს როგორც ესთეტიკური შეფასების ფორმას, ადგილი აქვს მხოლოდ ხელოვნებაში. რეალური ტრაგედია მოკლებულია ესთეტიკურ შინაარსს.

ეს აზრი, ერთი შეხედვით, შეიძლება სავსებით ბუნებრივად მოგვეჩვენოს, მაგრამ მხოლოდ ერთი შეხედვით. ცხოვრებაში მომხდარი ყველა უბედურება როდღი ჩაითვლება ტრაგედიად ესთეტიკური აზრით, ისევე, როგორც ხელოვნებაშიც ყველა მწუხარების, ან უსიამოვნების მომგვრელი ამბავი და არც ყველა მოქმედი პირის სიკვდილი არ იქნება ტრაგედია. შექსპირის ტრაგედიებში ბევრი მოქმედი პირი ამთავრებს თავის ცხოვრებას პიესის დასასრულს. იმათში ბევრიც დადებითია და იმსახურებს კეთილგანწყობილებას. მიუხედავად ამისა, ჩვენ მათ არ ვთვლით ტრაგიკულ გმირებად. არ ვთვლით არა იმიტომ, რომ არ გამოიჩინეს საჭირო სიმტკიცე ხასიათში, არ არიან მებრძოლი სულისკვეთების, არამედ სულ სხვა გარემოების გამო. ემილიას დეზდემონასთან შედარებით არც ვაჟკაცობა აკლია, არც სიმართლისათვის თავდადება და სიმტკიცე, როგორც კი ამის აუცილებლობა გაჩნდა. და მიუხედავად ამისა ჩვენს წინაშეა დეზდემონას ტრაგედია და არა ემილიასი. მთავარი ობიექტური მიზეზი ამისა ის არის, რომ ერთი მოქმედი პირი უშუალოდ ემსახურება იმ ღირებულების გამოხატულებას, რომელიც ცნობილია ნაწარმოების ძირითადი იდეის სახით, მეორე კი წარმოადგენს დამხმარე საშუალებას, ხელისშემწყობ პირობას. მაგრამ ობიექტური მიზეზის გვერდით არსებობს აგრეთვე სუბიექტურიც, რომელიც არანაკლებ როლს თამაშობს, რამდენადაც საქმე გვაქვს ესთეტიკურ შეფასებასთან. ამა თუ იმ მოვლენის ესთეტიკური შეფასება შემფასებელი სუბიექტისაგან მოითხოვს გარკვეულ პოზიციას და, მაშასადამე, იმისათვის, რომ მოცემული სიტუაცია დახასიათდეს როგორც ტრაგიკული, აუცილებელია დამკვირვებლის სათანადო მიმართება მასთან. რაკი ესთეტიკური შეფასების ობიექტი განჭვრეტაში მოცემული საგანია, ეს მიმართება პრინციპში ნიშნავს იმ დისტანციას, რომელიც აუცილებელია ესთეტიკური ჭვრეტისათვის.

საერთოდ, დისტანციის პრობლემაზე აქ არ შეგვიჩერდებით, რადგან მის შესახებ პირველ თავში გვექონდა მსჯელობა. ყურადღებას მივაქცევთ მხოლოდ დისტანციის მნიშვნელობას ტრაგიკულის აღქმაში, რადგან მასში განსაკუთრებული სიმკვეთრით მოჩანს, თუ რა განმსაზღვრელ როლს თამაშობს იგი ესთეტიკურ მიმართებაში.

დისტანცია, როგორც ესთეტიკური ჭვრეტის ერთ-ერთი ძირითადი ფაქტორი, ბუნებრივია, არსებობს სინამდვილესა და ხელოვნებას შორის. კიდევ

მეტიც, დისტანციის ზომაზეა დამოკიდებული ნაწარმოების ესთეტიკური ღირებულება. დისტანცია უდევს საფუძვლად პიროვნების მიერ საგნის ესთეტიკურ შეფასებას, სულ ერთია ეს იქნება ხელოვნებიდან თუ სინამდვილიდან აღებული საგანი. აქედან, ამა თუ იმ გმირის მიმართ ესთეტიკური პოზიცია დამოკიდებულია იმაზე, თუ რა სიბრტყეში, ანუ რა დისტანციაზე წარმოგვიდგენს მას ავტორი. ნაწარმოების ძირითადი ხაზის მიხედვით, ზოგი გმირი ავტორს მოცემული აქვს შედარებით შორს, ზოგი კი ახლოს. დეზდემონას სახე დახატულია ისეთნაირად, რომ მასთან დაკავშირებული უბედურება აღიქმება როგორც ტრაგედია, მაშინ როდესაც ემილიას მიმართ არსებული დისტანცია ხელს უშლის იმავე შთაბეჭდილების მოხდენას.

ანალოგიურ ვითარებას აქვს ადგილი სინამდვილეშიც. სინამდვილის მოვლენები იცვლიან თავიანთ ესთეტიკურ თვისებას დისტანციის ცვლილებასთან ერთად. თუ ხელოვნებაში იმთავითვე არსებობს დისტანცია სინამდვილესთან, ცხოვრებაში დისტანციის დაცვა არც ისე ადვილია, იგი დიდადაა დამოკიდებული ადამიანების ინდივიდუალურ მონაცემებზე და ბევრ სხვა დამატებით მომენტებზე. სწორედ ამიტომ, ჩვეულებრივი პიროვნებისათვის სიკვდილის ფაქტი, როცა იგი ამის უშუალო მოწამეა, არც ერთ შემთხვევაში არ შეიძლება, ან თითქმის არ შეიძლება იყოს ესთეტიკური. მაგრამ დროთა განმავლობაში, ოდეს ჟამთა სვლა სიმწრის ცრემლებს თან გაიყოლებს და მომხდარ ამბავს გადაეკვრება წარსულის თხელი საბურველი, საშინელება იქცევა ღირებულების უნებლიე მატარებლად და თავს წამოყოფს ესთეტიკური კმაყოფილება.

ასე რომ, ტრაგიკულის გამოხატვის ერთადერთ შესაძლებელ ადგილად ხელოვნების აღიარება არ არის სწორი. იგი არსებითად ჰეგელის თვალსაზრისის გაზიარებაა, რომელიც საერთოდ ესთეტიკურისა და მისი ნებისმიერი ფორმის გამოვლენის ჭეშმარიტ სფეროდ თვლის მხოლოდ ხელოვნებას. ტრაგედიებს ადგილი აქვთ როგორც ხელოვნებაში, ისე საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, თუმცა მათ შორის სერიოზული განსხვავებაა. ხშირად ცხოვრებაში ტრაგიკულს ვუწოდებთ ისეთ მოვლენას, რომელიც ხელოვნებაში ასეთად ვერ იქნებოდა მონათლული. შემთხვევითობის მომენტი ცხოვრების ტრაგიკულში მეტი ზომით მოქმედებს, ვინემ ხელოვნების. ტრაგიკული დასასრული ხელოვნებაში ორგანულად უნდა გამომდინარეობდეს ტრაგიკული სიტუაციის ობიექტური და სუბიექტური მომენტებიდან. ეს არ ნიშნავს ბრმა აუცილებლობის, ანუ ბედისწერის აღიარებას ტრაგიკულში, რაც დამახასიათებელი იყო ბერძნული ტრაგედიებისათვის. ტრაგიკულის ძველი ბერძნული გაგება ჯერ კიდევ გოეთეს მიაჩნდა მოძველებულად. ტრაგედიის წყარო რომ მართლაც ბედის-

წერა იყო, გაუგებარი იქნებოდა მისი ესთეტიკური შინაარსი და, აქედან, მისი არსებობა ხელოვნებაში. შიშველი აუცილებლობის პირობებში ესთეტიკური ფენომენი ფერმკრთალდება და კარგავს მისთვის ჩვეულ მიმზიდველობას. შემთხვევითობის მომენტი ისევე არსებითია ტრაგიკული სიტუაციისათვის, როგორც აუცილებლობის. იგი მოქმედ შინაგან აუცილებლობას ხორცშესხმულ სახეს აძლევს.

გერმანული კლასიკური იდეალიზმი ესთეტიკურის ერთ-ერთ მთავარ ნიშნად თავისუფლებას აცხადებს. ამაში საკმაოდ ღრმა აზრი დევს. თავისუფლება, შინაგანი აუცილებლობაა და, მაშასადამე, თქმა იმისა, რომ ტრაგიკული არის თავისუფლება, ნიშნავს, რომ იგი შინაგანი აუცილებლობის შემცველია, მასშივეა ტრაგედიის მიზეზი და არა მის გარეთ მომხდარ ამბებში. აუცილებლობა მანამდე ან შემდეგ კარგავს ყოველგვარ მნიშვნელობას.

ნათქვამის გათვალსაზიარებისათვის განვიხილოთ კონკრეტული მაგალითი, კერძოდ ლირის ტრაგედია. მოსიყვარულე მამამ პირფერ ქალიშვილებს გადასცა მთელი თავის ქონება და ამით თვითონვე საკუთარი სიცოცხლე საფრთხეში ჩააგდო. ყოველი ფაქტი, ყოველი დეტალი, რომელიც ტრაგედიის ცოცხალ უჯრედს წარმოადგენს, დაკავშირებულია, პირდაპირი ან არაპირდაპირი გზით, ლირის მიერ გადაღმულ ნაბიჯთან. ლირის მოქმედების კვალიფიკაცია, ე. ი. შეფასება, სწორი იყო ეს ნაბიჯი თუ არა, როგორც ამას ტრაგიკული დანაშაულის თეორიის მომხრენი ჩადიან, ვფიქრობთ სრულიად ზედმეტია. ადამიანს როდესაც თავზე უბედურება დაატყდა, ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, უბრალოდ უტაქტობაა მის მოქმედებაში დანაშაულის მიზეზების ძიება, მით უფრო, როცა საამისო საფუძველი ნაკლებად არსებობს. ე. ი. აქ საქმე დანაშაულში კი არ არის, არამედ იმაში, რომ მამაშვილური ურთიერთობის ამ დიდებულ შენობას საძირკველშივე ტრაგიზმის ელემენტები ახლავს, რისი გათვალსაზიარება მოქმედ პირთა ხასიათებში ხდება. ზოგჯერ ეს ხასიათები შესაძლოა საბედისწერო შეიქნეს თვით სუბიექტისათვის, ზოგჯერ კი გზის მიმცემი სხვა ძალთა მოქმედებისათვის, როგორც ამას ადგილი აქვს ოტელოს ტრაგედიის შემთხვევაში. ოტელოს გულუბრყვილობამ მისცა იაგოს საშუალება, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეჭვიანობის „ოქროს ბადე“ მოექსოვა. ოტელო საკუთარ თავზე ამბობს: „სთქვით, იცოდა-თქო სიყვარული მან ჭეშმარიტი, თუმცა არა-ბრძნული“. ყოველივე აქედან ცხადია, რომ შინაგანი აუცილებლობა განაპირობებს ტრაგედიის განვითარებას, მაგრამ არა იმ აზრით, თითქოს ტრაგიკულ გმირს მიუძღვის რაიმე დანაშაული. ოტელოს ან ზოგიერთ ტრაგიკულ სუბიექტთა მოქმედებაში შესაძლოა კიდევ ვიპოვოთ დანაშაულის რაიმე ელემ-

მენტები, ყველაფერი დამოკიდებულია ინტერპრეტაციაზე, მიდგომის
ზე, მაგრამ არ არის სწორი მასზე ყურადღების გამახვილება და სიმძიმის
ტრის გადატანა. შინაგანი აუცილებლობის განმსაზღვრელ მომენტს გმირთა
მოქმედება წარმოადგენს. იქნებ დანაშაულის ცნებაში იგულისხმება სწორედ
ეს გარემოება და არა ბრალის დადება? იქნებ ტრაგიკულ დანაშაულად უნდა
მოინათლოს უბრალოდ გმირის ნებისმიერი მოქმედება, რომელსაც მოჰ-
ყვა ტრაგიკული ფინალი? — „დანაშაულის“ არც ასეთი გაგება ამართლებს
თავის თავს, რადგან იგი უაზროა. ამან შეიძლება იქამდის მიგვიყვანოს, რომ
დაბადების ფაქტიც კი აღმოჩნდეს გმირის დანაშაულის მაჩვენებლად, რადგან
რომ არ დაბადებულიყო, სიკვდილის საშიშროებაც მოიხსნებოდა.

ამრიგად, ტრაგედია, როგორც ხელოვნების ჟანრი, განსხვავდება რეალური
ტრაგედიისაგან და ეს განსხვავება იმაშია, რომ ხელოვნების ტრაგედიას ში-
ნაგანი ლოგიკა განაპირობებს, მაშინ, როდესაც ასეთი ლოგიკა იმავე სიმკაცრით
არ მოქმედებს რეალურ სამყაროში, თუმცა აუცილებლობის ფაქტორი იქაც
მთავარია, ისევე, როგორც შემთხვევითობის ხელოვნებაში. ერთი სიტყვით,
რეალურ ტრაგედიასა და ხელოვნების ტრაგედიას შორის განსხვავება ეხება არა
აუცილებელი და შემთხვევითი ფაქტორების არსებობა-არ არსებობას, არამედ
მათი მოქმედების ხარისხებს.

ტრაგიკულის წარმოდგენა ხელოვნების სხვადასხვა დარგებში ერთნაირი
ინტენსივობით როდია შესაძლებელი.

რამდენადაც ტრაგიკული სიტუაცია ხასიათდება მოქმედების განვითარე-
ბით, ბუნებრივია, მისი გამოხატვა სრული სახით შესაძლებელია ხელოვნების
იმ დარგებში, სადაც მოქმედების განვითარებაა მოცემული, ე. ი. მხატვრულ-
ლიტერატურაში და სინთეტურ ხელოვნების დარგებში (თეატრი, კინო). ხოლო
რაც შეეხება ტრაგიკულ ელემენტებს, მათი გამოხატვის შესაძლებლობა დასა-
შვებია ხელოვნების სხვა დარგებშიც და იქნებ მეტი ხარისხითაც, მეტი უშუა-
ლობითა და თვალსაჩინოებით. მაგალითისათვის საკმარისია გავიხსენოთ რეპი-
ნის ცნობილი სურათი „ივანე მრისხანე და მისი შვილი ივანე“. მსგავსი მაგა-
ლითების მრავლად მოყვანა შეიძლება სკულპტურიდან, ასევე მუსიკიდან და ბა-
ლეტიდან. მუსიკას დიდი ემოციური ძალა აქვს და მას თავისუფლად შეუძლია
შექმნას ტრაგიკულისათვის შესაფერისი განწყობილება. მაგრამ ეს მაინც არ
ეხება ყველა იმ კომპონენტებს, რომლითაც ხასიათდება ტრაგიკული როგორც
ესთეტიკური კატეგორია. იმისათვის, რომ მუსიკაში გამოიხატოს ტრაგიკული
დასრულებული ფორმით, საჭიროა ტექსტუალური საფუძველი. ტექსტი შეიძ-
ლება გამოყენებულ იქნას ფერწერასა და ქანდაკებაშიც ტრაგიკული ეფექტის

გასაძლიერებლად. რაც შეეხება არქიტექტურას, აქ პრინციპულად მოხსნილია ტრაგიზმის ასახვის შესაძლებლობა. ეს გარემოება ერთგვარად აძლიერებს იმ თვალსაზრისში ეჭვის შეტანას, რომელიც ცდილობს ორგანულად დაუკავშიროს ერთმანეთს ამაღლებული და ტრაგიკული. ტრაგიკული რომ ასე აუცილებლობით იყოს დაკავშირებული ამაღლებულთან, არ უნდა იყოს აბსოლუტურად შეუძლებელი მისი თუნდაც ელემენტების გამოსახვა ხელოვნების იმ დარგში, რომელიც ესოდენ წარმატებით იძლევა ამაღლებულის ასახვას.

კომიკური

ა) კომიკურის გაგებისათვის. ერთ-ერთი ამერიკელი სოციოლოგი და ლიტერატორი შრომაში „სიცილის კმაყოფილება“ აფრთხილებს თავის მკითხველებს, რომ მის ამოცანას არ შეადგენს მათი გაცინება. ჩემი მისია, ამბობს იგი, მდგომარეობს ყველა სასაცილო ამბების მიზეზების გარკვევაში. ამიტომ, წიგნის ნაკლად შეიძლება ჩაითვალოს არა მარტო ის, რომ ამჟამად არ გაცინებთ, არამედ ის, რომ მომავალშიაც აღარ გაგეცინებათ, რადგან არაფერი ისე არ უღებს ბოლოს სასაცილო ამბავს როგორც მისი ასხნა.

ცხადია, ეს განცხადება პირობითია. კომიკურის ანალიზი ბოლოს რომ უღებდეს კომიკური ფაქტის არსებობას და მასზე დამკვირვებლის სათანადო რეაქციას, იგი რომ საშიშროებას უქადდეს ადამიანის ცხოვრების ისეთ მნიშვნელოვან მოვლენას, როგორიცაა სიცილი, მაშინ არა თუ გაუმართლებელი იქნებოდა მისი შესწავლა, არამედ კიდევ უნდა აგვეკრძალა. მაგრამ ზემოთ მოყვანილ სიტყვებში ის აზრი დევს, რომ კომიკურის პრობლემა ისევე სერიოზულია და რთული, როგორც თანამედროვე მეცნიერების ნებისმიერი საკითხი.

კომედიებს ტრაგედიებთან ერთად საფუძველი ანტიკურ ეპოქაშივე ჩაეყარათ. მათი წარმოშობა დაკავშირებულია დიონისეს კულტთან, განაყოფიერებისა და ღვინის ღმერთის პატივსაცემად მოწყობილ ცერემონიალებთან. ანტიკურმა ეპოქამ შექმნა მსოფლიო ლიტერატურის ნიმუშები როგორც ტრაგედიის, ისე კომედიის ჟანრში. ამავე ეპოქამ მოგვცა პირველი დასრულებული წარმოდგენა კომიკურის თავისებურების შესახებ.

ისტორიის განვითარების სხვადასხვა პერიოდებში იცვლებოდა დამოკიდებულება კომიკურისა და სიცილის როგორც სოციალური ფუნქციის მატარებელი მოვლენის მიმართ. ზოგჯერ ეს დამოკიდებულება უაღრესად ნეგატიურ

სახეს იღებდა, ადგილი ჰქონდა სიცილის მნიშვნელობის გაუფასურებას, რაც გამოწვეული იყო ეპოქის სულისკვეთებით, საზოგადოების განვითარების ტენდენციებით და ამ ტენდენციების შესაბამისი მსოფლმხედველობრივი მომენტებით. საქმე იმაშია, რომ კომიკურის გულისყური მიმართულია კანონზომიერების საპირისპირო მოქმედების წინააღმდეგ, იგი განსაკუთრებით მგრძნობიარეა ყველაფერი იმისადმი, რაც ხელს უშლის და არ შეესაბამება განვითარების ლოგიკურ ხაზს, რაც უნიადაგოა და დრომოჭმული და აქედან გასაგებია, გაბატონებული კლასი, როდესაც მისი პოზიციები შეირყა, დაუფარავ ზიზღს იჩენდა კომიკურის მიმართ.

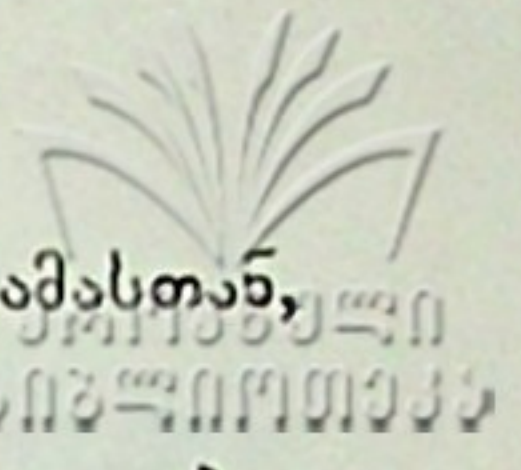
მონათმფლობელური კლასის იდეოლოგი პლატონი ვერ ეგუება დემოკრატიული სულისკვეთებით გაუღენთილ არისტოფანეს კომედიებს. მას მიუღებლად მიაჩნია სიცილის გამოყენება კრიტიკის იარაღად და მიუთითებს მის მორალურ საშიშროებაზე. პლატონის მიხედვით, ყოველი სიცილი გულისხმობს სასაცილო ობიექტის გაბიაბრუებას, რაც ზნეობრივად მიუღებელია და უნდა აილაგმოს.

პლატონის შეხედულებამ კიდევ უფრო ღრმად გაიდგა ფესვები ქრისტიანული რელიგიის ბატონობის ეპოქაში. ამქვეყნიური ამოცანის ფილოსოფიამ უსაფუძვლოდ აქცია სიცილის გამაჯანსაღებელი ზეგავლენა საზოგადოებაზე და კომიკურის პრობლემა გამოაცხადა ნაკლები მნიშვნელობის და ამავე დროს შეუმეცნებელ პრობლემად.

ამრიგად, კომიკურის მიმართ ნეგატიური დამოკიდებულება გამოიხატა, ერთი მხრივ, იმაში, რომ სიცილი გამოცხადდა მორალურად გაუმართლებელ მოქმედებად, ხოლო, მეორე მხრივ იმაში, რომ უარყოფილ იქნა მისი გამომწვევი მიზეზების დადგენის შესაძლებლობა.

კომიკურის ბუნების დადგენის შეუძლებლობაზე ლაპარაკობს პირველი საუკუნის მოაზროვნე, ორატორის ხელოვნების ცნობილი რომაელი თეორეტიკოსი მარკ ფაბიუს კვინტილიანი თავის დარიგებებში რიტორიკის საკითხებზე. კვინტილიანის კვლევა-ძიების უშუალო საგანს არ შეადგენს კომიკურის ანალიზი. მას აინტერესებს სიცილის პრობლემა მჭევრმეტყველებასთან დაკავშირებით, მაგრამ იგი ამ სპეციალური ამოცანის შესრულებისას გვერდს ვერ უვლის და, ბუნებრივია, განიხილავს საზოგადოდ სიცილის რაობის საკითხებსაც. ამაზე მეტყველებს წიგნში არსებული სპეციალური თავი სიცილის წარმოშობის შესახებ.

იმის დადგენა, ამბობს კვინტილიანი, თუ საიდან მოდის სიცილი, რა იწვევს მას, არა მარტო ძნელია, არამედ შეუძლებელიც. ბევრი ცდილობდა აეხსნა სიცილის წარმოშობის საიდუმლოება, მაგრამ ამაოდ. სიცილის გამომწვევი მიზეზების დადგენის სირთულეს განაპირობებს ის, რომ იგი სხვადასხვანაირად ჩნდება. გვაცი-



ნებს არა მხოლოდ მახვილგონიერება, არამედ ყოველგვარი სისულელე. ამასთან, შედითინება, შიშით გამოწვეული მოქმედება, უაზრო საქციელი და ა. შ.

ამრიგად, კვინტილიანის მიხედვით, სიცილის გამომწვევი პირობები გაუგებარია იმიტომ, რომ მათ არა აქვთ ერთი საერთო ძირი. კვინტილიანის ეს შენიშვნა მეტყველებს იმაზე, რომ რიტორიკის სპეციალისტი ერთმანეთში ურევს კომიკურსა და სასაცილოს, მისთვის უცხოა სიცილის სპეციფიკური ესთეტიკური ფორმა. იგი სავსებით იდენტური აზრით მსჯელობს სიცილზე როგორც წმინდა ფიზიოლოგიურ აქტზე და როგორც ესთეტიკურ კატეგორიაზე.

კვინტილიანის კრიტიკული დამოკიდებულება კომიკურის მიმართ არ ამოიწურება აგნოსტიციზმის ნიადაგზე დადგომით. რომელი თეორეტიკოსი საკმაოდ დაბალი წარმოდგენისაა კომიკურში ასახულ შინაარსზეც. ყოველი მსჯელობა, შენიშნავს იგი, რომელიც იწვევს სიცილს, ყალბია, მცდარი ინფორმაციის შემცველი. ამდენად, მისი გამომთქმელი არ იმსახურებს განსაკუთრებულ პატივისცემას. სასაცილო ამბის მოყოლას დიდი ჰკუა არ სჭირია.

მიუხედავად იმისა, რომ კვინტილიანი ობიექტურად კომიკურს თვლის ღირებულებას მოკლებულ კატეგორიად, სუბიექტურად არ უარყოფს მის მნიშვნელობას. სიცილი ხშირად წარმოიშობა ნებისაგან დამოუკიდებლად და ითრევს მთელ ჩვენს სხეულს, ამბობს იგი. სიცილს შეუძლია ადამიანის უაღრესად გაცეცხლება, გაბრაზება და ამავე დროს გაბრაზებულის დაშოშმინება, დამშვიდება.

ეხება რა სახუმარო ელემენტების გამოყენებას მჭევრმეტყველებაში, რიტორიკის ეს გამოჩენილი სპეციალისტი მას მარილს ადარებს, ისევე როგორც მარილი გემოს აძლევს საჭმელს, ასევე ხუმრობა სიტყვას ლაზათს მატებს და აღვივებს მოსმენის სურვილს. სასაცილო ამბების ჩართვით ორატორი ანთავისუფლებს გონებას დაძაბულობისაგან, ანელებს დადლილობას და ფანტავს მოწყენილობას.

მოცემულ დახასიათებაში სიცილი წარმოდგენილია სამკურნალო საშუალებად, მაგრამ ამით ჩვენი ავტორი მაინც არ ფიქრობს ასწიოს მისი ფასი. საბოლოო ჯამში მისთვის სიცილი არასერიოზული ამბავია.

დასასრულ, კვინტილიანი მოითხოვს დიდი სიფრთხილის გამოჩენას სახუმარო ამბების გადმოცემისას. ხუმრობა არ უნდა იყოს მტკივნეული და ვინმესთვის დამამცირებელი. მიუღებელია გამოთქმა: ჯობს მეგობრისა დაკარგვა მოსწრებულ სიტყვის დაკარგვას. მართალია, განაგრძობს კვინტილიანი, მოწინააღმდეგის მიმართ სიცილის იარაღად გამოყენებას გარკვეული გამართლება აქვს, მაგრამ საჭიროა ზომიერების დაცვა, რომ არ ვავნოთ ახლობელსაც.

იმავე აგნოსტიციზმის პოზიციიდან უდგება კომიკურის პრობლემას გასული საუკუნის ფსიქოლოგი იოჰან ფრიდრიხ ჰერბარტი. ფსიქოლოგიის სახელმძღვანელოში სუბიექტის მიერ გაპირობებულ გრძნობათა თავისებურებაზე მსჯელობის დროს ჰერბარტი წერს: არიან გრძნობები, რომელთა შემთხვევაში არ დგას საკითხი იმის შესახებ — ეს კარგია თუ არა. ამგვარი გრძნობები ესთეტიკურის ანალოგიური არიან, განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ ესთეტიკურში შეგვიძლია ესთეტი-



კური პრედიკატის სუბიექტისაგან დაცილება, ე. ი. ესთეტიკური თვისების განყენება მისი მატარებელი ობიექტისაგან. ამიტომაც ესთეტიკური გრძნობა მსჯელობის ფორმისაა, რაც შესაძლებელს ხდის მის მეცნიერულ დამუშავებას.

შენიშვნაში ჰერბარტი განაგრძობს: თუ მშვენიერ არსებაში გვიზიდავს მისი სიდიდე, წარმოიშობა ამაღლებული. ამაღლებული მშვენიერის სახეობაა, რამდენადაც სიდიდე მიეწერება მშვენიერ მოვლენას. მაგრამ ტყუილი ცდაა სასაცილოს განსაზღვრების მოძებნა. სასაცილოს თავისი საწყისი სიცილის შესაძლებლობაში აქვს, რომელიც ფიზიოლოგიური ხასიათისაა და დაკავშირებულია ადამიანის ფიზიკურ მდგომარეობასთან. წმინდა სულისათვის წმინდა კომიკური შეიძლება მხოლოდ კონტრასტობაში იყოს. სიცილი მიეკუთვნება აფექტებს. აფექტების მსგავსად იგი ჯერ სხეულზე მოქმედებს და შემდეგ სულზე. სიცილი ხანმოკლე განწყობილებაა, რომელიც წარმოიშობა სულისაგან დამოუკიდებლად. გარდა ამისა, სიცილი აუცილებლად არ არის დაკავშირებული სიამოვნების გრძნობასთან. არსებობს მზიარული და მწარე სიცილი. არსებობს აგრეთვე სიცილისადმი გულგრილი დამოკიდებულება, როგორც ეს კომიკოსებს სჩვევიათ.

ისევე როგორც კვინტილიანი, ჰერბარტიც ფაქტიურად არ ანსხვავებს ერთმანეთისაგან სიცილის ფიზიოლოგიურ და ესთეტიკურ მხარეს, რაც გამოწვეულია საკითხისადმი წმინდა ფორმალისტური და სუბიექტივისტური მიდგომით. თქმა იმისა, რომ სიცილი ყოველთვის არ იწვევს სიამოვნების გრძნობას, ნიშნავს მის განხილვას ფიზიოლოგიის პოზიციიდან. ექვს გარეშეა, რომ სიცილი, საზოგადოდ, ფიზიოლოგიური ხასიათის მოვლენაა, მაგრამ იგი წარმოადგენს მთელ რიგ შემთხვევებში კომიკურის როგორც ესთეტიკური შეფასების გამოხატვის ანუ „გამოთქმის“ რეალურ ფორმას. სიცილით ადამიანი აზღენს გარემო სინამდვილის ესთეტიკურ შეფასებას, და ასეთ სიცილს მუდამ თან სდევს კმაყოფილების განცდა, რამდენადაც ამ უკანასკნელის გარეშე არ არსებობს ესთეტიკური შეფასება.

ყოველგვარი სკეპტიციზმი კომიკურის პრობლემის მიმართ იმ ცალმხრივი სუბიექტივისტური მიდგომის შედეგია, რომელიც ბუნებრივად წარმოიშობა ესთეტიკური ღირებულების ნებისმიერი ფორმის ანალიზის დროს. ჩვენთვის გასაგებია, რომ ესთეტიკური ღირებულება სუბიექტური და ობიექტური მომენტების ერთიანობაში გამოიხატება. სიცილი მართალია სუბიექტის გარკვეული რეაქციაა, მაგრამ მას, როცა იგი ესთეტიკური შინაარსის მატარებელია, გააჩნია სავსებით გარკვეული ობიექტური საფუძვლები. ობიექტური საფუძვლის გარეშე მსჯელობა კომიკურზე და მის გამომხატველ სიცილზე უაზრობაა. ჩვენ თუ გვინდა მოვლენის არსებას ჩავწვდეთ, რა სახის მოვლენაც არ უნდა იყოს იგი, აუცილებელია დავადგინოთ მისი ობიექტური შინაარსი. ამის გარეშე თეორიის შექმნა გამორიცხებულია.

პირველი, რომელმაც მოგვცა კომიკურის შედარებით დასრულებული მოძღვრება, იყო არისტოტელე. მართალია არისტოტელეს „პოეტიკაში“ კომიკურის თეორიამ ვერ ჰპოვა საბოლოოდ დამუშავება, ავტორის დაპირება, რომ

იგი მას შეეხება შემდგომ პარაგრაფებში, დარჩა დაპირებად, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ის, რაც მოცემული აქვს ანტიკური ეპოქის ამ უნივერსალურ გონებას, საკმარისია იმისათვის, რომ ვიმსჯელოთ კომიკურის არისტოტელესეულ ინტერპრეტაციაზე.

არისტოტელე კომიკურის თავისებურებას ხედავს ნაკლის გამომწვეურობაში. მაგრამ არა ყოველი ნაკლი ან სიმახინჯე შეიძლება იყოს კომიკური — ამბობს არისტოტელე. ზნეობრივად გახრწნილი, აუტანელი მოვლენა ვერ გამოიწვევს კომიკურის განცდას. კომიკურია მხოლოდ ისეთი ნაკლი, რომელსაც არ მოაქვს ადამიანებისათვის უბედურება, რომელიც არ არის მტკივნეული, უსიამოვნო. ასეთია მაგალითად, კომიკური წილაბი. კომიკურ ხასიათსა რიცხვს მიეკუთვნება სიძუნწე, კუდაბზიკობა, თავშეუკავებლობა, გამფლანგველობა, დაბნეულობა და ა. შ.

ჰეგელი კომიკურის ანალიზს, ტრაგიკულის მსგავსად, გვაძლევს იდეალისტური ობიექტივიზმის პოზიციებიდან. კომიკური „სამყაროს მდგომარეობაა“, სინამდვილის განვითარების ერთ-ერთი მომენტი.

სულის, ანუ სინამდვილის განვითარების საწყის სტადიას წარმოადგენს ტრაგიკული, რადგან მთლიანი სული თავის გამოვლენაში, საკუთარ თავისებურებათა გახსნისას გამოდის უძრაობის მდგომარეობიდან და იჭრება ანტაგონიზმის სფეროში, მიწიერ არსებობაში, რაც ნიშნავს თვითდაპირისპირებას. და ამ თვითდაპირისპირების, შინაგანი განხეთქილების ვითარებაში სულს არ ძალუძს თავი დაადწიოს უბედურებებს, კატასტროფებს.

სულის განვითარების უკანასკნელ სტადიას წარმოადგენს კომიკური. სინამდვილე ამ ეტაპზე აღარ შეესაბამება განვითარების, პროგრესულ ტენდენციებს და იქცევა იმ სინამდვილედ, რომელიც, მიუხედავად დრომოჭმულობისა, მაინც ცდილობს შეინარჩუნოს თავის არსებობა და რომელშიც ადამიანი, მოკლებული შთამაგონებელ იდეებს, მონაა სუბიექტურობის, წვრილმანი და უმნიშვნელო მისწრაფებების. „კომედიისათვის ნიადაგს ქმნის ის სამყარო, წერს ჰეგელი თავის „ესთეტიკაში“, რომელშიც ადამიანი, როგორც სუბიექტი, მთლიანად შეპყრობილია იმით, რასაც მისთვის ჩვეულებრივი მნიშვნელობა აქვს... ეს არის სამყარო, რომლის მიზანი იმსხვრევა საკუთარი ხრწნადობის გამო“¹.

საზოგადოდ სუბიექტურობას აქვს კომიკური ხასიათი, განაგრძობს დიალექტიკის მამამთავარი. თავის თავის მეშვეობით იგი გარდაქმნის და წყვეტს საკუთარ მოღვაწეობას რაღაც წინააღმდეგობრივში, რჩება რა ამავე დროს თავის თავში დარწმუნებულად. ამიტომ, კომედიის ძირითადი და ამოსავალი

¹ См. Гегель, Сочинения, т. XIV, стр. 366—367.



პუნქტი არის ის, რითაც ამთავრებს ტრაგედია — შინაგანად სავსებით შეზღუდული, მხნე გრძნობა. ეს გრძნობა, ანუ სიმხნევე სპობს თავის ნებას საკუთარი საშუალებებით და იქცევა სამარცხვინოდ საკუთარი თავისთვის, რადგან თავის თავიდანვე გამოაქვს დაპირისპირება საკუთარი მიზნისა და, მიუხედავად ამისა, იგი არ კარგავს თავის მხიარულებას.

კომიკურისათვის დამახასიათებელია შემდეგი თავისებურებანი: 1) მიზანი და ხასიათები არასუბსტანციონალური და წინააღმდეგობრივია, შეუძლებელია მათი წარმატება. 2) დაპირისპირება თავს იჩენს მაშინ, როდესაც ინდივიდები ისწრაფიან იქცნენ სუბსტანციონალურ მიზნებად და ხასიათებად, ე. ი. იმად, რისთვისაც ისინი სრულიად შეუფერებელ ინსტრუმენტებად წარმოგვიდგებიან. 3) სხვადასხვა სახის და თავისებური გართულების გამო, წარმოიშობა სიტუაცია, რომელშიც კომიკური კონტრასტი იქმნება მიზანსა და საშუალებას, შინაგან ხასიათსა და მის გარეგან გამოვლენას შორის, რასაც მივყავართ კვანძის გახსნამდე.

თანამედროვე კომედიის დახასიათებისას, ჰეგელი შენიშნავს, რომ იგი წააგავს ანტიკურ კომედიებს, რომელთა თავისებურებაც მდგომარეობს მაყურებლის გაცინებაზე ორიენტაციის აღებაში. მათგან განსხვავებით არისტოფანე ჭეშმარიტი ხელოვანია. იგი იმას კი არ ცდილობს, რომ მაყურებელი გააცინოს, არამედ იმას, რომ გმირი სასაცილო იყოს თავისი თავის წინაშე. თანამედროვე კომედიები საკმაოდ დაცილდნენ ჭეშმარიტ კომედიებს. თანამედროვე კომედიები მაყურებლებს უჩვენებენ ყოველგვარ სისულელეს, ოჯახურ ატმოსფეროში პირადი ინტერესებისა და ხასიათების ისტორიას და სხვ. მათ აკლიათ მხიარულება კიდევ მეტიც, ხშირად ისინი არასასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებენ. მიუხედავად ამისა, თანამედროვე კომედიებში არის ისეთიც, რომელსაც ჭეშმარიტი კომედიის ფორმა აქვს. ამ მხრივ გამოირჩევა შექსპირის კომედიები. მოლიერის მიმართ ჰეგელის დამოკიდებულება უარყოფითია.

რუსეთის რევოლუციურ-დემოკრატიულ მსოფლმხედველობასაც კომიკური წარმოდგენია სინამდვილის განვითარების ერთ-ერთ მომენტად. ამ მსოფლმხედველობის მიხედვით კომიკური აქტიური საშუალებაა არსებულ სოციალურ წინააღმდეგობათა გამოსამზეურებლად, იმ არაბუნებრივი, მანკიერი სულისკვეთების გამოსააშკარავებლად, რომელშიაც მოქცეულია ისტორიული აუცილებლობის თვალსაზრისით გაუმართლებელი საზოგადოება. ბელინსკის მიხედვით, კომიკური სინამდვილის ელემენტია. იგი არსებულის წინააღმდეგია და ამდენად არარეალურის, მოჩვენებითობის ფორმა აქვს. მაგრამ მოჩვენებითი, ილუზორული სინამდვილის შემთხვევითი ელემენტი როდია, იგი



აუცილებელი და კანონზომიერია, გაპირობებულია სინამდვილის განცხადებით. ყოველი მოვლენა იქცევა მოჩვენებითად, როდესაც ავლენს თავის შეზღუდულობას, თავის განწირულებას.

მოჩვენებითი (призрачное) ჯერ კიდევ არ არის კომიკური, არამედ ნიდაგია კომიკურის წარმოსაშობად. იგი იქცევა კომიკურად მაშინ, როდესაც ვერ ამჩნევს თავის მოჩვენებითობას, შეზღუდულობას, განწირულებას და, ისტორიული სინამდვილის საპირისპიროდ, მთელი ძალით ისწრაფვის საკუთარი არსებობის გაგრძელებისაკენ. ე. ი. კომიზმი უშუალოდ მოქმედებაში, ქცევის თავისებურებაში კი არაა, არამედ ამ ქცევისადმი სუბიექტის დამოკიდებულების ხასიათში.

ჩერნიშევსკი კომიკურის საფუძვლად სიმახინჯეს აცხადებს, რომელიც ვერ გრძნობს საკუთარ ნაკლოვანებას და ცდილობს გაასაღოს თავისი თავი მშვენიერების განსახიერებად. სასაცილოა სიმახინჯე უნიადაგო პრეტენზიების გამო. ბუნებაში არ არსებობს კომიკური, რამდენადაც ბუნებაში არ არსებობს პრეტენზიები, არ არსებობს ნებისყოფა, არ არსებობს მისწრაფება. კომიკურის სფერო საზოგადოებრივი ცხოვრებაა. მხოლოდ ადამიანს სჩვევია თავის გამოჩენა, ნილაბის გაკეთება. კომიკურის დროს ბიწიერება, რამდენადაც იგი ბიწიერებაა, უთუოდ მავნეცაა, მაგრამ არა ვინმესთვის უშუალოდ, არამედ საერთოდ, და ამიტომ დანაშაულიც მხიარულ, სასიამოვნო დანაშაულად გვეჩვენება. ადამიანზე კომიკურისაგან მოხდენილი შთაბეჭდილება სასიამოვნოსა და უსიამოვნოს ისეთ ნარევს წარმოადგენს, რომლის დროსაც სასიამოვნო დიდად ჭარბობს უსიამოვნოს და ამ სიჭარბით თითქმის ანეიტრალებს უკანასკნელს. ამ განეიტრალების შეგრძნება ვლინდება სიცილში. კომიკურში უსიამოვნოა სიმახინჯე, ბიწიერება, მაგრამ სასიამოვნოა ჩვენი შორსმჭვრეტელობა, რომელიც ბიწიერებას შეიცნობს და არ მისცემს მას ჩვენი შეცდენის შესაძლებლობას. სიცილის დროს ჩვენ სასაცილო ობიექტზე მალა ვდგებით, რადგან ამ უკანასკნელს არ ესმის თავისი ნაკლი, მაშინ როდესაც ჩვენთვის ყველაფერი გასაგებია და გარკვეული. კომიკური აღვიძებს ჩვენში ჩვენივე ღირსების შეგრძნებას.

ორი ძირითადი ჰიპოთეზა, რომელიც წითელი ზოლივით გასდევს კომიკურის შესახებ არსებულ თეორიებს, და რომელთაც საფუძველი ჩაუყარეს ჰობსმა და კანტმა, არის პირადი უპირატესობის შეგრძნება და მოულოდნელობის მომენტი. ამას უნდა დაემატოს აგრეთვე შეუსაბამობის განცდა. ყველა ეს ფაქტორები სუბიექტური შინაარსის არიან და მათი ცალმხრივი აბსოლუტიზაციის შემთხვევაში ბუნებრივად არსებობს სუბიექტივიზმის საშიშროება,

შაგრამ, მეორე მხრივ, არც მათი უარყოფა შეიძლება, რაზეც გვექნება მსჯელობა ქვემოთ.

თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკის ბევრი წარმომადგენელი უარყოფს კომიკურის ესთეტიკურ კატეგორიად გამოცხადების სამართლიანობას. მათი აზრით, ესთეტიკური მიმართება ხასიათდება პოზიტიური შინაარსით, ესთეტიკური შეფასების ობიექტისადმი სიმპათიებითა და სიყვარულით, მაშინ, როდესაც კომიკურში ადგილი აქვს კრიტიკას, შეფასების ობიექტის მოსპობასა და გაბიაბრუებას. ზოგიერთი იქამდისაც კი მიდის, რომ სატირიკოს-ხელოვანთა შემოქმედების წყაროდ თვლის ღვარძლს, საერთოდ ადამიანებისა და კერძოდ თანამედროვეებისადმი სიძულვილს, ცხოვრებაზე გაბოროტებულ შეხედულებას.

მხატვრულ შემოქმედებაზე და კერძოდ კომიკურზე ამგვარი წარმოდგენა მოკლებულია ყოველგვარ საფუძველს. სიძულვილი არასოდეს არ ყოფილა და არც შეიძლება იყოს შემოქმედების უშუალო წყარო. ბურჟუაზიული ესთეტიკის წარმომადგენელთა კრიტიკულ დამოკიდებულებას კომიკურის კატეგორიისადმი იგივე კლასობრივი ფესვები ასაზრდოებს, რაც პლატონის შეხედულებას. სიცილისა და კომიკურის სოციალური ძალა აშინებს გადაგვარების გზაზე დამდგარ საზოგადოების ჭირისუფალთ. რა სპეციფიკური თავისებურებითაც არ უნდა ხასიათდებოდეს კომიკური, იგი რჩება ესთეტიკური შეფასების ერთ-ერთ ძირითად ფორმად და წარმოადგენს სინამდვილის ღირებულებაზე მსჯელობას ისევე, როგორც ნებისმიერი ესთეტიკური კატეგორია.

ბ) კომიკური და სიცილი. კომიკური დაკავშირებულია სასაცილოსთან. ეს კავშირი იმდენად შინაგანია, რომ ბევრი მათ აიგივებს კიდევ. მაგრამ არსებობს ესთეტიკოსთა საკმაო ნაწილი, რომელიც მკვეთრად ანსხვავებს კომიკურსა და სასაცილოს ერთმანეთისაგან და ამ განსხვავების გაუთვალისწინებლობა მიაჩნია კომიკურის, როგორც ესთეტიკური კატეგორიის არასწორი დახასიათების ერთ-ერთ ძირითად მიზეზად.

რუსეთის ცნობილი სატირიკოსი გოგოლი ხაზგასმით ლაპარაკობს ისეთ სიცილზე, რომელსაც ფესვები ადამიანის ნათელ ბუნებაში აქვს და რომელიც ამზეურებს ცხოვრების ფარულ და ამავე დროს საშიშ ნაკლოვანებებს.

ბელინსკი კომიკურისა და სასაცილოს შესახებ შენიშნავს, რომ ისინი ყოველთვის არ არიან ერთი და იგივე შინაარსის.

კომიკურისა და სასაცილოს პრინციპულ განსხვავებაზე სამართლიანად მიუთითებენ საბჭოთა ესთეტიკოსები. ი. ბორევი წერს: სასაცილო მუდამ არ არის კომიკური. კომიკური წარმოშობს სოციალურად შეფერადებულ, საზოგადოებრივი



მნიშვნელობის მქონე სიცილს. სიცილს, რომელიც უარყოფს ესთეტიკური ღირებულების შეუფერებელ მოვლენათა დამკვიდრების ცდას. კომიკური გვაქვს მაშინ, როდესაც ჩნდება სიცილის კონკრეტული, რეალური საგანი, როდესაც უმიზნო, ფუჭი სიცილი ღებულობს მიზნობრივ, კრიტიკულ, საგნობრივ ხასიათს.

სასაცილოსა და კომიკურის დაპირისპირებაზე ლაპარაკობს კავანიც თავის ლექციების კურსში. „კომიკური და სასაცილო განსხვავებული რიგის მოვლენებია, წერს იგი. სასაცილო ფსიქოფიზიოლოგიური მოვლენაა, ხოლო კომიკური — ესთეტიკური“.

კომიკურის სასაცილოსთან გაიგივების ცდა მთლად არ არის მოკლებული საფუძველს. კომიკური თავის რეალურ გამოხატულებას, როგორც შემფასებელი სუბიექტის ემოციური მდგომარეობა, სიცილში პოულობს. ამიტომ ბუნებრივია შენიშვნა, რომ ყველაფერი, რაც კომიკურია სასაცილოა. მაგრამ სასაცილო უფრო გვარეობითი ცნებაა და ჩვენი მსჯელობა უკუქცევის შემთხვევაში ლოგიკის თანახმად მიიღებს შემდეგ კანონიერ სახეს — ზოგიერთი სასაცილო კომიკურია. ცხადია, რომ სასაცილო და კომიკური არ არის იდენტური ცნებები, რამდენადაც სიცილის გამოწვევის მრავალი სხვადასხვა მიზეზი არსებობს, მაგრამ, მეორე მხრივ, კომიკური ორგანულადაა დაკავშირებული სიცილთან და ბუნებრივია, სიცილის თავისებურების გარკვევა კომიკურის შესახებ მოძღვრების ერთ-ერთი ქვესაკითხია.

სიცილი იქ, სადაც იგი ესთეტიკური ბუნებისაა, კომიკურის სუბიექტურ ფორმად წარმოგვიდგება, კომიკური კი — სიცილის ობიექტურ შინაარსად. აქედან, ესთეტიკის მიერ სიცილის პრობლემის განხილვა არსებითად კომიკურის სუბიექტურ ანალიზს, ანუ სუბიექტური მხარის გარკვევას გულისხმობს.

მსჯელობა კომიკურის ობიექტურ და სიცილის სუბიექტურ ხასიათზე არ უნდა გვესმოდეს ისე, თითქოს ერთი არსებობს ჩვენგან დამოკიდებულ, რეალურ სინამდვილეში, ხოლო მეორე — სინამდვილესთან ჩვენი დამოკიდებულების შედეგია. კომიკური ესთეტიკური კატეგორიაა და არ არსებობს ობიექტურად. მცდარია ზოგიერთი საბჭოთა ესთეტიკოსის აზრი იმის შესახებ, რომ კომიკური არსებობს სინამდვილეში, სიცილი კი ჩვენი რეაქციაა ამ სინამდვილეზე. კომიკური არ არსებობს არც ბუნებაში და არც საზოგადოებაში თავისთავად. კომიკური ადამიანის მიერ სინამდვილის, უფრო სწორად, მისი როგორც ღირებულების ესთეტიკური შეფასების გარკვეული ფორმაა და ამდენად იგი ისევე სუბიექტურია თავისი არსებობით, როგორც სიცილი. განსხვავება მათ შორს იმაშია, რომ სიცილი იმ ემოციის ან განცდის გამოხატულებაა, რომელშიაც ხდება სინამდვილის ესთეტიკური შეფასება კომიკურის ფორმაში.

სიცილის წარმოშობის სხვადასხვა მიზეზი არსებობს. ეს მიზეზები შეგ-



ვიძლია დავყოთ სამ ძირითად ჯგუფად: პირველია წმინდა ფიზიოლოგიური სიათის სიცილი, ე. ი. სიცილი, რომელიც წარმოიშობა ფიზიკური გაღიზიანების შედეგად. ამგვარი სიცილი რეფლექსური ხასიათისაა და მას სწავლობს ფიზიოლოგია. მეორეა სუბიექტის ემოციონალური მდგომარეობის გამომხატველი სიცილი, მისი სიხარულის, კმაყოფილების, აღტაცების ამსახველი სიცილი, რომელიც მოკლებულია რაიმე ობიექტურ მიმართებას და რჩება წმინდა სუბიექტურ აქტად. ასეთი სიცილი პიროვნების ფსიქიკური სამყაროს აგენტია და ამდენად მისი გარემოსთან დამოკიდებულების შედეგი, მხოლოდ რაიმე შეფასების გარეშე. სიცილის ეს ტიპი ფსიქოლოგიის საქმეა. მესამეა შემფასებლური სიცილი. სიცილი, რომელიც აფასებს ამა თუ იმ მოვლენის მოქმედებას და ამდენად ობიექტური შინაარსის მატარებელია. სწორედ ეს უკანასკნელი აინტერესებს ესთეტიკას.

ჰერბერტ სპენსერი შრომაში „სიცილის ფიზიოლოგია“ იძლევა სიცილის ტიპების დახასიათებას კუნთების მოძრაობის საფუძველზე და შენიშნავს, რომ სიცილის დროს აღვილი აქვს სხვადასხვა ხასიათის გაღიზიანებათა ურთიერთშემოქმედებას. ე. წ. ესთეტიკური სიცილის შესახებ, რომელიც მუდამ დაკავშირებულია შეუსაბამობის ფაქტის არსებობასთან, იგი წერს: არ არის საკმარისი მისი ახსნა მხოლოდ და მხოლოდ დამაფიქრებელი და დაძაბული მდგომარეობისაგან განთავისუფლებით გამოწვეული კმაყოფილებით. ექვს გარეშეა, რომ ხშირად იძულებითი და რეალურ შინაარსს მოკლებული სერიოზულობა გვაყენებს უხერხულ მდგომარეობაში, რისგანაც სიამოვნებით ვინთავისუფლებთ თავს, როგორც კი ნათელი გახდება მისი, ე. წ. სერიოზულობის უსაფუძვლობა.

გონებრივი დაძაბულობის შეწყვეტა გვანიჭებს სიამოვნებას და მხიარულებას. მაგრამ მხოლოდ ამით ვერ ავხსნით იმ მხიარულებას, რომელიც წარმოიშობა დარბაზში სიმფონიური მუსიკის, კერძოდ ბეთჰოვენის რომელიმე სიმფონიის *andante*-სა და *allegro*-ს შუალედში ხმამაღალ დაცემინებასთან დაკავშირებით. ამ დროს სრულებითაც არ ვიმყოფებით იძულების წესით გონებრივი დაძაბულობის მდგომარეობაში, უსიამოვნების გარემოცვაში, პირიქით, განვიცდით სიამოვნებას და არავითარი განზრახვა არა გვაქვს თავი დავაღწიოთ სასიამოვნო განწყობილებას. უდავოა, რომ კონცერტის მიმდინარეობის დროს ხმამაღალი დაცემინებით გამოწვეული სიცილი სულ სხვა მიზეზითაა გაპირობებული და არა გონებრივი დაძაბულობისაგან განთავისუფლების სურვილით.

საკითხის უფრო დეტალური ანალიზის მიზნით სპენსერი დამატებით განიხილავს კიდევ ერთ მაგალითს თეატრალური ხელოვნების ცხოვრებიდან. დავუშვათ, რომ ვესწრებით სპექტაკლს, რომელშიც მოცემულია ორი შეყვარებული წყვილის ისტორია. მრავალი წინააღმდეგობებისა და გაუგებრობის შემდეგ შეყვარებული წყვილი შეერთდა და ჩვენს წინაშე გადაიშალა მათი შეუღლების სასიამოვნო სცენა. პიესის გმირებიც ტკბილად საუბრობენ. ბუნებრივია, რომ ამ სცენის ჩაშლა არაფრით არ შედის ჩვენს ინტერესში, პირიქით, სიყვარულის შუქით გამთბარნი კმაყოფი-



ლებით ვადევნებთ თვალს პიესის გმირთა ბედნიერებას. მაგრამ ამ დროს საკმაოდ უკულისებში გამოჩნდეს თხა და გამოემართოს მათკენ, რომ აგვიტყდეს სიცილი. იბადება კითხვა: რატომ გვეცინება, როდესაც ხელი ეშლება ჩვენთვის სასიამოვნო მომენტს? — სპენსერი ამ გარემოებას შემდეგნაირად ხსნის: ამ დროისათვის ადგილი აქვს სულიერი მღელვარების საკმაო ინტენსივობას, რომელიც თავის მხრივ მოელის ახალ მღელვარებას და მზად არის მის მისაღებად. ე. ი. სახეზეა ახალი ნერვული ძალა ახალი იდეების გარკვეული ნაკადის ათვისების მზადყოფნაში. იდეების ათვისების ნაცვლად კი ხდება მათი უეცარი შეჩერება, შეკავება. დარჩა გამოუყენებელი ენერგია, ენერგია ობიექტური შინაარსის გარეშე და ბუნებრივია ასეთ დროს ადგილი აქვს მის განმუხტვას სხვა მიმართულებით. სიცილიც სწორედ მოქარბებული ენერგიის განმუხტვის შედეგია.

აქედან, განაგრძობს სპენსერი, გასაგები უნდა იყოს თუ რატომ იწვევს ერთი და იგივე ფაქტი ზოგში სიცილს და ზოგში არა. ვისაც არ ეცინება არ განიცდის ენერგიის სიჭარბეს და ამდენად არც განმუხტვას საჭიროებს. როდესაც გამვლელს ფეხი უცდება და ეცემა მიწაზე, ზოგს სიცილი იპყრობს, ზოგს უსიამოვნება. ამ უკანასკნელში ნერვული დაძაბულობა თავის გამოვლენას თანაგრძნობის გამომხატველ განცდაში პოულობს და ამდენად, ბუნებრივია, მასთან არ იქნება ჭარბი ენერგიის განმუხტვის საჭიროება, მაშინ, როდესაც პირველი ვერ ხედავს უსიამოვნების რაიმე, საფუძველს და მოზღვავებული ენერგია მასში სიცილად იღვრება.

ამრიგად, სიცილი ფაქტიურად ენერგიის განმუხტვას ნიშნავს და თუ სიცილს ადგილი არა აქვს, ეს იმის მომასწავებელია, რომ მოქმედებს სხვა რომელიმე ემოცია, რომელიც განმუხტვას აკავებს. სიბრაზე ვერ ამჩნევს სასაცილოს, რადგან გაბრაზების ემოციური მდგომარეობა თრგუნავს ენერგიის სწრაფვას განმუხტვისაკენ. ეს რომ მართლაც ასეა, ჩანს შეუსაბამობასთან დაკავშირებული მრავალი მაგალითიდანაც. ავიღოთ ისეთი შემთხვევა, სადაც უწყსრიგობას, კანონზომიერებიდან აშკარა გადახრას, ანუ შეუსაბამობას აქვს ადგილი და მაინც არ არის სასაცილო: ზაფხულში თოვლი, აშლილი ინსტრუმენტი, მშობელთა უყურადღებობა შვილების მიმართ, შვილთა უდიერი დამოკიდებულება მშობლებისადმი და ა. შ. ყველა ესენი არაკანონიერების, შეუსაბამობის გამოვლენას წარმოადგენენ. მიუხედავად ამისა, არც ერთი მათგანი არ არის სასაცილო, არ ქმნის მხიარულ განწყობილებას. პირიქით, გვაყენებს უსიამოვნო ხასიათზე. იბადება კითხვა: რითია გამოწვეული ამგვარი რამ?

სპენსერი მას შემდეგნაირად ხსნის: იმ შემთხვევაში, როცა ცნობიერების წინაშე უცაბედად წარმოშობილი სურათი არ შეესაბამება წინას და ამავე დროს არ ჩამორჩება მას თავისი მასშტაბებით, ინტენსივობით, სიცილისათვის საფუძველი მოხსნილია. სიცილი ჩნდება მაშინ, როდესაც ცნობიერებაში გადასვლა ხდება უფრო მნიშვნელოვანიდან ნაკლებ მნიშვნელოვანისაკენ, როდესაც ადგილი აქვს დაღმავალ შეუსაბამობას. აღმავალი შეუსაბამობა არა თუ იწვევს სიცილს, არამედ საწინააღმდეგო განცდის მიზეზიც კი ხდება. გადასვლა უმნიშვნელოდან უფრო მნიშვნელოვანისაკენ ყოველგვარი მომზადების გარეშე ბაღებს გაოცებას, რომელსაც თან სდევს არა კუნთების დაძაბვა, როგორც ეს სიცილის დროს ხდება, არამედ მოშვება, მოღუნება. აღამიანს ამ დროს პირი ღიად აქვს და თუ რაიმე ხელთ უბყრია, ხელიდან



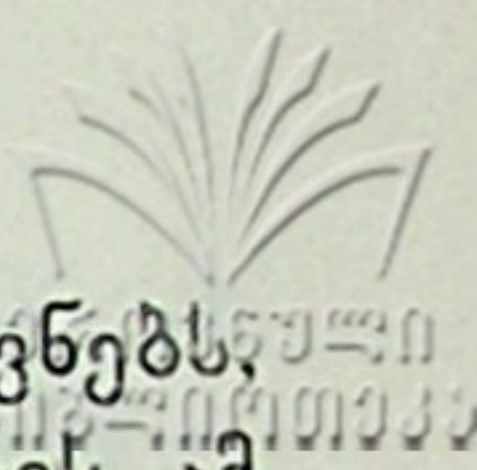
უვარდება. სულიერი მღელვარება, ასკვნის სპენსერი, გაელენას ახდენს მღელვარებასთან ერთად გულის, კუჭის და ა. შ. მუშაობაზე.

ჩვენ აქ არ შევხებივართ სიცილის ყველა იმ ტიპებს, რომელთაც სპენსერი იხილავს. ჩვენ შევჩერდით უშუალოდ სიცილის იმ ტიპზე, რომელიც ხასიათდება ესთეტიკური შინაარსით. სპენსერი ემყარება კომიკურის კანტიანურ განსაზღვრებას და გვაძლევს მის ფიზიოლოგიურ ანალიზს. ჩვენთვის საინტერესო იყო სპენსერის მხრიდან შეუსაბამობის, ალოგიკურობის მომენტის ხაზგასმა და ამავე დროს იმის აღნიშვნა, რომ ყოველი ალოგიკურობა არ ქმნის კომიკურ სიტუაციას. მართლაც, ვამბობთ რა, რომ შეუსაბამობა, ანუ ლოგიკურად მიუღებელი ვითარება ფასდება როგორც კომიკური, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ იგი მუდამ ასეთია. ესთეტიკური შეფასება ჩვენი დამოკიდებულებაა სინამდვილესთან. მხოლოდ სინამდვილის არსებობა არ კმარა იმისათვის, რომ აღვილი პქონდეს ესთეტიკურ შეფასებას. აუცილებელია აგრეთვე სუბიექტის განწყობილებაც. ეს უკანასკნელი კი მოითხოვს სათანადო პირობებს. თუ სუბიექტი ვერაა შეფასებისათვის მომართული, შეფასება არ მოხდება.

სპენსერმა სცადა ამ გარემოების ახსნა ფიზიოლოგიის ენაზე და ფიზიოლოგიის თვალსაზრისით შესაძლოა საინტერესო მოსაზრებაც გამოთქვა, მაგრამ არ შეიძლება არ აღინიშნოს ის სუბიექტივისტური შეზღუდულობა, რომელიც მის შეხედულებას ახასიათებს. სპენსერი როდესაც ცდილობს სიცილი გაიგოს როგორც ზედმეტი ენერგიის განმუხტვა, მისთვის ეს ზედმეტი ენერგია არის ის, რასაც არავითარი შინაარსი არა აქვს, რომელიც ცარიელია, ფუჭია. იქ, სადაც ენერგია სავსეა ობიექტური შინაარსით, ე. ი. არსებობს ობიექტი, რომლისკენაც შეიძლება მისი წარმართვა, სიცილი არ წარმოიშობა. სიცილი წარმოიშობა მაშინ, როდესაც ჩვენი ყურადღების ღირსი ობიექტი არ არსებობს, თუმცა კი სახეზეა ენერგია, რომელიც მზადაა მის მისაღებად.

სპენსერის თვალსაზრისის შეზღუდულობა გაპირობებულია, ერთი მხრივ, ფიზიოლოგიზმისათვის დამახასიათებელი ცალმხრივობით და, მეორე მხრივ, სიცილის კანტიანური გაგების ზეგავლენით, რომელიც თავის მხრივ წარმოადგენს პოზის მიერ წამოყენებული პრინციპის განვითარებას.

თომას პოზსი ესთეტიკის ისტორიაში ერთ-ერთი ის პირველი მოაზროვნეა, რომელმაც სცადა კომიკურის ახსნა ადამიანის გარემოსთან დამოკიდებულების პოზიციებიდან. თუ არისტოტელე ყურადღებას ამახვილებს ობიექტის თავისებურებაზე, ე. ი. იმაზე, თუ რა შეადგენს სიცილის საგანს, რას დასცინიან ადამიანები, პოზსის მიზანია სიცილის როგორც განცდის თავისებურების გარკვევა და ამასთან დაკავშირებით მისი წარმოშობისათვის აუცილებელი პირობის დადგენა. პოზსის მიხედვით, სიცილი, პირველ რიგში, არის სუბიექტის კმაყოფილების გამომხატველი რეაქცია, მისი აღმატების მაჩვენებელი იმ ობიექტთან შედარებით, რომელზეც იცინიან, რადგან სიცილის დროს ხდება არსებულ ნაკლოვანებათა გამომჟღავნება, როგორც ამის შესახებ ჯერ კიდევ არის-



ტოტელე მიუთითებდა და, ბუნებრივია, ის, ვინც იცინის, ანუ ნაკლს ამჟღავნებს, თვითონ არ შეიცავს, ან, ყოველ შემთხვევაში, ფიქრობს, რომ არ შეიცავს ამ ნაკლს. შეუძლებელია ადამიანი სხვაში დასცინოდეს იმას, რასაც საკუთარ თავში ამჩნევს და ამჩნევს სავსებით გარკვევით. ყოველი კრიტიკა გულისხმობს, რომ კრიტიკოსი თავისუფალია იმისაგან, რასაც კრიტიკის ობიექტი ჰქვია. ეს კი ერთგვარად საშუალებას აძლევს მას თავი წარმოიდგინოს შემდგომად. აქედან, სიცილის შემთხვევაში, სადაც რეაგირება ხდება შემჩნეულ ნაკლზე, მომცინარე პიროვნება ხედავს საკუთარ უპირატესობას და ამიტომ სიცილი არის საკუთარი უპირატესობის განცდა.

ჰობსის თვალსაზრისმა სიცილში უპირატესობის განცდის არსებობის შესახებ ესთეტიკოსთა დიდი ყურადღება მიიქცია. თითქმის ყველა, ვინც კი ეხებოდა და ეხება კომიკურის პრობლემას თავს ვალდებულად თვლის განიხილოს იგი და გამოთქვას თავისი შეხედულება ამ საკითხში. უმრავლესობა იმ აზრისაა, რომ ჰობსის განსაზღვრება არ შეესაბამება სინამდვილეს. უპირატესობის განცდა არ არის სიცილის აუცილებელი, დამახასიათებელი ნიშანი, რადგან ადვილად შეიძლება შეიქმნას ისეთი ვითარება, როდესაც უპირატესობის განცდას არ ახლავს სიცილი, ან პირიქით, სიცილს ადგილი აქვს და არ არსებობს უპირატესობის განცდა. კიდევ მეტიც, ზოგი ესთეტიკოსი უპირატესობის გრძნობას მიიჩნევს საზოგადოდ ესთეტიკური შეფასებისათვის შეუფერებელ მოვლენად. ესთეტიკური მიმართებისათვის უცხოა ეგოისტური სულსკვეთებით გამსჭვალული ემოციები; იგი შორსაა ყოველივე იმისაგან, რაც პირადულია, რაც დაინტერესებას, მიკერძოებას ეხება და, მაშასადამე, უპირატესობის განცდა არაფრით არ შეიძლება იყოს სიცილის არსების მაჩვენებელი. უპირატესობის შემთხვევაში ერთის სიამოვნება ლოგიკურად იწვევს მეორის უსიამოვნებას, ამგვარი რამ კი ესთეტიკურს, როგორც ყოველგვარ დაპირისპირებაზე მაღლა მდგომ დამოკიდებულებას, ძირშივე ეწინააღმდეგება.

მიუხედავად ამისა, ესთეტიკოსთა გარკვეული ნაწილი ფიქრობს, რომ უპირატესობის გრძნობა მაინც რჩება ძალაში სიცილის შემთხვევაში, მხოლოდ ზოგან მას შენიღბული ხასიათი აქვს, დაფარულია, ზოგან აშკარა. ამასთან დაკავშირებით წარმოიშობა მორალური საშიშროების საკითხი, რომელიც ყოველი სიცილის თანმხლები მომენტი.

ი. კონის აზრით, უპირატესობის გრძნობა არ მონაწილეობს ყოველ კომიკურში. უპირატესობა ნიშნავს ერთის მიერ მეორის დამცირებას. დამოკიდებულება დამცირებულთან არ არის სავალდებულო იყოს კომიკური ხასიათის. კომიკური გვაქვს მაშინ, როცა მოწინააღმდეგე ახდენს უკუჩვენებას, იბუტება.



იმუქრება, ტრაბახობს და სხვ. უპირატესობის შეგნებით გამოწვეულ სწავლას
ნება უფრო ძლიერია, რაც უფრო იზრდება მნიშვნელობა იმისა, რომლის მი-
მართაც გრძნობენ უპირატესობას. არარაობის, უმნიშვნელოს მიმართ უპირა-
ტესობის განცდა ვერ იქნება ინტენსიური. კომიკური მოვლენა კი, რაც უფრო
აშკარაა მისი არარაობა, მისი პრეტენზიის უსაფუძვლობა, მით უფრო კომი-
კურია. რა თქმა უნდა, წერს კონი, კომიკური შეიძლება იყოს დაკავშირებული
უპირატესობის გრძნობასთან, მაგრამ ეს კერძო შემთხვევაა და ეწოდება მას
უბრალოდ სასაცილო, დაცინვა, მაშინ, როდესაც ჭეშმარიტად კომიკური უმე-
ტესად გვართობს, გვამხიარულებს თავის გაუმართლებელი პრეტენზიით.

ლისტოუელს არ მიაჩნია საეჭვოდ ის, რომ უპირატესობის გრძნობას, რო-
გორც ბუნებრივი ეგოიზმის გამოვლენას, საკმაო ზომით აქვს ადგილი ხალ-
ხში გავრცელებულ ხუმრობებში, ურთიერთმასხრად აგდებაში. ღვარძლის შემ-
ცველი ელემენტები, ამბობს იგი, შეგვიძლია ვიპოვოთ კომიკურ ხელოვნება-
შიც და ჩვეულებრივ ცხოვრებაშიც. არისტოფანესა და მოლიერის სატირიკუ-
ლი კომედიები სწორედ რომ ამგვარი ხასიათისაა. აქ სიცილი გამოყენებულია,
როგორც მძლავრი იარაღი, როგორც სასჯელი. მაგრამ ამასთან არც იმის უარ-
ყოფა შეიძლება, რომ მოსალოდნელი პოზიციების მკვეთრ მსხვრევას დაოსტა-
ტებული კომედიანტების მიერ მოსდევს შეუკავებელი სიცილი ყოველგვარი
უპირატესობის გრძნობაზე ელემენტარული მინიშნების გარეშეც.

ჰარტმანი სიცილის მორალური ასპექტის შესახებ წერს: კომიკური სი-
ნამდვილეში უკავშირდება სასაცილოს, ანუ სხვის დაცინვას. დაცინვა შეიძლე-
ბა იყოს ორგვარი: გულგრილი და ღვარძლიანი. არიან ადამიანები, რომლებიც
მთელი თავისი სიცოცხლის გემოს სხვების სასაცილოდ აგდებაში ხედავენ.
მათგან განსხვავდებიან ისინი, რომლებიც იცინიან გულის გარეშე, ყოველგვარი
ღვარძლის გარეშე, რომლებიც იქვე ივიწყებენ დაცინვის ობიექტს. ამათში რო-
მელი სიცილია ესთეტიკური შინაარსის მქონე? სვამს კითხვას ჰარტმანი და პა-
სუხობს: მორალური აზრით ის, ვინც გულით დასცინის, არასწორად იქცევა და
ამდენად მისი სიცილი მიუღებელია, მაგრამ ესთეტიკურისათვის მორალური
კრიტერიუმი ვერ გამოდგება საზომად და საბოლოოდ, როგორც ერთი, ისე მე-
ორე ესთეტიკური სუბიექტისათვის ესთეტიკური ღირებულების მატარებელია.

ჰარტმანის ეს აზრი ნათელს ხდის იმ ესთეტიკოსთა შეხედულების უსაფუძ-
ვლობას, რომლებიც უარყოფენ სატირის ესთეტიკურ შინაარსს.

სიცილი საზოგადოების ღვიძლი შვილია და ამ საზოგადოებაში დიდმნიშ-
ვნელოვან როლს თამაშობს. იგი, შეიძლება ითქვას, ადამიანთა ურთიერთო-
ბის გარკვეულ ფორმას წარმოადგენს. ადამიანთა შორის ურთიერთობის საკითხი

ზნეობის საკითხია და ამდენად სიცილს არ შეიძლება არ ჰქონდეს ზნეობრივი ასპექტი. გოეთე ამბობს: არაფერში ისე არ ვლინდება ადამიანების ხასიათები, როგორც სიცილში. მეორე მხრივ, ზნეობრივი კრიტერიუმი ვერ გამოდგება სიცილის ესთეტიკური ბუნების კრიტერიუმად და ამდენად მასზე ყურადღების გამახვილება არ შეადგენს ესთეტიკის ამოცანას. მაგრამ აქვე გვინდა დავძინოთ, რომ იქ, სადაც სიცილი ჭეშმარიტად ესთეტიკურია, იშვიათად თუ იქნება იგი ამორალური. საკითხის გარკვევის მიზნით შევჩერდეთ მასზე უფრო დაწვრილებით.

სიცილის ზნეობრივი ასპექტის ანალიზი მოითხოვს მის განხილვას სუბიექტური და ობიექტური მომენტების სიბრტყეში. სუბიექტური მომენტის მიხედვით, სიცილი არსებითად შეიძლება იყოს ორგვარი: ღვარძლიანი, დამცინავი და მსუბუქი, გულლია. პირველი მტკივნეულია, მეორე — არა. რადგან ზნეობა წარმოადგენს განზრახვების სფეროს, ე. ი. იმ სფეროს, რომელიც ეხება ამა თუ იმ პიროვნების დამოკიდებულებას ჩადენილი საქციელისადმი და არა თვით საქციელს უშუალოდ. ბუნებრივია, ერთი შეხედვით მოგვეჩვენოს, რომ სიცილის ზნეობრივი შეფასება უნდა მოხდეს სუბიექტური მომენტის შეფასებით. ე. ი. იმის შეფასებით, თუ როგორ იცინის ადამიანი. სიცილში სიფრთხილეა საჭირო. ზოგჯერ შეიძლება გონებამახვილობამ ისე გაიტაცოს კაცი, რომ თვალეზზე ბინდი გადაეკრას, ვერ შეამჩნიოს დაცინვის ობიექტად ქცეული პიროვნების შინაგანი განცდები და შედეგად სავალალო შეიქნეს. მაგრამ სინამდვილეში სიცილის ზნეობრივ ღირებულებას ძირითადად მისი ობიექტი განსაზღვრავს, რაც გაპირობებულია ესთეტიკური შეფასების თავისებურებით.

როგორც ვიცით, ესთეტიკური შეფასება ღირებულების შეფასებაა და კომიკურიც როგორც ესთეტიკური შეფასების ერთ-ერთი ფორმა, ღირებულების შეფასებას წარმოადგენს. აქედან გამომდინარე, თუ სიცილი მიმართულია უშუალოდ ინდივიდზე, იგი არ იქნება ესთეტიკური და ადვილად შეიძლება იყოს ამორალურიც. მაგრამ თუ სიცილი მიმართულია არა ინდივიდზე, როგორც ასეთზე, არამედ იმ შეუსაბამობაზე, რომელმაც მის მოქმედებაში იჩინა თავი, ასეთი სიცილი ესთეტიკურია და მასთან მორალურიც.

ე. ი. საქმე ის კი არ არის როგორ იცინი, არამედ ის, თუ რა გაცინებს. მოვლენა, რომელიც უარყოფით გავლენას ახდენს საზოგადოების განვითარებაზე, რომელიც აფერხებს წინსვლას, მისი სასაცილოდ აგდება არც ერთ ვითარებაში არ ჩაითვლება ამორალურად. პირიქით, რაც უფრო მკაცრია ასეთ დროს სიცილის კრიტიკული მახვილი, მით უფრო მისაღებია იგი. ვინც სიძუნწეს, გაიძვერობას, პირფერობას უმტკივნეულო ღიმილით ხვდება, თავის კეთილშობი-

ბილებას კი არ ამტკიცებს, არამედ მორალურ სისუსტეს. ზნეობრივად მართალია ის, ვინც უზნეობას ფიზიკურად ვერ იტანს და არა ის, ვინც უზნეობას გვერდს უვლის. ერთი სიტყვით, სიცილის ზნეობრივი ასპექტი დაცინვის ობიექტმა უნდა გადაწყვიტოს, თორემ სუბიექტური მომენტი მუდამ მატარებელია რაღაც მორალურად შეუფერებელი ელემენტებისა, რამაც შეიძლება მიგვიყვანოს სიცილის მიზანშეწონილობის უარყოფამდე, როგორც ამას ჰქონდა ადგილი პლატონთან და შემდგომ პერიოდებში.

მეორე მომენტი, რომელზეც ჰობსმა გაამახვილა ყურადღება, იყო მოულოდნელობის ფაქტი. ჰობსის მიხედვით, სიცილი წარმოიშობა იქ, სადაც ადგილი აქვს ერთი მდგომარეობიდან მეორეში მოულოდნელ გადასვლას.

თუ ჰობსის ცდამ, წარმოედგინა სიცილი უპირატესობის განცდად, დიდი დავა გამოიწვია ესთეტიკოსებს შორის, მოულოდნელობის მომენტი კომიკურის შესახებ არსებულ თითქმის ყველა თეორიაში შევიდა როგორც სიცილის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფაქტორი. მას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ი. კანტი. კანტს გარკვეული კორექტივები შეაქვს მოულოდნელობის იდეაში, რადგან კარგად ესმის, რომ ყოველგვარი მოულოდნელობა, კერძოდ ის, რომელსაც მოსდევს უსიამოვნო შედეგი, არ შეიძლება იყოს სიცილის წყარო. და არა თუ უსიამოვნო შედეგების მქონე მოულოდნელობა არ შეიძლება იყოს სიცილის მიზეზი, არამედ არც ყველა ის, რომელსაც კეთილი დასასრული აქვს. ჩვენი ცხოვრება აღსავსეა მოულოდნელობებით, მაგრამ ყველა როდი იწვევს სიცილს. მოულოდნელობა იქ, სადაც არაფერს არ ველით, უკეთეს შემთხვევაში გაკვირვებას გამოიწვევს და არა სიცილს: მოულოდნელად გვეწვია ნათესავი, მოულოდნელად შეიცვალა ჩვენი გეგმები, მოულოდნელად გამოგვიძახეს სამსახურში და ა. შ. ეჭვს გარეშეა, რომ მსგავსი ხასიათის მოვლენები არაფრით არ ქმნიან კომიკურ სიტუაციას. იქ, სადაც არ არსებობს რაიმეს მოლოდინი, მოულოდნელობის ფაქტი არ წარმოადგენს ისეთი მნიშვნელობის მქონეს, რომ მას მოჰყვეს განსაკუთრებული რეაქცია. ეს უდავოა ჰობსისათვისაც. მოულოდნელობას, რომელსაც იგი გულისხმობს, აზრი აქვს მოლოდინთან კავშირში. მაგრამ არც ესაა საკმარისი კომიკურის წარმოსაშობად. აუცილებელია მოლოდინის მასშტაბის მხედველობაში მიღება. კანტმაც ამ გარემოებას გაუსვა ხაზი, როდესაც შემოიღო „დაძაბული მოლოდინის“ ცნება.

მაშ ასე, კომიკურ სიტუაციებში დაძაბული მოლოდინის მოულოდნელ გადაწყვეტასთან გვაქვს საქმე. სიცილი არის მოვლენათა ისეთი განვითარების შედეგი, როდესაც ხდება დაძაბული მოლოდინის მოულოდნელი გახსნა. მაგრამ იბადება კითხვა — რაში უნდა მოხდეს ეს გადაწყვეტა? ჰობსი ამაზე პასუხს



არ გვაძლევს, კანტმა მიაქცია მას ყურადღება. იმისათვის, რომ წარმოიშვას კომიკური სიტუაცია, დაძაბული მოლოდინის გადასვლა უნდა მოხდეს ისეთი შემთხვევაში, რაც იმდენად უმნიშვნელოა, რომ ხსნის ყოველგვარ დაძაბულობას, სრულიად ანეიტრალურს მოლოდინის ინტენსივობას და ამით ტოვებს შესამჩნევ დამბრუნებებს, კონტრასტის შთაბეჭდილებას. ერთი სიტყვით, გადასვლა უნდა მოხდეს უმნიშვნელოში, ღირებულებას მოკლებულ მოვლენაში. და საბოლოოდ, კანტის მიხედვით, სიცილი არის დაძაბული მოლოდინის არარაობაში უეცარი გარდასახვით გამოწვეული აფექტი.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, კანტმა ორ რამეს გაუსვა ხაზი სიცილის გამომწვევ მიზეზებში: პირველი — მოლოდინის ინტენსივობას და მეორე — შედეგის არარაობას. კომიკური გვაქვს იქ, სადაც ეს ორი ფაქტორი მოქმედებს, სადაც ეს ორი ურთიერთდაპირისპირებული მომენტებია სახეზე, სადაც დასაწყისი და დასასრული პრინციპულად არ შეესაბამება ერთმანეთს არა მხოლოდ ობიექტურად, არამედ სუბიექტურად.

ყოველივე ეს კიდევ ერთხელ მიუთითებს იმ გარემოებაზე, თუ რამდენად არსებითია კომიკურისათვის შინაგანი შეუსაბამობის, ალოგიკურობის ფაქტი.

გ) კომიკურის არსი. — ცოდნას ადამიანებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. ფაქტურად მასზეა დამოკიდებული ადამიანური ყოფა. მაგრამ ცოდნის მიღება შეუძლებელი იქნებოდა, რომ მოვლენათა განვითარებაში ადგილი არ ჰქონდეს აუცილებელი, შინაგანი კავშირების არსებობას. ქაოსურ სამყაროში, სადაც ყველაფერი შემთხვევით ხასიათს ატარებს, შემეცნება კარგავს აზრს. ეს გარემოება ნათლად მიუთითებს იმ ღირებულებაზე, რომელიც კანონზომიერებისა და აუცილებლობის მოქმედებას ენიჭება შემეცნების პროცესის რეალიზაციისათვის. შემეცნება მიზანშეწონილია იმ შემთხვევაში, თუ შესამეცნებელი ობიექტი ექვემდებარება კანონზომიერებას. კანონზომიერების ღირებულებას ვუწოდოთ ლოგიკური ღირებულება¹.

¹ ტერმინი „ლოგიკური“ მრავალი მნიშვნელობით იხმარება. კერძოდ, ლოგიკის მეცნიერებისათვის „ლოგიკური“ ნიშნავს აზრებს შორის თანმიმდევრობას, ერთი აზრის მეორედან გამომდინარეობას, აზრის სფეროში წესრიგს. ლოგიკურში ონტოლოგიური შინაარსის ჩადებამ იგი გადააქცია საზოგადოდ გამომდინარეობის, კანონზომიერების სინონიმად. ამრიგად, ფართო აზრით, ლოგიკური ეწოდება ყველაფერ იმას, რასაც საფუძველი აქვს, რაც შეესაბამება რაიმე მოცემულს, ან მიღებულს. სწორედ ეს აზრი დევს ტერმინ „ლოგიკურში“, როცა ვლაპარაკობთ ლოგიკურ ღირებულებაზე. ე. ი. ლოგიკური ღირებულების ქვეშ იგულისხმება ის მნიშვნელობა, რომელიც ენიჭება აუცილებლობას, საფუძვლის ქონას მოვლენის განვითარებაში, შესაბამისობის პრინციპს სინამდვილის გაგებისა და კანონიერი სახით არსებობისათვის.

ჩვენ აქ არ ვეხებით იმის გარკვევას, თუ რამდენად გამართლებულია „ლოგიკურის“ სხვა-



რამდენადაც მოვლენათა დინებაში წესრიგის არსებობა შემეცნების აუცილებელი პირობაა, ხოლო შემეცნების უნარი ადამიანისათვის ძირითადი და სპეციფიკურია, თავისთავად ცხადია, რომ იგი (ადამიანი) არ შეიძლება ინდიფერენტული იყოს სინამდვილეში მოქმედი კანონზომიერების გამოვლენის მიმართ. ყოველი გადახრა კანონზომიერებიდან მასში ბუნებრივად იწვევს გარკვეულ რეაქციას. საფუძველს მოკლებული, გაუმართლებელი არსებობა თავისებურ კვალს ტოვებს ადამიანის ემოციებში და ეს ემოციები არ შეიძლება არ იყოს ესთეტიკური ასპექტის მატარებელი, რაკი საქმე ეხება ღირებულებას, კერძოდ, ლოგიკურ ღირებულებას. კომიკურის ძირი სწორედ ლოგიკურისა და გნოსეოლოგიურის მიმართებაში უნდა ვეძებოთ, როცა ისინი ღირებულებათა ფორმით წარმოგვიდგებიან, ღირებულების სახეს იღებენ. კომიკურია მოქმედება, ვამბობთ, როგორც კი მასში რაღაც შეუსაბამობას, წინააღმდეგობას აღმოვაჩინოთ. ეს წინააღმდეგობა შეიძლება შინაგან ხასიათს ატარებდეს. შეიძლება იგი სხვა მოვლენებთან მიმართებაში გამოაშკარავდეს, მაგრამ, საბოლოო ჯამში, განისაზღვრება ჩვენს წარმოდგენებთან შეუთავსებლობით. კომიკურია, ანუ სასაცილოა ის, რაც ლოგიკურად გაუმართლებელია, რაც ალოგიკურია, არ შეესაბამება სინამდვილის განვითარების ჩვენს მიერ ბუნებრივად მიჩნეულ ტენდენციას. აქედან გასაგებია, რომ იქ, სადაც სუბიექტი მოკლებულია ინტელექტუალური ხედვის უნარს, სადაც არ ხდება კანონზომიერების წვდომა და არ არსებობს არავითარი ინფორმაცია მოვლენის შესახებ, კომიკურისათვის საფუძველი მოხსნილია. არ შეიძლება სიცილი გამოიწვიოს ისეთმა მოქმედებამ, რომლის ხასიათზე წარმოდგენა არა გვაქვს, რომლის ასავალ-დასავალი არ ვიცით. ბევრი ხუმრობა გაუგებარია იმის გამო, რომ მისი მნიშვნელობა არ გვესმის, ვერ ვგრძნობთ ჩვენს ცნობიერებაში განმტკიცებულ წარმოდგენებთან რაიმე შეუსაბამობას.

კომიკურის მოცემული დახასიათებიდან გამოდის, რომ იგი გულისხმობს გაუგებრობის, გაურკვევლობის მდგომარეობას, რადგან ადგილი აქვს ისეთ რამეს, რაც გაუმართლებელია, უნიადაგოა. და ეს ასეცაა. კომიკური ფაქტი თავდაპირველად გაოცებას იწვევს, მაგრამ გაოცება იმდენად მომენტალურია, რომ შეუმჩნეველიც კი ხდება მისი არსებობა. დასაწყისში წარმოშობილ გაურკვევლობას საფუძვლად გარკვეულობა ედება და საბოლოო ჯამში კომიკური გაურ-

დასხვა მნიშვნელობა, რამდენად მიზანშეწონილია თანმიმდევრობაზე მსჯელობა ობიექტურ სამყაროში, რამდენად შესაძლებელია ლოგიკურობის იდეის დაცვა იქ, სადაც მოქმედებენ ადამიანისაგან დამოუკიდებელი პრინციპები. ჩვენთვის მთავარია ის, რომ მოვლენათა განვითარება ატარებს კანონზომიერ ხასიათს, იგი უდევს საფუძვლად შემეცნების ფაქტს, აისახება ადამიანის ცნობიერებაში და გაიზარება მის მიერ როგორც ლოგიკური პროცესი.



კვლევის გარკვეულობად წარმოგვიდგება. გარკვეულობის ნიშანი ძირითადად კომიკურისათვის.

ყოველივე ეს კომიკურის ინტელექტუალური ბუნების სასარგებლოდ შეტყველებს. მართლაც, ინტელექტის გარეშე, ცნობიერების მონაწილეობის გარეშე არ არსებობს ესთეტიკური შეფასების მოცემული ფორმა. მიუხედავად ამისა, ისევე, როგორც ნებისმიერი ესთეტიკური შეფასება, კომიკურიც პრინციპში ემოციონალური შეფასებაა და არა ინტელექტუალური, სინამდვილის განცდაა და არა გააზრება, მხოლოდ მას საფუძვლად უდევს სუბიექტის სავსებით ჩამოყალიბებული მრწამსი სინამდვილის მოქმედების წესზე.

კომიკურის აქ აღნიშნული თავისებურება დიდი ხანია შენიშნულია. კიდევ მეტიც, თითქმის ყველა თეორია პირდაპირ თუ არაპირდაპირ მიუთითებს მასზე, განსხვავება არსებითად ტერმინოლოგიური ხასიათისაა. ასე მაგალითად: კვინტილიანი სიცილის ერთ-ერთ მთავარ მიზეზად „ყოველგვარ სისულელეს“, უაზრო საქციელს ასახელებს. გასაგებია, რომ უაზრობის ქვეშ იგულისხმება ლოგიკურის საწინააღმდეგო მოქმედება. ასევე პერბარტი, რომელიც უარყოფს რა კომიკურის ესთეტიკურ ხასიათს, შენიშნავს, რომ სულისათვის წმინდა კომიკური შეიძლება მდგომარეობდეს მხოლოდ კონტრასტობაშიო. გროოსისათვის კომიკურის საფუძველს შეადგენს მოვლენის აბსურდულობა, შეუსაბამობა. იმავე შეუსაბამობისა და შინაგანი წინააღმდეგობის ფაქტზე მიუთითებს იონას კონი და ლისტოუელი. იგივე ითქმის ბერგსონის მიმართ, როცა მისთვის კომიკურის არსება ცხოვრების პრინციპების საწინააღმდეგო ოპერაციებშია. კომიკურია ის, რაც არ შეესაბამება სიცოცხლის, ანუ ცხოვრების ლოგიკას.

ნიკოლაი პარტმანი კომიკურის შესახებ თავში სპეციალურად გამოყოფს პარაგრაფს შემდეგი სათაურით: უაზრობის სახეები სასაცილოში. მიაჩნია რა კომიკურის ღერძად მცირე მასშტაბის მორალური დეფექტები, პარტმანი ხსენებულ პარაგრაფში ლაპარაკობს ალოგიკურობის მომენტზე. კომიკურია ალოგიკურობა, მაგრამ არა თავისთავად, არამედ პრეტენზიის მქონე. პარაგრაფში „კომიზმი და ცხოვრების სიმართლე“ პარტმანი ხაზს უსვამს კომიკურის აუცილებელ, პირდაპირ კავშირს საზოგადოებრივი ცხოვრების სწორ, მართებულ დახასიათებასთან. ცხოვრების მართებული დახასიათების ქვეშ იგულისხმება სინამდვილის კანონზომიერება და მის შესახებ სწორი ინფორმაცია. „კომიკურის თავისებური ძალა, წერს იგი, მდგომარეობს სულმოკლეს, სუსტი არსების სავსებით სამართლიან, დამაჯერებელ გამოხატვაში“. რაიმეს სამართლიანი, დამაჯერებელი გამოხატვა, გასაგებია, სხვას არაფერს შეიძლება ნიშნავდეს, თუ არა მის განხილვას ლოგიკური აუცილებლობის სიბრტყეში.

კომიკურის კავშირი სინამდვილის შემეცნების ფაქტთან კიდევ უფრო ნათლად ჩანს კომიკურის შემდეგ განსაზღვრებებში: შოპენჰაუერის მიხედვით, კომიკურია ცნებასა და რეალურ ობიექტს შორის დაუმთხვევლობის უეცარი გამოაშკარავება, ეან პოლისათვის კომიკური უგუნურების გათვალსაზიარებაა, მდგომარეობას შეუფერებელი მოქმედებაა, ფიშერი კომიკურს შემდეგნაირად ახასიათებს — თუ რომ ცხოვრებაში გზა გაეხსნებოდათ უაზრო ნაბიჯებს, ყალბ და უსაფუძვლო, ალოგი-



კურ მოქმედებებს, ეს გამოიწვევდა დიდ არეულობას, უსიამოვნებას. ადამიანებს იპყრობთ შეშფოთება, დაძაბულობა, და როდესაც მარცხდება კური, უაზრობა, დაძაბულობა უმაღლეს იხსნება და მის ადგილს იკავებს კომიზმის განცდა. ედუარდ პარტმანი, იხილავს რა კომიკურის ტრადიციულ გაგებას როგორც სისუსტის, ნაკლოვანებათა გამოვლენის ესთეტიკურ ფორმას, შენიშნავს, რომ „სისუსტის“ ნაცვლად უნდა იხმარებოდეს სიტყვა „ალოგიკური“.

კომიკურის ანალიზი ლოგიკურთან მიმართების ფონზე მოცემული აქვს თანამედროვე ამერიკელ ესთეტიკოსს ჯეიმს ფიბლემანს. ფიბლემანის აზრით, კომიკური წარმოადგენს იმის გამომზეურებას, რომ სინამდვილეში არაფერს არა აქვს თავიდან ბოლომდის ლოგიკური სახე. კომედიის ამოცანაა დრამატიზირება მოახდინოს და ნათელყოფოს ის ფაქტი, რომ წინააღმდეგობა რეალურად აუტანელია. იგი გვიცავს ნაკლოვანებათა აღიარებისაგან და მტკიცედ მიიწევს წინ ლოგიკური კანონზომიერების დასაცავად, შეზღუდულობის სალიკვიდაციოდ. კომედია სინამდვილის ვიწრო, შეზღუდული პრინციპების დამცირებითა და დაკნინებით ხელს უწყობს იდეალური ლოგიკური წესების დამკვიდრებას. კომედია გვაფრთხილებს, სიგნალს გვაძლევს, როგორც კი ხდება კანონზომიერებიდან გადახვევა, როგორც კი ირღვევა სინამდვილის პროგრამა. კომედია ხმამაღლა გაყვირის ლოგიკური პროგრამის სასარგებლოდ, მხოლოდ იგი ამ მისიას ასრულებს არაპირდაპირი გზით.

ამრიგად, კომიკურის არსი მდგომარეობს იმაში, რომ ადამიანებისთვის კანონზომიერების მოქმედებას გარკვეული ღირებულება აქვს, რაც განსაკუთრებით ჩანს მაშინ, როდესაც საქმე ეხება შემეცნების შესაძლებლობას. შემეცნების პროცესის რეალიზაცია მოითხოვს საგნებს შორის აუცილებელი, შინაგანი კავშირის არსებობას. ეს გარემოება თავის ბეჭედს ასვამს ადამიანის ემოციონალურ სამყაროს, მის დამოკიდებულებას სინამდვილის მოქმედების წესთან. როცა მოვლენათა განვითარების პროცესში ადგილი აქვს თანმიმდევრობის, შესაბამისობის პრინციპის დარღვევას, გაუმართლებელ, უსაფუძვლო მოქმედებას, ადამიანი განსაკუთრებით აცნობიერებს კანონზომიერების ღირებულებას, მის მნიშვნელობას. და როგორც კი უსაფუძვლო მოქმედება მარცხდება, როგორც კი კანონზომიერების საწინააღმდეგო პროცესი განიცდის კრახს, რაც ლოგიკურის ურყევობის, გარდუვალობის მაჩვენებელია, ადამიანი სიცილით გამოხატავს თავის კმაყოფილებას. კომიკური ლოგიკური ღირებულების ესთეტიკური შეფასებაა, იმის სასიამოვნო განცდაა, რომ მოვლენათა განვითარების ლოგიკა შეუვალია.

კომიკურის დროს შემფასებელი სუბიექტი დგას მის მიერ გაცნობიერებული სინამდვილის სადარაჯოზე. იმისათვის, რომ ადგილი ჰქონდეს კომიკურს, კომიკურ ეფექტს, აუცილებელია ცნობილისა და უცნობის, გარკვეულისა და გაურკვევლის შეპირისპირება. იქ, სადაც ყველაფერი ცნობილია და მეორდება სავსებით გარკვეული სიტუაციები, არ არსებობს კომიკური. კომიკური წარმო-



იშობა ისეთ გარემოში, სადაც იბადება რაღაც ახალი, თავს იჩენს რაღაც უცნობი. მეორე მხრივ, მხოლოდ უცნობ ატმოსფეროში, ახლის წარმოქმნის განუსაზღვრელ რიგშიც გამორიცხულია კომიკურის არსებობა. კომიკური შეიძლება გაჩნდეს იქ, სადაც რაღაც მყარია და ნაცნობი. ცოდნა სინამდვილეზე კომიკურის აუცილებელი პირობაა. ასევე აუცილებელია მისთვის მოულოდნელობის ფაქტი, უცნობის გაჩენის შეგრძნება. ე. ი. კომიკური შეიძლება წარმოიშვეს მაშინ, როდესაც გვაქვს მოვლენა და გვაქვს ამ მოვლენის შესახებ გარკვეული აზრი, ცნება. ამავე დროს ხდება ახალი ფაქტების, ახალი კავშირების წარმოშობა, კავშირებისა, რომლებიც არ შეესაბამებიან ჩვენში განმტკიცებულ შეხედულებას. სწორედ ამდენად კომიკურის მიმართ მუდამ გვიჩნდება უადგილობისა და უდროობის განცდა. უადგილო შედარებანი ხშირად ტოვებენ კომიკურის შთაბეჭდილებას. ცხადია, რომ შედარება არ იქნებოდა ჩვენ მიერ მიჩნეული უადგილოდ, რომ არავითარი წარმოდგენა არა გვქონდეს შედარების კომპონენტებზე. ამასთან, შედარება, რაკი იგი უადგილოა, იგულისხმება, რომ ჩვენთვის რაღაც ახალი, უცნობია, რომელზეც ადრე არ შეიძლებოდა გვქონოდა წარმოდგენა.

ამრიგად, კომიკური შედარებების ანალიზი ცხადყოფს იმ დებულებას, რომ კომიკურის საფუძველს შეადგენს ცნობიერი არსების გნოსეოლოგიური სამყარო, სუბიექტში შემუშავებული კავშირებისა და ცნებების წინააღმდეგობა განჭვრეტის სფეროში მოულოდნელად გაჩენილ ახალ კავშირებთან. მაგრამ, ამავე დროს, წინააღმდეგობა არ შეიძლება იყოს აბსოლუტურად წარმოუდგენელი ხასიათის. გაუგებრობა არ უნდა გამორიცხავდეს გაგების შესაძლებლობას, მოულოდნელობა არ უნდა უარყოფდეს მოლოდინს. გონებამახვილობა სწორედ ის უნარია, რომლის დროსაც ხდება ისეთი გაუგებარი და მოულოდნელი შედარებების მოხდენა, რომელთაც შეიძლებოდა ჰქონოდათ ბუნებრივისა და მოსალოდნელის პრეტენზია. გონებამახვილობა ფაქტიურად გამოიხატება სხვადასხვაგვარი ცნებების ისეთ შეკავშირებაში, რომელიც მოჩვენებითია, ფაქტიურია, მაგრამ არა აბსოლუტურად გამორიცხული. „ჩვეულებრივი წარმოდგენა, წერს ლენინი, სწვდება განსხვავებას და წინააღმდეგობას, მაგრამ არა გადასვლას ერთისას მეორეში, ეს კი ყველაზე მნიშვნელოვანია... გონებამახვილობა სწვდება წინააღმდეგობას, გამოთქვამს მას, მოჰყავს ნივთები ერთიმეორისადმი მიმართებაში, აიძულებს „ცნებას გამოშუქდეს წინააღმდეგობის მეშვეობით“, მაგრამ არ გამოხატავს ნივთთა ცნებას და მათს მიმართებას“¹.

¹ ე. ი. ლ ე ნ ი ნ ი, თხზულებანი, მეოთხე გამოც., ტ. 38, გვ. 136.



კომიკურის მჭიდრო კავშირი შემეცნებითს ამბებთან კიდევ უფრო უფრო საჩინო ხდება, როდესაც გადავხედავთ ინფორმაციის თეორიის წინაშე წარმო-
შობილ საკითხებს და მათთან დაკავშირებულ მაგალითებს. როგორც ცნობი-
ლია, ინფორმაციის გადაცემა დაკავშირებულია გარკვეულ დაბრკოლებებთან,
რაც ხშირად იწვევს დეზინფორმაციას, ინფორმაციის დამახინჯებას. კომიკური
სწორედ რიგ შემთხვევებში მიუთითებს ინფორმაციის დამახინჯებებზე. საამისო
ფაქტები საკმაოდ ცნობილია დებეშების პრაქტიკიდან. კომიკური ეფექტი მსგავს
პირობებში ამოსავალი ცნობის დამახინჯებით წარმოიქმნება, მაგრამ ამ დამა-
ხინჯებას არ ექნებოდა კომიკური ეფექტი, რომ იგი არ იყოს ცნობილი სუბი-
ექტისათვის, რომ სუბიექტმა არ იცოდეს ამოსავალი ცნების შინაარსი და არ
ესმოდეს შემდგომში მომხდარი ცვლილების ხასიათი. ე. ი. აქ საქმე ეხება არა
მარტო აზრის დეფორმაციის ფაქტს, არამედ ინფორმაციის დეფორმაციის შე-
სახებ; იმის ცოდნას, თუ რამდენად შეუსაბამოა ამოსავალ აზრთან დეფორმი-
რებული აზრი და რამდენად ბუნებრივია ეს შეუსაბამობა.

კომიკურის კავშირი ადამიანის შემეცნებითს უნართან არ უნდა გვესმოდეს
როგორც გნოსეოლოგიზმის პოზიციის გაზიარება, რასაც ხშირად ადგილი აქვს საბ-
ჭოთა ესთეტიკოსების შეხედულებებში. რაკი გონებამახვილობისა და საზოგადოდ
კომიკურის შემთხვევაში ხდება ახალი კავშირების აღნიშვნა, მოულოდნელი და-
კავშირება ერთი ცნებისა მეორესთან, ეს უკვე ნიშნავს, თუ რა დიდი შემეცნებითი
ღირებულების მქონეა კომიკური როგორც ესთეტიკური კატეგორია. იგი არეგული-
რებს ამოსავალ ცნებას, ანხორციელებს თავისებურ უკუკავშირებს, ნათელს ხდის
აზრის ფორმების მოქნილობას, მოძრავ, დიალექტიკურ ბუნებას, — ფიქრობს ზო-
გიერთი საბჭოთა ესთეტიკოსი.

მთელი ეს მსჯელობა არ შეესაბამება სინამდვილეს. მართალია კომიკურში
როგორც აზრის, ისე სინამდვილის ცვალებადობის უშუალო მოწამენი ვხდებით, მაგ-
რამ ეს ხდება არა ცოდნის განვითარების, არა შემეცნების სასარგებლოდ, არამედ,
შეიძლება ითქვას, მის საწინააღმდეგოდ. სწორია როცა ვამბობთ, რომ გონებამახვი-
ლობა ემყარება ცნებათა მოქნილობას, მათ „ელასტიურობას“, ერთი შეხედვით, და-
უკავშირებელი ცნებების დაკავშირების შესაძლებლობას, მაგრამ ამას ადგილი აქვს
ამგვარი ცნებების დაკავშირების უსაფუძვლო საჩვენებლად და არა მათ დასამ-
კვიდრებლად. ე. ი. კომიკური არა თუ აფართოებს ცოდნას, არამედ ერთგვარად
ებრძვის არსებული ინფორმაციის შეცვლას და იცავს საწყისი დებულების, უკვე
აღიარებული აზრის ერთადერთ ჭეშმარიტ აზრად მიჩნევის იდეას.

ნათქვამი ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს კომიკური საერთოდ აფერხებდეს
ცნობიერების ყოველგვარ განვითარებას და იბრძოდეს ინტელექტუალური გაქვავე-
ბისათვის, აზრის ერთ ადგილზე გაყინვისათვის. მსგავსი ბრალდების წაყენება კომი-
კურისთვის ისევე უსაფუძვლო იქნებოდა, როგორც მისი მონათვლა შემეცნების ნა-
ირსახეობად, შემეცნების საშუალებად. კომიკური ესთეტიკური კატეგორიაა და მის
წინაშე არ დგას გნოსეოლოგიური თუ ანტიგნოსეოლოგიური ფუნქცია. იგი თუმცა

ეხება ლოგიკურისა და გნოსეოლოგიურის მიმართებას, მაგრამ ამის გამო მას არა-
ვითარი გნოსეოლოგიური მისია არ აკისრია. ჩვენი მტკიცება იმის შესახებ, რომ
კომიკური იცავს არსებულ ინფორმაციას, უშუალოდ მიმართულია გნოსეოლოგი-
ის წინააღმდეგ, რომელიც მიგვაჩნია ჰეგელის აბსოლუტური იდეალიზმის გადმო-
ნაშთად. ფაქტიურად კი ესთეტიკური შეფასების მოცემული ფორმა თავისი მოწო-
დებით არც აჩქარებს და არც ანელებს შემეცნების პროცესს. იგი მხოლოდ აფასებს
იმ ღირებულებას, რომელიც ცოდნითაა განსაზღვრული და „მოითხოვს“ გარკვეულ
სიფრთხილს, რათა არ მოხდეს მისი უსაფუძვლოდ დარღვევა. ე. ი. კომიკური, თუ
შეიძლება ითქვას, გვიცავს შეცდომისაგან და აფერხებს ცოდნას იმ აზრით, რომ ადა-
მიანებს მოუწოდებს თავდაპირილობისაკენ, სიღინჯის გამოჩენისაკენ მოსალოდნელ
ცვლილებათა განხორციელების დროს. კომიკურის არსება უცნობ-ნაცნობის შე-
პირისპირებაში მდგომარეობს ცნობილის პოზიციიდან.

კომიკური, ყველა ესთეტიკურ კატეგორიებთან შედარებით, ყველაზე უფ-
რო ახლოა ჭეშმარიტების იდეასთან. იგი ვერ იტანს ჭეშმარიტების პრინციპი-
დან ოდნავ გადახრასაც კი. კომიკური კრიტიკულია თვით იდეალურის მიმარ-
თაც, თუ იდეალური მოკლებულია რეალურ საფუძველს. ამის ნათელ სურათს
წარმოადგენს სერვანტესის დონ-კიხოტი. დონ-კიხოტი იდეალური პიროვნე-
ბაა. ძნელია მოინახოს დედამიწის ზურგზე მასზე უფრო სამართლიანი, პირ-
დაპირი, შეუპოვარი, სიკეთისათვის თავდადებული ადამიანი. და მიუხედა-
ვად ამისა, დონ-კიხოტი სასაცილოა, კომიკურია. კომიკურია, რადგან მოკ-
ლებულია რეალურ საფუძველს, მისი მისწრაფებები, ღირსებები და მათი შე-
საბამისი მოქმედება არ შეესატყვისება სინამდვილის ლოგიკას. ამრიგად, თუნ-
დაც მორალურად იდეალური იყოს მოვლენა, თუკი ლოგიკურად შეუსაბა-
მოა, კომიკურის სახეს იღებს.

ლოგიკური ღირებულების გამოცხადება კომიკურის ობიექტად მიუთი-
თებს მისი, როგორც ღირებულების შეფასების თავისებურებაზე. იმ ძირითად,
არსებითს ტენდენციას, რომელსაც ადგილი აქვს ნებისმიერ ესთეტიკურ შე-
ფასებაში. ცხადია ამით არ ამოიწურება კომიკურის ყველა მომენტები, ყველა
ასპექტები. როგორც ზემოთ ითქვა, კომიკური საკმაოდ რთული მოვლენაა
და ხასიათდება მრავალი მხარეებით, რის გამოც არსებობს კომიკურის არაერთი
ინტერპრეტაცია. ჩვენთვის აქ მთავარი იყო გვეჩვენებინა ესთეტიკური ღი-
რებულების სპეციფიკა შესაბამისი კატეგორიების მიხედვით.

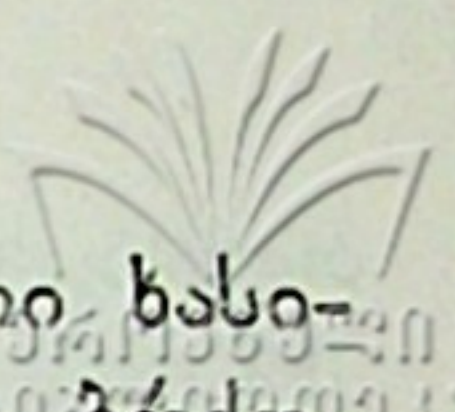
დ) კომიკური სიტუაცია და კომიკური ხასიათი. ისევე, როგორც ტრაგი-
კულის, კომიკურის შემთხვევაშიც ადგილი აქვს წინააღმდეგობას, რომლის შე-
დეგადაც გმირი მარცხდება. მაგრამ, განსხვავებით ტრაგიკულისაგან, „კომი-
კური მარცხი“ არ გულისხმობს მოვლენის განვითარებაში რაიმე დიდი უბე-

დურების გადატანას, კატასტროფას. აქ ფაქტიურად საქმე გვაქვს მცირე მას-
შტაბების უსიამოვნებებთან.

თუ ტრაგიკულის დროს ადგილი ჰქონდა მიზნისა და საშუალების ერთ-
გვარ თანაფარდობას, კომიკური ხასიათდება მიზნისა და საშუალების შეუ-
საბამობით. მიზანი, რომლის მიღწევასაც ფიქრობს კომიკური გმირი, ილუ-
ზორულია, განუხორციელებელი. მიზნის განუხორციელებლობა ამ შემთხვე-
ვაში არ იგულისხმება აბსოლუტური აზრით, ე. ი. იმ აზრით, თითქოს კომიკურ
სიტუაციებში საქმე გვაქვს საზოგადოდ გადაუწყვეტელ ამოცანებთან. იშვი-
ათად თუ მოიძებნება ისეთი ამოცანა, რომლის გადაწყვეტა კაცობრიობას არ
შეეძლოს. გარდა ამისა, მიზანი თუ საზოგადოდ განუხორციელებელია, მისი
მიუღწევლობა არც შეიძლება ტოვებდეს კომიკურის შთაბეჭდილებას. კომიკუ-
რის დროს მიზანი განუხორციელებელია — ნიშნავს შეუძლებელია მისი მიღ-
წევა მოცემულ გარემოში, მოცემული საშუალებებით და მოცემული გმირი-
სათვის.

მიზნის ილუზორული ხასიათი, მისი განუხორციელებლის შეუძლებლობა
გმირს სუსტ, უსუსურ არსებად აქცევს. შესაძლოა თავისთავად არც იყოს
რომელიმე პიროვნება სუსტი, უძლური, უსუსური, მაგრამ იმ ამოცანების და
მიზნების მიმართ, რომლის წინაშეც იგი დგას, უმწეოდ გამოიყურება. უმწეოა
პიროვნება, რამდენადაც მისი შესაძლებლობა მეტისმეტად განსაზღვრულია.
ამიტომაც ბუნებრივია, რომ კომედიების გმირებად უმთავრესად გვევლინებიან
პატარა, შეზღუდული ადამიანები. რომელიმე ძლიერი პიროვნების მიმართ
ძნელია გაამართლო უმწეობა, უსუსურობა. მისთვის სისუსტეს შეიძლება ჰქონ-
დეს ცალკეული გამონაკლისების სახე, მაგრამ არ შეიძლება ჰქონდეს მუდმივი
ხასიათი, რამდენადაც დაუჯერებელია ისეთი ადამიანის ძლიერება, რომელიც
ყოველ მომენტში უძლურებას იჩენს. ჩვენთვის წარმოდგენელია ტარიელი ან
ავთანდილი კომედიის გმირებად, თუმცა სრულებით არ არის გამორიცხული,
რომ ნებისმიერი მათგანი შეიძლება აღმოჩნდეს კომიკურ სიტუაციაში, ისევე
როგორც წარმოდგენელია სოლომონ მორბელაძე ტრაგედიის გმირად, თუმცა
კი შეიძლება აღმოჩნდეს ტრაგიკულ სიტუაციაში. არ არსებობენ ზუსტად დად-
გენილი ტრაგიკული ან კომიკური გმირები, მათ სიტუაციები ხდებიან ასეთებად.
მაგრამ რამდენადაც ხელოვნებას საქმე აქვს სიტუაციებთან ერთად ხასიათების
გახსნასთან, მხატვრული ნაწარმოების ლოგიკა მოითხოვს სუსტის ან ძლიერის
დასრულებული სახის შექმნას.

გარდა ამისა, კომიკური გმირის შეზღუდულობისა და სისუსტის ნათელსა-
ყოფად აუცილებელია მიზანი, რომლისთვისაც იგი იბრძვის, იყოს შედარე-
ბით უმნიშვნელო, ნაკლებად ღირებული. თუ პიროვნება ვერ აღწევს ისეთ რა-
მეს, რომლის მიღწევა არც სხვას შეუძლია, ასეთ დროს პიროვნების სისუსტე-



ზე ლაპარაკი უბრალოდ უკანონოა. ამიტომაც კომედიებში კომიკური ხასიათები წარმოდგენილია შედარებით სუსტ, ვიწრო ინტერესებისათვის. მაგრამ ის, რაც დამახასიათებელია ხელოვნების ამა თუ იმ ჟანრისათვის, სრულებითაც ვერ გამოდგება ესთეტიკური კატეგორიის ასახსნელად.

ხელოვნებაში მხატვრული სიმართლის მიღწევისათვის საჭიროა ზოგიერთი რამის თავისებურ ასპექტში წარმოდგენა. ესთეტიკური კატეგორია კი ეხება ადამიანის სინამდვილესთან ესთეტიკური დამოკიდებულების გარკვეულ ფორმას და როცა საკითხი დგას იმის შესახებ, თუ რა იწვევს კომიკურ სიტუაციას, რა არის კომიკურის შინაგანი მიზეზი, ჩვენ უნდა მივუთითოთ მიზნის უსაფუძვლობაზე, მიზნისა და საშუალების შეუსაბამობაზე.

სწორედ ეს ის მომენტი, რომელზეც ზემოდ გვქონდა მსჯელობა და რომელიც კომიკურის არსებითს, განმსაზღვრელ თავისებურებად იქნა მიჩნეული. კომიკურ სიტუაციებში გმირის მოქმედებას ყოველთვის უაზრობის დალი აზის. მოქმედება ისეთ ხასიათს იღებს, რომელიც ეწინააღმდეგება მოვლენათა განვითარების ბუნებრივ პროცესს. ამიტომ მისი დამარცხება სავსებით სამართლიანად გვეჩვენება, რასაც შინაგანი კმაყოფილების გამომხატველი სიცილით ვადასტურებთ. ეს გარემოება კომიკურის დროს მიღებულ ესთეტიკურ სიამოვნებას უფრო მარტივსა და ნათელს ხდის, მაშინ, როდესაც ტრაგიკულის შემთხვევაში სიამოვნება რთული, წინააღმდეგობრივი ბუნებისაა. სიამოვნების ეს სირთულე ტრაგიკულის მიერ მომხდარ შთაბეჭდილებას აძლიერებს და ახანგრძლივებს, კომიკურისაგან მომხდარი შთაბეჭდილება კი შედარებით სუსტი და ხანმოკლეა. ტრაგიკული უფრო ემოციურია, ვინემ კომიკური.

მიზნისა და საშუალების წინააღმდეგობა, მათი შეუსაბამობა ჯერ კიდევ არ არის საკმარისი კომიკური სიტუაციის სრული დახასიათებისათვის. კომიკურს ხორცს ასხამს და ძალას მატებს სწორედ ის გარემოება, რომ არსებული წინააღმდეგობა კომიკურის გმირისათვის შეუმჩნეველი რჩება. თავისთავად ის ფაქტი, რომ მიზანი მიუღწეველია, ილუზორულია, არც ისე კომიკურია. კომიკურია ის მაშინ, როდესაც მას სერიოზულად მთელი გულმოდგინებით ეკიდებიან, ე. ი. როდესაც ვერ ხედავენ მის ილუზორულობას. თუ ადამიანი სჩადის სისულელეს და კარგადაც ესმის თავისი მოქმედების ჭეშმარიტი მნიშვნელობა, ე. ი. სულელური ხასიათი, მაშინ კომიზმი საერთოდ არც არის, ან კიდევ არსებობს მცირე დოზით და ისიც იმ რწმენის საფუძველზე, რომ, რაკი სჩადიან სისულელეს მაშ არცთუ ისე ესმით მისი ნამდვილი მნიშვნელობა. მაგრამ კომიზმი მთელი არსებით მოჩანს, როდესაც ადამიანი სჩადის რაღაც უაზრო მოქმედებას და აბსოლუტურად ვერ გრძნობს მის უაზრობას. ცხადია, დონ-კიხოტი თავის-

თავად ძლიერი პიროვნებაა, მიზანი, რომელსაც იგი ისახავს მიუღწევად არა მხოლოდ მისთვის, არამედ ნებისმიერი ცოცხალი არსებისათვის, ამიტომ მისი სისუსტე საერთოდ ადამიანური სისუსტეა და სიცილის ობიექტად ვერ გამოდგება. მაგრამ ღონ-კიხოტის მოქმედებაში კომიკური ის არის რომ თვითონ ღონ-კიხოტი ვერ გრძნობს ამას, ვერ გრძნობს მიზნის ილუზორულობას და თავგამოდებით იბრძვის მისი განხორციელებისათვის. კომიკურის გმირისათვის დამახასიათებელია ინტელექტუალური სიბეცე, გონებრივი შეზღუდულობა. ის, ვინც ბევრს ფიქრობს, ვინც ყოველ ნაბიჯს ასჯერ და ათასჯერ აწონ-დაწონის, ნაკლებად მოექცევა სასაცილო მდგომარეობაში, თუმცა ასევე ნაკლებად მიაღწევს რაიმეს ცხოვრებაში, რადგან რაიმეს მიღწევა გულისხმობს მოქმედების დროზე შესრულებას და არა გაჭიანურებას. ნათქვამია: დიადიდან სასაცილომდე ერთი ნაბიჯიაო. ზედმეტად ფრთხილი ადამიანიც შეიძლება გახდეს სასაცილო, სწორედ ამ ზედმეტი სიფრთხილის გამო. უკიდურესად დაფიქრებულმა ადამიანმაც შეიძლება გამოიჩინოს გონებრივი სიბეცე უკიდურესი დაფიქრების გამო. ასე რომ, კომიზმი ყოველთვის გულისხმობს კომიკური გმირის მიერ საკუთარი მდგომარეობის გაუცნობიერებლობას.

ეს გარემოება დიდი მნიშვნელობის მქონეა თეატრალურ ხელოვნებაში. კომიკურ სცენებში მსახიობი რაც უფრო ინარჩუნებს სერიოზულ გამომეტყველებას, მით უფრო კომიკურია. უხეიროა იმ მსახიობის თამაში, რომელსაც ესმის რა თავისი გმირის კომიკურობა, ცდილობს რაც შეიძლება ხაზი გაუსვას მას. ასევე უხეიროა სასაცილო ამბის მოყვლა იმ კაცის მიერ, რომელიც თვითონ ვერ იკავებს სიცილს.

მაშ ასე, კომიკური სიტუაციის დახასიათებისას უნდა ხაზი გაესვას როგორც შეუსაბამობის ფაქტს გმირის მოქმედებაში, ისე ამ ფაქტის გაუცნობიერებლობას მის მიერ.

მესამე არსებით მომენტს წარმოადგენს გადაწყვეტის უეცარი ხასიათი. მიზნისა და საშუალების შეუსაბამობა თუ მეტისმეტად გაგრძელდა და მისი გამოაშკარავება, მისი ნათელყოფა მოხდა თანდათანობით, ეფექტი სუსტდება და კარგავს ძალას. მიუხედავად იმისა, რომ კომიკურისათვის პირობა მოცემულია, კომიზმი მაინც არ ჩანს რადგან, როგორც იტყვიან, მას მარტილი აკლია. მარტივი მაგალითიდანაც კი შეიძლება ამ დებულების ჭეშმარიტების დანახვა. როდესაც ახალფეხადგმული ბავშვი ეცემა, სრულებითაც არ გვეცინება, ხოლო როცა მოზრდილი წაიბოროძიკებს, სახეზე ღიმილი გადაგვეკვრება. პირველ შემთხვევაში შედეგი მოსალოდნელია, მეორეში კი მოულოდნელი. ერთი და იგივე სასაცილო ამბავი ხშირი განმეორების შემდეგ სასაცილო აღარ არის. რაც

უფრო დიდია მოულოდნელობის ხარისხი, მით უფრო მატულობს კომიკურით გამოწვეული ეფექტი, ხოლო იმისათვის, რომ მოულოდნელობის ხარისხი დარჩეს სათანადო სიმაღლეზე, საჭიროა შედეგი, ანუ წინააღმდეგობის გახსნა მოხდეს სწრაფად, მოსწრებულად. თუ მოქმედება გაჭიანურდა, მოულოდნელობას ნიადაგი გამოეცლება და სიტუაციაც დაკარგავს კომიკურ ელფერს.

ყოველი კომიკური ამბის გადმოცემა მოითხოვს სისხარტეს, ლაკონიურობას. გაუთავებელი ანეკდოტი ნაკლებად სასაცილოა. ეს გარემოება პირველ რიგში უნდა იქნას გათვალისწინებული იუმორისტული ხასიათის ნაწარმოების შექმნის დროს. შემთხვევითი როდია ის ფაქტი, რომ კომედიების მოცულობა შედარებით ტრაგედიებთან განსაზღვრულია. მართალია ზუსტი ნორმების დადგენა აქ შეუძლებელია და საერთოდ კატეგორიული განცხადების გაკეთება შემოქმედების სფეროში მავნე შედეგების მომცველია, მაგრამ არც იმის უარყოფა იქნება, რომ ზოგიერთი პრინციპებისათვის ანგარიშის გაწევა საჭიროა და სასარგებლო.

საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ძველსა და ახალს შორის ბრძოლას აქვს როგორც ტრაგიკული, ისე კომიკური ასპექტი. როდესაც ძველი, დრომოჭმული, სოციალურად უნიადგო ცდილობს გაიხანგრძლივოს არსებობა, შეინარჩუნოს ადრინდელი მდგომარეობა, რის გულისთვისაც მიმართავს სხვადასხვა საშუალებებს, მაგრამ მაინც მარცხდება, სიტუაცია კომიკურია. ასეთი იყო XIX საუკუნის მიწურულში ქართველი თავადაზნაურობის ხვედრი. წოდებრივი უპირატესობის მანიით შეპყრობილი „შემოდგომის აზნაურები“ ვერ მიმხვდარან, რომ გვარიშვილობამ დაკარგა მნიშვნელობა, რომ საჭიროა ცხოვრების ახლებურად გარდაქმნა.

მაგრამ არა მარტო ძველია კომიკური, არამედ ახალიც შეიცავს კომიკურის ელემენტებს. ახალი შეიძლება იყოს კომიკური სხვადასხვა მიზეზის გამო. ერთია ის წინააღმდეგობა, რომელიც ახალს გააჩნია ძველთან ურთიერთობის ნიადაგზე. ახალი, როგორც წარსულის პირმშო, შეიცავს თავის თავში ორივეს მომენტებს. ეს გარემოება ქმნის გაურკვევლობას, დაპირისპირებას, რომელიც უაზრობაში გადადის და ხდება კომიკური.

კომიკური შეიძლება იყოს ახალი აგრეთვე იმ ნაკლოვანებათა გამო, რომლებიც მას, როგორც სინამდვილის მოვლენას, გააჩნია. რეალისტურმა ხელოვნებამ, როცა იგი აღმავალი ბურჟუაზიისათვის დამახასიათებელი უარყოფითი მხარეების გამომჟღავნებას ახდენდა, ამგვარი მაგალითების მთელი სისტემა შექმნა. ეს მხარეებია: სიძუნწე, ორპირობა, სიცრუე, გაუტანლობა და სხვ. ჯერ კიდევ შექსპირის კომედიებში იქნა გაკრიტიკებული ბურჟუაზიული ზნეობის

ფარისევლური ხასიათი. ღრმა რეალისტურ ფერებში გადმოგვცა ბალზაკმა კაპიტალისტური საზოგადოების უმსგავსოებანი. იშვიათი ოსტატობითაა დახატული ახალი ეპოქის უკუღმართობანი დიკენსის ნაწარმოებებში, ზოლას შემოქმედებაში, გოგოლის სატირაში. საინტერესო მასალას იძლევა XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურაც.

მაგრამ ახალი შეიძლება იყოს კომიკური სწორედ თავისი სიახლის გამოც. ნებისმიერ მოვლენას ესაჭიროება ნიადაგი, გარემო. ხშირად ამგვარი ნიადაგი არ არსებობს, ან თუ არსებობს, იგი ძალიან მერყევია. და აი, ახალი, მოკლებული საჭირო საფუძველს, გარემოს მხარდაჭერას, შინაგან სიმტკიცეს, ხან ფოფხვით, ხან კოჭლობით მძიმედ იკაფავს გზას, მიიწევს წინ და ამ ფოფხვასა და კოჭლობაში იგი კომიკური ჩანს. მაგრამ მისი კომიზმი დროებითია, ზრდის პროცესით გამოწვეული სნეულებაა, რომელიც დროთა ვითარებაში განიკურნება და ჯანსაღ ნაყოფს მოგვცემს. განკურნებამდის კი სნეულება რეალური ფაქტია და სამართლიანად იმსახურებს ხელოვნების კრიტიკას. ასე მაგალითად, საბჭოთა ხელისუფლება თავისი არსებობის პირველ წლებში განიცდიდა ახლისათვის დამახასიათებელ ჩვეულებრივ კრიზისს. მას ჰქონდა როგორც მიღწევები, ისე ჩავარდნები, როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი, ან სუსტი მხარეები. საბჭოთა ხელისუფლების სუსტი მხარეების კრიტიკა მისი შემდგომი წარმატების ერთ-ერთ აუცილებელ პირობას წარმოადგენდა და მრავალ საბჭოთა კომედიებშიც გაჩნდა ჯანსაღი სიცილის გამომწვევი სურათები.

ამრიგად, ყოველი წინააღმდეგობა აწმყოსთან, ეს იქნება წარსულის თუ მომავლის, აწმყოს თვალსაზრისით ალოგიკურია და ამდენად კომიკური. სიცილის ხმა ხომ თანამედროვეობის ხმაა და ის, რაც არ შეესაბამება თანამედროვეობას, ტოვებს საზოგადოდ შეუსაბამობის შთაბეჭდილებას.

ანრი ბერგსონი კომიკურისათვის დამახასიათებელ ალოგიზმს მიიჩნევს შედეგად და არა საფუძვლად. მოყავს გოტიეს აზრი იმის შესახებ, რომ კომიზმი არის უაზრობის ლოგიკა და აკრიტიკებს მის ცალმხრივობას. წინააღმდეგობა, შეუსაბამობა ბერგსონის აზრით ქმნის მხოლოდ ზოგიერთ, ისიც საკმაოდ უხეშ კომიკურ ეფექტებს. უაზრობა, რომელიც გვხვდება კომიკურში, არ არის ნებისმიერი უაზრობა — ამბობს ბერგსონი — იგი სავსებით გარკვეული ტიპის უაზრობაა და ამავე დროს სიცილი მისი შედეგი კი არ არის, არამედ თვითონაა სიცილის შედეგი.

მიუხედავად იმისა, რომ ბერგსონი მთელ შემდგომ მსჯელობას წარმართავს წამოყენებული დებულების დასასაბუთებლად, ფაქტიურად დასაბუთება მიზანს ვერ აღწევს, რადგან სუბიექტი, რომელზეც იგი ლაპარაკობს, არის არა შემფასებელი სუბიექტი, არამედ კომიკური სუბიექტი, ე. ი. ის, ვინც იწვევს სიცილს, და არა ის, ვინც იცინის. ბერგსონის მიხედვით, კომიკური პიროვნება სავსებით დარწმუნებულია, რომ მის მოქმედებას აქვს ლოგიკური სახე, მხოლოდ შემდეგ ირკვევა,

რომ იგი ალოგიური ყოფილა და ამრიგად, უაზრობა კომიკურის შედეგია და არა საფუძველი;

ცხადია, რომ ალოგიურობა ფაქტია არა იმისათვის, ვინც ალოგიურობის მსხვერპლია, არამედ ვინც აკვირდება მას. კომიკური ის პრედიკატია, ის ესთეტიკური კატეგორიაა, რომლითაც დამკვირვებელი სუბიექტი აფასებს სინამდვილეს და არა ის ნიშანი, რომელსაც გრძნობს ან იაზრებს შეფასების ობიექტი. ბერგსონის მტკიცება იმის შესახებ, რომ ალოგიურობა ჩნდება კომიკურის შემდეგ, საწინააღმდეგო კუთხიდან საკითხის მიდგომის შედეგია. კომიკური წარმოდგენილია როგორც რეალური მოვლენა და არა როგორც ესთეტიკური შეფასების გარკვეული ფორმა.

სხვადასხვა სოციალურ გარემოში მყოფი ადამიანები სხვადასხვანაირად აღიქვამენ კომიკურს. ის, რაც ერთს მიაჩნია სასაცილოდ, შეიძლება არც მოეჩვენოს სასაცილოდ სხვა სოციალური ყოფის პიროვნებას. ჩარლი ჩაპლინი ამბობს: ფართო მასისაგან შემდგარ აუდიტორიას დიდად არ ჰგვრიდა ღიმილს გაჭირვებული, ხელმოკლე კაცის მოუხეშაობანი, მაშინ, როდესაც მილიონერის ყოველ მარცხს, ყოველ გაბითურებას და სხვა ამისთანებს იგი უდიდესი სიხარულით ეგებებოდაო. საზოგადოებრივი სიცილის საგანს უმთავრესად წარმოადგენს მოვლენები, რომელთა კრიტიკა სოციალურად საინტერესო და აუცილებელია. ამიტომ სწორია დებულება, რომ სიცილი მუდამ თანამედროვეა, კომიკურის თემა თანამედროვეობაა. ვის აინტერესებს XII საუკუნის საზოგადოებისათვის ჩვეული შეუსაბამობანი, ალოგიური გამოხდომები. კიდევ მეტიც, ისინი შეიძლება გაუგებარიც იყვნენ მომავალი თაობისათვის, თუ მათ ანალოგებს აღგილი არა აქვთ ცხოვრებაში. მახვილგონიერება კარგავს აზრს, თუ მისი ობიექტი მკვდარი სინამდვილეა.

ე) კომიკურის გამოხატვის ხერხები. აქამდე ჩვენი მსჯელობა მიმართული იყო კომიკურის შინაარსის დახასიათებისაკენ. ახლა გადავიდეთ იმ ხერხებზე, რომლებშიც ხდება მოცემული შინაარსის გახსნა.

რადგან კომიკურის ობიექტს წარმოადგენს კანონზომიერების საწინააღმდეგო მოქმედება, რომლის გამომზეურებაც დაკავშირებულია ადამიანის შემეცნებით უნართან, ბუნებრივია, კომიკურის გამოხატვა პიროვნებისგან მოითხოვს გარკვეულ ინტელექტუალურ მონაცემებს, ცნობიერების სიმკვირცხლეს, რასაც გონებამახვილობა ეწოდება.

ამრიგად, გონებამახვილობა ის ინდივიდუალური უნარია, რომლითაც დაჯილდოებულია ადამიანი და რომლის ამოცანას შეადგენს კომიკური სიტუაციების ჩავლება. გონებამახვილობა ხასიათდება, როგორც აღნიშნავს ანრი ბერგსონი, კომიკური სცენების სწრაფად შექმნითა და გარკვევით, სანამ მასში სხვა გაერკვეოდეს.



გონებამახვილობა, როგორც ესთეტიკური შეფასების ინდივიდუალური უნარი, შემფასებელი სუბიექტისაგან მოითხოვს ერთგვარ ზომიერების დაცვას. წინააღმდეგ შემთხვევაში გონებამახვილობა კარგავს ესთეტიკურ ნიადაგს და აქცევა აუტანელ მოვლენად. გონებამახვილი სუბიექტი, თუ იგი ზედმეტად ავლენს ამ თავის უნარს და ცდილობს მიიქციოს სხვისი ყურადღება, ძალას უკარგავს და სცემს თვით გონებამახვილობის ფასს. საერთოდ ნებისმიერი უნარი, როცა იგი უნარის მქონის კმაყოფილების საგანი ხდება, აღარ გამოიყურება რაიმე განსაკუთრებულ უნარად. არაფერი ისე რა უკარგავს მოსწრებულ ნათქვამს ღირებულებას, როგორც ავტორის ყურადღება. გონებამახვილობას აყოლილი ადამიანი უფრო უსიამოვნების გრძნობას ბადებს, ვინემ სიამოვნების, რადგან მას ახლავს ყოველი ჩვენთაგანის გაკილვის საშიშროება. ასეთ შემთხვევაში, სინამდვილისადმი ესთეტიკურ პოზიციას ადგილი აღარ აქვს.

გონებამახვილობა თავის კონკრეტულ გამოვლენას ხუმრობაში, ირონიაში და სარკაზმში აღწევს.

ხუმრობის ძირითად შინაარსს შეადგენს მცირე მასშტაბების ადამიანური ნაკლი. ხუმრობა ეხება ჩვეულებრივ ადამიანურ სისუსტეებს, რომლისგანაც არავინაა დაზღვეული და არც არავინ ფიქრობს აუცილებლად დაიზღვიოს თავი. ეს არ უნდა გავიგოთ ისე, თითქოს პიროვნებას სიამოვნებას ანიჭებს, როდესაც მასზე იცინიან, როდესაც მას ეხუმრებიან. აქ ბევრი რამ დამოკიდებულია თვით პიროვნების ბუნებაზე. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ხუმრობა მაინც არ არის ისე მტკივნეული და მწარე, როგორიცაა, მაგალითად, სარკაზმი. ამიტომ, სუბიექტურად ხუმრობა გამოირჩევა კეთილი განწყობილებით, სითბოთი და ხშირად სიყვარულითაც. ამას გრძნობს ინდივიდი, რის გამოც ზოგჯერ უმძიმს ხუმრობით გამოწვეული წყენის გამოხატვა.

განსხვავებით ხუმრობისაგან, სარკაზმის მახვილი გაცილებით უფრო მკვეთრია და კრიტიკული. თუ ხუმრობა ძირითადად ეხება ისეთ ნაკლს, რომლის გამოსწორება არ შედის ცხოვრების გაუმჯობესების ამოცანაში, და მას „კეთილთვისებიანი ნაკლი“ შეიძლება ეწოდოს, სარკაზმი ყურადღებას ამახვილებს ისეთ მხარეებზე, რომლებიც შეიძლება უარყოფით როლსაც კი თამაშობდნენ საზოგადოების განვითარებაში და იწვევდნენ არასასურველ შედეგებს. ვამბობთ — შეიძლება, რადგან კატეგორიულ ფორმაში მსჯელობა კომიკური ობიექტების მიმართ, როგორც მაგნე, აუტანელ ობიექტებზე, არ შეესაბამება კომიკურის ესთეტიკურ ბუნებას. რაოდენ მკვეთრიც არ უნდა იყოს სარკაზმის კრიტიკული მახვილი, თუ საქმე გვაქვს ესთეტიკურ მიმართებასთან, შეუძლებელია იგი იყოს მტრული, გამანადგურებელი, როგორც ეს ზოგიერთ ესთეტიკოსს.

ჰგონია, რადგან ესთეტიკური შეფასება არის ღირებულების შეფასება, ღირებულების უშუალო განცდა და ამდენად პრინციპში დადებითი. ამის შესახებ უკვე გვქონდა და კვლავ გვექნება მსჯელობა სარკაზმის მხატვრული ფორმის, სატირის განხილვის დროს.

ირონია ესთეტიკური შეფასების თავისებური ფორმაა. იგი უფრო გამოირჩევა არა ობიექტის განსაკუთრებულობით, არამედ სუბიექტური დამოკიდებულების სპეციფიკით. ეს გარემოება საშუალებას აძლევს ზოგიერთს, ირონიის თავისებურება არსებითად დაინახოს შემფასებელი სუბიექტის ფსიქოლოგიურ თავისებურებაში. მაგრამ მსგავსი ხასიათის ტენდენციის უკიდურესად განვითარებამ შეიძლება მიგვიყვანოს ირონიის ესთეტიკური არსების უარყოფამდის.

ირონია ხასიათდება ორმაგი ბუნებით. მასში ადგილი აქვს ორი მომენტის — უარყოფითისა და დადებითის ერთდროულ არსებობას, სადაც დადებითი შენიღბული უარყოფის შემცველია. ირონიაში პირადული მომენტი, რაზეც ზოგიერთი ხაზგასმით მიუთითებს, არ უნდა მიგვაჩნდეს ერთადერთად და განმსაზღვრელად. თუ აქცენტს გადავიტანთ საკუთარი უპირატესობის ფაქტზე, ირონია დაკარგავს ესთეტიკურ მნიშვნელობას და გადქცევა პატივმოყვარეობის იაფფასიან აგენტად. ეჭვი არ არის, რომ ირონია ხასიათდება თვითკმაყოფილებით, მაგრამ თვითკმაყოფილების განცდა არ უნდა იყოს დაცლილი ობიექტური შინაარსისაგან და არ უნდა ამოძრავებდეს მას სუბიექტური აღმატების შიშველი მოთხოვნილება. ვიწრო სუბიექტივიზმის ფარგლებში მსჯელობა ღირებულების შეფასებაზე უნიადაგო ხდება, ხოლო ღირებულების შეფასების გარეშე არ არსებობს ესთეტიკური შეფასება.

ირონია საკმაოდ გავრცელებული ცნებაა ფილოსოფიის ისტორიაში. მისი მნიშვნელობა ხშირად სცილდება ესთეტიკურის ვიწრო საზღვრებს და ზოგადფილოსოფიური იდეის სახეს იღებს. იგი ზოგიერთი სისტემის ცენტრალურ კატეგორიასაც კი წარმოადგენს. ამის ერთ-ერთი მიზეზი პლატონის ფილოსოფიაა, სადაც ირონიის ცნებას განსაკუთრებული ადგილი უკავია. პლატონამდის ირონია მიაჩნდათ სიცრუის, ეშმაკობის სიმბოლოდ. პლატონმა პირველმა ჩაღო ირონიაში დადებითი შინაარსი, მასთან ირონია სხვადასხვა მიმართებაში და სხვადასხვა აზრით იხმარება. დიალოგში „ნადიმი“ ირონია განსაზღვრულია როგორც საექვო ღიმილი, რომლის უკან ღრმად მოფიქრებული და მტკიცე აზრი დევს.

არისტოტელესათვის ირონია კომიკურის ერთადერთი ჭეშმარიტი ფორმაა. ამავე დროს იგი აზრის სიღრმისა და დახვეწილობის ნიშანია. სიცილი, რომელიც მისთვის ორგვარია: — სიცილი თავისთვის და სიცილი სხვისთვის, — ხან ადამიანის თავისუფლების მაჩვენებელია და ხან შეზღუდულობის, მორჩილების. სიცილი თავისთვის არის თავისუფალი სიცილი და მას ეწოდება ირონია, ხოლო სიცილი სხვისთვის არის



ჯალბი, ნაძალადევი სიცილი, და მას ეწოდება მასხარაობა. ირონიას, არისტოტელის აზრით, უპირისპირდება ტრაბახი. ირონია ნილბავს თავის უპირატესობას, პირიქით, რაც შეუძლია ხმამაღლა ლაპარაკობს თავის უპირატესობაზე.

ვიკო მისთვის ჩვეული ისტორიზმის პოზიციიდან უდგება ირონიის საკითხს და ფიქრობს, რომ ირონია წარმოიშვა ისტორიული განვითარების უკანასკნელ სტადიაზე, როდესაც გაჩნდა რეფლექტორული აზროვნება და მასთან ერთად ცნობიერების მცდარი და არაადექვატური ფორმების მთელი სიმდიდრე.

განსაკუთრებული ადგილი უკავია ირონიის ცნებას რომანტიკოსების მსოფლმხედველობაში. ირონია მათთან გაგებულია როგორც ცხოვრების საწინააღმდეგო იდეა, იდეა, რომელშიაც მოჩანს ადამიანური ყოფის მთელი საიდუმლოება. ირონია ამქვეყნიური ამაოებიდან თავის დაღწევის ერთადერთი გამოსავალია. იგი მუდმივ მოქმედი, დაუსრულებელი ქაოსის გაცნობიერებაა.

ირონიის ცნებას რელიგიურ-ფილოსოფიურ პლანში განმარტავს კიერკეგორი თავის სადოქტორო დისერტაციაში „ირონიის ცნების შესახებ“ (1841).

ნიცშეს მიხედვით, ირონია არის ე. წ. „ისტორიული სნეულების“ გამოხატულება, მომავლის წინაშე თანამედროვე ცივილიზირებული ადამიანის უძლურებისა და შიშის შედეგი. თანამედროვე ადამიანი მოკლებულია შემოქმედებითს ძალებს და იგი იძულებულია დამალოს თავისი უსუსურება „განათლებული კაცის“ ანუ პოეტის, მეცნიერის, პოლიტიკოსის ნილაბქვეშ. ამ ისტორიულად დაკნინებული ადამიანის სულიერი მდგომარეობაა ირონია.

ხოსე ორტეგა-ი-გასეტი ირონიას თვლის თანამედროვე ხელოვნების დაცემისა და გადაგვარების სიმპტომად. თუ ადრე ხელოვნება თამაშობდა დიდმნიშვნელოვან როლს, წარმოადგენდა ცხოვრების ნაწილს, დღეს იგი ადამიანების წარმოდგენაში ილუზიად იქცა. ცხოვრების ახალი სტილი წამყვან როლს ანიჭებს სპორტულ თამაშობებს. ხელოვნება ცხოვრების ამ ახალი სტილისთვის ანგარიშის გაწევაში სულ უფრო დამცინავი და ირონიული ხდება, ირონიული ხდება არა იმ აზრით, რომ მის შინაარსს წარმოადგენს კომიკური, არამედ იმ აზრით, რომ იგი ნებისმიერი შინაარსის შემთხვევაში დამცინავია. სხვათა დაცინვის ნაცვლად, თანამედროვე ხელოვნება დასცინის თვით ხელოვნებას. მაგრამ ამაში გასეტი არ ხედავს რაიმე დიდ უბედურებას. პირიქით, ხელოვნებას არასოდეს არ გამოუვლენია მთელი თავისი შესაძლებლობა, მთელი თავისი მაგიური ძალა, როგორც ეს გამოავლინა საკუთარი თავის სასაცილოდ აგდებაში. ამ მომაკვდინებელი ნაბიჯით, საკუთარი თავის კრიტიკით ხელოვნებამ შეძლო ხელოვნებად დარჩენა. მისმა თვითუარყოფამ მოუტანა მას არსებობის გაგრძელების გარანტია და ტრიუმფი.

თომას მანი ირონიას განმარტავს როგორც ესთეტიკურ პრინციპს, რომელიც საშუალებას აძლევს თანამედროვე ხელოვნას შეინარჩუნოს ობიექტურობა, სინამდვილის მიმართ კრიტიკული დამოკიდებულება. ირონია ხელოვნებაში ობიექტური, ეპიკური საწყისის სიმბოლოა. ირონია წარმოადგენს ადამიანის ჰუმანური მთლიანობის, ადამიანის გაგებაში უკიდურესობათა გამორიცხვის საშუალებას. ირონია საშუალო პოზიციის დაკავშირების ქადაგებაა, იგი კონტრასტებს შორის ისეთი ინტელექტუალური „სიცელქეა“, რომლის დროსაც არ ხდება არც ერთის მხარეზე დადგომა. ირონიის ინტელექტუალური ხასიათი არ უარყოფს ემოციურობას, დასძენს



მანი, ირონია სრულებითაც არ გულისხმობს გულგრილობას, უყურადღებობას, ცინიკს, ან მასხრად აგდებას.

როგორც ვხედავთ, ტერმინი „ირონია“ მრავალმნიშვნელოვნად იხმარება. ხშირად იგი სცილდება ვიწრო ესთეტიკურ ფარგლებს და იღებს ზოგადფილოსოფიურ შინაარსს. ზოგან იგი გვევლინება როგორც პიროვნების ინტელექტუალური უპირატესობის გამომხატველი ნიშანი, ზოგან როგორც ესთეტიკური უპირატესობის მაჩვენებელი, ზოგან — შიშისა და ამაოების სინონიმი და ა. შ. ყოველივე ეს გამოწვეულია ირონიის თავისებურებით, მისი წინააღმდეგობრივი ბუნებით — გადმოსცეს სათქმელი შებრუნებული სახით, იგულისხმოს ერთი და თქვას მეორე.

კომიკურის გამოხატვის ძირითად მხატვრულ ხერხებს წარმოადგენს იუმორი და სატირა. არსებითი განსხვავება იუმორსა და სატირას შორის დაიყვანება კომიკური ობიექტისადმი დამოკიდებულების ხასიათზე. ჩვეულებრივ, იუმორი ესმით როგორც „კეთილგანწყობილებით“ გამსჭვალული კრიტიკა, მაშინ, როდესაც სატირის მახვილი უაღრესად მკვეთრია და კრიტიკის ობიექტის მოსპობა-განადგურებას გულისხმობს. გამომდინარე აქედან, ბურჟუაზიული ესთეტიკური აზროვნების ბევრი წარმომადგენელი უარყოფს სატირის ესთეტიკურ შინაარსს. ესთეტიკური დამოკიდებულება თავისი ბუნებით დადებითია, საგნის ღირებულების ჭვრეტაა და არ შეიძლება მის გამომხატველად მივიჩნიოთ ისეთი რამ, რაც სპობს, რაც ხელაღებით უარყოფს და ანადგურებს.

სატირის გაგება, როგორც ისეთი მხატვრული ხერხისა, რომელიც ხელაღებით უარყოფს თავის ობიექტს, რომელიც მიზნად ისახავს მხოლოდ მის მოსპობას, ნიშნავს საკითხის ცალმხრივ გაშუქებას. ამიტომ არ არის სწორი ბურჟუაზიული ესთეტიკური აზროვნება, როცა ეჭვის ქვეშ აყენებს სატირის ესთეტიკურ მნიშვნელობას.

პრინციპულად განსხვავებული პოზიცია უკავია საბჭოთა ესთეტიკას. საბჭოთა ესთეტიკის წარმომადგენელთათვის სატირა არა თუ მოკლებულია ესთეტიკურ საფუძვლებს, არამედ ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი უკავია სინამდვილის მხატვრული შეფასების პროცესში. სატირა წარმოადგენს კომიკურის გამოხატვის სავსებით კანონიერ ფორმას.

ხშირად, როცა სურთ სატირის ანტიესთეტიკური ხასიათი აჩვენონ, მიუთითებენ სატირაში არსებულ გაზვიადების და ამდენად გაყალბების ფაქტზე. მართალია, სატირა კომიკური ობიექტის სააშკარაოზე გამოტანის მიზნით იყენებს გაზვიადების მეთოდს, მაგრამ ამ გაზვიადებაში იგი ინარჩუნებს ესთეტიკური შეფასების პრინციპს, თორემ სხვაგვარად აუტანელი და სამართლიანი აღშფოთების საგანი შეიქნებოდა. ყოველ ამ გადაჭარბებას, რომელსაც მიმართავს ხელოვნება, ასულდგმულებს ესთეტიკური მიმართების „კეთილშობილური“



სულისკვეთება, წინააღმდეგ შემთხვევაში ყველაფერი შეიძლება მოგვჩვენებოდეს. ლუარსაბ თათქარიძის სახით ქართველი ზეოდალის ილიასეული დახასიათება იმსახურებს ჩვენს მხარდაჭერას იმიტომ, რომ იგი გადმოცემულია ესთეტიკურის ენაზე. სწორედ ესთეტიკური შეფასების გამო აღიქმებიან ჩვენს მიერ ნაწარმოებში არსებული გაზვიადებული დადებითად, თორემ სხვაფრივ მწერალი შეგვეძლო გაგვეკიცხა ცილისწამებისათვის.

შეუძლებელია ესთეტიკურ შეფასებაზე მსჯელობა იქ, სადაც ადამიანი არ განიცდის სინამდვილის ღირებულებას და სადაც ღირებულების შეგრძნება არ ანიჭებს მას სათანადო სიამოვნებას. სინამდვილესთან უკიდურესად უარყოფით დამოკიდებულებაში ბუნებრივია ვერ წარმოიშობა მისი ღირებულების საკითხი და მაშასადამე იმთავითვე გამორიცხულია ესთეტიკური მიმართების შესაძლებლობა. ხელოვნების, როგორც ესთეტიკური შეფასების უმაღლესი ფორმის დანიშნულება იმაში კი არ არის, რომ უარყოს, ან გააუფასუროს სინამდვილე, არამედ, პირიქით, რაც შეიძლება გვაგრძნობინოს მისი ფასი. საამისოდ, ცხადია, ბევრი ისეთი რამ, რაც ხელს უშლის ამ ამოცანას, ხელოვნების კრიტიკის ობიექტი ხდება, მაგრამ არა სიძულვილის, არამედ, სიყვარულის ენაზე. საქმე აქ იმაში კი არ არის, რომ კრიტიკის საგანი ხელოვანში სიმპათიებს იწვევდეს, არამედ იმაში, რომ საზოგადოდ მის კრიტიკას საფუძვლად ედოს ადამიანური არსებობისადმი სიყვარული, ცხოვრების ღირებულების განცდა და არა ზიზღი. ხელოვნებამ ადამიანს სიხარული უნდა მოუტანოს, ამითაა სწორედ იგი მომაჯადოებელი, ხოლო ზიზღით აშენებული სიხარული დიდად სასიხარულო ვერ იქნება.

ამრიგად, სატირის მახვილი, რა თქმა უნდა, რომ მჭრელია. მის მიზანს შეადგენს კრიტიკის ობიექტის არა შეწყნარება, არა მფარველობა, არამედ გამოაშკარავება, გამომზეურება და ამდენად დასამარება, მაგრამ საზოგადოებრივად შეუფერებელი მოვლენის საფლავში ჩასვენება შემფასებლის მხრიდან ხდება სამგლოვიარო მუსიკის ნაცვლად ჯანსაღი, სამართლიანი სიცილით და არა წყევლა-კრულვითა და გინებით.

3). კომიკურის ასახვის ფორმები და კომიკური ხელოვნებაში. კომიკური როგორც ესთეტიკური შეფასების სპეციფიკური ფორმა შესაბამისად მოითხოვს გამოსახვის სპეციფიკურ ფორმებს, რომელთაც პირობითად შეგვიძლია ვუწოდოთ კომიკურის ჟანრები. რამდენადაც კომიკურს ადგილი აქვს არა მხოლოდ ცხოვრებაში, არამედ ხელოვნებაშიც, უნდა არსებობდეს მისი გამოხატვის როგორც მხატვრული, ისე არამხატვრული, ე. ი. ხელოვნების გარეშე ფორმები. კომიკურის ასახვის ასეთ უმარტივეს, ჩვეულებრივ ცხოვრებისეულ ფორმას წარმოადგენს ანეკდოტი. ანეკდოტი თავდაპირველად ეწოდებოდა უმ-

ნიშვნელო ხასიათის პატარა ამბავს, მოთხრობას, რომელშიც გადმოცემული იყო ისტორიულ პირთა ცხოვრების ცალკეული დეტალები. შემდგომ ანეკდოტი ეწოდა მცირე მასშტაბის სახუმარო ხასიათის თხრობითს ჟანრებს. ანეკდოტებში უმთავრესად გადმოცემულია თანამედროვეობის საჭირბოროტო საკითხები გონებასაზოგადოებრივი ფინალით. ისინი საკმაოდ დიდ გაცოცხლებელ როლს თამაშობენ საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებაში. ანეკდოტებში ნათლად მოჩანს ამა თუ იმ ხალხის, ამა თუ იმ ერის ესთეტიკური შეფასების პოტენციალი, ცხოვრების საკვანძო მომენტების დანახვისა და ლაკონიურ ფორმაში გადმოცემის უნარი.

კომიკურის ასახვის უფრო განვითარებულ ფორმას წარმოადგენს ფელეტონი. იგი პუბლიცისტური ხასიათის ნაწარმოებია და უკავია შუალედურა მდგომარეობა საგაზეთო სტატიასა და მხატვრული ლიტერატურის ქმნილებას შორის. ჩვეულებრივი კორესპოდენციისაგან ფელეტონი განსხვავდება სატირის ელემენტებით, მხატვრული გამომსახველობით, ხოლო მხატვრული ნაწარმოებისაგან განსხვავდება ფაქტიურ სინამდვილესთან სიახლოვით, შინაარსის კონკრეტულობით, სოციალური სიმახვილით. ეს გარემოება ფელეტონს საზოგადოებრივი გარდაქმნების ერთ-ერთ სერიოზულ საშუალებად, ცხოვრების ნაკლოვანებათა კრიტიკის მძლავრ იარაღად ხდის.

კომიკურის გამოსახვის მხატვრულ საშუალებებს ეკუთვნის იუმორისტული და სატირიკული ხასიათის მოთხრობები. კომიკურის მხატვრული ასახვის უმაღლეს ფორმას წარმოადგენს კომედია.

ესთეტიკოსთა ერთი ნაწილი ფიქრობს, რომ კომიკურს როგორც ესთეტიკურ შეფასებას, ადგილი აქვს მხოლოდ ხელოვნებაში, ხოლო კომიზმის შემცველ მომენტებს ცხოვრებაში ეწოდებათ სასაცილო.

თუ საქმე ეხება მხოლოდ ტერმინოლოგიას, დავა უაზროა. მაგრამ აქ მართო ტერმინოლოგიის ამბავი როდია. ჩვეულებრივ, სასაცილოდ მიგვაჩნია ყველაფერი, რაც სიცილს იწვევს. სიცილი კი ყოველთვის არ არის ესთეტიკური შინაარსის მატარებელი. ამრიგად, ცხოვრების კომიზმის მონათვლა სასაცილოდ ნიშნავს მის მიმართ ესთეტიკური საზომების მოხსნას, რაც არაფრით არ იქნებოდა გამართლებული. სხვა საქმეა, რომ ცხოვრებაში სასაცილო და კომიკური ხშირად გადადიან ერთმანეთში, მაგრამ ამის გამო კომიკური მაინც რჩება კომიკურად და სასაცილო სასაცილოდ.

ისევე, როგორც ტრაგიკულის, კომიკურის ასახვის შესაძლებლობა ხელოვნებაში არ არის აბსოლუტური, ხელოვნების ზოგიერთი დარგი მოკლებულია კომიკურის ასახვის უნარს, ხოლო ზოგი გვაძლევს მას ნაკლები ხარისხით.



კაგანის აზრით, ეს გამოწვეულია ხელოვნების ზოგიერთი სახეების თანმიმდევრული დაიკავონ მხოლოდ პოზიტიური პოზიცია და არა ნეგატიური.

არასწორია ხელოვნების ზოგიერთ სახეებში კომიკურის გამოსახვის შეუძლებლობის ახსნა იმით, რომ ისინი მოკლებული არიან კრიტიკის უნარს და მხოლოდ ღირებულების დამკვიდრებას ემსახურებიან. ხელოვნება როგორც ესთეტიკური შეფასების უმაღლესი ფორმა, ღირებულების შეფასებაა და მისი საბოლოო მიზანი ყველგან და ყოველთვის ღირებულების დამკვიდრებაა. სინამდვილის ნაკლოვანებათა მხილვაც ღირებულების დამკვიდრების ფორმითაა მოცემული. ამიტომ ხელოვნების ზოგიერთი დარგისათვის კომიკურის გამოხატვის შეუძლებლობის მიზეზი უნდა ვეძებოთ არა იმაში, რომ იგი მოკლებულია კრიტიკის საშუალებებს, არამედ კომიკურის როგორც ესთეტიკური შეფასების ფორმის თავისებურებაში. რამდენადაც კომიკური წარმოდგენს ლოგიკური ღირებულების შეფასებას, ხელოვნების იმ სახეობაში, სადაც შეუძლებელია მსჯელობა ლოგიკურ ღირებულებაზე, ბუნებრივია, კომიკურის ასახვა გამორიცხულია. ასეთია კერძოდ არქიტექტურა და ორნამენტიკა. არქიტექტურის სამუშაო ელემენტს ნივთიერი მასალა შეადგენს, მოცემული საშუალებებით შესაძლებელია მხოლოდ მოცულობასთან, სიდიდესთან დაკავშირებული ღირებულების განცდა. ამიტომაც არქიტექტურაში თავის ასახვას პოულობს ამაღლებულის კატეგორია და არა ტრაგიკულისა და კომიკურის.

იგივე ნივთიერ მასალას ვხედავთ მოქანდაკის ლაბორატორიაში და ამდენად ხელოვნების მოცემულ დარგში კომიკურის გამოსახვის შესაძლებლობანი საკმაოდ განსაზღვრულია. მაგრამ თუ მაინც ქანდაკებაში არ არის გამორიცხული კომიკურის თემა, ეს გამოწვეულია სკულპტურული ნაწარმოების შინაარსის კონკრეტულობით და გამომსახველობითი თავისებურებებით.

მუსიკაში კომიკურის ასახვის შესაძლებლობის საკითხი სხვაგვარად დგას. თითქმის არავის არ მიაჩნია სადავოდ ის გარემოება, რომ პროგრამული მუსიკა გვაძლევს კომიკურს, მაგრამ ამას ზოგიერთი ხსნის ტექსტის და არა უშუალოდ მუსიკის თავისებურებით. კომიკურია შაირი, ამბობენ ისინი, იუმორისტული ხასიათის სიმღერა, ოპერა, ან ოპერეტა და სხვა მასში მოცემული ტექსტუალური შინაარსის გამო. რაც შეეხება წმინდა მუსიკას, იგი არ შეიძლება იყოს კომიკური.

ამ აზრს იცავს ჰარტმანი და მოჰყავს სათანადო არგუმენტები იმის დასამტკიცებლად, თუ რატომაა შეუძლებელი კომიკურის წარმოდგენა წმინდა, ანუ ინსტრუმენტალურ მუსიკაში. თუმცა შემდეგში, როგორც თვითონ ამბობს, გარკვეული აზრით არ უარყოფს ზოგიერთ მუსიკალურ ნაწარმოებთან სიახლო-

გეს კომიკურთან, ოღონდ მოითხოვს თავშეკავებას ამ სიახლოვის ზედმეტად ხაზგასმისაგან: ვინც დაასკვნოდა, წერს ჰარტმანი, რომ მუსიკა აღსავსეა კომიკური შინაარსით, უთუოდ დაუშვებდა შეცდომას. მუსიკაში კომიზმის ელემენტები პრინციპში მაინც დაკავშირებულია ტექსტუალურ საფუძველთან.

ჰარტმანი მართალია, როდესაც მოითხოვს გარკვეული სიფრთხილის გამოჩენას ინსტრუმენტალურ მუსიკაში კომიზმის ელემენტების დაშვებისას, მაგრამ სიფრთხილის გამოჩენა სრულებით არ გულისხმობს უარყოფას, და, ამრიგად, კომიკური მუსიკის არსებობის უგულებელყოფა, ალბათ, არ იქნებოდა სწორი. თანამედროვე მუსიკამ მოგვცა მუსიკალური საშუალებებით კომიკური სახეების გამოსახვის არაერთი ნიმუში. უაღრესად დიდი ემოციური ძალა საშუალებას აძლევს მუსიკას მიუხედავად მისი აბსტრაქტულობისა, შექმნას კომიკურის შთაბეჭდილება.

სულ სხვა შესაძლებლობების წინაშე დგას ქორეოგრაფია. ცეკვის ხელოვნებაში კომიზმის ასახვის პერსპექტივები იმდენად აშკარაა, რომ დასაბუთებას არ მოითხოვს.

ასევე, კომიკურის გამოსახვის მდიდარ საშუალებებს ფლობს გრაფიკა. ზემოთ ჩვენ შევეხეთ გაზვიადების პრინციპს როგორც კომიკურის გამოხატვის ერთ-ერთ ხერხს, რომელსაც წარმატებით იყენებს სატირა. მაგრამ არც იუმორისტისაა იგი უცხო, განსხვავება უბრალოდ ხსენებული პრინციპის გამოყენების მასშტაბებში, ანუ ხარისხებშია. გრაფიკა ხელოვნების ის სახეობაა, სადაც კომიკურის სფეროში ბრწყინვალე სახეების შექმნა ხდება სწორედ ამ გზით.

შედარებით ნაკლები ზომით, მაგრამ საკმარისად არის შესაძლებელი კომიკურის ასახვა ფერწერაში. ფერწერის ისეთი ჟანრები, როგორიცაა პორტრეტი და თემატური ხასიათის ნაწარმოებები, ქმნიან კომიკურის საინტერესო სახეებს.

კომიკურის სრული ფორმით ასახვის ყველა პირობა მოცემულია მხატვრულ ლიტერატურასა და სინთეტური ხელოვნების დარგებში: თეატრსა და კინოში.

კომიკური ხასიათისა და კომედიის შესახებ ორიგინალურ თეორიას აყენებს ბერგსონი, რომელშიც თვალნათლივ არის წარმოდგენილი მისი ესთეტიკური კონცეფციის არსი. ბერგსონის მიხედვით, კომიკური და კომედია ცხოვრებასა და ხელოვნებას შორის მოქცეული შუალედური ხასიათის მოვლენაა. იგი არც ცხოვრებას ეკუთვნის და არც ხელოვნებას, რადგან ორივე მომენტის შემცველია. კომიკური ხასიათის შესახებ ბერგსონი წერს, რომ მისი ელემენტები ერთი და იგივეა ცხოვრებასა და სცენაზე, ეს არის ავტომატიზმი, სოციალური დინებისათვის ფეხის აუწყობ-

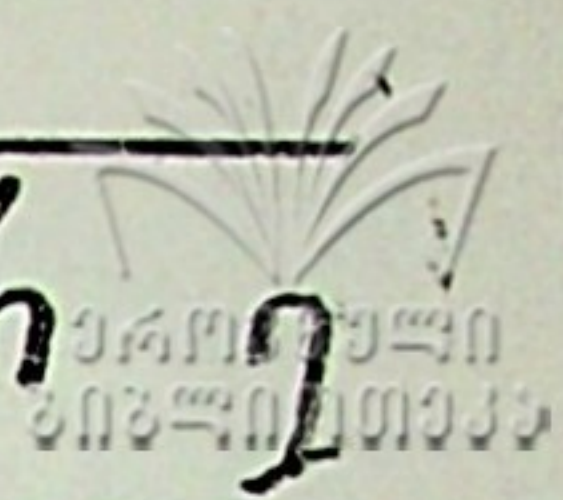
ლობა. კომიკურია ყოველი ჩვენგანი, რამდენადაც დასახელებული თვისებების მატარებელია. პიროვნება, რომელსაც არასოდეს არ მოუცია გაცინებისათვის საფუძველი, კომიკურად იქცევა, როგორც კი შევადარებთ რომელიმე მხატვრულ ტიპს და შევარქმევთ მის სახელს. განზოგადოება, განმეორება უკვე მოიცავს კომიკურობის ჩანასახს და ამიტომაც შემთხვევითი არ არის კომედიებში ზოგადი ტიპებისათვის გამოდევნება. ყოველი დასრულებული კომედია ისწრაფის შექმნას ზოგადი ტიპი იგი ერთადერთია ხელოვნების ქანრებს შორის, რომელიც ემსახურება ზოგადის ასახვას. და სწორედ ამის გამო კომედია ხელოვნებას მიეკუთვნება ნაწილობრივ და არა მთლიანად.

ამრიგად, კომედიის ერთ-ერთ მთავარ ნაკლად ბერგსონს მიაჩნია ის, რომ იგაქმნის ზოგად სახეებს. კომედიაში ზოგადობა — გვეუბნება სიცოცხლის ფილოსოფიის წარმომადგენელი — თვით ნაწარმოებშია. იგი გვიხატავს ისეთ ხასიათებს, რომელთაც შევხვედრივართ, ვიცნობთ და ა. შ. ტრაგედიის გმირი ერთადერთია თავის გვარში. საკმარისია მივბაძოთ მას და გადავიქცევით კომიკურად. კომიკურის გმირი კი ზოგადობაა და ამდენად მისი წაბაძვა არ ცვლის საქმის ვითარებას. ყოველივე აქედან გასაგებია, თუ რატომაც კომედია ხელოვნებათა შორის ყველაზე უფრო დაბალი რიგის. იგი იმყოფება ცხოვრებისა და ხელოვნების მიჯნაზე.

მცდარია ბერგსონის თვალსაზრისი როგორც ხელოვნების, ისე კომედიის საკითხში. კომედიის ნაკლად ბერგსონი თვლის მის ზოგად შინაარსს, მაგრამ ასევე ზოგადია ნებისმიერი ქანრი ხელოვნებაში და იგივე ტრაგედია, რომელიც მას ინდივიდუალობის ნიმუშად მიაჩნია. ტრაგიკული გმირები ისევე ჰგვანან ერთმანეთს, როგორც კომიკური და, კომიკური გმირები ისევე განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, ისევე შემკობილი არიან ინდივიდუალური ნიშნებით, როგორც ტრაგიკული. ის გარემოება, რომ კომიკურის მსგავს სახეებს ცხოვრებაში ვხვდებით და ტრაგიკულისას არა — გადაჭარბებაა. თუ შედარებით ნაკლებია ტრაგიკულ გმირთა ანალოგიები ჩვენს ნაცნობთა წრეში, ამის მიზეზი უფრო ესთეტიკური შეფასების თავისებურებაა და მასში დისტანციის ფაქტორის განმსაზღვრელი მნიშვნელობა და არა ტრაგიკული ხასიათის განსაკუთრებულობა. ხელოვნების მიერ შექმნილი კომიკური სახე ისევე განსაკუთრებულია, როგორც ტრაგიკული. მხოლოდ ცხოვრებაში მომხდარი ტრაგიკული შემთხვევა და მისი მატარებელი ადამიანები არ ტოვებენ ჩვენში ესთეტიკურის შთაბეჭდილებას თვით ამბის სიმძიმის გამო, მაშინ, როდესაც ცხოვრების კომიზმი არ კარგავს თავის ესთეტიკურობას.

მაშ ასე, კომედია ხელოვნებაში კომიკურის ასახვის უმაღლესი ფორმაა. იგი ხელოვნების ისევე კანონიერი ქანრია, როგორც სხვა. იგი მხატვრულად ისევე მნიშვნელოვანია და ღირებული, როგორც სოციალურად საჭირო და აუცილებელი. ამის ცოცხალ დადასტურებას კომედიის განვითარების ხანგრძლივი ისტორია წარმოადგენს.

ტ ა ბ გ დ ე ვ ზ



ქართული ენის
ენციკლოპედია



თ ა ვ ი I

მხატვრული ასახვის თავისებურება

1. მხატვრული ასახვა. საგნის ესთეტიკური ღირებულება გვეძლევა ესთეტიკურ აღქმაში. ესთეტიკური აღქმა თავისი შინაარსით, როგორც ვიცით, სუბიექტური ხასიათის მოვლენაა, სუბიექტის კუთვნილებაა და მის გარეშე ვერ იარსებებს. მაგრამ ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ იგი განწირულია დარჩეს ასეთად და შეუძლებელია მისი ობიექტივირება, სხვისთვის გადაცემა. ცნობილია, რომ ყვავილის მშვენიერება, რომელსაც ჰერეტს სუბიექტი, მოცემულია შესაბამისი განცდის სახით და ამ განცდის გარეშე არ არსებობს, მაგრამ ის, რაც მოცემულია განცდაში, შეიძლება გადავაქციოთ სხვისთვის მისაწვდომად. ამ შემთხვევაში სუბიექტის ემოცია, რომელიც ფაქტიურად საგნის ესთეტიკური შეფასების გამოხატულებაა, შეიძლება იქცეს ახალი ანალოგიური ემოციის წყაროდ, ხოლო მშვენიერების გრძნობა, რომელიც მას გაუჩნდა, ასეთივე გრძნობების გამომწვევ მიზეზად. მხატვრული ასახვა სწორედ ესთეტიკური აღქმის შინაარსის ობიექტივაციას ეწოდება.

ამრიგად, მხატვრული ასახვა ნიშნავს მეორე რიგის ასახვას, რომლის დროსაც ხდება ესთეტიკური ასახვის კვლავ ასახვა, ესთეტიკური ღირებულების რეპროდუცირება. ნათქვამი რომ უფრო გასაგები გახდეს, მოვიყვანოთ მაგალითი. წარმოვიდგინოთ ფუნქულორის პლატოზე გადმომდგარი პიროვნება, რომელიც დასცქერის თბილისს და განიცდის ესთეტიკურ აღმაფრენას. როცა იგი უბრალოდ ტკბება ქალაქის მშვენიერებით და მისი მზერით ღებუ-

ლობს სულიერ კმაყოფილებას, ჩვენს წინაშეა ესთეტიკური შეფასების ფაქტი. მაგრამ თუ იმავე სულიერი კმაყოფილების აღწერას ექნა ადგილი, მაშინ სხვასაც გაუჩნდა იგივე შთაბეჭდილება, იგივე განცდები — ჩვენს წინაშეა მხატვრული ასახვის, ანუ შეფასების ფაქტი.

ამრიგად, გასაგები ხდება როცა ვამბობთ, რომ ესთეტიკური ასახვა სუბიექტის კუთვნილებაა; ამით იმის თქმა გვსურს, რომ მოცემულ პირობებში საგანთა ესთეტიკური შეფასება, მათ ღირებულებაზე მსჯელობა სუბიექტის ფარგლებში რჩება და ამ ფარგლებს იქით აზრს კარგავს. მაგრამ თუ იგივე შეფასება გასცდა სუბიექტის ვიწრო ჩარჩოებს და საერთო შეფასების სახე მიიღო, ე. ი. საზოგადოებრივად მისაწვდომ ღირებულებად იქცა, სახეზე გვაქვს მხატვრული ასახვა, ან, თუ გნებავთ, მხატვრული შეფასება.

ესთეტიკური ასახვის უნარი ყოველ ადამიანს გააჩნია. ყოველ პიროვნებას შეუძლია იგრძნოს საგანთა მშვენიერება; თუმცა ეს გრძნობა ყველასთან ერთნაირად როდია განვითარებული, ყველა როდი წვდება მოვლენის ესთეტიკურ ღირებულებას თანაბარი ინტენსივობით, ყველას როდი ესმის, მაგალითად, ბეთჰოვენის „მოვარის სონატა“, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ვისაც იგი არ ესმის, ესთეტიკურ გრძნობას მაინც არ არის მოკლებული, რადგან აქ თუ არა, სხვაგან მაინც ჰპოვებს ანალოგიურ სიამოვნებას.

მისგან განსხვავებით, მხატვრული ასახვის უნარის ქონა მხოლოდ ერთეულ ადამიანთა ხვედრია, იმ ადამიანებისა, რომლებიც დაჯილდოებული არიან ე. წ. მხატვრული ნიჭით. მხატვრული ასახვის უნარი ჩანასახობრივი ფორმითაა მოცემული ყოველ ჩვენგანში, ამის უშუალო საწინდარია ესთეტიკური გრძნობის არსებობა, მაგრამ იგი განვითარებას აღწევს გარკვეული ჯგუფის ინდივიდებთან, რომლებიც გამოირჩევიან თავიანთი სუბიექტური მონაცემებით და რომელთა საჭირო ობიექტური პირობებიც შეექმნათ. ამ შემთხვევაში ობიექტური ფაქტორი შესაძლოა არ იყოს იმდენად გადამწყვეტი, მაგრამ მას მაინც აქვს მნიშვნელობა და მისი უგულებელყოფა არ შეიძლება.

მაშ ასე, მხატვრული ასახვა ნიშნავს სინამდვილის ესთეტიკურ გარდაქმნას. მოვლენების იმდაგვარად დახასიათებას, რომ მათ დამკვირვებელში გამოიწვიონ ესთეტიკური განცდა. აქედან, თუ ესთეტიკური აღქმა ხასიათდება პასიურობით, ღირებულების უშუალო ჭვრეტით და არა შექმნით, მხატვრული ასახვა თავისი არსებით შემოქმედებაა. მისი მიზანია ახალი, მხატვრული სინამდვილის შექმნა, რომლის უშუალო განხორციელებას წარმოადგენს ხელოვნება.

საბჭოთა ესთეტიკოსების საგრძნობი ნაწილი, ჰეგელისა და ბელინსკის ზეგავლენით, მხატვრულ ასახვას თვლის სინამდვილის შემეცნების ერთ-ერთ ფორმად.

მათი აზრით, არსებობს შემეცნების როგორც მეცნიერული გზა, ისე მხატვრული გზა და მხატვრული შემეცნება ისევე კანონიერი მოვლენაა, როგორც მეცნიერული. მხატვრული ასახვის მოცემული გაგება საფუძველშივე მცდარია. შეცდომების მთავარ წყაროს წარმოადგენს ტერმინების ორაზროვანი, თავისუფალი ხმარება, რაც იწვევს თავისთავად ნათელი აზრის გაბუნდოვანებასა და გამრუდებას.

ასახვა, საზოგადოდ, ობიექტური სინამდვილის სუბიექტური ხატია (ლენინი), სუბიექტისა და ობიექტის დამოკიდებულების გამოხატულებაა, მხოლოდ ეს დამოკიდებულება პრინციპულად სხვადასხვაა, ერთი მხრივ, შემეცნებისა და, მეორე მხრივ, მხატვრული ასახვის დროს. შემეცნება ეს ისეთი ასახვაა, როცა ობიექტის მოქმედების წესის, მისი არსებითი მხარეების დადგენა ხდება, ხოლო მხატვრული ასახვა ნიშნავს ობიექტის შეფასებას, მასში ესთეტიკური ღირებულების წვდომას, სუბიექტისთვის სინამდვილის მნიშვნელობის დადგენას. და, ამრიგად, თუ შემეცნებისთვის მთავარია ობიექტი, მხატვრულ ასახვაში მახვილი გადატანილია სუბიექტზე. მაგრამ ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს შემეცნებას საქმე აქვს მხოლოდ ობიექტთან და მხატვრულ ასახვას სუბიექტთან, რომ ერთი თავისუფალია სუბიექტური მომენტებისაგან და მეორე ობიექტურისაგან, რომ თითქოს ემოციები არავითარ მონაწილეობას არ იღებენ შემეცნების პროცესში და რომ საგანთა ბუნების წვდომა არ ხდებოდეს მხატვრულ ასახვაში. ვიმეორებთ, წარმოუდგენელია ასახვა, ეს იქნება მეცნიერული თუ მხატვრული, როგორც სუბიექტის, ისე ობიექტის გარეშე, მაგრამ ის, რაც არსებითია და განმსაზღვრელი ერთისთვის, არაარსებითია მეორისათვის.

2. მხატვრული სახე. მხატვრული ასახვის უმაღლეს ფორმას წარმოადგენს მხატვრული სახე. მხატვრული სახის ბუნების გარკვევისას მას ჩვეულებრივ უპირისპირებენ შემეცნების ისეთ ფორმას, როგორიცაა ცნება. ასეთი დაპირისპირება სავსებით კანონიერია, რადგან ერთი და მეორეც იმ მასალის გადამუშავების შედეგია, რომელიც შემოდის ცნობიერებაში სინამდვილის მოვლენებთან უშუალო შეხების დროს. ეს მომენტი შემეცნების თეორიაში ცნობილია ცოცხალი განჭვრეტის, ანუ გრძნობადი შემეცნების სახელწოდებით და შემეცნების პირველ საფეხურად ითვლება.

ცოცხალი განჭვრეტა ორმაგი ბუნებისაა. ერთი მხრივ, იგი გრძნობაა, ემოციაა, მეორე მხრივ — ცოდნა. ასე მაგალითად, შეგრძნებებში მოცემულია როგორც ინფორმაცია საგნის თვისებების შესახებ, ასევე შემგრძნობი სუბიექტის რეაქცია მათზე. ცნება ცდილობს შეგრძნებაში მოცემულ მასალას ჩამოაშოროს სუბიექტური მომენტი და აიღოს ის, რაც ობიექტს ეხება. მხატვრულ სახეს აინტერესებს არა ობიექტი თავისთავად, არამედ სუბიექტურ პრიზმაში გადატეხილი ობიექტი. მაგალითისთვის ავიღოთ საგნის ისეთი თვისება, როგორიცაა ფერი. ფერის შეგრძნება ადამიანში ქმნის წარმოდგენას, ანუ ცოდნას საგნის თვისების შესახებ. მაგრამ, ამასთან იგი შეიძლება იყოს სიამოვნების თუ უსიამოვნების წყაროც. ცნებას არ აინტერესებს, თუ რას იწვევს ადამიან-

ში რომელიმე ფერი; მას აინტერესებს იგი როგორც ობიექტის მახასიათებელი ნიშანი და ამ კუთხით განიხილავს შეგრძნებებში მოცემულ მასალას მხატვრული სახე, პირიქით: ყურადღებას ამახვილებს ფერის მიერ გამოწვეული ემოციების ხასიათზე და ამ თვალსაზრისით უდგება საგნობრივ სინამდვილეში არსებულ მდგომარეობას.

ამრიგად, ცოცხალი განჭვრეტა როგორც მეცნიერული, ისე მხატვრული ასახვის წინამძღვარია, ოღონდ მისი ღირებულება ერთისთვის სხვაა და მეორესთვის სხვა, რაც საშუალებას გვაძლევს გავერკვეთ თითოეული მათგანის ბუნებაში.

ცნება აზრის ფორმაა, ინტელექტუალური მოღვაწეობის პროდუქტია და ამ ინტელექტუალურობის ფარგლებშივე რჩება. იგი, თუ შეიძლება ითქვას, გონების ინსტრუმენტს წარმოადგენს და მხოლოდ მისთვისაა განკუთვნილი. ცნებისაგან განსხვავებით, მხატვრული სახე, თუმცა ასევე დაკავშირებულია ინტელექტუალურ პროცესებთან, მაგრამ აღსავსეა ემოციური შინაარსით. მხატვრული სახის ძირითად ამოცანას ადამიანის გრძნობების ამოქმედება, მათზე ზემოქმედება შეადგენს. მხატვრული სახე, რომელიც ემოციურად ჩლუნგია, სახე აღარაა.

ცნება, როგორც სინამდვილის შემეცნების უმაღლესი ფორმა, ხასიათდება ჭეშმარიტება-მცდარობის ნიშნით. ცნების ჭეშმარიტება ვლინდება მსჯელობებში, რაც სავსებით ბუნებრივი ამბავია. მსჯელობებში ხდება ცნებათა შინაარსის გახსნა და სწორედ შინაარსის გახსნის დროს ირკვევა, რამდენად სწორადაა ასახული სინამდვილე მოცემულ ცნებაში. მხატვრული სახისათვის უცხოა ჭეშმარიტება-მცდარობის ნიშანი. არ არსებობს მცდარი ან ჭეშმარიტი მხატვრული სახე. სახე საერთოდ გამოსახვას გულისხმობს. x სახეა y -ის — ნიშნავს რომ x -ში გამოსახულია y . მხატვრული სახე კი ისეთი გამოსახვაა, რომელსაც მხატვრულობის ნიშანი აქვს, ანუ მატარებელია მხატვრული ღირებულების, და საბოლოო ჯამში, მხატვრული სახე სხვა არაფერია, თუ არა მხატვრული ფორმების გამოსახვის წესი. იმისდა მიხედვით, თუ რა ხასიათის მხატვრული ფორმების გამოსახვასთან გვაქვს საქმე, გვექნება მხატვრული სახის განსხვავებული კლასები. სხვა ტიპისაა მხატვრული სახე პოეზიაში, სხვაა იგი ფერწერაში, მუსიკაში, არქიტექტურაში და ა. შ.

მხატვრული სახისათვის ჭეშმარიტება-მცდარობის ნიშნის მიწერის უსაფუძვლობაზე მიუთითებს ფანტაზიის აუცილებელი მონაწილეობა მხატვრულ შემოქმედებაში.

ფანტაზია საერთოდ შემოქმედების ერთ-ერთ მომენტს წარმოადგენს. იგი საჭიროა როგორც მხატვრული, ისე მეცნიერული მოღვაწეობისათვის. მაგრამ

სულ სხვაა ფანტაზიის როლი მეცნიერებაში და სხვა — ხელოვნებაში. ფანტაზია მეცნიერებას ეხმარება უშუალო ხედვისათვის მიუღწეველი ფაქტების წარმოდგენაში, ჰიპოთეზების შექმნაში, რომელთა საბოლოო დადგენა თუ უარყოფა უნდა მოხდეს შემდგომი მუშაობის შედეგად. ამ მუშაობის გარეშე ფანტაზიის ღირებულება მეცნიერებაში ნულს უდრის. ამიტომ, არც ერთი მეცნიერი არ შემოიფარგლება ცარიელი ფანტაზიით. ფანტაზია მისთვის მხოლოდ ბიძგის მომცემია, რომლის იქით ნამდვილი შემოქმედება იწყება.

ხელოვნებაში ფანტაზია უკვე შემოქმედებაა. ფანტაზიის მეშვეობით ხელოვანი ქმნის უკვდავ სახეებს. ნესტან-დარეჯანის ბრწყინვალე სახე გენიალური პოეტის მხატვრული ფანტაზიის პროდუქტია. იმ შემთხვევაშიც კი, როცა პოეტს საქმე აქვს რეალურ პროტოტიპთან, სახის შექმნის მომენტში ფანტაზია მაინც აუცილებელ ელემენტად რჩება, რაც სახეს უფრო მდიდარსა და სრულყოფილს ხდის. ხელოვნების სინამდვილე ფანტაზიის სინამდვილეა, მოგონილი სინამდვილეა, რომლის საფუძველზეც იქმნება სახეების ისეთი გალერეა, სადაც ყოველი მთაგანი ჩვენთვის ახლო ნაცნობია, მეგობარია თუ ნათესავი, მტერია თუ მოყვარე.

მხატვრულ შემოქმედებაში ფანტაზიის განსაკუთრებული როლი აშკარად მიუთითებს სუბიექტური ფაქტორის მნიშვნელობაზე, რომელიც თავის მხრივ მხატვრულ სახეთა მრავალფეროვნებისა და მრავალგვარობის საწინდარია. თუ ერთი და იმავე მოვლენის შესახებ ორი თანაბარი მეცნიერული ღირებულების მქონე ცნების არსებობა წინააღმდეგობაა, ხელოვნებაში ერთი და იმავე ობიექტებზე, ორი და მეტი სახეების შექმნა სავსებით ბუნებრივია და მისასაღმებელი. ვინ მოსთვლის შეყვარებული ადამიანის რამდენი სახე შეუქმნია მსოფლიო ლიტერატურას. ყოველი მთაგანი მთლიანია, დასრულებული და შეუვალი. არც ერთი არ საჭიროებს დამატებას ან შესწორებას, მაშინ, როდესაც მეცნიერებაში ახალი ცნებების გაჩენა ძველის შეცვლასთანაა დაკავშირებული. ამ ნიშნით სახე უფრო უკვდავია, მარადიული, ვიდრე ცნება. ცნება განიცდის განვითარებას, ცვალებადობას. სახის ევოლუციაზე ლაპარაკი უსაფუძვლოა. მეცნიერული სინამდვილე ერთ ლოგიკურ ძაფზე ასხმული სინამდვილეა, ხელოვნება — სინამდვილის დაუშრეტელი ზღვა.

ცნება ზოგადია თავის ბუნებით. ასევე ზოგადობით ხასიათდება მხატვრული სახე, მაგრამ, ცნებისაგან განსხვავებით, იგი ხორცშესხმულია, მოქცეულია ერთეულის, ინდივიდუალურობის ჩარჩოებში. მხატვრული სახე ზოგადისა და ინდივიდუალურობის დიალექტიკური მთლიანობაა. ინდივიდუალობა მხატვრულ სახეს დასრულებულ და შეუვალ, ავტონომიურ ერთეულად ხდის. მართალია

გვენი გრანდეს სახეში იგულისხმება ერთ სოციალურ გარემოში მყოფი ადამიანი, თა გარკვეული ჯგუფი, მაგრამ იგი არ არის მკვდარი აბსტრაქცია, ცოცხალი ინდივიდუალობაა, რომელსაც გვარი და სახელი აქვს. თითოეული სახე მეობის მქონე არსებაა, რომლის უკან პატარა სამყარო იმალება.

სახის ინდივიდუალობა არ ამოიწურება მხოლოდ იმით, რომ იგი ჩამოსხმულია ერთეულის, კერძოობის ყალიბებში. სახე ინდივიდუალურია იმიტაც, რომ წარმოადგენს ხელოვანის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის შედეგს. ყოველი სახე ხელოვანის აღმოჩენაა. მისი შექმნა სხვა სახეების საფუძველზე, ან დახმარებით, შეუძლებელია. მხატვრული ნაწარმოების ძალა მის ორიგინალობაშია. ყოველი ხელოვანი სახეში აქსოვს იმას, რაც მას აღელვებს და აწუხებს, რაც სინამდვილისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონედ მიიჩნია. ხელოვანი არასოდეს არ იზღუდავს თავს ობიექტური კანონებით, იგი ამ კანონებში საკუთარი ინდივიდუალობის ასპარეზს ეძებს.

სახის ინდივიდუალობის მაჩვენებელია კიდევ ის, რომ მისი გაგება და ინტერპრეტაცია სხვადასხვა დამკვირვებლის მიერ სხვადასხვანაირი შეიძლება იყოს. თუ ცნებას საყოველთაო ხასიათი აქვს და იგი ყველასთვის ერთი შინაარსის მატარებელია, სახე სავალდებულო არ არის იყოს ერთნაირი მნიშვნელობისა და ძალის მქონე ყველა სუბიექტისთვის. სახის თავისებურად ამოკითხვა მხატვრული ნაწარმოებისათვის სავსებით ჩვეულებრივი და კანონიერი მოვლენაა. ხელოვანის შემოქმედება მაშინაა სრულფასოვანი, როცა მისი ქმნილება სულის მოძრაობას აძლიერებს და პიროვნების ცნობიერებას აქტივობაში მოიყვანს. სახემ უნდა ჩაგვითრიოს, აგვადელვოს და მის მიერ წარმოდგენილი სინამდვილის მონაწილედ გვაქციოს; გვაქციოს ისე, რომ შეგვინარჩუნოს ჩვენი მეობა. კარგი მწერალი ის კი არ არის, ვინც ყველაფერს თვითონ ამბობს, არამედ ის, ვინც სათქმელს გვიტოვებს და დასკვნების გამოტანის საშუალებას გვაძლევს.

მხატვრული სახის ინდივიდუალობა განსაზღვრავს მის ისეთ ნიშნებს, როგორიცაა ეროვნულობისა და ეპოქალობის ნიშანი. ყოველი სახე გახვეულია ეროვნულ ქურქში, ეროვნულობის ბეჭედი აზის და წარმოადგენს ამა თუ იმ ეპოქის პირმშოს. ცნებისათვის მსგავსი რამ უცხო და მიუღებელია. მართალია ცნება განიცდის ევოლუციას და ევოლუცია გარკვეულ მიმართულებით გაპირობებულია საზოგადოებაში მომხდარი სოციალური ცვლილებებით, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ცნება თავისი არსებით იმდენად ინდიფერენტულია ეპოქის ჩარჩოებისადმი, რომ მასში ძნელია ეპოქალობის რაიმე ნიშანწყლის დანახვა. სულ სხვაა აქილევსი და ოდისევსი, ტარიელი და ავთანდილი, ჰამლეტი და



დონ-კიხოტი, ონეგინი და პეჩორინი. ყველა ესენი თავისი ეპოქის შვილები არიან.

ინდივიდუალობის თავისებურებიდან გამომდინარე, სახის ერთ-ერთ არსებითსა და ცნებისგან განმასხვავებელ ნიშანს წარმოადგენს თვალსაჩინოება. მხატვრული სახის ეს ნიშანი მას აახლოებს ცოცხალ განჭვრეტასთან და თანაც იმდენად, რომ, ერთი შეხედვით, იგი წარმოადგენს იგივეობრივ მოვლენადაც შეიძლება მოგვეჩვენოს. მაგრამ სინამდვილეში არავითარი იგივეობა არ არსებობს. მსგავსება, რომელიც შეინიშნება წარმოადგენასა და მხატვრულ სახეს შორის, ფორმალური ხასიათისაა. წარმოადგენის თვალსაჩინოება აგებულია ერთეულ ნიშანთა ისეთ სიმრავლეზე, რომელთა შორის კავშირი უმეტესად შემთხვევითია, მაშინ, როდესაც მხატვრულ სახეში ნებისმიერი შემთხვევითობა აუცილებლობის გამოვლენაა. მწერალი ტიპის აღწერისას არა თუ ფიზიკურ აღნაგობას, არამედ სახელის შერჩევასაც საგანგებო მნიშვნელობას ანიჭებს.

თვალსაჩინოება მხატვრულ სახეს სიცხადის ძალას მატებს და ამაშია მისი განსაკუთრებული ღირებულება. მიუხედავად იმისა, რომ ცნება არგუმენტირებულია და საბუთების სათანადოდ შეგროვებისა და დამუშავების შედეგად მიიღება, სახეს მაინც მეტი დამაჯერებლობა აქვს, ვიდრე ცნებას. ძნელია ეჭვის შეტანა იმაში, რაც ცოცხალი სინამდვილის სახითაა მოცემული, რასაც უშუალოდ ვგრძნობთ და განვიცდით როგორც ჩვენს წინაშე მყოფ ფაქტს. შემთხვევითი არაა, რომ მეცნიერული მსჯელობის დროს მეტი სინათლის შესატანად მიმართავენ ხოლმე მხატვრული სახეების გამოყენებას.

ინდივიდუალობისა და თვალსაჩინოების ნიშანი, რომლითაც ხასიათდება მხატვრული სახე, ლოგიკურად წარმოშობს დეტალის მნიშვნელობის საკითხს მხატვრულ ასახვაში.

საგნის ესთეტიკური ღირებულება პრინციპში იმდენადაა დამოკიდებული დეტალებზე, რომ თავისუფლად შეგვიძლია ვთქვათ: მოვლენის მხატვრული დახასიათება მისი დეტალებში დახასიათებაა. თუ ცნებისათვის მთავარია არსებით ნიშანთა გამოყოფა არაარსებითისაგან, რათა გამოვლენილ იქნას მოვლენის კანონზომიერება, მხატვრული ასახვისათვის არ არსებობს ნიშანი, რომელიც მკაცრად არსებითია, ან არაარსებითი, არ არსებობს მნიშვნელოვანი და უმნიშვნელო დეტალი. ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს მხატვრული შემოქმედება თვალს ხუჭავდეს დეტალების შერჩევაზე, რომ მისთვის ყველა დეტალს ერთი ფასი ჰქონდეს. თუკი საგნის მხატვრული დახასიათება მისი დეტალებში დახასიათებაა, თავისთავად ცხადია, რომ დეტალების სათანადო შერჩევასა და გამოყენებას არსებითი როლი ენიჭება. მაგრამ დეტალი, რომელიც



ერთ შემთხვევაში უმნიშვნელოა, შეიძლება მნიშვნელოვნად იქცეს მხოლოდ ერთ შემთხვევაში და პირიქით.

მხატვრულ ასახვაში დეტალის შერჩევის საკითხი ორგანულად დაკავშირებულია ხელოვანის შემოქმედებითს პრაქტიკასთან.

პრაქტიკა ასახვის ქვაკუთხედი. შემეცნების თეორიაში იგი ის ძირითადი მომენტი, რომლის საფუძველზეც შესაძლებელი ხდება თვით შემეცნების ფაქტი და მიღებული შედეგების შემოწმება. პრაქტიკის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა ცოცხალი განჭვრეტის გადაქცევა აზროვნების მასალად. შეუძლებელი იქნებოდა აგრეთვე სინამდვილის შესახებ გარკვეული ცოდნის შემუშავება.

იგივე ითქმის მხატვრული ასახვის მიმართ. პრაქტიკა ის ნოყიერი ნიადაგია, რომელშიც ღრმად აქვს ფესვები გადგმული მხატვრულ სახეს. შემთხვევითი როდია, რომ ხელოვანის შემოქმედებაში უხვად მოჩანს ავტობიოგრაფიული ამბები, რომ მის მიერ შექმნილი სახეების უკან ნაცნობი ადამიანების თვალები ანათებენ. მხატვრული შემოქმედების წარმატების ერთ-ერთი აუცილებელი პირობაა ხელოვანის ერუდიცია, რომელიც ცხოვრების გამოცდილების პროდუქტია.

ხაზს ვუსვამთ რა პრაქტიკის დიდ მნიშვნელობას მხატვრულ ასახვაში, ეს არ ნიშნავს, რომ იგი ერთადერთია და გადამწყვეტი. ხელოვანი, რომელსაც ბევრი უნახავს ცხოვრებაში, რომელიც კარგად იცნობს ქვეყნის ასავალ-დასავალს და დიდი ხანია ფლობს მხატვრულ საშუალებებს, რა თქმა უნდა, მეტი პირობა აქვს შექმნას მხატვრულად საინტერესო სახეები. მაგრამ ეს კიდევ არ ნიშნავს, რომ იგი აუცილებლად შეძლებს მათ შექმნას. გამოცდილება თავისთავად ჯერ კიდევ არ არის საკმარისი შემოქმედებითი წარმატების მისაღწევად. იმისათვის რომ გამოცდილებამ ფრთები შეისხას და ასახვა ჰპოვოს ხელოვანის შემოქმედებაში, აუცილებელია გარკვეული ალღო, რომელსაც მხატვრული ინტუიცია ეწოდება.

ცნების ფორმირების პროცესში გონება ძირითადად ემყარება ანალიზისა და სინთეზის მეთოდს. ანალიზისა და სინთეზის გზით აზროვნება იჭრება საგანთა ბუნებაში, ადგენს მათ არსებითს ნიშნებს და ქმნის ცოდნას. ასე მაგალითად, ამა თუ იმ მოვლენის შესახებ ცნების შესამუშავებლად საჭიროა ავილოთ ამავე კლასში შემავალი მოვლენების ყველა დამახასიათებელი ნიშნები, გავაანალიზოთ ისინი, შემდეგ შევარჩიოთ საერთო, არსებითი ნიშნები, მოვახდინოთ მათი სინთეზი და აბსტრაგირება ვუყოთ არაარსებითი ნიშნებისაგან.

ამგვარი გზით მხატვრული სახე არ მიიღება. მხატვრული სახის შექმნა უმთავრესად დამოკიდებულია ხელოვანის ინტუიციაზე.



ინტუიცია აუცილებელი და მნიშვნელოვანია მეცნიერულ ასახვაშიც, მაგრამ რამ. ისევე როგორც ფანტაზია, იგი არ არის და არც შეიძლება იყოს განმსაზღვრელი. ინტუიციაზე დამყარებული ცოდნა მოკლებულია ლოგიკურ საფუძველს, სავარაუდოა. ცოდნა მაშინაა მეცნიერული, როცა იგი დასაბუთებულია. ანალიზისა და სინთეზის მეთოდი სწორედ ლოგიკური საბუთების ძიების და ამდენად ცოდნის დაფუძნების ერთ-ერთი გზაა.

ისულ სხვა სურათთან გვაქვს საქმე მხატვრულ ასახვაში. ხელოვანი როგორც გონიერი არსება, ბუნებრივია, თავის შემოქმედებაში მიმართავს ხოლმე აზროვნების ისეთ ხერხებს, როგორიცაა ანალიზი, სინთეზი და აბსტრაქცია. მაგრამ ამ გზით შექმნილი სახეები სქემატურია, მათ აკლიათ სიცოცხლე, მიმზიდველობა და, მაშასადამე, მხატვრული ღირებულება. ისევე, როგორც ანალიზისა და სინთეზის გარეშე ცნება მოკლებულია საფუძველს, საჭირო საბუთს, ე. ი. იმას, რაც არსებითია ცნებისათვის, ასევე ინტუიციის გარეშე მხატვრული სახე მოკლებულია მხატვრულობას, ე. ი. იმას, რაც ძირითადია მისთვის. ვისაც არა აქვს მხატვრული ინტუიცია, ჭეშმარიტი ხელოვანი ვერასოდეს ვერ იქნება, რა მდიდარ მასალასაც არ უნდა ფლობდეს იგი. ხელოვანებად იბადებიან, მეცნიერებად კი ხდებიან. ეს არ გვაძლევს უფლებას გავაკეთოთ ცალმხრივი დასკვნები იმის შესახებ, თითქოსდა ხელოვანს არ ესაჭიროებოდეს ცოდნა, ინფორმაციის გარკვეული მარაგი. ყოველი ხელოვანი ეძიებს და ყოველი მეცნიერიც გრძნობს, განიცდის. მაგრამ ისევე, როგორც განცდა არ ხდის მეცნიერს მეცნიერად, ძიება არ ხდის ხელოვანს ხელოვანად. ცოდნა, ნიადაგია ხელოვანისთვის ნაყოფის გასაფუთრჩქნავად, ხოლო განცდა სტიმულია მეცნიერისთვის შენობის ასაშენებლად, და როგორც ნიადაგზე თავისთავად ნაყოფი არ აღმოცენდება, ასევე ცარიელი სტიმული სახლს ვერ ააგებს. განა ცოტა იკვლია ლევ ტოლსტოიმ რუსეთის სინამდვილე თავისი უკვდავი ნაწარმოების შესაქმნელად? მაგრამ ვინ იტყვის, რომ ხელოვნება ამ შედეგებს უშუალოდ უნდა უმაღლოდეს ბუმბერაზი მწერლის დაუშრეტელ ენერგიას, მის იშვიათ უნარს გულდასმით შეისწავლოს მოვლენა, ჩაიხედოს მის არსებით მხარეებში? არანაკლები ინტენსივობით იკვლია იგივე სინამდვილე ბევრმა სხვა მოღვაწემაც, გაუკეთა არსებულ მდგომარეობას ყოველმხრივი ანალიზი, გამოაქვეყნა ტრაქტატები, შეიძლება ტომებიც, მაგრამ არ დაუწერია არც „ომი და მშვიდობა“, არც „ანა კარენინა“ და არც „აღდგომა“. ხელოვანის კალამი სხვა ლითონისაგანაა ჩამოსხმული, ვიდრე მეცნიერის. ეს ლითონი მხატვრული ინტუიციის სამკედლოში იწრთობა.

მაშ ასე, მხატვრული სახე სინამდვილის ესთეტიკური შეფასების უმაღლესი ფორმაა. იგი ხასიათდება ინდივიდუალობით, ემოციურობითა და თვალ-



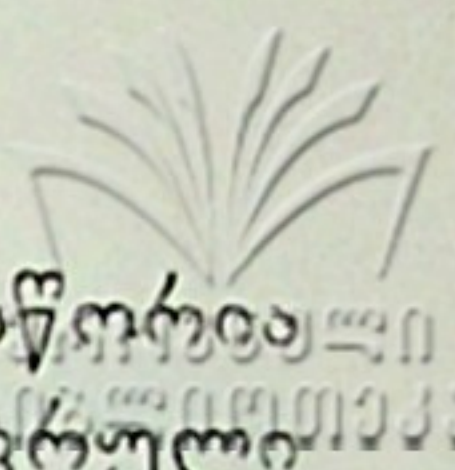
საჩინოებით, ამასთან ერთად, მხატვრული სახე მუდამ მთლიანია ^{ეროვნული} ~~საზოგადოებრივი~~ ლეიტული. მისთვის უცხოა ნაწილობრივი არსებობა. მხატვრული სახე ხელოვანის ინტუიციის ნაყოფია და მარად ცოცხალი სინამდვილის იერი დაჰკრავს.

ასეთია ზოგადად მხატვრული ასახვისა და მხატვრული სახის თავისებურება. ასახვის სრული ანალიზი მოითხოვს ჭეშმარიტების პრობლემის გარკვევას. იმისათვის, რომ საბოლოოდ დადგინდეს რა ბუნებისაა ასახვის რომელიმე ფორმა, უნდა გაირკვეს თუ როგორ დგას მასში ჭეშმარიტების საკითხი.

ჰ. ჭეშმარიტება მხატვრულ ასახვაში, მხატვრული სიმართლე. ასახვის ლენინური თეორიის მიხედვით, ჭეშმარიტება ეწოდება ცნობიერების იმ სურათს, რომელიც სინამდვილეს შეესაბამება. ჭეშმარიტია მსჯელობა, თუ მსჯელობის შინაარსი გამოხატავს ობიექტურად არსებულ მდგომარეობას, მსჯელობისაგან დამოუკიდებელ რეალურ ფაქტობრივ ვითარებას. ასე მაგალითად, დებულება — „ატომი განუყოფელი ნაწილაკია“ ჭეშმარიტია, თუ სინამდვილეში ატომის გაყოფა მართლაც შეუძლებელია. მაგრამ თუკი რაღაც გზებით მოხერხდა ატომის დაშლა, მაშინ წამოყენებული დებულება მცდარია. ან კიდევ, მსჯელობა, რომელშიც ლაპარაკია მზის ირგვლივ დედამიწის მოძრაობის შესახებ, ჭეშმარიტია იმ შემთხვევაში, როდესაც გამოთქმულ ფაქტს ადგილი ექნება თავისთავად, ხსენებული მსჯელობისაგან დამოუკიდებლად და არა მისი წყალობით. მსჯელობის ის შინაარსი, რომლის საგანიც მოკლებულია თავისთავად ობიექტურ არსებობას — ყალბია. ყალბია დებულება „ღმერთი არსებობს“ იმიტომ, რომ მის გარეთ მას არაფერი არ შეესაბამება.

ამრიგად, ჭეშმარიტება, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ორგვარი არსებობის ვითარებას მოითხოვს: ერთია ცნობიერი და მეორე — ობიექტური, ცნობიერებისაგან დამოუკიდებელი არსებობა. ეს ფაქტი თვით ჭეშმარიტების განსაზღვრებაშივე იგულისხმება, როცა ლაპარაკია შესაბამისობაზე. მტკიცება — „თბილისს კვეთს მდინარე მტკვარი“ ჭეშმარიტია, რადგან იგი შეესაბამება ქალაქის გეოგრაფიულ სურათს. მაგრამ ის აზრი, რომ ქვეყანას განაგებს რაიმე ზებუნებრივი ძალა, მცდარია, რადგან არ არსებობენ ზებუნებრივი ძალები და არც მათი გამგებლობა.

ჭეშმარიტების ლენინური განსაზღვრება საფუძვლად უდევს შემეცნების თეორიას. შემეცნება, ანუ ისეთი ასახვა, რომელსაც აინტერესებს საგნის ბუნების, მოვლენის კანონზომიერების დადგენა, მაშინ აღწევს მიზანს, მაშინაა გამართლებული, როდესაც ასახული შეესაბამება ასახვს, როცა სუბიექტის მიერ წარმოდგენილი სურათი შეესაბამება ობიექტის ხასიათს. მაგრამ რამდენად საფუძვლიანია ამავე აზრით ჭეშმარიტებაზე ლაპარაკი იქ, სადაც ასახვი არ



არსებობს ასახულის გარეშე, ობიექტი სუბიექტის გარეშე? რამდენად სწორია მხატვრულ ასახვას მივუდგეთ ჭეშმარიტების საზომით, როდესაც მხატვრული ასახვის ობიექტი მოკლებულია თავისთავადობას? რამდენად მისაღებია მსჯელობა — „ეს ქალიშვილი ლამაზია“, შევაფასოთ ჭეშმარიტების თვალსაზრისით? ე. ი. შეესაბამება თუ არა იგი ობიექტურ ვითარებას, როცა ესთეტიკური თვისება საზოგადოდ ობიექტური არ არის და მხოლოდ სუბიექტის ობიექტთან ესთეტიკური დამოკიდებულების გზით ჩნდება? რამდენად მართებულია ლუარსაბ თათქარიძის სახის ჭეშმარიტებაზე ლაპარაკი, როდესაც იმთავითვე ცნობილია, რომ ლუარსაბის ორეული რეალურ ცხოვრებაში არ არსებობს და რომ იგი ილიას უკვდავმა გენიამ შექმნა?

სუბიექტ-ობიექტის შესაბამისობაზე ლაპარაკი მხატვრულ ასახვაში დასაშვებია მხოლოდ ერთი აზრით, კერძოდ ესთეტიკური სუბიექტის გულწრფელობის აზრით. თუ ობიექტურ მომენტად მივიჩნევთ იმას, რასაც სუბიექტი ფიქრობს, სუბიექტურად კი — რასაც ამბობს, ბუნებრივია, დაისვას საკითხი ჩანაფიქრსა და ნათქვამს შორის შესაბამისობის შესახებ. ის, რასაც ობიექტი გვეუბნება, ზუსტად ასახავს თუ არა იმას, რასაც იგი განიცდის? თუ ასახვა ზუსტია, მაშინ ჭეშმარიტებასთან გვაქვს საქმე და თუ არა — ნათქვამი ყალბია.

მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრულ ასახვაში ჭეშმარიტების პრობლემის დასმა ამ ასპექტში ბუნებრივია და დასაშვებია, იგი მაინც უსაფუძვლოა და უსაფუძვლოა თუნდაც იმიტომ, რომ ძნელია, ან საერთოდ არ ექვემდებარება შემოწმებას. რა უფლება გვაქვს ეჭვი შევიტანოთ ადამიანის ესთეტიკურ შეფასებაში, ან როგორ უნდა დავასაბუთოთ მისი სიყალბე? იქნებ მხატვრულ ნაწარმოებში მაინც მოჩანს ხელოვანის არაგულწრფელობა, იქნებ მკითხველს შესწევს უნარი დაინახოს ავტორის სიყალბე? — დიახ, ამგვარი რამ შესაძლებელია და ამას კიდევ აქვს ადგილი. ხშირია, როცა პოეტის ნათქვამი გულს არ ეკარება, მაგრამ ამ შემთხვევაში ერთადერთი საფუძველი ნაწარმოების მხატვრული ღირებულებაა, მხატვრულად სუსტი და არაძლიერი ნაწარმოები იწვევს ეჭვებს, უნდობლობას. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ მხატვრული ჭეშმარიტების ძირი, რამდენადაც მასზე ლაპარაკი გამართლებულია, სხვაგან უნდა ვეძიოთ და არა სუბიექტ-ობიექტის შესაბამისობაში.

ამრიგად, მხატვრული ასახვის დროს ჭეშმარიტებაზე ლაპარაკი იმ გაგებით, როგორც ეს შემეცნების თეორიაშია, უსაფუძვლოა. თუ შემეცნების თეორიაში არსებული განსაზღვრება მივიჩნიეთ ჭეშმარიტების ერთადერთ სწორ განსაზღვრებად, და თუ ამავე დროს ჭეშმარიტების პრობლემა მხატვრულ ასახვაში ჩავთვალოთ ბუნებრივ პრობლემად, ლოგიკურად უნდა მივიდეთ ნატუ-



რალიზმის როგორც ხელოვნების აბსოლუტური მეთოდის აღიარება მდგომარეობს სინამდვილის დანარჩენი მეთოდების უკანონოდ გამოცხადებამდე. მხოლოდ სინამდვილის ნატურალისტური აღწერა მოგვცემდა შესაბამისობაზე ლაპარაკის უფლებას. ნატურალიზმის გამოცხადება ხელოვნების ერთადერთ მეთოდად, ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, გამოიწვევდა ხელოვნების შეზღუდვას, მის შესაძლებლობათა დაქვეითებას. ამიტომ ბევრი მოაზროვნე, ესმის რა ჭეშმარიტება სინამდვილის ადექვატურ სურათად, პრინციპში უარყოფს ჭეშმარიტების საკითხის დაყენების სამართლიანობას მხატვრულ ასახვაში. მაგრამ ასახვის თეორიაში ჭეშმარიტების პრობლემის უგულებელყოფა შეუძლებელია, რადგან ჭეშმარიტება ეხება ასახვის სისწორეს, მის მნიშვნელობასა და ღირებულებას, იმას, თუ რამდენად სარწმუნოა ასახული. ამიტომ, ვინაიდან მხატვრული ასახვა თვისობრივად განსხვავდება მეცნიერული ასახვისაგან და ასახვის თავისებურ ფორმად ითვლება, ასევე მხატვრული ჭეშმარიტება განსხვავდება მეცნიერულისაგან და ჭეშმარიტების თავისებურ ფორმას წარმოადგენს: გაუგებრობის თავიდან ასაცილებლად უმჯობესია მას ვუწოდოთ მხატვრული სიმართლე, როგორც ამას ხშირად აქვს ადგილი არსებულ ლიტერატურაში.

რაში მდგომარეობს მხატვრული სიმართლის თავისებურება? როდისაა მხატვრული სახე სწორი? ამ საკითხის გარკვევა მოითხოვს მხატვრული ასახვის არსების გარკვევას. მხატვრული ასახვის არსება კი, როგორც ვიცით, მის მხატვრულობაშია. მხატვრულ ღირებულებას მოკლებული სახე ვერ ჩაითვლება მხატვრულ სახედ. ნებისმიერი მხატვრული სახე უფლებამოსილია იწოდებოდეს ასეთად, თუ იგი დამკვირვებელში იწვევს ესთეტიკურ კმაყოფილებას. აქედან გამომდინარე, გასაგებია, რომ მხატვრული სიმართლის თავისებურების დადგენა ნიშნავს იმ საიდუმლოების ამოხსნას, თუ რა განაპირობებს სახის მხატვრულ ძლიერებას, მის ესთეტიკურ ზემოქმედებას დამკვირვებელზე.

მხატვრული ზემოქმედების პრაქტიკა გვიჩვენებს, რომ ობიექტური სინამდვილის ზუსტი, ან მიახლოებით ზუსტი გამოსახვა არათუ ხელს უწყობს სახის ესთეტიკურ ზემოქმედებას, არამედ ხელს უშლის. ხელოვნების ძეგლი, რომელიც ბრძოდ მისდევს ისტორიულ სიმართლეს, სუსტია და უვარგისი. არისტოტელეს სამართლიანი შენიშვნით, ხელოვნება გვაძლევს არა იმას, რაც მოხდა, არამედ იმას, რაც შეიძლებოდა მომხდარიყო, ე. ი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, რაც ფაქტიურად არ მომხდარა, თუმცა ამისათვის პირობა არსებობდა. ხელოვნებაში ადგილი აქვს სინამდვილის არა რეპრეზენტაციას, არამედ ინტერპრეტაციას. არ ვარგა ხელოვანი, რომელსაც არ ძალუძს სინამდვილის გარდაქმნა, სინამდვილის შეცვლა. ცუდი ხელოვანია ის, ვისაც არ შეუძლია



იცრუოს. ხელოვნების სინამდვილე მოგონილი, ილუზორული სინამდვილეა, მისი სამართლიანობისა და სისწორის საფუძველი მის გარეთ კი არაა, არამედ მასშივეა. ესაა მისი შინაგანი ლოგიკა, რომელიც ნაწარმოების კომპოზიციური მთლიანობის სახითაა მოცემული. მხატვრულ სახეს ჭეშმარიტების, სარწმუნოების ძალა აქვს, ე. ი. დამაჯერებელია, თუ იგი შინაგანად შეკრულია, თუ ნაწილები ორგანულად შერწყმულია ერთმანეთთან. თითოეული დეტალი ბუნებრივად უნდა ჩანდეს სახის ლოგიკურ ძაფში. ლუარსაბ თათქარიძის გარეგნობა, ინტერესების სფერო, მსჯელობის ხასიათი და ა. შ. ემსახურება სახის მთლიანობის შექმნას და ამაშია მხატვრული სიმართლის საიდუმლოებაც.

მაშ ასე, ხელოვნების ჭეშმარიტების, ანუ მხატვრული სიმართლის თავისებურება მდგომარეობს იმაში, რომ იგი მოითხოვს მოქმედების ლოგიკურ გაშლას, ნაწილებს შორის აუცილებელ კავშირებს. მხატვრული ნაწარმოებისათვის მიუღებელია ისეთი ვითარება როდესაც სიუჟეტის განვითარებაში დარღვეულია შინაგანი კავშირი, — თანმიმდევრობა. ცხოვრებაში სავსებით დასაშვებია შემთხვევითი უბედურება ხელოვნებაში დაუშვებელია და დაუჯერებელი. ხელოვნებაში სავალდებულოა ყოველ მომხდარ ფაქტს წინ უძღოდეს მისი განმსაზღვრელი ვითარება.

მოვლენათა განვითარების ლოგიკა არ არის ხელოვნების კუთვნილება, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი რამ. მას ობიექტური ხასიათი აქვს. რეალური პროცესები კანონზომიერად მიმდინარეობენ. შემთხვევითობა, რომელსაც ბუნებაში ვხვდებით, აუცილებლობის გამოვლენის ფორმაა, და რაკი ეს ასეა, იბადება კითხვა: ხომ არაა მხატვრულ ასახვაში მოქმედი აუცილებლობა ობიექტური აუცილებლობის ანარეკლი? ე. ი. ხომ არ იქმნება ისეთი სურათი, როდესაც ცალკეული ფაქტების შეცვლისას ხელოვნება ძალაში ტოვებს ამ ფაქტებს შორის არსებულ კავშირებს და, ამრიგად, წარმოგვიდგება როგორც მოვლენათა შინაგანი კავშირების ამსახველი?

პრინციპში, რა თქმა უნდა, ობიექტური სინამდვილის განვითარების ლოგიკა განსაზღვრავს მხატვრული სინამდვილის ლოგიკასაც, მაგრამ არა აბსოლუტური აზრით. რეალურ საგნებსა და ადამიანის სულიერ სამყაროში მოქმედი აუცილებლობა არ არის სავსებით იდენტური და ხელოვნების ლოგიკაც არ არის სინამდვილის ლოგიკის იგივეობრივი, მისი ასლი ან სურათი. მხატვრული ასახვის პროდუქციას თვითმყოფლობის ძალა აქვს. მხატვრული ნაწარმოების გაცნობისას იქმნება შთაბეჭდილება, რომ იგი რეალური მოვლენის სახით არსებობს, თუმცა სინამდვილეში მოაზრებულია, ხელოვანის ფანტაზიის მიერ შექმნილი მოვლენაა. მხატვრული სინამდვილის თვითმყოფობა იმდენად აშკა-



რაა, რომ გვაფიქრებდნენ მისი იდეალური ხასიათი, ე. ი. რომ იგი ასახავდა ანალოგიებს ობიექტურ სინამდვილეში. ტოლსტოის მიერ შექმნილი სახეების ჭეშმარიტების დასადგენად არ არის სავალდებულო XIX საუკუნის რუსეთის სინამდვილის თუნდაც ზერელე ცოდნა. ნატაშა როსტოვას, პიერ ბეზუხოვის, ანდრეი ბოლკონსკის და სხვათა რეალობის საწინდარი თვითონ მათია. ისე, როგორც ფაქტი არ საჭიროებს მტკიცებას, არც მხატვრული სახე მოითხოვს დასაბუთებას. მხატვრული სახე იგივე ფაქტია, რომლის მრავალი ინტერპრეტაცია შეიძლება არსებობდეს, მაგრამ რომლის უარყოფაც შეუძლებელია.

ეს მომენტი ხელოვნების შინაარსის ობიექტურობაზე მიუთითებს და საგულისხმოა, რომ ობიექტურობა ძალაში რჩება არა მხოლოდ დამკვირვებლის მიმართ, არამედ თვით ავტორის მიმართაც.

მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრული სიმართლის კრიტერიუმი მასშვივია და, თუ შეიძლება ითქვას, ხელოვნების ჭეშმარიტება თავისუფალია გარეგანი ჩარევებისაგან, ჭეშმარიტების ობიექტური ხასიათი ისევე ძალაში რჩება, როგორც იგი ძალაშია შემეცნებისას. ნაწარმოების ცალკეულ ნაწილებს შორის ორგანული კავშირი, შინაგანი ლოგიკა არ წარმოადგენს შემოქმედის თვითნებობის პროდუქტს. განა იშვიათია, როდესაც გმირსა და ავტორს შორის წინააღმდეგობა ჩნდება, როდესაც გმირი ავტორის სურვილების საპირისპიროდ იქცევა და ამით ავტორის უკმაყოფილებას იმსახურებს? პუშკინი მეგობრისადმი მიწერილ წერილში გამოთქვამს გულისწყრომას იმის გამო, რომ მისმა საყვარელმა გმირმა ტატიანამ იგი მოატყუა: „შეხედე როგორ გაშაცურა ტატიანამ! იგი გათხოვდა. ამას მისგან არაფრით არ ველოდი“, — წერს სახელოვანი რუსი პოეტი. ტოლსტოი გულისტკივილით ამცნობს მეუღლეს, რომ კატუშა მასლოვანებლუდოვს არ მიჰყვებაო. ცნობილია ტურგენევის კრიტიკული დამოკიდებულება სამოციანელებისადმი. მამების პოზიციებზე მდგარმა მწერალმა თავის რომანში „მამები და შვილები“ გადაწყვიტა ლახვარი ჩაეცა შვილებისათვის ბაზაროვის ვითომდა უარყოფითი ტიპის შექმნით. მაგრამ ფაქტიურად ბაზაროვის სახე დადებითი გამოვიდა. დობროლიუბოვის სამართლიანი შენიშვნით, გმირმა დაამარცხა თავისი ავტორი. და ყველაფერი ეს ხდება იმიტომ, რომ გმირი მოქმედებს მხატვრული სინამდვილის ლოგიკის მიხედვით. არასოდეს არ არის ხელოვნება შემოქმედის ინტერესების ბრმა დამცველი. მხოლოდ სუსტ ნაწარმოებს აწევს ბორკილებად ავტორის სუბიექტური განწყობილება.

მხატვრული სიმართლის აქ მოცემული გაგება ჰეგელისათვის ჭეშმარიტების ერთადერთი სწორი, ფილოსოფიური გაგებაა. აი რას წერს იგი „ლოგიკის მეცნიე-

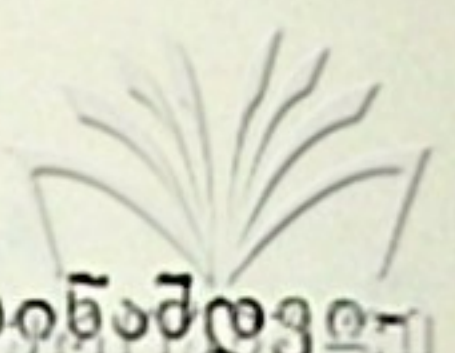
რებაში“: „ჩვეულებრივად ჭეშმარიტებას ვუწოდებთ საგნის თანხმობას ჩვენს წარმოდგენასთან. ამასთან, წინამძღვარის სახით ამ დროს ჩვენ აღებული გვაქვს საგანი, რომელსაც უნდა შეესაბამებოდეს ჩვენი წარმოდგენა მის შესახებ. ფილოსოფიური აზრით კი, პირიქით, ჭეშმარიტება, საერთოდ აბსტრაქტულად გამოხატული, ამა თუ იმ შინაარსის თავის თავთან თანხმობას ეწოდება“¹. ჭეშმარიტების ღრმა, ფილოსოფიური მნიშვნელობა, განაგრძობს შემდეგ ჰეგელი, ჩვეულებრივ სიტყვა-ხმარებაშიც გვხვდება. ასე მაგალითად, ტერმინი „ჭეშმარიტი მეგობარი“ გულისხმობს ისეთ ადამიანს, რომლის მოქმედების წესი შეესაბამება მეგობრის ცნებას. ანალოგიური მდგომარეობაა ხელოვნების ჭეშმარიტ ნაწარმოებზე მსჯელობის მიმართ. არაჭეშმარიტს უწოდებენ უვარგის ნაწარმოებს.

ჰეგელის იდეალისტური ფილოსოფია უარყოფს ცნობიერებისაგან დამოუკიდებელ ობიექტურ რეალობას. მისთვის შემეცნება თვითშემეცნებაა და ამიტომ ლაპარაკი საგნისა და წარმოდგენის თანხმობაზე ატარებს პირობით ხასიათს. მატერიალიზმისთვის ობიექტი ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლად არსებობს და შემეცნების თეორიაშიც ჭეშმარიტებაა ცნობიერების ის სურათი, რომელსაც შეესაბამება საგნობრივი ვითარება. სულ სხვა სიტუაციასთან გვაქვს საქმე მხატვრულ ასახვაში. აქ ობიექტსა და სუბიექტს შორის შემეცნებისათვის დამახასიათებელი დაპირისპირება მოხსნილია, რადგან საკითხი ეხება ობიექტის ღირებულებას, რომელსაც აზრი აქვს, სუბიექტისათვის. და რაკი დაპირისპირება მოხსნილია, რაკი მხატვრული სინამდვილე არის ადამიანის მიერ საკუთარი თავის ხილვა რეალურ სამყაროში, ბუნებრივია, რომ ჭეშმარიტების პრობლემა შინაგანი შესაბამისობის, შინაგანი მთლიანობის ასპექტში დგება.

ამრიგად, მხატვრული ჭეშმარიტების ანალოგიური მნიშვნელობა ჰეგელის ფილოსოფიურ ჭეშმარიტებასთან სრულებით არ მოასწავებს დიალექტიკის მამამთავრის იდეალისტური პოზიციის გაზიარებას. იდეალიზმია იქ, სადაც სინამდვილე იდეის განვითარების ისტორიადაა გაგებული და მხატვრული შემოქმედება ამ განვითარების ერთ-ერთ საფეხურადაა მიჩნეული. იმისათვის, რომ დავძლიოთ ჰეგელის იდეალიზმი, მთავარია დავძლიოთ მისი ტენდენცია აბსოლუტიზმისაკენ. აბსოლუტიზმის უარყოფის გარეშე ჰეგელის უარყოფა უნიადაგოა და ცალმხრივი. ის, ვინც აიგივებს ხელოვნებისა და მეცნიერების ამოცანებს, ვისაც ხელოვნება მიაჩნია შემეცნების თავისებურ გზად, ცხადია, ჭეშმარიტებას ჰეგელისეული ინტერპრეტაციის მიღებისას ადვილად აღმოჩნდება იდეალიზმის ბანაკში. მაგრამ ვისაც ხელოვნება ესმის შემეცნებისაგან განსხვავებული სინამდვილის ასახვის სპეციფიკურ ფორმად, ამგვარი საშიშროებისაგან დაზღვეულია.

4. მხატვრული სახის შემეცნებითი ღირებულება. მხატვრული ტიპი. ზემოთ ჩვენ შევეცადეთ საზი გაგვესვა მხატვრულ ასახვასა და შემეცნებას შორის არსებული განსხვავებისათვის. მხატვრული სიმართლის ანალიზმა დაგვანახა, რომ სინამდვილის კანონზომიერების წვდომა, მოვლენათა განვითარების სურათის წარმოდგენა არ შეადგენს ხელოვნების უშუალო ამოცანას. მხატვრული

¹ ჰეგელი, ლოგიკის მეცნიერება, 1962, გვ. 91.



ასახვა არავითარ შემთხვევაში არ გულისხმობს, ან არ დაიყვანება სინამდვილის ადექვატურობაზე. ამის შემდეგ ბუნებრივად იბადება კითხვა: მხატვრული სახის შემეცნებითი ღირებულების შესახებ ხომ არ არის უსაფუძვლო? რაკი მხატვრული ასახვა არ ისახავს მიზნად სინამდვილის შესწავლას, რამდენად მიზანშეწონილია ვილაპარაკოთ მასში მოცემული მასალის ირგვლივ ცოდნის თვალსაზრისით?

ის გარემოება, რომ მხატვრული ასახვა პრინციპულად განსხვავდება შემეცნებისაგან, ჯერ კიდევ არ ხსნის მისი შემეცნებითი ღირებულების საკითხს. პირიქით, რომ არ არსებულებო განსხვავება, სწორედ მაშინ იქნებოდა უაზრობა გველაპარაკა მხატვრულ ასახვაში შემეცნების ელემენტების შესაძლებლობის შესახებ. ყველა იმ ნიშნის მიხედვით, რითაც ხასიათდება მხატვრული სახე, აშკარაა მას აქვს შემეცნებითი ღირებულება, მიუხედავად იმისა, რომ იგი უშუალოდ არ ემსახურება სინამდვილის შემეცნებას.

სწორედ იმის გამო, რომ მხატვრული სახის წინაშე არ დგას სინამდვილის შეცნობის ამოცანა, მისი შემეცნებითი ღირებულების ხარისხი დამოკიდებულია იმ წესებსა და ხერხებზე, რომლითაც ხელმძღვანელობს ხელოვანი გარემო სინამდვილის მხატვრულად გარდაქმნის პროცესში, რომლითაც ხორციელდება მოვლენების მხატვრული გადამუშავება. სხვა მეთოდებთან შედარებით, რეალიზმის პრინციპები ხელს უწყობს უფრო სინამდვილის არსებითი მხარეების, კანონზომიერების გამოვლენას და ამდენად მეტი შემეცნებითი მასალის შემცველია. რეალისტური მეთოდი ისე აგებს მხატვრულ სინამდვილეს, რომ მასში შეგვიძლია ვიგრძნოთ ან დავინახოთ არამხატვრული სინამდვილის განვითარების ტენდენცია.

ცნობიერების შინაარსის შემეცნებითი ღირებულების საკითხი ორგანულად დაკავშირებულია ამ შინაარსის ზოგადობის ხარისხთან. მხატვრული სახის დახასიათებისას აღნიშნული იყო, რომ სახე, ანალოგიურად ცნებისა, ზოგადია. ეს ფაქტი კიდევ უფრო ასაბუთებს იმ დებულებას, რომ მხატვრულ ასახვაში სინამდვილის შესახებ ცოდნის არსებობა არ არის მოკლებული რეალურ საფუძველს.

განზოგადების მხატვრულ ფორმას წარმოადგენს ტიპიზაცია. ე. ი. მხატვრული სახის შემეცნებითი ღირებულების მასშტაბის გარკვევა მოითხოვს ტიპიზაციის პრობლემის განხილვას.

ჩვეულებრივ, ტერმინი „ტიპი“ ანუ „ტიპიური“ იხმარება არა მხოლოდ მხატვრული სახის, არამედ რეალური, არამხატვრული სინამდვილის მიმართაც. ხშირად ეს სიტყვა სინონიმია სიტყვისა „დამახასიათებელი“. ასე მაგალითად, „ამ

ადამიანის ბუნება ტიპიურად ქართულია“ ნიშნავს, რომ მისი ქცევა ქართული
ლისათვის დამახასიათებელი თვისებებით გამოირჩევა.

როდესაც ლაპარაკია დამახასიათებელ მომენტზე, როგორც წესი, მხედვე-
ლობაში აქვთ ამა თუ იმ კლასის არსებითი, შინაგანი მომენტები. შეიძლება
თუ არა აქედან დავასკვნათ, რომ ტიპიურია კლასისათვის ის, რაც მასში გავ-
რცელებულია? რა თქმა უნდა, არა. ტიპიური სრულებით არ არის სავალდე-
ბულო იყოს გავრცელებული, პირიქით, ზოგ შემთხვევაში, თუ გამოვიყენებთ
რაოდენობრივ საზომებს, ტიპიური შეიძლება უმცირესობაშიც მოხვდეს.

ამიტომ მცდარია მოსაზრება, რომ ტიპიური ხელოვანის ცნობიერებაში
წარმოიშობა თვით სინამდვილეში ობიექტურად არსებულის ნიადაგზე, რეა-
ლური ტიპის საფუძველზე. მხატვრული ტიპი არ არის რეალური ტიპის შე-
დეგი თუნდაც მაშინ, როდესაც ეს უკანასკნელი სინამდვილეში უხვად არსე-
ბობს. ტიპიური სახეების შექმნა მოითხოვს არა მხოლოდ ცხოვრების არსებით
ხასიათზე მითითებას, არამედ მის გახსნას და გამომზეურებას. ტიპიური სახე
ხელოვნებაში ყოველთვის განზოგადებას გულისხმობს, იმ ზოგადის გამოხატ-
ვას, რომელიც მოვლენათა გარკვეულ ჯგუფს ახასიათებს. და როდენ კონცენ-
ტრირებული სახითაც არ უნდა იყოს წარმოდგენილი არსებითი მომენტები
რეალურ ტიპში, განზოგადება მაინც აუცილებელ ელემენტად რჩება მხატ-
ვრულ ტიპისათვის, რაც უკვე ანსხვავებს მას და გამოყოფს პროტოტიპისაგან.

გარდა ამისა, ტიპიურის ცნებაში უმთავრესად იგულისხმება ისეთი სიტუ-
აცია ან მოვლენა, რომელსაც განსაკუთრებული გამომხატველობის ძალა აქვს,
რომელშიც წითელი ფანქრითაა ხაზგასმული ძირითადი მიმართულება.
შინაგანი ვითარების ხაზგასმა, ძირითადი მიმართულების სააშკარაოზე
გამოტანა მოითხოვს მის უკიდურესობამდე მიყვანას. ტიპიც გარკვეული
აზრით არსებითის უკიდურესობამდე განვითარების განსახიერებაა. უკიდურე-
სობა ბუნებას არ უყვარს და მხატვრული სინამდვილე ტიპიური სახეების შექ-
მნისას იძულებულია შეაფასოს ბუნების ეს ნაკლი.

ამრიგად, მხატვრული ტიპი, ვიმეორებთ, არ არის სავალდებულო წარმო-
ადგენდეს არამხატვრული, რეალური ტიპის გამოხატულებას. მხატვრული ტი-
პი უმეტესად რეალური სურათიდან გადახრის, არსებულის გადამუშავების გზით
მიიღება. მაგრამ ეს ხდება არა სინამდვილის დამახინჯების, არამედ შინაგანი
კანონზომიერების გამომზეურების მიზნით. ტიპიური სახეების შექმნით ბუ-
რუსში გახვეული სინამდვილე დღის შუქზე გამოდის. ამიტომაც, გარკვეული
აზრით, მხატვრულ ტიპს უფრო აქვს რეალობის ძალა, ვინემ მის ანალოგიებს,
მილიონობით ფაქტებს. ეს გარემოებაა სწორედ იმის უტყუარი საბუთი, რომ



მხატვრულ სახეს შეიძლება ჰქონდეს უდიდესი შემეცნებითი ღირებულება, არამხატვრული სინამდვილე რომ აღსავსე იყოს ტიპიური სახეებით, მხატვრულ ასახვაში ცოდნის ძიების პერსპექტივა საგრძნობლად შესუსტდებოდა.

რამდენადაც ტიპი შინაგანი აუცილებლობის, სინამდვილის არსებითი, დამახასიათებელი ტენდენციის გამოკვეთაში, გამოაშკარავებაში მდგომარეობს, იბადება კითხვა: ტიპიზაციის პროცესი ხომ არ მოითხოვს ხელოვანისაგან მოვლენათა განვითარების კანონზომიერების შესწავლას? ხომ არ არის სავალდებულო ხელოვანისათვის ჰქონდეს იმ ძირითადი, მამოძრავებელი ფაქტორების სათანადო ცოდნა, რომლებიც განაპირობებს საგანთა კლასის ხასიათს, შინაგან ბუნებას?

რაკი ტიპიურობა ნიშნავს არსებითის მკაფიო ფორმაში გამოვლენას, ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ ხელოვანს, რომელიც მიზნად ისახავს ტიპის შექმნას, აუცილებლობით ევალება მოვლენათა წარმოშობა-განვითარების, არსებითი მხარეების საფუძვლიანი ცოდნა.

და მართლაც, ბევრი საბჭოთა ესთეტიკოსი მტკიცედ დგას იმ თვალსაზრისზე, რომ ხელოვანის უმთავრეს და გადაუდებელ ამოცანას შეადგენს ცხოვრების ღრმა ცოდნა, სინამდვილის კანონზომიერების შესწავლა. ცხოვრებაში მომხდარი ფაქტები, ამტკიცებენ ისინი, მრავალფეროვნებით ხასიათდება; სინამდვილის მოვლენებზე დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ ადგილი აქვს სხვადასხვა პროცესების, ტენდენციების და ადამიანთა ხასიათების არსებობას, მაგრამ ამ სხვადასხვაობის ქვეშ ყველა როდია ერთნაირად მნიშვნელოვანი და არსებითი. ცხოვრების მოვლენების სიმრავლიდან ხელოვანმა უნდა გამოყოს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი, გამოიკვლიოს მათი გამომწვევი მიზეზები და მხოლოდ ამის შემდეგ აქვს უფლება შეუდგეს მხატვრულ განზოგადებას. არ შეიძლება ცალკეული ფაქტების ცხოვრებიდან ამოგლეჯა; აუცილებელია შინაგანი კავშირების გახსნა, ზოგადი ტენდენციის, საზოგადოებრივი განვითარების კანონზომიერების დადგენა. ხელოვანმა უნდა ასახოს ისეთი ფაქტები და მოვლენები, რომლებშიც მკვეთრადაა გამოხატული სინამდვილის კანონზომიერება, მისი განვითარების ტენდენცია, საგანთა მთელი ჯგუფისათვის დამახასიათებელი თვისება, ხოლო ამ ამოცანის სისრულეში მოყვანა წარმოუდგენელია არსებითი მომენტების შესწავლისა და გარკვევის გარეშე.

ერთი სიტყვით, გამოდის, რომ ტიპიზაციის პროცესს აუცილებელია წინ უძღოდეს ცნებათა ფორმირების პროცესი, ტიპიური სახეების შექმნას — არსებითი ნიშნების ცოდნა ანუ ცნების არსებობა და, მაშასადამე, მხატვრულ შემოქმედებას — მეცნიერული კვლევა-ძიება.



ის გარემოება, რომ ცხოვრების ღრმა ცოდნა, ფაქტობრივი მასალის შესწავლა ხელს უწყობს მხატვრული ტიპის შექმნას, დავას არ იწვევს. მაგრამ მოსთხოვო ხელოვანს, სანამ იგი ხელოვნების გზას დაადგებოდეს, გაიაროს მეცნიერული სკოლა, სანამ მხატვრის ფუნჯს ხელში აიღებდეს, შეხედოს სამყაროს მეცნიერულ ლაბორატორიაში გამოგონილი ხელსაწყოებით ჭეშმარიტი სურათის დასადგენად, ნიშნავს ვერ ერკვეოდე მხატვრული ასახვის თავისებურებაში. თვალსაზრისი, რომელიც აიძულებს ხელოვანს მიუდგეს სინამდვილეს მეცნიერული საზომით, აიგივებს მხატვრული ასახვისა და მეცნიერული ასახვის საფუძვლებს და ამზადებს ნიადაგს ხელოვნების მეცნიერების სამსახურში ჩასაყენებლად. ცხოვრების ცოდნა, რომელიც უთუოდ ხელშემწყობია მხატვრული შემოქმედებისათვის, შეიძლება გარკვეულ პირობებში ხელის შემშლელიც აღმოჩნდეს. გადაჭარბებულმა ინფორმაციამ შესაძლოა ხელოვანი მეცნიერებისა და ხელოვნების საერთო ხიდზე შეაყენოს და ამით მისი შემოქმედება როგორც ერთის, ისე მეორისათვის ზედმეტად აქციოს.

სინამდვილის შესწავლა, ფაქტიური მასალის ანალიზი, ვიმეორებთ, ეხმარება პოეტს მხატვრული ტიპის ჩამოყალიბების საქმეში. მაგრამ ტიპი საბოლოო ჯამში მაინც მხატვრული ინტუიციის პროდუქტია და არა გონების მიერ ჩატარებული ოპერაციებისა. მხატვრული სახის შემეცნებით ღირებულებაზე მსჯელობაც გამართლებულია იმდენად, რამდენადაც იგი მხატვრული ინტუიციის შედეგია, თორემ თუ მას მივიჩნევდით სინამდვილის შესწავლის, მოვლენათა შორის კანონზომიერი კავშირების შემეცნების პროდუქტად, მაშინ უნდა დაგვესვა საკითხი შემეცნების შემეცნებითი ღირებულების შესახებ, რაც ელემენტარულ ლოგიკას ეწინააღმდეგება.

ამრიგად, ცხოვრების მიმართ ინფორმაცია, სინამდვილის მოვლენების ცოდნა ყოველ ხელოვანს გააჩნია, ამის გარეშე ხელოვანი საზოგადოდ არც არსებობს, მაგრამ ეს „ცოდნა“ არ არის ცნებების რანგში აყვანილი და, მაშასადამე, კანონზომიერების, არსების აღმოჩენისაკენ გამიზნული. ის, ვინც კანონზომიერებას აღმოაჩენს, ფაქტიურად იძლევა სინამდვილის მეცნიერულ სურათს და ხელოვანიც რომ წვდებოდეს მოვლენების განვითარების შინაგან ბუნებას, მას უთუოდ სათანადო ცნებებშიც ჩამოაყალიბებდა. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ხელოვანის ინტელექტუალურ ხედვას კანონზომიერება მხედველობიდან რჩება და თუ მის ნაწარმოებში ამგვარი რამ არ იგრძნობა, თუ პირიქით, ნაწარმოები წარმოდგენას გვიქმნის მოვლენათა კანონზომიერ ხასიათზე, ეს ინტუიციის წყალობაა. ხშირად ხელოვანს თვითონ არ ესმის თავისი ქმნილების შემეცნებითი ღირებულება ისე, როგორც ეს ესმით კრიტიკოსებს ან ამ საქმით



დაინტერესებულ მკითხველებს. ხელოვანის მხატვრულ ნიჭსა და აზროვნების უნარს შორის იგივეობის ნიშნის დასმა გაუმართლებელია.

მხატვრული ტიპის შექმნას სავალდებულო არ არის წინ უძღოდეს ცნებები აზროვნება, მაგრამ თავისთავად ტიპს და ცნებას ძალიან ბევრი რამ აქვთ საერთო, კერძოდ, ერთისა და მეორის შინაარსი ზოგადია და გამოხატავს მოვლენათა განვითარების არსებით მხარეებს, კანონზომიერების მოქმედების ძირითად ფორმებს. როგორც ცნება, ისე ტიპი გვაძლევს იმ მოვლენის შინაგან ბუნებას, რომელსაც ისინი ასახავენ. ვინც კი იცნობს XIX საუკუნის საქართველოს სოციალურ-ეკონომიურ მდგომარეობას და ერყვევა კლასობრივ სტრუქტურაში, ადვილად დაინახავს მსგავსებას ქართველი ფეოდალის ცნებასა და ლუარსაბის მხატვრულ ტიპს შორის. მაგრამ ამ მსგავსების გვერდით საკმაოდ მნიშვნელოვანი და პრინციპული განსხვავება იჩენს თავს.

ჩვეულებრივ, როდესაც მიუთითებენ ცნებასა და მხატვრულ ტიპს შორის განსხვავების თაობაზე, განსაკუთრებით აღნიშნავენ განსხვავებას ფორმის მიხედვით. ცნება აბსტრაქტული აზროვნების ფორმაა და მოკლებულია თვალსაჩინოებას, მაშინ, როდესაც მხატვრული ტიპი, როგორც მხატვრული ასახვის შედეგი, თვალსაჩინოებით ხასიათდება. ტიპიზაცია, ფიგურალური გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, ზოგადის გაცოცხლება, გასულდგმულებაა. ტიპის ფორმაში გახვეულ ზოგადს ცოცხალი რეალობის ძალა აქვს, ცალკეული მოვლენის სახით წარმოგვიდგება.

ფორმის მიხედვით განსხვავებისას ხშირად ივიწყებენ განსხვავებას შინაარსის მხრივ და ზოგჯერ უგულებელყოფენ კიდევ. ესთეტიკოსთა ნაწილი თვლის, რომ ცნებისა და მხატვრული ტიპის შინაარსი იდენტურია. როგორც ერთი, ისე მეორე საგანთა არსებით შინაგან თვისებებს ეხება.

ცნება და მხატვრული ტიპი, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი პრინციპში მიმართული არიან საგანთა კლასის ძირითადი ტენდენციის გამოხატვისაკენ, თვისობრივად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან და წარმოადგენენ სავსებით დამოუკიდებელ ერთეულებს. განსხვავება ეხება როგორც ფორმას, ისე შინაარსს.

ცნების შინაარსის ქვეშ იგულისხმება არსებით ნიშანთა ერთობლიობა, ე. ი. იმ ნიშნების ერთობლიობა, რომელთაგან თითოეული აუცილებელია და ყველა ერთად საკმარისი ობიექტის ბუნების დასახასიათებლად, მისი სხვა რიგის ობიექტებისაგან გამოსაყოფად. ბოროტი ადამიანის ცნება გულისხმობს ყველა იმ ნიშნების ასახვას, რომლებიც საერთო აქვთ ბოროტ ადამიანთა კლასში შემავალ პირთ. ბოროტ ადამიანთა კლასი თავის მხრივ იყოფა ქვეკლასებად,



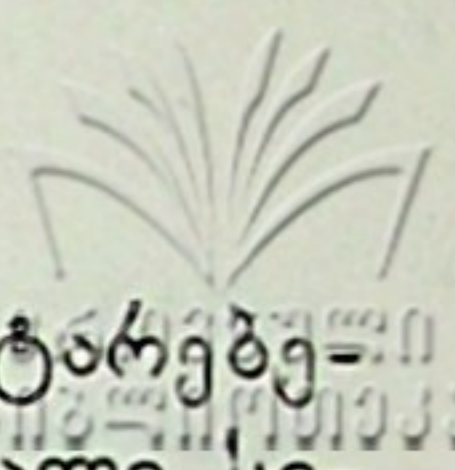
სადაც ქვეკლასის წარმომადგენელს ბოროტების თავისებური სახე აქვს — ლოვანს აინტერესებს ტიპური ხასიათი მთელი თავისი მთლიანობითა და ინდივიდუალური შეუვალობით. ზოგადად ადამიანური ნიშნები ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში თავისებურად ვლინდება. ეს თავისებურება ანუ ინდივიდუალობა ტიპური ხასიათისათვის ისევე შინაგანია და განუყრელი, როგორც მისი ზოგადი არსი. ნებისმიერი ადამიანი ცოცხალი ორიგინალობაა, განუმეორებელი ინდივიდუალობა და მაშასადამე არ არსებობს საერთოდ ადამიანის სახე ან ტიპი. შეუძლებელია საზოგადოდ ადამიანის დახატვა; ტიპის ზოგადობის მასშტაბი ერთგვარად შეზღუდულია. ამ შეზღუდულობის ფარგლებშიც ცნებისა და ტიპის შინაარსები, ე. ი. მათში ასახული ნიშნები ერთმანეთისაგან განირჩევა. ცნებაში მოცემულია მხოლოდ არსებითი ნიშნები. ტიპი ამ ნიშნების გარდა მოიცავს კიდევ ისეთ ნიშნებს, რომლებიც ცნების თვალსაზრისით არაარსებითია, მაგალითად, გარეგნობა, მიხრა-მოხრა და ა. შ. ამის გამო ხშირად შენიშნავენ, რომ ტიპი განსხვავდება ცნებისაგან ზოგადი, არსებითი ნიშნების გვერდით ინდივიდუალობის მაჩვენებელი არაარსებითი ნიშნების ასახვით.

მხატვრული ტიპის წარმოდგენა აუცილებელი, არსებითი ნიშნებისა და შემთხვევითი, არააუცილებელი ნიშნების ჯამად შეცდომაა. ინდივიდუალობის გამომხატველი ნიშნები შემთხვევითია შემეცნების აზრით, მაგრამ არა მხატვრული ასახვის თვალსაზრისით. ყოველი ნიშანი, რომელიც კი მოცემულია მხატვრულ ტიპში, არსებითია და აუცილებელი; მათ გარეშე მოცემული ტიპი არ არსებობს და ვერც იარსებებს. თვალების გამომეტყველება, რომელიც არ იგულისხმება კეთილი თუ ბოროტი ადამიანის ცნებაში ამავე ტიპის ადამიანების დასახატავად იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ მხატვრული ტიპი, შეიძლება ითქვას, მათი მეშვეობით აღწევს მიზანს. ბოროტი და კეთილი ადამიანი ზნეობრივი კრიტერიუმის მიხედვით განსხვავდება, ანუ, უფრო სწორად, დიამეტრულად ეწინააღმდეგება ერთმანეთს თავისი ქცევით საზოგადოებაში, თავისი დამოკიდებულებით სხვა ადამიანებთან. ესთეტიკური აზრით, ისინი გამოირჩევიან გარეგნობითაც და ეს მომენტი ისევე არსებითია მხატვრული ტიპისათვის, როგორც ქცევის ხასიათი. რა თქმა უნდა, აქედან არ უნდა გაკეთდეს დასკვნა, რომ ბოროტი ადამიანის გარეგნობა აუცილებელია იყოს ამაზრზენი, როგორც ამაზრზენია მისი ბუნება. სრულებით არ არის სავალდებულო კეთილი პიროვნება იყოს ლამაზი, ესთეტიკურად მიმზიდველი, ხოლო ბოროტი — მაზინჯი. მაგრამ საჭიროა ბოროტის თუ კეთილის ხასიათი ერთგვარად აისახოს მათს გარეგნობაშიც, მათი ინდივიდუალობის მაჩვენებელ პერსპექტივებში. ამას მოითხოვს მხატვრული სახის შინაგანი ლოგიკა. რამდენად ბუნებრივი, ე. ი. ჭეშმა-



რიტი იქნებოდა სპირიტონ მცირიშვილისა და ტარიელ მკლავაძის სახე, რომელიც თითოეულ მათგანს ჰქონოდა ერთიმეორის გარეგნობა? თუმცა ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ინტელიგენტის ტიპი უსათუოდ ფიზიკურად სუსტი და სნეული ადამიანის გარეგნობით უნდა გადმოიცეს. მაგრამ ტიპის ფიზიკური პოტენციური ორგანულად უნდა შეესაბამებოდეს მის შინაგან ღირსებას და ამ ღირსების ბედს სოციალურ გარემოში. ასეთია კერძოდ რეალისტური მეთოდის მოთხოვნა. რეალიზმის თანახმად, ტიპური სახეები იქმნება შესაბამის სიტუაციებში და ამ სიტუაციის ანაბეჭდი ყოველ ტიპს უნდა ემჩნეოდეს.

ამრიგად, მხატვრული ტიპი თავისი შინაარსით გაცილებით უფრო მდიდარია, ვიდრე ცნება. ცნებაში ასახულ არსებით ნიშანთა გვერდით მხატვრულ ტიპში მოცემულია ცნებისათვის არაარსებითი, მაგრამ ტიპისათვის არსებითი და მნიშვნელოვანი დეტალები. სინამდვილის ცალკეული, ერთი შეხედვით, შემთხვევითი ფაქტები მხატვრული გადამუშავების წყალობით ჰეშმარიტი ხელოვნების ფაქტად იქცევა და გამოხატავს ეპოქის სულისკვეთების ძირითად ტენდენციას. ეს გარემოება თითქოს უფრო ზრდის ტიპის შემეცნებით ღირებულებას შედარებით ცნებასთან. მხატვრული ტიპი გვაწვდის ინფორმაციას არა მარტო ობიექტის შინაგანი მდგომარეობის შესახებ, არამედ მისი გამოვლენის თავისებურებისა და ამასთან სათანადო სიტუაციის შესახებაც. მაგრამ ინფორმაცია, რომელსაც იძლევა მხატვრული ტიპი, არ არის აბსოლუტურად ზუსტი და მისი გამოყენებისას საჭიროა ერთგვარი სიფრთხილის გამოჩენა. ცნება, რომელიც მიუთითებს მხოლოდ და მხოლოდ არსებით ნიშნებზე, მკაცრად საზღვრავს რეალურ საგანთა კლასს და ქმნის მათ ადექვატურ სურათს. განსხვავებით ცნებისაგან, მხატვრული ტიპი კი არ მიუთითებს რეალობაზე, არამედ თვითონაა რეალობა. და მისი უპირატესობაც იმაშია, რომ მასში გამოხატულ ზოგადს სიცხადის ძალა აქვს. ეს მომენტი უთუოდ მნიშვნელოვანია და საგრძნობლად ზრდის არსებითი სინამდვილის დანახვის შესაძლებლობას, მაგრამ ეს შესაძლებლობა საბოლოო ჯამში ხორციელდება ემოციურ ფერებში და ამდენად სუბიექტურობის ფარგლებში ვითარდება. მხატვრული ტიპი სინამდვილის ცოცხალ სურათთან ერთად მოიცავს ავტორის დამოკიდებლობას ამ სინამდვილესთან. ტიპური სახეების შექმნა დაკავშირებულია ცხოვრების მიმართ ხელოვანის აქტიურ დამოკიდებულებასთან, მის მისწრაფებასთან გამოხატოს მოვლენები და ხასიათები ესთეტიკური იდეალის შუქზე. ხელოვანის მიერ შექმნილ ტიპურ სახეებში იგრძნობა ავტორის პოზიცია, შეფასება. ეს კი ნიშნავს, რომ, ცნებისაგან განსხვავებით, მხატვრული ტიპი ტენდენციურობით გამოირჩევა. ტენდენციურობა, როგორც წესი, შემეცნებაში ხელის შემშლელია.



მიუხედავად ამისა, მხატვრული ტიპი უდიდესი ინფორმაციის მატარებელია. მისი საშუალებით წარმავალი სინამდვილე მარად უკვდავი, ცოცხალი სინამდვილის სახით რჩება ჩვენ წინაშე. მისი საშუალებით შეგვიძლია დავინახოთ და ვიგრძნოთ ისეთი რამ, რაც ჩვეულებრივი თვალისათვის შეუმჩნეველია და მიუწვდომელი.

ყოველი ეპოქა ქმნის ტიპების თავისებურ სამყაროს, რაც უსათუოდ განსაზღვრულია ეპოქის განვითარების ხასიათით და ტენდენციებით, ამ ეპოქაში გაბატონებული ესთეტიკური იდეალებით. ანტიკურ ეპოქას მხატვრული ტიპების საკუთარი გაღერა აქვს, ასევე ფეოდალურსაც და ბურჟუაზიულსაც.

ისტორიულად იცვლება არა მარტო ტიპიური სახეების ბუნება, არამედ ტიპიზაციის ხერხებიც. კლასიციზმი, ხელმძღვანელობს რა რაციონალიზმის პრინციპით, უარყოფს ტიპიური ხასიათების განხილვას გარკვეულ დროსა და სივრცეში, გარკვეულ ისტორიულ ვითარებაში და ესმის ტიპიზაცია როგორც უშუალოდ ცნების გათვალსაზიარება. კლასიციზმი იღებს ცხოვრებიდან ერთ რომელიმე თვისებას, გამოყოფს მას სხვა ყველა დანარჩენი თვისებისაგან და განიხილავს განყენებულად. კლასიციზმს არ აინტერესებს, თუ რამ გამოიწვია აღებული თვისებების განსაკუთრებული ზომით განვითარება მხატვრულ ტიპში, როგორია დამოკიდებულება ტიპის სხვა თვისებებთან და ა. შ. მისთვის მხატვრული ტიპი ამ თვისების განსახიერებაა და მეტი არაფერი. მსგავსი წესებით მიღებული მხატვრული ტიპი მოკლებულია სისხლსა და ხორცს და სპეკულატურული აზროვნების იერი დაჰკრავს. კლასიციზმის მიერ შექმნილი მხატვრული ტიპი არასოდეს არ ვარდება წინააღმდეგობაში, იგი ბოლომდე თანმიმდევრულია, მაგრამ აკლია საჭირო სითბო და სიცოცხლე.

წინააღმდეგ კლასიციზმისა, რომანტიზმი განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას ემოციონალურ მომენტებზე. მისთვის ადამიანში მთავარია არა გონიერი სიდიხე, არამედ გრძნობათა თავაწყვეტილობა, სინამდვილისადმი შმაგი, ემოციური დამოკიდებულება. მხატვრული ტიპი ამგვარი დამოკიდებულების განსახიერებაა. არავითარი ანგარიშის გაწევა კონკრეტულ-ისტორიული პირობებისათვის. პროტესტი არსებულის მიმართ — აი ის ძირითადი ნიშანი, რითაც ხასიათდება რომანტიზმის მიერ შექმნილი მხატვრული ტიპი.

კლასიციზმი და რომანტიზმი ცალმხრივად უდგება ტიპიზაციის პრობლემას. მათგან განსხვავებით, რეალიზმი ცდილობს ტიპი გაიგოს როგორც ობიექტურად შექმნილი მდგომარეობის შედეგი. რეალისტურ ხელოვნებაში ტიპიურია როგორც ხასიათები, ისე სიტუაციებიც. ტიპიური სიტუაცია გულისხმობს ცხოვრების იმ კონკრეტული პირობების ასახვას, რომლებიც შესაძლებელს ხდის



გავიგოთ მხატვრული გმირების მოქმედების გამომწვევი მიზეზები. ტიპიური ხასიათის წარმოდგენა ტიპიურ სიტუაციებში ნათლად და ღრმად ხსნის ადამიანის ქცევის მამოძრავებელ მოტივებს და ამით მის ჭეშმარიტ არსებას. რეალიზმის პოზიციებზე მდგარ ხელოვანთა კლასიკურ ნაწარმოებებში ცალკეულ პირობა ცხოვრების გამოსახვის გვერდით მოცემულია მთელი ეპოქის სურათი. ხასიათისა და სიტუაციის ორგანულ მთლიანობაში მოჩანს გმირისა და საზოგადოების კავშირი, როგორც ცალკეულ ადამიანთა, ისე სოციალური კონფლიქტების ბუნება.

ხელოვნების ისტორია გვიჩვენებს, რომ მხატვრული სინამდვილის ობიექტური ხასიათი ბევრად არის დამოკიდებული ტიპიური სახეების შექმნაზე. ეპოქის ზნე-ჩვეულების, ცხოვრების განვითარების სურათის ასახვა ტიპიურ სახეებში უამრავი კლასიკური ნაწარმოების ღირსებას შეადგენს და საზოგადოდ ხელოვნების ერთ-ერთ უდიდეს დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს. მაგრამ მისი მიჩნევა მხატვრული შემოქმედების ერთადერთ მაგისტრალად ცალმხრივობაა. არასწორაა დებულება, რომ მხატვრული ნაწარმოების ღირებულების ობიექტურ კრიტერიუმს წარმოადგენს ტიპიური სახეების არსებობა. ტიპიზაციის ხასიათი და ხარისხი განსაზღვრავს მხატვრული სახის შემეცნებით ღირებულებას. ტიპიზაციის გარეშე უნიადაგოა მსჯელობა მხატვრული სახის შემეცნებით პერსპექტივებზე. მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ასევე უნიადაგოა ლაპარაკი მხატვრულ ღირებულებაზეც. ტიპიზაციის პრობლემა განსაზღვრავს ხელოვნების ისეთი ნაწარმოების მხატვრულ ღირსებას, რომელიც ქმნის მხატვრულ სინამდვილეს ტიპიური სახეების წარმოდგენით, მაგრამ არა საზოგადოდ ხელოვნებისა. ტიპიურობის საკითხი ხელოვნების ყველა სახეობაში ერთნაირად არა დგას. იგი ბუნებრივია ხელოვნების ზოგიერთი დარგისათვის და განსაკუთრებით მხატვრული ლიტერატურისათვის. ან კიდევ მის ბაზაზე შექმნილი სინთეტიკური ხელოვნებისათვის. ასე რომ, ტიპიზაციის პროცესის გამოცხადება მხატვრული ასახვის საერთო თვისებად და აქედან მის ერთადერთ საზომად — უსაფუძვლოა.

ნათქვამის მიხედვით შეგვიძლია დავასკვნათ შემდეგი: მხატვრული ასახვა საკუთარი ბუნების თანახმად არ ემსახურება ობიექტური სინამდვილის ადექვატური სურათის წარმოდგენას. მისი მიზანია მხატვრული სინამდვილის შექმნა. მაგრამ რამდენადაც ამ ამოცანის შესრულება ხდება არამხატვრული სინამდვილის გადამუშავების შედეგად, ბუნებრივია, მხატვრული ასახვა ორგანულად დაკავშირებულია ობიექტურ რეალობასთან და შეიცავს მის ელემენტებს. ეს გარემოება უკვე ქმნის მხატვრულ სინამდვილეში არამხატვრული



სინამდვილის დანახვის და მაშასადამე შეცნობის შესაძლებლობას. ეს შესაძლებლობა განსაკუთრებით იზრდება ტიპიური სახეების შექმნის შემთხვევაში ტიპიზაციის პროცესის თავისებურების გამო. ტიპიზაცია ნიშნავს მოვლენის არსებითი ხასიათის, ძირითადი ტენდენციის გამოკვეთას, გამომწვეურებას. ძირითადი ტენდენციის გამოკვეთა თავისთავად მოასწავებს კანონზომიერების დაჭერას. ამრიგად, ტიპიური სახეების საშუალებით ადამიანი ღრმად იჭრება ცხოვრების სიღრმეში და ქმნის მისი კანონზომიერი განვითარების ცოცხალ სურათს. მხატვრული ასახვა, რომელიც აგებს მხატვრულ სინამდვილეს ტიპიური სახეების გზით, უდიდესი შემეცნებითი ღირებულების შემცველია.

5. ფორმა და შინაარსი მხატვრულ ასახვაში. მხატვრულ ასახვაში ფორმისა და შინაარსის პრობლემას ორი ასპექტი აქვს. ერთია ფორმისა და შინაარსის რაობის საკითხი მხატვრულ ასახვაში, ე. ი. საკითხი იმის შესახებ, თუ რა არის მხატვრული ასახვის შინაარსი და ფორმა, და მეორე — ფორმა და შინაარსი როგორც მხატვრული ასახვის საგანი, ანუ ის, თუ რა მომენტებზე ამახვილებს ყურადღებას მხატვრული ასახვა არამხატვრული სინამდვილის გარდაქმნის დროს. ერთი სიტყვით, პირველ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ფორმისა და შინაარსის პრობლემასთან მხატვრული ასახვის შიგნით, მეორე შემთხვევაში — მხატვრული ასახვის წინ.

საზოგადოდ, ასახვის შინაარსი დამოკიდებულია ასახვის საგანზე. ეს დამოკიდებულება იმდენად მჭიდროა, რომ, პირდაპირ შეიძლება ითქვას, ასახვის საგანი განსაზღვრავს ასახვის შინაარსს. გამოდიან რა ამ დებულებიდან, ხშირია შემთხვევა, როდესაც ხდება შინაარსისა და საგნის აღრევა. განსაკუთრებით ეს შეიგრძნობა ხელოვნების შინაარსის განმარტების დროს. ასე მაგალითად, ზოგიერთ ესთეტიკოსს, მიაჩნია რა ხელოვნების საგნად ობიექტური რეალობა, მასვე თვლის ხელოვნების შინაარსადაც, რაც, რა თქმა უნდა, შეცდომაა. რეალური სამყაროს გამოცხადება ხელოვნების შინაარსად შეცდომაა, ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ ობიექტური სინამდვილის ასახვა არ შეადგენს მხატვრული ასახვის უშუალო საგანს, და მეორე — რომ კიდევ შეადგენდეს, როგორ შეიძლება მოვლენის შინაარსს წარმოადგენდეს ის, რაც ობიექტურად, ამ მოვლენისაგან დამოუკიდებლად არსებობს? აზროვნების მიზანია სინამდვილის შემეცნება, ობიექტური სამყარო შემეცნების საგანია, მაგრამ განა იგივე სამყაროა შემეცნების შინაარსი, განა ადამიანის თავში რეალური საგნები სხედან? შინაარსის ქვეშ ჩვეულებრივ იგულისხმება შინაგანი მასალა, ის მომენტები და თავისებებები, რომელთაგანაც შედგება მოვლენა და რომელიც განსაზღვრავს ამ მოვლენის არსებობის ხასიათს. შემეცნებელი გონების შინაარსი რეალური სამყარო კი

არ არის, არამედ მისი სურათი, მისი ხატი. ასახვის საგანი მაშინ შეიძლება და-
ემთხვეს ასახვის შინაარსს, თუ იგი, ე. ი. ასახვის საგანი, დამოუკიდებელი არ
არსებობს, როგორც ამას ადგილი აქვს, მაგალითად, ოცნების შემთხვევაში.
მეოცნებე ადამიანის ცნობიერება, რაოდენ დაკავშირებულიც არ უნდა იყოს
თავის სინამდვილესთან, საბოლოო ჯამში ემყარება საკუთარ საფუძვლებს და
ოცნების საგანიც პრინციპულად არ განიჩევა ოცნების შინაარსისაგან. იგივე
ითქმის იდეალისტური ფილოსოფიის მიმართ. იდეალიზმისათვის ცნობიერების
საგანი და შინაარსი ფაქტიურად ერთი და იგივეა, მაგრამ ეს იდეალიზმის პო-
ზიციაა. ხოლო როდესაც მატერიალისტიც ამასვე იმეორებს, ამით საკითხის
გაუგებრობას ამჟღავნებს.

თვალსაზრისი, რომელსაც მხატვრული ასახვა მიაჩნია სინამდვილის მოვ-
ლენების შემეცნების სპეციფიკურ ფორმად, ხელოვნების შინაარსად აცხა-
დებს საზოგადოებაში გავრცელებულ იდეებს, ზნეობრივი, პოლიტიკური და
სხვა ხასიათის შეხედულებებს. ეს თეორია ემყარება იმ მოსაზრებას, რომ სა-
ზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმებს იგივეობრივი შინაარსი აქვთ, საზოგა-
დოებრივი ცნობიერება სხვა არაფერია, თუ არა საზოგადოებრივი ყოფი-
ერების ასახვა და, მაშასადამე, მეცნიერება, ზნეობა, ხელოვნება და ა. შ. გან-
სხვავდება ერთმანეთისაგან საერთო შინაარსის გამოხატვის თავისებურებით.

არც ეს შეხედულებაა მართებული. არასწორია მტკიცება, რომ საზოგადო-
ებრივი ცნობიერების ფორმებს შორის განსხვავება ეხება მარტო ფორმის მიხედ-
ვით განსხვავებას, რომ მეცნიერებას, ხელოვნებას, ზნეობას საქმე აქვს საზოგა-
დოებრივ ყოფიერებასთან, მხოლოდ მეცნიერებას აინტერესებს კანონზომი-
ერების დაჭერა, ხელოვნებას — ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულება,
ზნეობას — საზოგადოების წევრებს შორის ურთიერთობის ხასიათი. საზო-
გადოებრივი ყოფიერებით არ შემოიფარგლება არც მეცნიერებისა და არც
ხელოვნების სფერო და კიდევ რომ შემოიფარგლებოდეს, რომ მეცნიერება ხე-
ლოვნებასთან ერთად ემსახურებოდეს საზოგადოებრივი ყოფიერების ასახვას,
მაინც არ არის ერთი და იგივე ის, რასაც თითოეული მათგანი ამბობს ამ ყოფი-
ერების შესახებ. უკვე იმის აღნიშვნაში, რომ ერთს აინტერესებს კანონზომი-
ერება, მეორეს — ესთეტიკური, მესამეს — ქცევა, აშკარადაა ნაგულისხმევი
მათი შინაარსის სხვადასხვაობა. საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმებს რომ
ერთი სათქმელი ჰქონდეთ, ერთი მიზანი ამოძრავებდეთ, ამ ფაქტის იურიდი-
ული გამართლებისათვის საჭირო შეიქნებოდა მათი შეზღუდულობის, მათი
უსუსურობის დასაბუთება; საჭირო შეიქნებოდა იმის დასაბუთება, რომ მეც-
ნიერება უძლურია საბოლოოდ გამოთქვას თავისი სათქმელი და ამ საქმეში მას

დახმარებას უწევს ხელოვნება საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა ფორმებთან ერთად. მაგრამ ვინ იტყვის მეცნიერების ენა უძლურიაო, ვინ დაიწყებს იმის მტკიცებას, რომ მეცნიერება საკუთარი საშუალებებით ვერ ასრულებს მის წინაშე დასახულ ამოცანას? და რაკი უსაფუძვლოა მსჯელობა მეცნიერული ენის შეზღუდულობის შესახებ, უსაფუძვლოა ისიც, რომ საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმებს ერთი შინაარსი აქვთ, ერთსა და იმავეს გამოთქვამენ. რაიმე სათქმელის აბსოლუტიზაცია, საერთო სავალდებულოდ გამოცხადება მთქმელებს უხერხულობაში აყენებს და მათ მოღვაწეობას აუფასურებს. საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმები განსხვავდება ერთმანეთისაგან სწორედ შინაარსის მიხედვით და შინაარსის განსხვავებაა ფორმით განსხვავების პირობა. მცდარია დებულება, რომ ხელოვნების შინაარსს წარმოადგენს საზოგადოებრივი იდეები, ზნეობრივი და პოლიტიკური შეხედულებები. ზნეობრივი შეხედულებები ზნეობის შინაარსია, პოლიტიკური — პოლიტიკისა და არა ხელოვნებისა. რა თქმა უნდა, ხელოვნებაში გამორიცხული არ არის ზნეობრივი ან პოლიტიკური პოზიციის არსებობა, პირიქით, გარკვეულ მიმართებაში აუცილებელიცაა, მაგრამ როდესაც ლაპარაკია შინაარსზე, საჭიროა აღინიშნოს ის, რაც არსებითია და არა ის, რაც შეიძლება მასში იყოს. თავისთავად, ზნეობრივი და პოლიტიკური მრწამსი არ შეადგენს და არც შეიძლება შეადგენდეს ხელოვნების შინაარსს, მათთვის ადგილი ხელოვნებაში მას შემდეგ მოიძებნება, როცა მხატვრულ სამოსელში გაეხვევიან.

საგულისხმოა, რომ იმ შეხედულების დამცველები, რომლებიც ხელოვნების საგნად ობიექტურ სინამდვილეს ან საზოგადოებრივ ცხოვრებას მიიჩნევენ, და აქედან ხელოვნება წარმოუდგენიათ მეცნიერებასთან. საერთო შინაარსის მქონე მოვლენად, განსაკუთრებით ხაზს უსვამენ შინაარსის გადამწყვეტ მნიშვნელობას მხატვრულ ნაწარმოებში და იბრძვიან ფორმალისმის წინააღმდეგ, ფაქტიურად კი მათი პოზიცია ფორმალისმის ტიპური გამოხატულებაა. თუ მეცნიერებასა და ხელოვნებას ერთი მიზანი ამოძრავებს, თუ მათ შორის განსხვავება ეხება არა შინაარსის სხვადასხვაობას, არამედ ამ შინაარსის გამოხატვის ფორმებს, მაშინ თითოეული მათგანის თავისებურების დასახასიათებლად მთავარი ყოფილა ყურადღების გამახვილება ფორმალურ მხარეებზე და საერთოდ საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმებს შორის დახასიათებაც უნდა დაყვანილ იქნას მათი ფორმის მიხედვით დახასიათებაზე. რა საჭიროა მსჯელობა შინაარსზე, იგი ხომ ყველგან ერთია, მთავარია ფორმა და შემოქმედებაც ამ ფორმების შექმნას უნდა მოემსახუროს. თუ ხელოვნებას, მეცნიერების მსგავსად, აინტერესებს სინამდვილის კანონზომიერი სურათის შექმნა და გა-



მოიჩევა ამ სურათის გამოხატვის ფორმით, საშუალებებით, რა უფრო მჭიდროდ — რიგია ხელოვნების სპეციფიკის შესასწავლად — გავამახვილოთ ყურადღება შინაარსზე, თუ იმ ხერხებსა და საშუალებებზე, რომლებშიც გადმოცემულია ეს შინაარსი? როცა მაინტერესებს კონკრეტული ადამიანი, ვიკვლევ არა მას, რაც მას საერთო აქვს სხვა ადამიანებთან, არამედ იმას, რითაც იგი განსხვავდება სხვებისაგან. ასევე, ხელოვნების სპეციფიკის დასადგენად ბუნებრივია მთელი ყურადღება გადავიტანოთ მხატვრულ ხერხებზე, ე. ი. ფორმებზე. მაგრამ ასეთ დასკვნას გაურბის დასახელებული თვალსაზრისი, მას ფორმა არ მიაჩნია მხატვრული ნაწარმოების მთავარ ღირსებად, და სწორედ ამის გამო, მისი პოზიცია შინაგანად წინააღმდეგობრივია.

ყოველი ასახვის შინაარსია ის, რაც მასში აისახება, რაც მასში აირეკლება. მხატვრულ ასახვაში მოცემულია სინამდვილის მხატვრული ღირებულება, სინამდვილე, გადატეხილი მხატვრულ პრიზმაში, ე. ი. მხატვრული სინამდვილე. მაშასადამე, მხატვრული ასახვის შინაარსს წარმოადგენს მხატვრული სინამდვილე. მხატვრული სინამდვილე ამავე დროს მხატვრული ასახვის ობიექტიცაა, მაგრამ ეს ობიექტი არ არსებობს ასახვის გარეშე და, მაშასადამე, მხატვრული ასახვის საგანი და შინაარსი ფაქტიურად ემთხვევა ერთიმეორეს.

საკითხის ამგვარი გადაწყვეტა თითქოს სავსებით ბუნებრივი უნდა იყოს, მაგრამ ამასთან დაკავშირებით იქმნება ერთგვარი შეუსაბამობა, რომლის მოგვარებაც აუცილებელია. როცა ვლაპარაკობთ შინაარსზე და ფორმაზე, ჩვენ გვინტერესებს ისინი იზოლირებული სახით, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად, ცალ-ცალკე და არა მთლიანობაში. რისგან შედგება შინაარსი, რა ადგილი უკავია მას მხატვრულ ასახვაში და რისგან შედგება ფორმა, რა მნიშვნელობა აქვს მას მხატვრული ასახვისათვის? იზოლირებულად აღებული შინაარსი აღარ არის მხატვრული სინამდვილე. ეს უკანასკნელი მხატვრული ასახვის გაფორმებული შინაარსია და არა ის მასალა, რომელიც საჭიროებს გაფორმებას. ე. ი. თუ ვლაპარაკობთ მხატვრულ სინამდვილეზე, როგორც მხატვრული ასახვის შინაარსზე, ტერმინი „შინაარსი“ აქ ფართო მნიშვნელობითაა აღებული და არა იმ ვიწრო აზრით, რომელშიც იგულისხმება გაუფორმებელი მასალა. ამიტომ ჩვენთვის საინტერესო პრობლემა შეიძლება შემდეგნაირად დაისვას: რაში მდგომარეობს თვით მხატვრული სინამდვილის შინაარსი და ფორმა? რა კომპონენტებისაგან შედგება მხატვრული სინამდვილის შინაარსი და ფორმა? არ უნდა დაგვაფიქედეს, რომ ტერმინი „მხატვრული სინამდვილე“ ამ შემთხვევაში იხმარება ვიწრო, კერძოდ მხატვრული ნაწარმოების შინაარსით და არა საზოგადოდ მხატვრული სინამდვილის მნიშვნელობით.



მხატვრული სინამდვილე, როგორც უკვე ითქვა, წარმოადგენს სუბიექტურ და ობიექტურ ესთეტიკურ დამოკიდებულებას შედეგს, ე. ი. მხატვრული ასახვის შინაარსის ანალიზისას საჭიროა მოიძებნოს მასში სუბიექტური და ობიექტური მომენტები. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ მხატვრული ნაწარმოების შინაარსში არსებობს რაღაც ამ ნაწარმოებისაგან დამოუკიდებელი და მისი განმსაზღვრელი, ნაწარმოები თავიდან ბოლომდე ხელოვნების შემოქმედების პროდუქტია და ამ აზრით იგი მთლიანად სუბიექტურია. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ნაწარმოებში ყველაფერი როდია დამოკიდებული ხელოვანზე; არსებობს ისეთი რამ, რაც დამოუკიდებელია, რასაც იძულებულია ანგარიში გაუწიოს ხელოვანმა, და ასეც რომ არ იყოს, მაინც შეიძლება ლაპარაკი, თუნდაც პირობითად, მხატვრული ნაწარმოების ობიექტურ და სუბიექტურ მომენტებზე იმ ზომის მიხედვით, რითაც გამოსჭვივის ნაწარმოებში სუბიექტური მომენტი. ეპოსი და ლირიკა მხატვრული ლიტერატურის ჟანრებია, ორივე ხელოვანის შემოქმედებითი პროდუქტია, ე. ი. ხელოვანის მხატვრული ინდივიდუალობის გამოხატულება, მაგრამ განა ორთავე თანაბრად ემსახურება, ან მათში თანაბრადაა მოცემული პოეტის სუბიექტური განწყობილება? თუ ლირიკა მხატვრის სუბიექტურ განწყობილებათა უშუალო გამოხატულებაა, ეპოსში ეს განწყობილება დამალულია, დაფარულია ობიექტური (ყოველ შემთხვევაში, ერთი შეხედვით მაინც ობიექტური) საბურვლის ქვეშ, რომელიც ნაწარმოების სიუჟეტის სახით წარმოგვიდგება.

მხატვრული ნაწარმოების ე. წ. ობიექტურ ელემენტად უნდა მივიჩნიოთ ის, რასაც ნაწარმოები ეხება, რაზეც ავტორმა გაამახვილა ყურადღება და გაშალა თავისი შემოქმედებითი ფანტაზია, რაშიც მოჩანს ნაწარმოების ძირითადი რგოლი და რაც წითელი ზოლივით გასდევს ხელოვანის მერ შექმნილ პროდუქციას. ნაწარმოების ამ ელემენტს თემა ეწოდება.

მაგრამ მხოლოდ ამით არ ამოიწურება მხატვრული ასახვის შინაარსი. ის, რაზეც ხელოვანმა შეაჩერა თავისი ყურადღება და რის გაშლასაც მოახმარა საკუთარი ნიჭი, ნაწარმოებში მოცემულია არა თავისთავად, არამედ ამავე ხელოვანის ცნობიერებაში გადახარშვის შედეგად, რაც იმას ნიშნავს, რომ ავტორმა აღებული თემა გახსნა გარკვეული კუთხიდან, გარკვეული პოზიციიდან. ერთი და იგივე თემა შეიძლება საფუძვლად დაედოს სხვადასხვა ნაწარმოებს, რამდენადაც ამ თემის სხვადასხვანაირი ინტერპრეტაცია, სხვადასხვანაირი გადაწყვეტაა მოსალოდნელი. ის კუთხე ანუ ის პოზიცია, რომლიდანაც ხელოვანი ჰვრეტს აღებულ თემას, რომლიდანაც ახდენს მის გახსნას, მხატვრული ნაწარმოების სუბიექტური მომენტია და, ჩვეულებრივ, უწოდებენ იდეას, პოეტის მსოფლმხედველობას, თვალსაზრისს.

ამრიგად, მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი ძირითადად შედგება ნაწარმოების თემისა და ამ თემის თავისებური გადაწყვეტისაგან, ანუ ხელოვანის გარემო სინამდვილესთან დამოკიდებულების ხასიათისაგან, შეხედულებისაგან. ცხადია, ამით არ ამოიწურება მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი. ყოველი თემა მოითხოვს გაშლას და ყოველი იდეა გამოხატვას, ხორცშესხმას. იმისდამიხედვით, თუ რა საშუალებებსა და ხერხებს ფლობს ხელოვნების ესა თუ ის დარგი, სხვადასხვა გზებით ხდება თემის გაშლა და იდეის გამოხატვა. მხატვრული ტერატურაში, აგრეთვე ხელოვნების ზოგიერთ სახეებში, თემის გაშლას ემსახურება სიუჟეტი. სიუჟეტი ეწოდება ნაწარმოებში გადმოცემული, ანუ ასახული ამბებისა და მოვლენების თავმოყრას, ერთობლიობას. სიუჟეტური ქარგა უმთავრესად დამახასიათებელია ეპოსისა და დრამისათვის, რაც სავსებით ბუნებრივია. მათში თემის გაშლა მოქმედების განვითარების გზით ხორციელდება. მოქმედების განვითარების ძირითად ხაზს ნაწარმოების ფაბულა ჰქვია.

თუ მხატვრული ასახვის შინაარსი ეხება მხატვრული სინამდვილის რაობის საკითხს, იმას, თუ რა არის მასში მოცემული, ფორმა ეხება მხატვრული სინამდვილის როგორობას, ე. ი. იმას, თუ როგორაა მოცემული.

რა წარმოადგენს მხატვრული ნაწარმოების ანუ მხატვრული ასახვის ფორმას? მხატვრული ასახვის ფორმად ჩვენთვის ცნობილია მხატვრული სახე. მაგრამ, რა თქმა უნდა, სახე ვერ გამოდგება მხატვრული ასახვის ფორმად იმ აზრით, როგორადაც იგი აქ იხმარება, ისევე, როგორც ცნება ვერ გამოდგება მეცნიერების ფორმად, თუმცა მეცნიერება წარმოადგენს სინამდვილის ასახვას ცნებებში. ცნება აზრია და თუ მას აზრის ფორმად ვთვლით, იგი ამავე დროს აზრის შინაარსიცაა. ასევეა მხატვრული სახე მხატვრული ასახვის მიმართ. და როგორც ცნება საჭიროებს გამოხატვას, ასევე მხატვრული სახე ერთსა და იმავე დროს მხატვრული ნაწარმოების შინაარსიცაა და მოითხოვს ფორმას; ე. ი. გამოდის, რომ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ორმაგ ფორმასთან, ფორმის ფორმასთან. მართალია ამგვარი დამოკიდებულება იქმნება, მართალია მხატვრული სახე მხატვრული ასახვის ფორმაა და, როდესაც ლაპარაკია მხატვრულ ფორმაზე, მხედველობაშია ის, რაშიც ვლინდება მხატვრული ნაწარმოები ანუ მხატვრული სახე, მაგრამ ფორმის ეს ორმაგი ვითარება გარეგნულ ხასიათს ატარებს, ფაქტურად კი შექმნილი სურათი ასპექტების სხვადასხვაობის შედეგია.

ფორმისა და შინაარსის როგორც ფილოსოფიური კატეგორიების მარქსისტული თეორია გვასწავლის, რომ, თუ შინაარსი წარმოადგენს შინაგანი ელემენტების ერთიანობას, ფორმა არის მოვლენის გარეგანი მხარე და ემსახურება შინაარსის გამოვლენას. მხატვრული ფორმის ქვეშ იგულისხმება ის

ხერხები და საშუალებები, რომლებშიც მოხდება მხატვრული სახის ჩამოსხმა და სხვისთვის მისაწვდომ საგნად გადაქცევა. ცნების მიმართ ამ ფუნქციას ასრულებს ტერმინი და ცნებებით მოაზროვნე მეცნიერება თავის გამომხატველ საშუალებად მიიჩნევს ტერმინოლოგიას ანუ საკუთარ ენას, საკუთარს, რადგან მეცნიერება იყოფა დარგებად; ფიზიკას თავისი ენა აქვს, მათემატიკას თავისი და ა. შ. ანალოგიურად, მხატვრულ ასახვაში მხატვრული სახის გამომხატველ საშუალებად, მხატვრულ ფორმად აღიარებულია მხატვრული ენა, ხელოვნების ენა. და რამდენადაც ხელოვნება იყოფა სახეებად: არქიტექტურა, ფერწერა, სკულპტურა, მუსიკა, მხატვრული ლიტერატურა და ა. შ., თითოეულ მათგანს თავისი „ტერმინოლოგია“ გააჩნია, ე. ი. გამომხატვის თავისი საშუალებები და ხერხები მოეპოვება.

ყოველი ენა შედგება ლექსიკური ფონდისა და გრამატიკული წყობისაგან. ასევე, მხატვრული ენის მიმართაც შეიძლება ითქვას, რომ მას სათანადო ხერხებისა და საშუალებების გვერდით აქვს მათი გამოყენების გარკვეული წესი. ფილოსოფიაც საზოგადოდ ფორმაზე მიუთითებს, როგორც შინაარსის ორგანიზაციაზე, შინაარსის გამომხატვის წესრიგზე. მაშასადამე, როდესაც ლაპარაკია მხატვრულ ფორმაზე, აუცილებელია მის ერთ-ერთ ელემენტად დასახელებულ იქნეს ნაწარმოების ნაწილების მთლიან სისტემაში მოყვანა. მხატვრული ნაწარმოების გაფორმება გულისხმობს მასში ასახული ცალკეული დეტალების დაკავშირებას და ერთი დასრულებული ორგანიზმის შემადგენელ ერთეულებად გადაქცევას. ამ მხარეს ნაწარმოების სტრუქტურა, ანუ კომპოზიცია ეწოდება. ეს თითქმის იგივეა, რასაც ზემოთ ნაწარმოების ლოგიკა, ვუწოდეთ და რაც განსაზღვრავს მხატვრულ სიმართლეს, ხელოვნების ჰერმეტიკობას. მხატვრული ნაწარმოების ფორმა არის ის, რაც ნაწარმოებს ხელოვნებად აქცევს, რაც მას ადამიანთა ესთეტიკური კმაყოფილების წყაროდ ხდის, რაშიც ვლინდება მხატვრული ღირებულება.

აქედან გასაგებია, რა უნდა მივიჩნიოთ მხატვრული ასახვის უშუალო ობიექტად, ფორმა თუ შინაარსი? არსებობს მოსაზრება, რომელიც ხაზს უსვამს მხატვრული ასახვის დროს შინაარსის პრიორიტეტს, თუმცა არ უარყოფს ფორმის მნიშვნელობასაც, მაგრამ არის საწინააღმდეგო შეხედულებაც, რომლისთვისაც ძირითადია ფორმა და მზადაა შინაარსის სრული იგნორირებაც კი მოახდინოს. ორივე ეს თვალსაზრისი მცდარია. პირველი მცდარია, რადგან ანგარიშს არ უწევს მხატვრული ასახვის თავისებურებას და ფორმისა და შინაარსის პრობლემას წყვეტს ასახვის ზოგადი თეორიის შუქზე. მცდარია მეორეც,



რამდენადაც უკიდურესობაში ვარდება და ცალმხრივობით ამახინჯებს საკითხის სწორ არსებას. ალბათ შედარებით უფრო მართებული იქნება, თუ პირველ მოსაზრებას შევაბრუნებთ და ვიტყვით: მხატვრული ასახვისათვის ძირითადია ფორმა, თუმცა არც შინაარსის მნიშვნელობის უარყოფა შეიძლება. ხელოვნებაში მთავარია არა ის, თუ რას წერ, არამედ ის, თუ როგორ წერ. რაოდენ ღრმადაც არ უნდა შევიჭრათ ესთეტიკური აღქმის ბუნებაში, რაოდენ დეტალური ანალიზებითაც არ უნდა გავამდიდროთ ესთეტიკური აღქმის ობიექტი, საბოლოო ჯამში მაინც ნებისმიერი ესთეტიკური მსჯელობის საგნად რჩება ის, რაც თვალნათლივ, ცოცხლად გვეძლევა, რაც უშუალოდ მოცემულია მხედველობისათვის, სმენისათვის თუ წარმოსახვისათვის. და როდესაც უშუალოდ მოცემულის საკითხი დაისმის, ფაქტიურად ფორმათა არეში ვტრიალებთ, სადაც გარკვეული ფენომენების სახით ჩვენ წინაშე ერთეული ობიექტებია.

ფორმის არსებით, გადამწყვეტ მომენტად აღიარება სრულებითაც არ ნიშნავს ფორმალისმის პოზიციების გაზიარებას. ფორმალისმი ხელოვნებაში უნი-ადაგოა და მისი უსაფუძვლობა ის კი არ არის, რომ ფორმას ანიჭებს წამყვან მნიშვნელობას, არამედ უფრო ის, რომ ფორმის იზოლაციას ახდენს შინაარსისაგან და წარმოუდგენია დამოუკიდებელი სახით. არ არსებობს ფორმა თავისთავად. ფორმის შესახებ განყენებული მსჯელობა სავსებით დასაშვებია აზრის სფეროში, აზროვნებას შეუძლია განიხილოს ფორმა როგორც დამოუკიდებელი რეალობა, მსგავსად მოძრაობის სივრცისა და დროისა. მაგრამ აზრისათვის მისაღები სრულებითაც არ არის სავალდებულო სინამდვილისათვის. მოძრაობა, დრო და სივრცე მატერიის არსებობის ფორმებია და მატერიისაგან დამოუკიდებლად მათი აღიარება იდეალისტური შეცდომაა ფილოსოფიაში.

ასევე, ფორმაც ორგანულად დაკავშირებულია შინაარსთან და შინაარსის გარეშე, შინაარსისაგან დამოუკიდებლად არ არსებობს. ლოგიკური თვალსაზრისითაც კი უაზრობაა ფორმის თავისთავად არსებობის დაშვება, რადგან თვით ფორმის განსაზღვრებაშივე იგულისხმება ისეთი რამ, რაც მოითხოვს მეორის ყოფნას. ფორმის შესახებ ვამბობთ, რომ იგი არის გამოვლენა, და რაკი ფორმა გამოვლენაა, ბუნებრივია არსებობს რაღაც მეორე, რის გამოვლენაც ფორმაა. იმ შემთხვევაშიც, როდესაც ფორმა თავისთავის, ანუ ფორმის გამოვლენაა, მეორე ელემენტის აუცილებლობა ძალაში რჩება, რადგან, ერთი მხრივ, გვაქვს ფორმა, რომელიც შინაარსის სახით გვეძლევა, და, მეორე მხრივ, ფორმა, რომელიც ამ შინაარსის გამოხატულებას ემსახურება; ე. ი. ერთი და იგივე მოვლენა სხვადასხვა ელემენტებად იქცევა ფორმა-შინაარსის ურთიერთობის ლოგიკური ანალიზის დროს. ეს სხვადასხვაობა განსაკუთრებით იჩენს თავს ობიექტურ სინამ-

დვილში, რაც იმას ნიშნავს, რომ უსაფუძვლოა მსჯელობა ფორმის ავტონომიის, ფორმის თავისთავადობის შესახებ. ყოველი ფორმა შინაარსს გამოხატავს, შინაარსის ფორმაა; ერთი შინაარსი შეიძლება სხვადასხვა ფორმაში გამოვლინდეს, ასევე დასაშვებია შემთხვევა, როდესაც განსხვავებულ შინაარსებს ერთმანეთის მსგავსი ფორმები აქვთ, მაგრამ არ არსებობს ფორმა შინაარსის გარეშე, ისევე, როგორც არ არსებობს შინაარსი ფორმის გარეშე. ფორმა და შინაარსი მოვლენის ორი სხვადასხვა და ამავე დროს განუყრელი მხარეა.

ამრიგად, მხატვრული ღირებულების მქონე ნებისმიერი მოვლენა, ესთეტიკური ობიექტი ფორმისა და შინაარსის ორგანულ მთლიანობას წარმოადგენს. მხატვრული ღირებულების უშუალო სინამდვილეს ფორმა შეადგენს, მაგრამ ის ფორმაა ესთეტიკურად მიმზიდველი, რომელიც თავის შინაარსს გამოხატავს, რომლის კავშირი შინაარსთან ბუნებრივია და აუცილებელი. არ არსებობს თავისთავად მშვენიერი ფორმა, ფორმის ესთეტიკურობას რეკომენდაციას აძლევს შინაარსი. მიმზიდველია ფორმა გარკვეულ შინაარსთან მიმართებაში და არა საზოგადოდ. ყოველ შინაარსს თავისი სათანადო ფორმა ესაჭიროება და ხელოვანის ერთ-ერთი მთავარი ამოცანაა გამონახოს შესაფერისი ფორმა, ამაზე დამოკიდებული ნაწარმოების მხატვრული ღირსება.

ამ თვალსაზრისით, ე. ი. იმ აზრით რომ ფორმა ემსახურება შინაარსის გამოხატვას, შეიძლება დავასკვნათ: მხატვრულ ნაწარმოებში შინაარსი წამყვანია, განმსაზღვრელია. მაგრამ არასწორია შინაარსის პრიორიტეტის ის ხაზგასმა, რომელსაც ადგილი აქვს ჩვენს ლიტერატურაში. შინაარსზე დამოკიდებულია ფორმა, რადგან ფორმამ უნდა გამოხატოს შინაარსი. მაგრამ მხატვრული ნაწარმოების ღირებულება იმით კი არ განიზომება, თუ როგორია შინაარსი, არამედ იმით, თუ როგორია გამოხატული შინაარსი, როგორაა განხორციელებული იგი გამომხატველ საშუალებებში. საგულისხმოა, რომ შინაარსის პრიორიტეტის თავგამოდებული დამცველები შენიშნავენ: მხატვრული ნაწარმოების შექმნისას ხელოვანის ამოცანას შეადგენს ისეთი მხატვრული ხერხების გამოხატვა, რომლებიც რაც შეიძლება სრულად და ეფექტურად გამოხატავენ შინაარსს. და რაკი გამოხატვის ეფექტური ხერხების გამონახვაა ხელოვანის ამოცანა, რა ყოფილა მისთვის მნიშვნელოვანი — ფორმა თუ შინაარსი? შინაარსი, საბოლოო ჯამში, აღებულია სინამდვილის მოვლენებზე დაკვირვებიდან და თავისთავად მას არავითარი მხატვრული ღირებულება არ გააჩნია. იგი მას შემდეგ იქცევა მხატვრული ნაწარმოების შემადგენელ ელემენტად, როდესაც სათანადო მხატვრულ გაფორმებას მიიღებს.

უცნაურად ჟღერს ზოგჯერ შინაარსისა და ფორმის პრიორიტეტისათვის

დავა. ხშირად იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს მხატვრულ ნაწარმოებში ფორმის განსაკუთრებული მნიშვნელობის ხაზგასმა რითიმე სცემდეს შინაარსის ღირსებას და აუფასურებდეს მას. მხატვრული ნაწარმოების ღირსება კალკე აღებული, არც შინაარსითაა განსაზღვრული და არც ფორმით; იგი განსაზღვრულია მათი მთლიანობით, მხატვრული ნაწარმოების ამ ორი კომპონენტის ორგანული კავშირით. მაგრამ რამდენადაც კავშირის განხორციელების ხარისხი ვლინდება ფორმაში, რამდენადაც ფორმაა ის, რაშიც ცოცხლად მოჩანს ხელოვანის მიერ აღებული მასალის მხატვრულ შტრიხებში დამუშავების ძალა, ვამბობთ, რომ ნაწარმოების მხატვრული ღირსება დამოკიდებულია ფორმაზე.

მართალია ფორმა თავის მხრივ დამოკიდებულია შინაარსზე, მაგრამ ეს დამოკიდებულება ერთმნიშვნელოვანი კი არ არის, არამედ მრავალმნიშვნელოვანია, რასაც მივყავართ ფორმის აქტივობამდე, შინაარსზე ფორმის ზემოქმედების აუცილებლობამდე. ფორმას აყავს შინაარსი მხატვრულ დონემდე და არა პირიქით. შეცდომაა თქმა იმისა, რომ ნაწარმოების მხატვრული ღირსების მიზეზი უნდა ვეძიოთ შინაარსში, რომ იდეის ჭეშმარიტება ანიჭებს ხელოვნებას მხატვრულობის ნიშანს, რომ ყალბი იდეის, ყალბი შინაარსის შემთხვევაში შეუძლებელია რაიმე მხატვრულობაზე ლაპარაკიც კი, რადგან ფორმაც უთუოდ ყალბი იქნება. ამგვარი მოსაზრების საწინააღმდეგოდ უნდა ითქვას, რომ, ჯერ ერთი, გამოსარკვევია, თუ რა იგულისხმება ყალბი შინაარსის ქვეშ. თუ შინაარსის სიყალბე მოჩანს თვით ნაწარმოებში, ასეთ დროს ფორმა უვარგისია და, ცხადია, მხატვრული მხარეც უვარგისი იქნება; ხოლო, თუ შინაარსი ყალბია იმ აზრით, რომ იგი არ შეესაბამება სინამდვილეს, მაგრამ ამგვარი რამ არ იგრძნობა ნაწარმოებში, ასეთი შინაარსის შესახებ არავინ იტყვის ყალბიაო და ნაწარმოების მხატვრული მხარეც სათანადო დონეზე აღმოჩნდება. მეორეც, განაცოტა მაგალითის დასახელება შეიძლება ხელოვნების ისტორიიდან, როდესაც, მიუხედავად იდეის ჭეშმარიტებისა, ნაწარმოები მხატვრული თვალსაზრისით დაბალი ხარისხისა ყოფილა? ან კიდევ, პირიქით, რეაქციული, მცდარი იდეის მატარებელი ნაწარმოები მხატვრულად კარგი გამოსულა? ჩვენ შეგვიძლია ხელოვნებას, როგორც აუცილებელი პირობა, მოვთხოვოთ იდეის სწორი მიმართულება და ნაწარმოებიც ამის მიხედვით მივაკუთვნოთ ხელოვნების სფეროს, მაგრამ არ შეგვიძლია უარყოთ მისი ესთეტიკურობა იდეის სიყალბის, პოზიციის მიუღებლობის გამო. თუ მე ყოველ ადამიანში ვაფასებ გონიერებას და, მიუხედავად ჩემი ასეთი შეხედულებისა, მომეწონება ქარაფშუტა ქალი, რაღა

აზრი აქვს ხსენებული მანდილოსნის მიმზიდველი გარეგნობის უარყოფას? ე. ი. უსაფუძვლოა განცხადება, რომ, თუ შინაარსი, ნაწარმოების იდეური მხარე მცდარია, ზედმეტია მასში მხატვრულ ღირსებებზე ლაპარაკი. ნაწარმოების მხატვრულ ღირებულებაზე მსჯელობა მაშინაა ზედმეტი, თუ ნაწარმოები არ იწვევს ადამიანში სათანადო ემოციურ განწყობილებას, ესთეტიკურ კმაყოფილებას. მაგრამ თუკი ნაწარმოები ესთეტიკური სიამოვნების მომნიჭებელია, რა-რიგ ყალბადაც არ უნდა შეფასდეს მისი იდეა, ფაქტი მაინც ფაქტად რჩება, მხატვრული მხარე ვერ გაუქმდება და იძულების წესით ვერ ამოვარდება.

ფორმის მნიშვნელობა მხატვრულ ნაწარმოებში ისეთი ფაქტია, რომ ზოგჯერ წინააღმდეგობა თვალსაზრისებში ტერმინოლოგიურ ხასიათს იღებს და აზრთა გაუგებრობის მსხვერპლი ხდება. გაუგებრობის შედეგია ფორმალიზმის, როგორც წმინდა ფორმის ქადაგების მიმდინარეობა ხელოვნებაში. წმინდა ფორმა აბსტრაქციაა, რეალურად იგი არ არსებობს და, მაშასადამე, ფორმალიზმის თეორიული პრინციპი პრაქტიკულად განუხორციელებელია. შეუძლებელია ისეთი ნაწარმოების შექმნა, რომელიც დაცლილია ყოველგვარი შინაარსისაგან. ამიტომ ფორმალიზმის თავისებურება ფაქტიურად იმაში ვლინდება, რომ იგი გარემო სინამდვილესთან ხელოვანის დამოკიდებულებას სხვა მიმართულებას აძლევს. იგი უარყოფს მხატვრული ნაწარმოების შინაარსად რეალური სამყაროს სურათის წარმოდგენას და მხატვრულ შემოქმედებას ხელოვანის სუბიექტურობის, მისი თვითნებობის ასპარეზად მიიჩნევს.

ამრიგად, მხატვრულ ნაწარმოებში ფორმა ძირითადია, მაგრამ ეს სრულებით არ ნიშნავს შინაარსის უგულებელყოფას და ფორმის იზოლირებული სახით წარმოდგენას. ყოველი ფორმა მაშინ ამართლებს თავის თავს, მაშინაა მხატვრული ღირებულების საზომი, როდესაც შინაარსთან შესაბამისობაშია, როდესაც შინაარსის გამომხატველია, როდესაც შინაარსთან იმდენად დაკავშირებულია, რომ მათი დაშორება მოასწავებს თითოეულის მოსპობას. მხატვრული სინამდვილე ერთი მთლიანი, კონცენტრირებული სინამდვილეა. მისთვის არ არსებობს დეტალი, რომლის შეცვლაც შეიძლებოდეს. მასში ყოველი ელემენტი ჩასმულია როგორც გვირგვინის ძვირფასი მარგალიტი.

თ ა ვ ი II

ხელოვნების აქსეზი

1. ხელოვნების ესთეტიკური არსი. ზემოთ ჩვენ ვეხეობოდით მხატვრული ასახვისა და მხატვრული სინამდვილის ძირითად მომენტებს. საკითხის უფრო ღრმა ანალიზი მოითხოვს იმ კონკრეტული სფეროს დახასიათებას, რომელიც მხატვრული ასახვის უმაღლესი ფორმაა, რომელშიც მხატვრული სინამდვილე მოცემულია კონცენტრირებული სახით.

ხელოვნების განსაზღვრების ცდას შორეული ფესვები აქვს; მოყოლებული ანტიკური ეპოქიდან დღემდე ფილოსოფოსები სხვადასხვანაირად განმარტავდნენ ხელოვნების არსებასა და ამოცანებს.

ხელოვნების არსების დადგენის ერთ-ერთ ნაცად გზას ფილოლოგიური თუ ეტიმოლოგიური გზა წარმოადგენს. მას დღესაც ბევრი მიმართავს დასავლეთის ესთეტიკური აზრის სამყაროში.

ქართულ ენაზე ტერმინი „ხელოვნება“ დაკავშირებულია ხელთან, რაც იმას ნიშნავს, რომ იგი ადამიანის ხელების მიერ შესრულებულს, ადამიანის შემოქმედებას ეხება და ხშირად იხმარება დაოსტატების, საქმის კარგი მცოდნის მნიშვნელობით. ასე მაგალითად, მსჯელობა: „ეს კაცი ამ საქმის ნამდვილი ხელოვანია“ ნიშნავს: „ეს კაცი იშვიათი სპეციალისტია“, საკითხის კარგი მცოდნეა.

ანალოგიური სურათია რუსულ, ევროპულ და მსოფლიოს მრავალ ენებ-



ში. რუსული სიტყვა „искусство“ ხშირად იდენტურია სიტყვისა „мастерство“, ასევე ინგლისური „art“, ფრანგული „l'art“, გერმანული „kunst“ და სხვ.

ტერმინების „ხელოვნებისა“ და „ოსტატობის“ სიახლოვე, ერთგვარი მსგავსება, იგივეობა იმის მაჩვენებელია, რომ ხელოვნება თავისი წარმოშობის პირველ პერიოდში მჭიდროდ იყო დაკავშირებული საზოგადოდ ადამიანური საქმიანობის სრულყოფასთან, მაგრამ ამ ფაქტიდან ხელოვნების არსების გამოყვანა და ხელოვნების განსაზღვრების ცდა გაუმართლებელია.

ეტიმოლოგიური გზით ხელოვნების ბუნების დადგენამ ხელოვნება ხელოსნობას დაუნათესავა და ისედაც ბუნდოვანი საკითხი კიდევ უფრო დააბნელა. მან შექმნა უამრავი გაუგებრობანი. თუ ხელოვნება ეწოდება იმას, რასაც გულისხმობს „დაოსტატება“, მაშინ ხელოვნების იმდენი დარგი უნდა არსებობდეს, ადამიანური საქმიანობის რამდენი სახეობაცაა. და მართლაც, სალაპარაკო ენაში ხშირია გამოთქმა: მხარეულის ხელოვნება, ნადირობის ხელოვნება, სამხედრო ხელოვნება, საექიმო ხელოვნება და ა. შ. ამ გამოთქმას გარკვეული ისტორიული ძირებიც აქვს. შუა საუკუნეებში მხატვარი და მეაფთიაქე გაერთიანებული იყვნენ ერთ ასოციაციაში, მუსიკა და ასტრონომია მიეკუთვნებოდა „თავისუფალ ხელოვნებათა“ რიცხვს და სხვ. მოქმედების მიზნის შესაბამისად ხელოვნებას ყოფდნენ სამ ძირითად დარგად: 1) კაზმული ხელოვნება, რომლის მიზანია ესთეტიკური, 2) ქცევის ხელოვნება, რომელსაც საფუძვლად უდევს ზნეობრივი მიზნები და 3) თავისუფალი ხელოვნება, რომელიც უტილიტარული ამოცანებით ხელმძღვანელობს. ხელოვნებისა და ესთეტიკის შემდგომმა განვითარებამ თანდათან შემოფარგლა ხელოვნების სფერო და ძირითადად განსაზღვრა იგი ესთეტიკურით, ე. ი. ხელოვნების გაგება დაუახლოვა კაზმული ხელოვნების გაგებას.

მოაზროვნეთა დიდი ნაწილი ცდილობს ხაზი გაუსვას ხელოვნების ანტი-უტილიტარულ ხასიათს და წარმოადგინოს იგი როგორც თამაშის ფორმა, როგორც მოღვაწეობის ისეთი სფერო, რომელსაც რაიმე გარეშე მიზანი არ გააჩნია. ეს თეორია ეწინააღმდეგება ხელოვნების წარმოშობის მეორე გაგებას, რომელიც ხელოვნების საწყისებს თვითდაცვის ინსტინქტებში, უცნობ ძალებთან შიშით გაპირობებულ მოქმედებაში ეძებს.

ორივე ამ შეხედულებას ერთი საერთო ძირი გააჩნია; ისინი ცდილობენ ხელოვნების ახსნას ფორმალისტური პოზიციებიდან. მათგან განსხვავებით, ხელოვნების განსაზღვრების საკითხში არსებობს ტენდენცია, რომელიც ყურადღებას ამახვილებს შინაარსეულ მხარეზე და ხელოვნება წარმოუდგენია, ერთი მხრივ, აზრების გამოხატვის თავისებურ საშუალებად, მეორე მხრივ, — ემოციების.

სუბიექტივიზმის პოზიციებზე მდგარი თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკა ხელოვნების ახსნას ცდილობს ხელოვნების ცალკეული მომენტების აბსოლუტიზაციის გზით. ასე მაგალითად, კროჩე ხელოვნებას აიგივებს ინტუიციასთან, სანტაიანა — სიამოვნებასთან და ხელოვნება ესმის როგორც „ობიექტივირებული სიამოვნება“. ფროიდიზმი — ტემპერამენტის, ვნებების გამოვლინებასთან და სხვ.

როგორადაც არ უნდა განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან აქ აღნიშნული თვალსაზრისები, არც ერთი მათგანი არ უარყოფს ხელოვნებისათვის ესთეტიკური, მხატვრული ღირებულების აუცილებლობას, მხოლოდ საკითხის უფრო ღრმა ანალიზის მიზნით ცდილობს მონახოს ერთგვარი მისასვლელი ამ ღირებულებასთან.

ხელოვნების არსების დადგენის ერთ-ერთ აუცილებელ პირობას წარმოადგენს სინამდვილისა და ხელოვნების დამოკიდებულების პრობლემა — რა მიმართებაშია ხელოვნება სინამდვილესთან, რამდენადაა იგი დამოკიდებული მასზე.

ამ საკითხს ჩვენ უკვე შევეხეთ წინა თავში, მაგრამ მას იმდენად არსებითი მნიშვნელობა აქვს ხელოვნების ბუნების დასადგენად, რომ გამეორება არ იქნებოდა ზედმეტი.

შედარებით გავრცელებული შეხედულება, მოყოლებული პლატონიდან და არისტოტელედან, ხელოვნებას განმარტავს როგორც სინამდვილის მიბაძვას, როგორც ბუნების, ან უფრო სწორად, ბუნების მშვენიერების გამოსახვას. ეს აზრი მოითხოვს დაზუსტებას. ხელოვნება არ შეიძლება გაგებულ იქნეს ბუნების უბრალო მიბაძვად ან გამოსახვად, პირიქით, ხელოვნება იწყება იქ, სადაც იგი გადახვევას ახდენს ბუნების პირდაპირი იმიტაციიდან, სადაც სინამდვილის ე. წ. რიტმზე ვარგისიანობის საკუთარი წესების თავზე მოხვევა ხდება. ხელოვანია არა ის, ვინც სინამდვილის ფოტოგრაფირებას ახდენს, არამედ ის, ვინც განიცდის მას და ამ განცდილის პრიზმაში წარმოგვიდგენს. ბუნება ხელოვანისათვის შთაგონების დაუშრეტელი წყაროა, მაგრამ პრინციპები, რომლითაც ხელმძღვანელობს ხელოვანი, ბუნებისაგან დამოუკიდებელია ან ყოველ შემთხვევაში, არ არის პირდაპირ ნასესხები. სიმფონია მუსიკალური ხელოვნების მწვერვალად ითვლება და განა იმიტომ, რომ იგი უფრო ახლოა სინამდვილესთან, ვინემ პროგრამული მუსიკა. რა თქმა უნდა, არა. პროგრამული მუსიკა ბუნებასთან უფრო პირდაპირ კავშირშია, ვიდრე სიმფონია. მაგრამ სიმფონიაში გამოხატულია ბუნებასთან ღრმა ურთიერთობით შთაგონებული ემოციები, რო-

მელთა ჩამოსხმა ხდება აბსტრაქტულ ფორმებში და შემდგომი გაშალაშინება ტექნიკური საშუალებების რაც შეიძლება სრულყოფილი გამოყენებით.

მუსიკისაგან განსხვავებით, რომელშიც სინამდვილისაგან განყენება შედარებით ცხადად ჩანს, სახვითი ხელოვნების დარგები სკულპტურა და ფერწერა ნაკლებად აბსტრაქტული არიან და მათი სიახლოვე ბუნებასთან უფრო ნათელია. მიუხედავად ამისა, მუსიკის მსგავსად, მათაც გააჩნიათ ფორმათა და ფერთა თავიანთი აბსტრაქტული რიტმები, რაც ათავისუფლებს ხელოვნების ნაწარმოებს ბუნების მექანიკური იმიტაციისაგან. მაგრამ პირველ ხანებში გვაფიქვამდა ეს გარემოება და ინსტინქტურად ფერწერისა და სკულპტურის ნაწარმოების აღქმისას გვიპყრობს მათი მნიშვნელობის საკითხი, რასაც ვუკავშირებთ საკუთარ გამოცდილებას, რადგან იგი მიგვაჩნია შემოქმედების დამაჯერებლობის ერთადერთ საზომად. საგანთა ასოციაციებს შესწევთ იმის უნარი, რომ რაღაცნაირად დაგვაბრმავონ და ხელი შეგვიშალონ დავინახოთ ხელოვნების არსებითი თავისებურება. ამიტომ, რათა თავი დავალწიოთ ასოციაციების ზეგავლენას და უშუალოდ ვიხილოთ ის, რაც ნაწარმოებშია მოცემული, აუცილებელია ხელოვნების ნაწარმოების რამდენჯერმე გაცნობა.

ასოციაციების გავლენისაგან თავის განთავისუფლება არ უნდა გავიგოთ აბსოლუტური აზრით, არ უნდა გავიგოთ ისე, თითქოს ასოციაციები ხელოვნებაში უადგილოა. პირიქით, ხელოვნების ემოციური მხარე, ხოლო ეს მხარე ხელოვნებისათვის იმდენად ძირითადია, რომ მისი უარყოფა მოასწავებდა საზოგადოდ ხელოვნების უარყოფას, არსებითად დაკავშირებულია ასოციაციების ხარისხზე. მაგრამ ამ შემთხვევაში ლაპარაკია არა იმის შესახებ, თუ რას იწვევს ნაწარმოები, არამედ იმაზე, თუ რა არის მასში, რა საფუძვლებს ემყარება იგი და რა პრინციპებზეა აგებული. ნაწარმოების მიერ გამოწვეული ასოციაციები კი ზოგჯერ ხელს უშლის ამის დანახვას.

სინამდვილის გამოსახვის სიზუსტე არ წარმოადგენს ხელოვნების საზომს. გამოსახვის სიზუსტე რომ იყოს ხელოვნების საზომი, მაშინ ფოტოგრაფია უფრო მაღალი რიგის ხელოვნება იქნებოდა, ვინემ მიქელანჯელოს, რაფაელის სეზანის, პიკასოს და სხვათა ნაწარმოებები. ხელოვნება მაშინაა, როდესაც ძლიერდება ბუნების მოდიფიცირების ტენდენცია.

სინამდვილის გარდაქმნის ტენდენცია ხელოვნებაში ბუნებრივად იწვევს იმ აზრს, რომ ხელოვნების ობიექტი ილუზიაა და არა რეალობა. მართლაც, თუ ავიღებთ ფერწერის რომელიმე ნაწარმოებს და დავაკვირდებით ტილოზე გამოსახულ საგნებს, პეიზაჟს ან სხვა რაიმე მოვლენას, დავინახავთ მასში სიღრმეს, საგანთა განლაგებას სამგანზომილებიან სივრცეში, ვიგრძნობთ სხეულის სიმ-



კვრივეს, ყვავილთა სურნელებას და ა. შ. ყველაფერი ეს ნაწარმოებში ფაქტიურად არ არსებობს. ტილო, რომელზეც გამოსახულია ნაწარმოები, ორგანო-მილებიანია და, მაშასადამე, რეალურ სიღრმეზე ლაპარაკი უაზრობაა; ასევე სურნელება, სიმკვრივე და სხვა ფიზიკური თვისებები მოცემულია მოჩვენებითად და არა რეალურად. ხელოვნების ნაწარმოებს საქმე აქვს წარმოსახულ სინამდვილესთან. შთაბეჭდილება, რომელსაც იგი ქმნის, ილუზიაა.

ხელოვნების საგნის ასეთი გაგება ერთგვარად მართებულია, მაგრამ საჭიროებს დაზუსტებას. დასაზუსტებელია თვით „ილუზიის“ ცნება, რადგან ყოველგვარი ილუზია არ არის ხელოვნება.

ტერმინი „ილუზია“ შეიძლება ვიხმაროთ ორგვარი მნიშვნელობით: ერთი, როცა საქმე გვაქვს ნამდვილ მოჩვენებასთან, ყალბ წარმოდგენასთან და მეორე, როცა ადგილი აქვს შეგნებულ, ანუ გაცნობიერებულ მოჩვენებითობას. ასე მაგალითად, ადამიანი, რომელიც სარკეში არეკლილ საგნებსა და მოვლენებს მიიჩნევს რეალურ საგნებად და მოვლენებად, იმყოფება პირველი ტიპის ილუზიის ტყვეობაში; ხოლო როცა მოჩვენებითობის ილუზიორულობა ცნობილია, როგორცაა კერძოდ რკინიგზის ლიანდაგების ხილვით გამოწვეული მოჩვენება, თითქოს ისინი სადღაც ერთდებიან — თუმცა კარგად ვიცით მათი შეერთება არ ხდება — საქმე გვაქვს მეორე ტიპის ილუზიასთან. ამგვარი ილუზია შეიძლება კმაყოფილების და ამავე დროს საკმაოდ დიდი კმაყოფილების წყარო შეიქნეს. ხელოვნების მიერ შექმნილი ილუზიაც სწორედ ასეთი ილუზიაა და ხელოვნების ღირსებას ჭეშმარიტად გრძნობს ის, ვინც ამგვარი ილუზიის ტყვეობაში იმყოფება; ხოლო ის, ვინც ხელოვნების სინამდვილეს ვეღარ არჩევს ცოცხალი სინამდვილისაგან, სუსტად ერკვევა ნაწარმოების არსებაში და პისი კმაყოფილებაც შედარებით დაბალი ხარისხისაა. ამიტომ ასეთი ადამიანის მიერ ხელოვნების შეფასება არაკვალიფიცირებულია. კარგი მაყურებელი ის კი არ არის, ვისაც გული მისდის სცენაზე მომხდარი ტრაგიკული სიტუაციის გამო, ვინც კარგავს წონასწორობას, არამედ ის, ვინც განიცდის ესთეტიკურ კმაყოფილებას, სადაც ემოციების გამოვლენას მეტისმეტად ღრმა და ამავე დროს ზომიერი ხასიათი აქვს. პირველი ტიპის მაყურებლის აღტაცება ფეთქებადია და სწრაფწარმავალი, მეორისა — თავდაჭერილი და ხანგრძლივი.

ამრიგად, თუ ილუზია ჩვეულებრივი გაგებით პიროვნების გაცურებას, მოტყუებას გულისხმობს, ხელოვნების შემთხვევაში სრულებითაც არა ვართ მოტყუებული, პირიქით, ხელოვნების, ილუზია, შეიძლება ითქვას, ინფორმირებული ილუზიაა. კიდევ მეტიც, იგი აუცილებლად მოითხოვს ინფორმაციას. სეზანის ნაწარმოებების გაგებისათვის საჭიროა კომპოზიციის, სტრუქტუ-

რის ცოდნა. ასევე ბახის, ბეთჰოვენის და სხვათა გაგება, მით უფრო შეფასება მოითხოვს წინასწარ მომზადებას. წინასწარი მომზადება ხელოვნების ყველა ნაწარმოებს ერთნაირი ზომით როდი ესაჭიროება, მაგრამ რაღაც დოზით მისი აუცილებლობა, ყოველ შემთხვევაში, გარკვეული ტიპის ნაწარმოებების მიმართ, უკვე მეტყველებს ხელოვნებაში ილუზიის თავისებურებაზე. თუ ჩვეულებრივი ილუზია ინფორმაციის უქონლობის შედეგია, ხელოვნებაში ინფორმაცია არა-თუ აქრობს ილუზიას, არამედ ხელს უწყობს მას და, რაც დიდია ინფორმაცია, ილუზიაც იზრდება.

ეს გარემოება ხელოვნების მიმართ საზოგადოდ ტერმინ „ილუზიის“ ხმარების მიზანშეწონილობას რაღაცნაირად კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს. რაღა ილუზიაა თუ ყველაფერი ვიცი და რეალური ვითარება იმთავითვე გაცნობიერებული მაქვს? გარდა ამისა, განა სწორია, რომ ხელოვნების ნაწარმოები მხოლოდ შთაბეჭდილებას ქმნის, რომ მისი სინამდვილე მოჩვენებაა, რომ ფერწერის ნაწარმოებს არა აქვს სიღრმე და სხვა?

წარმოვიდგინოთ ჩვენი თავი სარკმლის წინ, საიდანაც გავცქერით ქალაქის ხედს. ყველას კარგად გვესმის, რომ სარკმლის იქით მართლაც არსებობს ქალაქი, რომლის მზერით ამჟამად ვტყვებით. როდესაც ვუმზერთ ტილოზე გამოსახულ შენობებს და ქუჩებს, ტილოს არც იქით და არც აქეთ არაფერი ამის მსგავსი არ არსებობს, ე. ი. ის, რასაც ტილოზე ვხედავთ, მოჩვენებაა. სინამდვილეში როგორც სარკმლიდან დანახული ქალაქი არ არის მოჩვენება, ისე არც ტილოზე გამოსახულია მოჩვენება. მხოლოდ სარკმელთან მდგომი თვალს აყობს რეალურ მოვლენებს, ტილოს წინ მდგომი კი ჰვრეტს ესთეტიკურ ფენომენს, რომელიც არანაკლებ ნამდვილია და ცხადი. ხელოვნების სინამდვილე ილუზიაა ობიექტური რეალობის აზრით, მაგრამ არავითარ ილუზიას არ წარმოადგენს მხატვრული თვალსაზრისით. შეცდომაა იმის თქმა, რომ ფერწერის ნაწარმოებში არ არსებობს სიღრმე, რომ მასში გამოსახულ საგნებს არა აქვთ სიმკვრივე და სხვა. ყველა ასახული ფიზიკური თვისება მოცემულია ნაწარმოებში, მაგრამ მოცემულია იგი ესთეტიკურ ასპექტში, მხატვრულ ფერებში.

ხელოვნების ფუნქციას შეადგენს მხატვრული სინამდვილის შექმნა. ბუნებაში არ არსებობს თავისთავად მშვენიერი და მახინჯი. მშვენიერება ან სიმახინჯე არაა მატერიის პოზიტიური ატრიბუტები, მაგრამ მატერიას შეუძლია ამ ატრიბუტების შეძენა. მშვენიერება, ფიგურალური გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, ჩაფლულია ობიექტივირებულ ესთეტიკურ ემოციაში. ხელოვანს შესწევს იმის ძალა, რომ ეს ემოცია თვალსაჩინოდ და სხვათა სასიამოვნო მღელვარების წყაროდ აქციოს. ბუნების მიერ შთაგონებული ხელოვნება ზრდის და

ავითარებს ჩვენში მშვენიერების დანახვის უნარს. ხელოვნების საშუალებით ვსწავლობთ ჩვეულებრივი თვალისთვის სავსებით ინდიფერენტულ საგნებში ესთეტიკური თვისების ჩაწვდომას. უკბილო ბებერი რემბრანდტის მაგიური შეხების წყალობით ესთეტიკური ტკბობის ნიმუშად იქცევა.

ამრიგად, ხელოვნება წარმოადგენს არამხატვრული სინამდვილის მხატვრულ სინამდვილედ გარდაქმნის უმაღლეს წესს. არავითარი სხვა ფუნქცია, გარდა ესთეტიკურისა, ხელოვნებას არ გააჩნია. ლაპარაკი გნოსეოლოგიურ ფუნქციაზე უსაფუძვლოა. ხელოვნების გაგება სინამდვილის შემეცნების თავისებურ ფორმად ჰეგელიანური თვალსაზრისით, მისი ფილოსოფიური კონცეფციის გამოხატულებაა და არ უნდა იყოს სავალდებულო მარქსისტული ესთეტიკისათვის. ჩვენში გავრცელებული თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ ხელოვნების საგანს წარმოადგენს ადამიანი, სწორია იმდენად, რამდენადაც არ არსებობს ესთეტიკური ადამიანის გარეშე და არა იმ აზრით, რომ ხელოვნება ეხებოდეს ადამიანური ინტერესების ყველა სფეროს. ადამიანის ხასიათების, მისწრაფებების შეცნობის პირდაპირი ამოცანა ხელოვნების წინაშე არ დგას, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, შესაძლოა იგი ამ მისიას ბრწყინვალედ ასრულებდეს. ხელოვნება არ სწავლობს სინამდვილეს, თუმცა მას შესწევს იშვიათი უნარი დააგროვოს სინამდვილის შესახებ საკმაოდ დიდი შემეცნებითი ღირებულების მქონე მასალა. ხელოვნების პერსპექტივებისა და შესაძლებლობათა ფართო დიაპაზონი გამოწვეულია მხატვრული სინამდვილის თავისებურებით.

მოსაზრება, რომელიც ხელოვნებას შემეცნების თავისებურ ფორმად თვლის, უსუსური ხდება, როგორც კი საკითხის დაკონკრეტებას შევუდგებით. თუ, მაგალითად, მხატვრული ლიტერატურა რაღაცნაირად კიდევ ამართლებს ამ მოთხოვნას, ხელოვნების სხვა დარგები, განსაკუთრებით მუსიკა და არქიტექტურა, ნაძალადევად არიან ჩათრეული ამ ფერხულში. ალბათ არც ერთი პიროვნება, როდესაც ისმენს „დაისის“ უვერტიურას, ოდნავადაც არ ფიქრობს შემეცნებით საკითხებზე, სამაგიეროდ, განიცდის უდიდეს ესთეტიკურ კმაყოფილებას. და ამის შემდეგ რაღა საჭიროა ხაზი გავუსვათ გნოსეოლოგიურ ფუნქციას, როცა ასე აშკარად და ცხადად მოჩანს ესთეტიკური, თუ, რა თქმა უნდა, ამას არ გვავალებს ფილოსოფიური პოზიცია აბსოლუტური იდეალიზმის სახელწოდებით. იმის გამო, რომ არქიტექტურაში შემეცნებითი მომენტები გამოირიცხებულია, არქიტექტურა საერთოდ არ მიაჩნიათ ხელოვნებად, ანდა მიაჩნიათ დაბალი რიგის ხელოვნებად. არქიტექტურა შედარებით დაბალი რიგის ხელოვნებაა იმიტომ, რომ მასში ესთეტიკურის გვერდით ადგილი აქვს უტილიტარულ

მომენტებს, და არა იმიტომ, რომ შემეცნებას სათანადოდ ვერ ემსახურება, ხელოვნების ნაწარმოების ჭეშმარიტი კრიტერიუმი ესთეტიკურია, ყოველი ლექსი, რომელიც თუ სიმღერა ამ ნიშნით უნდა შეფასდეს. ხელოვნება მხატვრული სინამდვილის უმაღლესი ფორმაა, ამაშია მისი სპეციფიკა.

დებულება — ხელოვნება არის სინამდვილის შემეცნების ფორმა — იდეალისტური დებულებაა. იდეალიზმისათვის შემეცნება მთელი სინამდვილის საფუძველია და მაშასადამე ადამიანური არსების უმაღლესი პრინციპიც. პლატონს არ მოსწონს ხელოვნება იმიტომ, რომ მასში ცოდნისათვის ცუდ ნიადაგს ხედავს. არისტოტელე აღადგენს ხელოვნების პრესტიჟს სწორედ იმით, რომ, პლატონის საწინააღმდეგოდ, ხელოვნების შემეცნებითს ღირებულებას მაღალ შეფასებას აძლევს. შელინგსა და ჰეგელს ხელოვნება ესმით როგორც აბსოლუტის წვდომის საშუალება, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ჰეგელი უფრო პლატონისებურ პოზიციებზე დგას. მისთვის ხელოვნება, შემეცნების დაბალი საფეხურია, მაშინ, როდესაც შელინგისათვის იგი უნივერსუმის ორგანოდაა მიჩნეული.

შელინგის თვალსაზრისით თანამედროვე ვარიანტს წარმოადგენს სიცოცხლის ფილოსოფიის თვალსაზრისით წარმომადგენლის ანრი ბერგსონის კონცეპცია ხელოვნების საკითხში. ბერგსონის მიხედვით, ხელოვნების ამოცანას შეადგენს არა ზოგადის ასახვა, არამედ ერთადერთის, განუმეორებელის. ბუნება, რომელიც თავის არსებით განუმეორებელია, მუდმივი ცვლილებაა, სადაც სიცოცხლის განუწყვეტელი პროცესი არ უშვებს არავითარ განმეორებას, უშუალოდ რომ ახდენდეს ჩვენზე ზემოქმედებას, ხელოვნება არ იქნებოდა საჭირო, ვინაიდან ჩვენ ყველანი ხელოვანები ვიქნებოდით. მაგრამ ჩვენსა და ბუნებას შორის საკმაოდ სქელი ფარდაა ჩამოფარებული, რომელიც ხელს გვიშლის ჩავწვდეთ ბუნების ჭეშმარიტ არსს. შედარებით თხელი, გამჭვირვალეა ეს ფარდა ხელოვანისათვის.

სასიცოცხლო პროცესები, განაგრძობს ბერგსონი, მოითხოვენ ადამიანისაგან ნივთებისათვის სარგებლიანობის თვალთ შეხედვას, იმ შთაბეჭდილებების გაზიარებას, რასაც შეუძლია მდგომარეობის გაუმჯობესება. ინფორმაცია, რომელსაც გვაწვდის ჩვენი გრძნობები სამყაროს შესახებ, წარმოადგენს მის გამარტივებულ სურათს. კლასიფიკაცია და სხვა მისთანანი, ხერხებია, რომლებიც ხელს უწყობენ სინამდვილის გამარტივებას წმინდა უტილიტარული მოსაზრებით. ამგვარი გამარტივების დროს მხედველობის გარეშე რჩება ინდივიდუალური, განუმეორებელი ყოველ ცალკეულში და მთელი ყურადღების გადატანა ხდება ზოგადზე, საერთოზე. ეს გარემოება კი სწორედ იმის მაჩვენებელია, რომ საგნები და მათი ჭეშმარიტი ბუნება ჩვენთვის შეუმჩნეველია და ვმსჯელობთ მათ შესახებ ჩვენსავე მიერ მიწებებული ეტიკეტებით. პრაქტიკული მოთხოვნილებებით გამოწვეულ ამ ტენდენციას აძლიერებს ენის თავისებურებაც, რომლის ფუნქციაც ზოგადის აღნიშვნაში მდგომარეობს. ჩვენთვის შეუმჩნეველი რჩება არა მარტო საგნები, არამედ საკუთარი განცდებიც, მათი ინდივიდუალური არსება. გვეძლევა მხოლოდ გარეგნული მხარეები,

საერთო ფორმალური ნიშნები, უპიროვნო ელემენტები, რადგან ენაში ფიქსირდებიან სწორედ ესენი და არა ის, რაც ნამდვილია. ადამიანი არსებობს და მოქმედებს განზოგადოებისა და სიმბოლოების გარემოში, საგნებსა და მის შორის მოთავსებულ ზონაში. ასეთ დროს, დაუდევრობის თუ სხვა მიზეზებით, მისდაუნებურად ბუნება წარმოშობს ისეთ სულიერ არსებას, რომლის წინაშე იგი ოდნავ გაშიშვლებული დგება, ხან ფარდის ერთ მხარეს აწევს, ხან მეორეს, არასოდეს კი არ შიშვლდება მთლიანად. ბუნება რომ მთლიანად შიშვლდებოდეს, საკმარისი იქნებოდა ერთი დიდი ხელოვანი, რომელიც შეძლებდა ხელოვნების ყველა სახეების გაერთიანებას და მთელი სინამდვილის ჭეშმარიტ დახასიათებას. მაგრამ ფაქტიურად არსებობს ხელოვნების სხვადასხვა დარგები, შესაბამისად არსებობენ ხელოვანები, რომლებიც წვდებიან სინამდვილის ცალკეულ მხარეებს, ანუ იჭერენ მის ინდივიდუალობას.

ამრიგად, ხელოვნება თავის ერთადერთ მიზანს ხედავს იმაში, რომ მოხსნას პრაქტიკულად სასარგებლო სიმბოლოები, საყოველთაო, ზოგადი სიტუაციები, ყველაფერი ის, რაც გვიმაღლავს სინამდვილეს და დაგვაყენოს მასთან პირისპირ. ამ აზრით ხელოვნებაში ბრძოლა რეალიზმსა და იდეალიზმს შორის გაუგებრობაა. ხელოვნება სხვა არაფერია, თუ არა ბუნების უშუალო ჭკრეტა. რეალიზმი დამახასიათებელია შემოქმედების პროცესისათვის; იდეალიზმი — სულისათვის, მხოლოდ იდეალურობის გზით შეიძლება დაკავშირება სინამდვილესთან.

გარანტია იმისა, რომ ხელოვნება გვაძლევს ცხოვრების შესახებ სწორ, მართებულ წარმოდგენას არის გულწრფელობა. ხელოვანის გვჯერა და ეჭვიც არ გვებადება მის გულწრფელობაში. მან დაგვანახა ის, რასაც ვერ ვხედავდით და ალბად ვერც ვერასოდეს დავინახავდით, მაგრამ დაგვანახა ისე, რომ ეჭვს არ იწვევს. ამ აზრით ხელოვნების ნაწარმოები ზოგადია, საყოველთაო. მისი საყოველთაობა ჩვენზე ზემოქმედებაშია და არა გამოსახულის შინაარსში.

ბერგსონის თვალსაზრისი მხატვრული ასახვის საკითხში ცალმხრივია, იგი უარყოფს მეცნიერების შესაძლებლობას შექმნას სინამდვილის ადექვატური სურათი და ამ მხრივ უპირატესობას ანიჭებს ხელოვნებას. მეცნიერების ენა პრაქტიკული ცხოვრების ენაა და არა თვით სინამდვილის. თუ ეს მართლაც ასეა, თუ მეცნიერება ჯოველმხრივ მართლდება ჩვენს პრაქტიკულ მოღვაწეობაში და არც ერთი ნიშნით არ ვარდება წინააღმდეგობაში, იბადება კითხვა, რა საბუთი გვაქვს ეჭვი შევიტანოთ მის ჭეშმარიტებაში?

ბერგსონს იმის საბუთად, რომ ხელოვნების მიერ ასახული სინამდვილე უფრო ჭეშმარიტია, ვინემ მეცნიერების, სხვა არაფერი აქვს, გარდა ხელოვანის გულწრფელობისა, რომელიც თავის ნაწარმოებით ტოვებს უეჭველის შთაბეჭდილებას და ამრიგად იმსახურებს საყოველთაო აღიარებას.

გარდა იმისა, რომ გულწრფელობა სუბიექტური, ფსიქოლოგიური ფაქტია და არ გამოდგება არგუმენტად, შინაგანი წინააღმდეგობის შემცველია აზრი იმის შესახებ, რომ თავისი გულწრფელობით ხელოვნება იმსახურებს საყოველთაო აღიარებას. საყოველთაობა ხომ სინამდვილის ყალბი ნიშანია და რამდენად მიზანშეწონილია მისი გამოცხადება ხელოვნების ჭეშმარიტების საბუთად? ხელოვნების ზემოქმედების შედეგად ჩვენში წარმოშობილი ერთნაირი განცდა ხომ არ არის



უფრო იმის მაჩვენებელი, რომ ხელოვნება გვაყენებს ყალბ სიტუაციაში, რაკეტულ ნამდვილის ნამდვილი არსება მის განუმეორებლობაშია?

როგორც ვხედავთ, ინდივიდუალობის აპოლოგეტი ბერგსონი იძულებულია გამოიყენოს ზოგადობის პრინციპი ხელოვნების ქეშმარიტების საბუთად. ხელოვნების მიერ ასახული სინამდვილე ქეშმარიტია, რადგან ყველას გვჯერა მისი. მაგრამ ამავე არგუმენტით რატომ არ შეიძლება მეცნიერებაც მივიჩნიოთ ქეშმარიტად, განა მეცნიერების მონაცემები კი არ იმსახურებს ჩვენს საერთო აღიარებას?

გნოსეოლოგიური პრინციპის აბსოლუტიზაცია უცხოა მარქსიზმისათვის. ადამიანური ყოფის ქვაკუთხედი მარქსიზმის მიხედვით შემეცნება კი არაა, არამედ წარმოება, სინამდვილის პრაქტიკული გარდაქმნა. შემეცნება მხოლოდ საშუალებაა ამ დიადი და ურთულესი ამოცანის წარმატებით დაგვირგვინების საქმეში. საზოგადოება იმეცნებს მოვლენათა განვითარების კანონზომიერებას არა უბრალო ცნობისმოყვარეობის გამო, არამედ მათი გარდაქმნისა და საკუთარი ინტერესების შესაბამისად გამოყენების მიზნით. ეს დებულება მარქსიზმში ანბანური ქეშმარიტებაა. ვარსკვლავთმრიცხველობა, ბუნებრივი სიმდიდრეების შესწავლა და სხვ. ადამიანს უკარნახა ცხოვრების აუცილებლობამ და არა გონების კაპრიზებმა.

წარმოების პროცესის ერთ-ერთ აუცილებელ პირობას ან, შეიძლება ითქვას, შემადგენელ ელემენტს, შემეცნების გვერდით, წარმოადგენს შეფასება. მოვლენის არსების გვერდით ამ მოვლენის წარმოებისათვის აუცილებელია მწარმოებლის ინტერესების გათვალისწინება, საწარმოო მასალის მწარმოებლის თვალთ დანახვა, ე. ი. შეფასება.

ხელოვნება სინამდვილის ესთეტიკური შეფასების უმაღლესი ფორმაა. ეს დებულება თითქოს დიდ დავას არც იწვევს. მაგრამ საკითხის მთელი სირთულე იმაში მდგომარეობს, თუ როგორ გვესმის ესთეტიკური შეფასების არსება — იგი ინტელექტუალური ხასიათის მოვლენაა თუ ემოციური? ვინც ფიქრობს, რომ ესთეტიკური შეფასება ინტელექტუალური შეფასების გარკვეული ფორმაა, დგას გნოსეოლოგიზმის თვალსაზრისზე, რომლის ფილოსოფიურ საფუძველს, როგორც უკვე აღინიშნა, იდეალიზმი შეადგენს. ესთეტიკური შეფასება, რამდენადაც ეს პირველი თავიდანაც ჩანდა, პრინციპში უფრო ემოციური შინაარსისაა, ვინემ ინტელექტუალურის. ვამბობთ „უფრო“ იმიტომ, რომ ლაპარაკი წმინდა ემოციურ ან წმინდა ინტელექტუალურ შეფასებაზე საზოგადოდ გაუმართლებელია. რეალურად ყოველი ინტელექტუალური შეფასება გარკვეული დოზით მოიცავს ემოციურ მოტივს და ყოველი ემოციური ატარებს ინტელექტუალობის ბეჭედს. იმის თქმა, რომ ესთეტიკურის შემთხვევაში საქმე გვაქვს ინტელექტუალურისა და ემოციურის მთლიანობასთან, ე. ი. ინტე-

ლექტურ-ემოციურ მდგომარეობასთან, ვფიქრობთ ამომწურავი პეშმარ-
ტების გამრუდების შიშითა და სრული სიზუსტის დაცვის პრეტენზიით. გამომწ-
ვეული განცხადებაა, რასაც უფრო საკითხის გაბუნდოვანებასა და გაურკვევ-
ლობამდე მივყავართ, ვინემ გარკვეულობამდე. ამა თუ იმ პრობლემის განხილ-
ვაში აბსოლუტური სინათლის მაძიებელი ხშირად სიბნელის მსხვერპლი ხდება.

ამრიგად, ხელოვნება როგორც ესთეტიკური შეფასების უმაღლესი ფორმა,
სინამდვილის ემოციური შეფასებაა. ემოცია მასში არსებითია, განმსაზღვრე-
ლია. მაგრამ, ისევე როგორც ყველა ემოციური მდგომარეობა არ არის ესთეტი-
კური ხასიათისა, ხელოვნების მიერ ემოციური შეფასებაც არ წარმოადგენს
უბრალოდ ემოციების გადმოცემას. ესთეტიკური ემოციურის თავისებური, შე-
იძლება ითქვას, შედარებით განვითარებული ფორმაა. ეს განვითარებული ხა-
სიათი განისაზღვრება სწორედ ინტელექტუალურის მონაწილეობის ხარისხით.
ესთეტიკური ინტელექტუალურით გასხივოსნებული ემოციაა და, რაც უფრო
იზრდება ინტელექტუალურის მასშტაბი ემოციაში, მით უფრო იზრდება და ვი-
თარდება ესთეტიკური ხარისხი, ეს ზრდა მიმდინარეობს გარკვეულ მომენტამ-
დე, მანამდე, სანამ ინტელექტუალური არ არღვევს შეფასების ემოციურ
ხასიათს. როგორც კი ინტელექტუალური მიაღწევს ისეთ წერტილს, რომ ემო-
ციურის დაჩრდილვა ხდება, ესთეტიკურიც ქრება. ასევე ქრება ხელოვნებაც,
როდესაც იგი სინამდვილის მსოფლშეგრძნებიდან მსოფლმხედველობის პოზი-
ციაზე გადადის. ეს გარემოება საყურადღებოა იმით, რომ თანამედროვე ხელოვნ-
ებაში ერთგვარად შეიგრძნობა ინტელექტუალიზმის მოზღვაების ტენდენცია,
რაც მხატვრული სინამდვილის სფეროში უთუოდ ქმნის ავადმყოფურ მდგომარე-
ობას.

2. **ხელოვნების სოციალური არსი.** ესთეტიკური ფუნქციის ერთადერთ
ფუნქციად გამოცხადება არ ნიშნავს ხელოვნებაში ადამიანის სულიერი ცხოვ-
რების დანარჩენი მხარეების ასახვის იგნორირებას. არ არსებობს აბსოლუტუ-
რად წმინდა ესთეტიკური. ესთეტიკური მრავალმხრივი და ღრმა შინაარსის მა-
ტარებელი გრძნობაა. მრავალმხრივია არა იმ აზრით, რომ მასში თავს იყრის
სხვადასხვა მომენტები როგორც შემადგენელი ნაწილები, არამედ იმ აზრით,
რომ ნებისმიერ ადამიანურ მიმართებას შეიძლება ჰქონდეს ესთეტიკური ას-
პექტი. ხელოვნებაც ესთეტიკურის ამ რთული ბუნების ცოცხალი გამოხატულებ-
აა, რაც ნათლად ჩანს მისი სოციალური არსების ანალიზიდან.

ხელოვნება, როგორც ყოველი შემოქმედება, საზოგადოებრივი ხასიათი-
საა. იგი წარმოიშობა საზოგადოებაში და არსებობს საზოგადოების მეშვეობით.
საზოგადოების განვითარების კანონზომიერება საბოლოო ჯამში განსაზღვრავს



ხელოვნების განვითარების ტენდენციებს. მარქსი „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკის“ შესავალში წერს: „განა შესაძლებელია აქილევსი დენტისა და ტყვის ეპოქაში? ანდა საერთოდ „ილიადა“ საბეჭდი დაზგისა და საბეჭდი მანქანის გვერდით? განა არ ქრება აუცილებლად, თქმულებანი და მუზები და ამით, მაშასადამე, ეპიკური პოეზიის აუცილებელი პირობებიც, საბეჭდი დაზგის გაჩენასთან ერთად?“¹. იმავე ადგილას, რამდენიმე სტრიქონით ზევით, მარქსი ამბობს: „განა შესაძლებელია, რომ იმ შეხედულებას ბუნებაზე და საზოგადოებრივ ურთიერთობაზე, რომელიც ბერძნულ ფანტაზიას და, მაშასადამე, ბერძნულ ხელოვნებას საფუძვლად უდევს, ადგილი ჰქონდეს სელფაქტორის, რკინიგზების, ორთქლმავლებისა და ელექტრონული ტელეგრაფის არსებობის დროს?... ყოველი მითოლოგია ძლევს, იმორჩილებს და აყალიბებს ბუნების ძალებს ფანტაზიაში და ფანტაზიის საშუალებით; მაშასადამე, იგი ისპობა ბუნების ამ ძალებზე ნამდვილ ბატონობასთან ერთად... ბერძნული ხელოვნების წინამძღვარს წარმოადგენს ბერძნული მითოლოგია, ე. ი. ბუნება და თვით საზოგადოებრივი ფორმები, უკვე გადამუშავებულნი შეუცნობელ-ხელოვნებითი წესით, ხალხური ფანტაზიის მიერ“².

ერთი სიტყვით, ხელოვნება ურთიერთშემოქმედების დამოკიდებულებაში იმყოფება საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვადასხვა შენაკადებთან. ხელოვნებას საბოლოო ჯამში, და არა ყოველ კერძო შემთხვევაში, არ შეუძლია განზე გადგეს იმ მწვავე და საჭირობოროტო საკითხებისაგან, რომლებიც თანამედროვეობას აწუხებს. რაც უფრო მდიდარია და შინაარსიანი საზოგადოებრივი ცხოვრება, განვითარების მით უფრო მეტი პერსპექტივები და ასპარეზი იქმნება. მაგრამ ეს არ გვაძლევს უფლებას გავაკეთოთ ცალმხრივი დასკვნები, რასაც ზოგჯერ ადგილი აქვს ხელოვნების სოციალური არსის გაზვიადებისას.

პრაგმატიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელი ჯონ დიუი თავის შრომაში „ხელოვნება როგორც ცდა“ წერს: ტრადიციული ესთეტიკის ერთ-ერთი დიდი ნაკლი ისაა, რომ იგი ხელოვნების ნაწარმოებს განიხილავს განყენებულად, იმ ნიადაგისაგან მოწყვეტილად, რომელშიც წარმოიშვა. ხელოვნების ნაწარმოები ორგანულად დაკავშირებულია ადამიანთა ყოველდღიური ცხოვრების ინტერესებთან და მისწრაფებებთან. ხელოვნების მკვლევარების ამოცანაა ეს კავშირი ნათელი გახადონ. მთები არ წარმოადგენენ ჰაერში მოცურავე მასას, და არც მიწაზე დაყრდნობილ ობიექტებს. ისინი ფაქტიურად დედამიწის მანიფესტაციის, მისი გამოვლენის თავისებური ფორმები არიან. ამ ფაქტის აღნიშვნა და აღწერა გეოგრაფებისა და გეოლოგების საქმეა. ანალოგიური მისიის შესრულება ეკისრება ფილოსოფოსს კაზმული ხელოვნების განხილვის დროს. მხატვრული პროდუქციის გასაგებად საქმის დაწ-

¹ კ. მარქსი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, 1953, გვ. 297.

² იქვე.




უცხა უნდა მოხდეს არამხატვრული ღირებულების მქონე მასალიდან. დატკბეს ყვავილის ფერთა მშვენიერებით, შეუძლია დასჯერდეს მათ უბრალო მზერას. მაგრამ ვისაც სურს გაერკვეს ამ ფერთა ბუნებაში, საჭიროა შეისწავლოს წყლის, ჰაერის, მზის სხივების ზეგავლენის ხასიათი, ე. ი. შეისწავლოს ისეთი რამ, რასაც ერთი შეხედვით არაფერი აქვს საერთო ფერთან. პართენონი საყოველთაო აღიარებით ხელოვნების დიდებულ ნაწარმოებად ითვლება. მაგრამ თავდაპირველად იგი ამ მიზნით არ შექმნილა, და ვისაც აინტერესებს პართენონი განიხილოს პერსონალური კმაყოფილების ფარგლებს იქით, ე. ი. შექმნას თეორია მის შესახებ, მან უნდა შეისწავლოს ადამიანთა ყოფა-ცხოვრება, მისწრაფებები, სამოქალაქო და რელიგიური გრძნობა, რომელთა მოთხოვნილების შესაბამისად აგებულ იქნა ზეიმის და არა ესთეტიკური კმაყოფილების გამომხატველი ეს ტაძარი ვისაც სურს პართენონში განხორციელებული ესთეტიკური ცდის თეორია მოგვეცეს, უნდა გადმოსცეს აზრებში ის საერთო, რაც არსებობს პართენონის შემქმნელისა და მისი ხალხის კმაყოფილების ხასიათსა და „ჩვენი ქუჩებისა და სახლების ადამიანთა“ კმაყოფილების ხასიათს შორის.

ესთეტიკური ბუნების საბოლოოდ გასარკვევად, განაგრძობს დიუი, საჭიროა საქმის დაწყება ნედლი მასალიდან; ესთეტიკურის ნედლ მასალას კი შეადგენს ის ამბები და სანახაობები, რომელთაც მიიპყრეს ყურადღება და გამოიწვიეს კმაყოფილება. ყოველდღიური ცხოვრების წვრილმანებშია ესთეტიკურის საწყისები, იქნება ეს სახანძრო მანქანის შხეფები, ორმოების ამომთხრელი ექსკავატორები თუ სხვა რამ. ადამიანის მოქმედებაში ხელოვნების წყაროებს გაიგებს ის, ვინც ამჩნევს, თუ როგორ გადაედება ფეხბურთელის დაძაბული მოძრაობა მაყურებელს, თუ როგორ რეაგირებას ახდენს გულშემატკივარი მოედანზე მომხდარ თითოეულ დეტალზე. ვინც ხედავს დიასახლისის აღტაცებას სუფრის გაწყობის დროს, მებადის მზრუნველ გამომეტყველებას მწვანე ბილიკის გაყვანის ჟამს. ადამიანი, როდესაც ეწევა პრაქტიკულ მოღვაწეობას, სრულებითაც არ იმყოფება ესთეტიკურად ინდიფერენტულ მდგომარეობაში. მეცეცხლური ნაკვერცხლების ერთმანეთში არევისას ხელმძღვანელობს ცეცხლის გაღვივების საჭიროებით, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ იგი თითქოს ვერ ამჩნევს ალის გარდამავალი ფერების მიმზიდველობას.

ამრიგად, დიუის მიხედვით, ხელოვნების ბუნების დასადგენად საჭიროა უგულებელვყოთ მისი სპეციფიკა და მთელი აქცენტი გადავიტანოთ სოციალურ ფაქტორებზე, რადგან ნაწარმოების წარმატება იმ გარემო სიტუაციის უშუალო შედეგია, რომელშიც იგი წარმოიშვა და შეძლო გავლენის მოხდენა. საგნის ესთეტიკური ღირებულება, ამბობს ამერიკელი ფილოსოფოსი, ხშირად დამოკიდებულია არა იმდენად სუბიექტზე, რამდენადაც ბაზრის პირობებზე.

გარდა იმისა, რომ ცდა და სოციალური გარემო პრაგმატიზმს ესმის თავისებურად, სუბიექტივისტურად, მისი მიდგომა საერთოდ ხელოვნების მიმართ ცალმხრივია. არათუ შინაგანი ხასიათი, არამედ საზოგადოებასთან კავშირიც უნდა გაიკვეს ხელოვნების თავისებურების ნიადაგზე და არა ამ თავისებურების უარყოფით. ხელოვნებაზე საზოგადოებრივი ცხოვრების ზემოქმედების საფუძვლები ხელოვნების მხატვრულ ბუნებაშია. დიუის მიზანია რაც შეიძლება დაუახლოვოს ხელოვნება ყოველდღიურ ცხოვრებას, ადამიანის პრაქტიკულ მოთხოვნილებას და ახსნას რო-



გორც ამ მოთხოვნების შედეგი. „ფაქტორები, რომლებმაც განაპირობა ხელოვნების განდიდება, არ წარმოიშობა ხელოვნების სფეროში და არც ხელოვნებისაკენ მიმართულ შემოქმედებაში“¹. — წერს ამერიკელი ფილოსოფოსი.

მარქსიზმის ვულგარიზატორების მთელი თაობა ვულგარული სოციოლოგიზმის წარმომადგენელთა სახით ქადაგებდა ეკონომიური ცხოვრების მექანიკურ ზეგავლენას ხელოვნების განვითარებაზე. მათი აზრით, ნებისმიერი სოციალური მოვლენა პირდაპირ კავშირში იმყოფებოდა ეკონომიკასთან და, მაშასადამე, ხელოვნების განვითარების სპეციფიკა უნდა ახსნილიყო საზოგადოების ეკონომიური ცხოვრების საერთო სურათით. ბრმა სოციოლოგიზმი ზოგჯერ იქამდეც კი მიდიოდა, რომ ხელოვნების სფეროში მომხდარ კონკრეტულ ფაქტს ქვეყნის სამეურნეო ცხოვრებაში მომდხარი ცვლილებით ხსნიდა.

სოციალური მომენტის მსგავსი აბსოლუტიზაციის წინააღმდეგ გამოდიოდნენ მარქსიზმის ფუძემდებლები. ასე მაგალითად, ენგელსი 1894 წელს შტარკენბურგისადმი მიწერილ წერილში უაზრობად თვლის საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე ეკონომიური მდგომარეობის ავტომატური შემოქმედების აღიარებას. მარქსი „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკის“ შესავალში წერს: „ხელოვნების შესახებ ცნობილია, რომ მისი აყვავების გარკვეული პერიოდები სულაც რა შეესაბამება საზოგადოების საერთო განვითარებას, მაშასადამე, არც ამ საზოგადოების მატერიალური საფუძვლის განვითარებას, საფუძვლისა, რომელიც მისი ორგანიზაციის, ასე ვთქვათ, ჩონჩხს შეადგენს, მაგალითად, ბერძნები შედარებით თანამედროვე ხალხებთან, ანდა აგრეთვე შექსპირი“². ოდნავ ქვემოთ მარქსი განაგრძობს: „სიძნელეს იმის გაგება კი არ წარმოადგენს, რომ ბერძნული ხელოვნება და ეპოსი საზოგადოებრივი განვითარების გარკვეულ ფორმებთანაა დაკავშირებული. სიძნელე იმის გაგებაშია, რომ ისინი ჩვენ ახლაც კიდევ ესთეტიკურ სიამოვნებას გვაგრძნობინებენ და გარკვეული აზრით ნორმისა და მიუწვდომელი ნიმუშის მნიშვნელობას ინარჩუნებენ“³.

ხელოვნების სოციალურ ბუნებაზე მსჯელობისას პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს კავშირი პოლიტიკასთან, რომელიც თავის მხრივ ეკონომიური ცხოვრების კონცენტრირებული გამოხატულებაა. პოლიტიკასთან კავშირი განსაკუთრებით ნათელი ხდება დიდი სოციალური ძვრების ეპოქაში.

წარმოების განვითარების გარკვეულ საფეხურზე კლასების გაჩენამ კლასობრივი ურთიერთობა საზოგადოებრივი პროცესის ძირითად შინაარსად აქცია.

¹ იხ. „Art as experience“ by John Dewey.

² კ. მარქსი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, 1953, გვ. 295.

³ იქვე, გვ. 297.



ხელოვნების პრობლემატიკაც კლასობრივი ინტერესების უშუალო დაკავშირებაში აღმოჩნდა. კლასობრივ დიფერენციაციას მოსდევს იდეოლოგიის სწავლასხვაობა და ხელოვნებაშიც თავისებურად აირეკლება ადამიანთა პოლიტიკური მდგომარეობა, პოლიტიკური იდეალები. ხელოვანი ცხოვრების ასახვის დროს ავლენს თავის დამოკიდებულებას საზოგადოებაში მოქმედ წესებთან, ზნე-ჩვეულებებთან და ამ დამოკიდებულებაში გამოიხატება მისი კლასობრივი პოზიცია. ასე მაგალითად, შუასაუკუნეების სახვითი ხელოვნება უმთავრესად ეხებოდა ადამიანის სულიერ ბუნებას, რაც გაპირობებული იყო ფეოდალური საზოგადოების რელიგიური იდეოლოგიით, რომელიც ცდილობდა დაეჩრდილა მატერიალური და ფიზიკური მოთხოვნილებანი და დაემკვიდრებინა ასკეტიზმი. რენესანსის ეპოქაში, ბურჟუაზიის ჩასახვისა და თანდათანობითი აყვავების პირობებში ფრთებს შლის ჰუმანისტური იდეები და ხელოვნებაც უმღერის ადამიანის არსებაში სულიერი და ფიზიკური ელემენტების ჰარმონიულ განვითარებას.

კლასობრიობის დადი აზის კლასიციზმის ესთეტიკურ დოქტრინას. იგი იცავს ფეოდალური კლასის ინტერესებს და სახელმწიფოებრივი მმართველობის იდეალად მიაჩნია აბსოლუტური მონარქია. კლასიციზტურ ნაწარმოებებში მასხარადაა აგებული მესამე წოდების წარმომადგენლები, რომელნიც მუდამ რჩებიან მხოლოდ კომედიების და ტრაგედიების გმირებად.

კლასიციზმის საწინააღმდეგოდ, განმანათლებლების ესთეტიკური თეორია გამოდის ბურჟუაზიული კლასის ინტერესების დამცველის როლში და იღვწის ხელოვნების დემოკრატიზაციისათვის.

ხელოვნების კლასობრივი ბუნება, მისი პოლიტიკური ექო უშუალოდ მოჩანს ნაწარმოების შინაარსეულ მომენტებში, კერძოდ თემის შერჩევასა და ავტორის მიერ ამ თემის გადაწყვეტაში, ე. ი. მსოფლმხედველობაში. მაგრამ ეს გარემოება იმდენად უნდა შეინიღბოს მხატვრული ფორმის მიერ, რომ თვალში არ გეცეთ მისი არსებობა. ნაწარმოები, რომელშიც იგრძნობა ავტორის ტენდენცია, მხატვრულად სუსტი ნაწარმოებია. ხელოვანის პოლიტიკური მრწამსი ნაწარმოების შინაგანი ლოგიკიდან უნდა მომდინარეობდეს და არა ავტორის განცხადებიდან.

ამრიგად, კლასობრივ საზოგადოებაში ხელოვნებაც კლასობრივია. კლასთა ბრძოლა ხელოვნებაში იმდენად რთული ფორმით აისახება, რომ ზოგჯერ გაუცნობიერებელია თვით ავტორისთვისაც. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ხელოვანი მოკლებულია კლასობრივ პოზიციას.

ხელოვნების სოციალური არსი განსაკუთრებით ცხადად ჩანს ზნეობასთან



კავშირში. ზნეობრივი მოტივების არსებობა ხელოვნებაში ორგვარად შეიძლება წარმოვიდგინოთ. ერთი, როდესაც ხელოვნების მიერ შექმნილი ხასიათები გამსჭვალული არიან ზნეობრივი ინსტინქტებით, მეორე, როცა ხელოვნების შემოქმედება დამკვირვებელზე გემოვნების განვითარებით იწვევს სულიერი მომენტების დახვეწას, სიფაქიზეს და აქედან მორალურ პროგრესს. ე. ი. ერთ შემთხვევაში ზნეობრივი ასპექტი პირდაპირი ფორმითაა გამოხატული, ხოლო მეორეში — არაპირდაპირი, გაშუალებული სახით; გაშუალებულია იგი ესთეტიკურისა და ეთიკურის კავშირით. თუ დაისმება საკითხი — ამ ორ ასპექტს შორის რომელია, ან რომელი უნდა იყოს ხელოვნებისათვის ასრებითი, სამართლიანია ყურადღება მიექცეს მეორეს, თუმცა ჩვეულებრივად ლიტერატურაში პირველზე ახდენენ აქცენტირებას. ის გარემოება, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში შექმნილი სახეები გარკვეული ზნეობრივი პოზიციის მატარებელნი არიან და ნაწარმოების ლოგიკის წყალობით სათანადო გავლენას ახდენენ დამკვირვებელზე, როგორადაც საყოველთაოდ არ უნდა იქნეს მიჩნეული, მაინც მხატვრული სინამდვილის იქით მდებარე ფაქტია. ხოლო ის, რომ ხელოვნება თავისთავად, მხატვრული სინამდვილე უშუალოდ ზნეობრივი შემოქმედების მოხდენის შემძლეა, ამ სინამდვილის არსების გამომხატველია.

ესთეტიკის ისტორიაში ხანგრძლივი დავა წარმოებს ხელოვნების ზნეობრივი ფუნქციის ირგვლივ. ერთი უარყოფს ხელოვნებაში ზნეობრივი მოტივების არსებობას. მეორე, პირიქით, გამოდის რა ეთიკურისა და ესთეტიკურის ორგანული კავშირიდან, ზნეობრივი მხარე მიაჩნია ხელოვნების ძირითად, მთავარ მხარედ. ერთის აზრით, მორალური კრიტერიუმის მიყენება ხელოვნებისათვის ნიშნავს ხელოვნების გაუფასურებას, მისი დანიშნულების გაუგებრობას, მეორეს აზრით, ხელოვნება წარმოადგენს ზნეობის სკოლას; მხატვრული შემოქმედების გადაუდებელი ამოცანაა ადამიანის სულიერი აღზრდა, ხასიათის ფორმირება და ნაწარმოები, რომელიც ამ მისიას დადებითად ასრულებს, ხელოვნების ჭეშმარიტი ნაწარმოებია.

როგორიც არ უნდა იყოს ჩვენი პოზიცია ეთიკურისა და ესთეტიკურის დამოკიდებულების საკითხში, ერთი რამ უდავოა; ხელოვნებაში, ყოველ შემთხვევაში, ხელოვნების გარკვეულ სახეებში ზნეობის ელემენტების არსებობა ფაქტია და მისი უარყოფა არ შეიძლება. მაგრამ ამასთან საჭიროა ვიცოდეთ რა ზომით ხდება ხელოვნებაზე ზნეობრივი მომენტების მიწერა.

ხელოვნებას, გარდა ესთეტიკურისა, არ გააჩნია არც გნოსეოლოგიური, არც პოლიტიკური და არც მორალური ფუნქცია. მაგრამ ეს სრულებით არ ნიშნავს, რომ ხელოვნებაში მოხსნილია მათი ასახვის შესაძლებლობა. ჯერ კიდევ



ესთეტიკური ღირებულების ანალიზიდან ვიცით, რომ იგი ყველა ღირებულებაშია შინაგანი საფუძველია, და ხელოვნების განუსაზღვრელი ძალაც სწორედ იმაშია, რომ იგი პერსპექტივების დაუშრეტელი ზღვაა, შესაძლებლობათა უნივერსალური ასპარეზია უნივერსალური ამოცანების გარეშე. არც ერთი ქეშმარიტად კლასიკური ნაწარმოები არ იწერება იმ მიზნით, რომ ადამიანს ჰკუთა დაარიგოს, ნოტაციები წაუკითხოს. ნაწარმოების მიზანია შექმნას ესთეტიკური ატმოსფერო და ამით გახსნას ცხოვრების ყველა საიდუმლოებანი. მხატვრული სინამდვილის მიმზიდველობის ძალა უნდა ვეძებოთ იძულებისა და მოვალეობის გარეშე ადამიანის სულიერი ცხოვრების უნივერსიტეტად გახდომის წესში. ესთეტიკურის გარდა ყოველგვარი სხვა ფუნქციის მოთხოვნა ხელოვნებას ბოჭავს, ჩარჩოებში აყენებს და უკარგავს მომხიბვლელობას.

ამრიგად, ხელოვნება როდია მოკლებული ზნეობრივ ღირებულებას. პირიქით, ზნეობრივი მომენტი მასში არაჩვეულებრივი სიღრმითაა მოცემული. ხელოვნება ადამიანის ინდივიდუალური ბუნების ჩვენებით იძლევა მორალური სახის გარკვევას. ზნეობრივი ურთიერთობის დახასიათებას. ეს ფაქტი წარმოადგენს ხელოვნების ემოციური ზემოქმედების ერთ-ერთ წყაროს.

ზნეობრივი მომენტების აღწერასთან ერთად ხელოვნების ნაწარმოები იძლევა ზნეობრივი საკითხების ერთგვარ გადაწყვეტას და ამით ხელს უწყობს ეთიკური იდეალის განმტკიცებას. ასე მაგალითად, ბურჟუაზიის როგორც აღმავალი კლასის მოსვლამ შრომა და საქმიანობა ადამიანის ღირსების საქმედ აქცია და ამით დაუპირისპირდა შრომისადმი ფეოდალური არისტოკრატის ქედმაღლურ დამოკიდებულებას. ილიას „კაცია ადამიანში“ სასაცილოდია აგდებული ფეოდალიზმის ზნეობრივი დოქტრინა, რაც, ბუნებრივია, გზას უკაფავს ბურჟუაზიის ეთიკური შეხედულების დამკვიდრებას. მაგრამ ეს არ ავალებს ხელოვნების ნაწარმოებს აუცილებლად გამოვიდეს ზნეობის სფეროში მედროშის როლში. მხატვრული შემოქმედება საზოგადოებრივი შეგნების სხვა ქვეგანაყოფს მიეკუთვნება და ამ განაყოფიდან მისი ამოგდება ფაქტიური უარყოფის ტოლფასია. ზნეობრივი ვალდებულების ტყავში გახვეული ხელოვნება იმ უხეირო შვილსა ჰგავს, რომელმაც დედა დაივიწყა და დედინაცვალს ფიცულობს.

ხელოვნება ასევე მჭიდროდაა დაკავშირებული მეცნიერებასთან. ხელოვნებისა და მეცნიერების კავშირი ორმხრივია. ხელოვნება ხელს უწყობს მეცნიერული აზრის პოპულარიზაციას, ამა თუ იმ აღმოჩენის გავრცელებას ხალხში, ან კიდევ მომავალი პერსპექტივების დასურათებას. მაგალითისათვის შეგვიძლია გავიხსენოთ ჟიულ ვერნის, უელსის და სხვათა ფანტასტიკური რომანები.



განა შეიძლება იმ როლის გადაჭარბებით შეფასება, რაც ქიულ ვერნის ნაწარმოებებმა შეასრულეს საბუნებისმეტყველო მეცნიერების დარგებისადმი ინტერესების გაღვივებაში ამ მეცნიერებათა განუსაზღვრელ შესაძლებლობათა მხატვრულ ფერებში წარმოდგენით? არც ერთ ისტორიკოსს არ გაუწევია საფრანგეთის ისტორიის პოპულარიზაციისათვის ისეთი სამსახური, როგორიც გაუწია ალექსანდრე დიუმამ-მამამ, მიუხედავად იმისა, რომ იგი უმოწყალოდ ამახინჯებდა ისტორიულ სინამდვილეს. როგორც უკვე ითქვა, ხელოვნება არ წარმოადგენს სინამდვილის შემეცნებას და ამ აზრით მისი კავშირი ჭეშმარიტებასთან არაპირდაპირია. ხელოვნების მიერ მეცნიერების პოპულარიზაცია ჭეშმარიტების დაცვაში კი არ გამოიხატება, არამედ ჭეშმარიტებისადმი სიყვარულისა და ინტერესების დანერგვაში, სტიმულის შექმნაში. და თუ ვინმე, დიუმას რომანებით გატაცებული, დაინტერესდება ფრანგი ხალხის ისტორიული წარსულით, ხელოვანის მისია შეიძლება ჩაითვალოს შესრულებულად. ხელოვნება ეხმარება მეცნიერებას ადამიანის წიგნთან მიყვანაში და არა წიგნის შინაარსის დალაგებაში.

თავის მხრივ, მეცნიერება დიდ დახმარებას უწევს ხელოვნებას ტექნიკური ხერხების წინსვლისა და სრულყოფის საქმეში. მეცნიერული პროგრესი, შეიძლება ითქვას, ამზადებს ნიადაგს ახალი მხატვრული მეთოდის განვითარებისათვის. მეცნიერებაში მომხდარი ძვრები ფართო ასპარეზს უქმნის ხელოვნების შესაძლებლობებს და წარმოშობს მხატვრული სინამდვილის ქმნადობის ახალ-ახალ წესებს.

ჩარლზ ედუარდ გაუსი შრომაში „ფრანგ ხელოვანთა ესთეტიკური თეორიები 1855 წლიდან დღემდე“ შენიშნავს, რომ თანამედროვე მიმდინარეობანი ფერწერაში — იმპრესიონიზმი, ნეოიმპრესიონიზმი, სიმბოლიზმი, კუბიზმი, სიურეალიზმი და სხვა, წარმოადგენენ სინამდვილის წინააღმდეგ მიმართულ რეაქციებს, მისი სხვადასხვა ვარიანტების შექმნის ცდას, რაც განაპირობა მეცნიერული აზრის ევოლუციამ. „საშუალო ადამიანის შეხედულება — წერს გაუსი, — ემყარება პრაქტიკულად მისაღებ პრინციპებს, ევკლიდეს აქსიომებს, არისტოტელეს წარმოდგენას სივრცეზე, ხელოვნების როგორც ფოტოსურათის გაგებას და ა. შ. ეს პრინციპები გონების ჩვევად იქცა, მის წინააღმდეგ გალაშქრება პროტესტს იწვევს. მაგრამ, როდესაც ბოლო ორი საუკუნის მანძილზე მეცნიერების განვითარებამ გამოიწვია მათი შერყევა, ადამიანი ამ ამბავს მორჩილად ღებულობს მეცნიერების ავტორიტეტის წინაშე რიდისა და შიშის გამო. სამაგიეროდ, როდესაც ხელოვნება ცდილობს იმავეს გაკეთებას, როდესაც იგი ხაზს უსვამს ცნობიერების შეზღუდულობას, ყოველგვარი რიდი და მოკრძალება ქრება. ხელოვნება, რომელიც გაუგებარია, მიაჩნიათ უკანონოდ. ასეთ თვალსაზრისს არ უნდა მიეცეს მსაჯულად ყოფნის უფლება რეალისტური პრინციპის მიხედვით, ხელოვნების საგანს წარმოადგენს ბუნების მშვენიერება, ე. ი. ხელოვანი გვევლინება ბუნების ერთგვარი იმიტატორის როლში. ხე-



ლოვნებას არ ძალუძს იმაზე უფრო მაღლა ასვლა, რომელზეც აყვანილია ბუნებრივი საგნების ესთეტიკური ღირებულება. იმპრესიონიზმის მიხედვით, ~~მხატვრების~~ წარმოდგენენ შეფერადებულ ზედაპირებს. ზედაპირის აღქმა შესაძლებელი ხდება მხოლოდ ფერთა გამო, ხელოვნებას აკავშირებს გარემოსთან სხივები, შუქი, რომელიც ეფინება საგნებს და რომლის მეშვეობით ხდება ატმოსფეროს განვითარება. ამიტომ იმპრესიონიზმი მოითხოვს სინათლისა და ფერების შერჩევას. რამდენადაც მასშია სინამდვილის კეშმარიტი არსება. იმპრესიონიზმის ეს მოსაზრება ემყარება მეცნიერების შეხედულებას, ფიზიკისა და ქიმიის მიღწევებს სინათლის საკითხში, აგრეთვე ოთხგანზომილებიანი სივრცის შესახებ თეორიას. იმპრესიონისტების მეთოდი ანალოგიურია XIX საუკუნის ფიზიკის მეთოდისა. რომელსაც სამყაროს საბოლოო ელემენტებად მიაჩნია სივრცე, მოძრაობა, რაოდენობა და ა. შ. ბუნებისმეტყველებაში მომხდარმა ძვრებმა დაამტკიცა, რომ მხატვარი არ შეიძლება იყოს ბუნების წმინდა იმიტატორი; ისევე, როგორც ფიზიკა და მათემატიკა, მხატვრობაც წარმოდგენს საშუალებას, გარკვეულ წესს ავაშენოთ ჩვენი სამყარო. იმპრესიონისტების იდეამ მათი თეორია შინაგან წინააღმდეგობამდე მიიყვანა. გაჩნდა ნეოიმპრესიონიზმი, რომლის დოქტრინა შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ სამი ძირითადი დებულებით: 1) ნაწარმოების ესთეტიკური ღირებულება მისი მარტივი ელემენტების შინაგან ჰარმონიაშია, 2) შინაგანი ჰარმონია შეიძლება შეიქმნას ესთეტიკურის დაწვრილებითი ანალიზით და 3) ხელოვანს შეუძლია მიაღწიოს ამ ჰარმონიას მეცნიერული ტექნიკის გამოყენებით. ნეოიმპრესიონისტების აზრით, კეშმარიტი მხატვარი არის ის, ვინც ჰარმონიულად შეადუღაბებს შეუთავსებად ელემენტებს. მხატვარი პირველად მხატვრული შემოქმედების ელემენტებს ნაწილებად შლის და ახდენს მათ კლასიფიცირებას, ხოლო შემდეგ ამთლიანებს. საგნის დახატვა ნიშნავს ფერის, ხაზის და ტონის კომპოზიციას. ნეოიმპრესიონისტების შეხედულებას საფუძვლად უდევს ასოციაციური ფსიქოლოგიის მოძღვრება ფსიქიკური პროცესების შესწავლის შესახებ მათი შემადგენელ ელემენტებად, ასოციაციებად დაშლის გზით. ერთი სიტყვით, დაწყებული XIX საუკუნის შუა წლებიდან ამ საუკუნის დასასრულამდე ფერწერა მიდიოდა იმ მიმართულებით, რომელზეც მიუთითა რეალიზმმა და რომელმაც იგი მიიყვანა მეცნიერულ პროცედურებამდე. მაგრამ სწორედ ამ გზაზე გაჩნდა ბზარი, დაიბადა ეჭვი რეალისტური თეზისის მიმართ. გამოირკვა, რომ ბუნებრივ მიმართებათა ასახვისათვის ხელოვნებაში გადაწყვეტა არ არსებობს, რამდენადაც ამ მიმართებათა სხვადასხვანაირი ხასიათი ირკვევა¹.

გაუსი, რალა თქმა უნდა, ვარდება უკიდურესობაში. ეჭვს გარეშეა, რომ მეცნიერების განვითარება გავლენას ახდენს მხატვრული ხერხებისა და მხატვრული მეთოდის წარმოშობა-განვითარებაზე, მაგრამ ეს გავლენა არც ისე უშუალოა, როგორც მას წარმოუდგენია და როგორც ცდილობენ წარმოიდგინონ აბსტრაქციონიზმისა და სხვა თანამედროვე მიმდინარეობების აპოლეგეტები.

მეცნიერებისა და ტექნიკის როლი კიდევ უფრო აშკარაა ხელოვნების ახალი დარგების წარმოშობის საკითხში. კინოხელოვნების წარმოშობა და სრულ-

¹ იხ. The aesthetic theories of french artists 1855 to the present", by charles Edward Gauss.

ყოფა შედეგია არა იმდენად მხატვრული გემოვნებისა, ადამიანთა ესთეტიკური კულტურის განვითარებისა, რამდენადაც მეცნიერული და ტექნიკური პროგრესისა. გამორიცხული არ არის ხელოვნების უცნობი დარგების დაბადება ახლო და შორეულ მომავალში იმავე მეცნიერების წინსვლის ბაზაზე.

ხელოვნების სოციალური ბუნების არსებით მომენტს წარმოადგენს მისი ხალხურობა. ხალხურობაში ვლინდება ხელოვნების მჭიდრო კავშირი ეპოქასთან. მხატვრულ შემოქმედებას არ შეუძლია განვითარდეს თავისი დროის მისწრაფებათა და მოთხოვნილებათა გათვალისწინების გარეშე. ხალხი ის ნიადაგია, რომლის ნაყარ ყლორტს წარმოადგენს ადამიანური მოღვაწეობის ნებისმიერი სფერო. ამიტომაც ყოველი კლასიკური ნაწარმოები ათასგვარი ძაფებითაა დაკავშირებული ხალხის ფიქრებსა და ინტერესებთან.

ხშირად ხელოვნების ხალხურობა ესმით არასწორად. ამოდიან რა ხალხურობის ცნების პრიმიტიული გაგებიდან, ურევენ მას მასობრიობაში და ჭეშმარიტად ხალხურ ნაწარმოებად მიაჩნიათ ის, რომელიც გავრცელებულია საზოგადოებაში, რომელიც პოპულარულია. დროის ამა თუ იმ მონაკვეთში ნაწარმოებისადმი ფართო ინტერესი სრულებით არ გამოდგება ხალხურობის მაჩვენებლად. ხალხი არ არის რიცხობრივი სიდიდე. მისი წარმოდგენა სიმრავლის სახით შეცდომაა. ხელოვნების ხალხურობაზე მსჯელობის დროს მხედველობაშია ხალხი როგორც ისტორიული პროცესის მამოძრავებელი ძალა და არა როგორც რაოდენობრივი ერთეული, კონკრეტული ადამიანების მექანიკური ჯამი.

ზოგიერთი ესთეტიკოსი ხელოვნების ხალხურობის კრიტერიუმად მიიჩნევს გამომხატველობით საშუალებების რაც შეიძლება მარტივ ხასიათს. საკითხისადმი ამგვარი მიდგომა არ შეესაბამება სინამდვილეს, ეჭვს გარეშეა, რომ ყოველი დიდი შემოქმედება თავისი ბუნებით მარტივია, რომ მხატვრული ღირებულების სიდიადე ხშირად მის სიმარტივეშია, მაგრამ, ჯერ ერთი, ამ შემთხვევაში ტერმინი „მარტივი“ უფრო სხვა მნიშვნელობით იხმარება, ვინემ ეს ხელოვნების მასობრიობის დამცველთ წარმოუდგენიათ და, მეორე მეორე, მისი ბრმად გადაქცევა მხატვრული შემოქმედების პრინციპად არაფრით არ არის გამართლებული. ნაწარმოების შეგნებულ გამარტივებას შეიძლება მოჰყვეს მხატვრული ღირებულების შესუსტება. ამიტომ, მრავალი, ჭეშმარიტად ღირსეული მხატვრული ძეგლის კვალიფიცირებული შეფასება მოითხოვს შემფასებლისაგან სათანადო მომზადებას, მხატვრულ გემოვნებას. საზოგადოების საკმაოდ დიდ ნაწილს შეიძლება არ ესმოდეს სიმფონიური მუსიკა, მაგრამ ამაში არაფერ შუაშია ბეთჰოვენი ან სხვა რომელიმე კომპოზიტორი: დიდი ხელოვნება საჭიროებს დიდ მაყურებელს.

ხალხურობის არასწორმა გაგებამ ტოლსტოი ბუნებრივად მიიყვანა კლასიკური ხელოვნების უარყოფამდე. ტოლსტოისათვის სახელოვანი მხატვრების ცნობილ ტილოებს სჯობს მდაბიო მასაში შექმნილი ნებისმიერი ნაწარმოები. ამ შეხედულების ფესვები მომდინარეობს ჟან-ჟაკ რუსოდან.

საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და ხელოვნების განვითარებამ თანდათანობით მოამზადა ნიადაგი პროფესიული ხელოვნების წარმოსაშობად. პროფესიონალიზმმა ხელოვნებაში ხელი შეუწყო მხატვრული დამუშავების წესებისა და საშუალებების სრულყოფას. მაგრამ სამაგიეროდ იგი მოწყვიტა თავის პირვანდელ საფუძველს და მცირე ჯგუფის საკუთრებად გადააქცია. რუსო სამართლიანად გამოთქვამს გულისწყრომას იმის გამო, რომ ხელოვნება ცივილიზებულ საზოგადოებაში უქნარების თავშესაქცევია. პროფესიონალიზმის ერთ-ერთი ძირითადი ნაკლი, რუსოს აზრით, არის ის, რომ იგი ხელოვნებას შემოსავლის წყაროდ ხდის, ხოლო მოგების ინტერესებით შეპყრობილი ხელოვნება კარგავს დამოუკიდებლობას და ყალბი ემოციების ბურანში ეხვევა. სიყალბე, არაგულწრფელობა კი ესთეტიკური გრძნობისათვის შეუთავსებადია. ამიტომ, ქადაგებს რუსო, უნდა დაიხუროს თეატრები და გზა მიეცეს სახალხო ზეიმებს, სადაც მოხსნილია ყოველგვარი ანგარება, სადაც ემოციები უშუალოდ და პირდაპირობის ფარგლებში ვითარდება.

სხვაგვარად წყვეტს ხელოვნების ხალხურობის პრობლემას შილერი. თუ რუსო მოითხოვს ცივილიზაციის უარყოფას თანასწორობის დასამყარებლად, შილერი, პირიქით, ქადაგებს ცივილიზაციის გამოყენებას იმავე თანასწორობის მისაღწევად. ესთეტიკური აღზრდა, მისი აზრით, ადამიანთა განთავისუფლების ერთადერთი საშუალებაა. ხელოვნების დახმარებით უნდა ავამაღლოთ ხალხის კულტურული დონე და ეს უკვე თვითონ მიგვიყვანს ცხოვრების პირობების გაუმჯობესებამდე.

შილერის პოზიცია ცალმხრივია. სამართლიანი იყო ფიხტეს შენიშვნა, რომ თავისუფლება არის ესთეტიკური აღზრდის არა შედეგი, არამედ პირობა.

ხელოვნების ხალხურობის პრობლემამ სათანადო ადგილი ჰპოვა ჰეგელის ნააზრევში. ჰეგელი ხელოვნებისაგან კატეგორიულად მოითხოვს თავი დააღწიოს კარჩაკეტილობის საშიშროებას და იგი მთელი საზოგადოების, ხალხის მისწრაფების გამომხატველად გადაიქცეს. ხალხურობა მხატვრულ ნაწარმოებთა ღირებულების მნიშვნელოვანი საზომია. ჰეგელის ერთ-ერთი დიდი დამსახურება ისტორიზმის პრინციპის შემოტანაში მდგომარეობს.

ხელოვნების ხალხურობის საკითხში რომანტიკოსების პოზიცია არსებულის მიმართ პროტესტისა და მისი გარდაქმნის აუცილებლობაში გამოიხატა. რევოლუციური რომანტიზმის მიხედვით, ხალხურობა საჭიროებს როგორც აუცილებელ პირობას, სამოქალაქო თანასწორობასა და საზოგადოებრივ თავისუფლებას.

ხელოვნების ხალხურობის პრობლემის სწორი გადაწყვეტა დამოკიდებულია პროფესიულ ხელოვნებასთან დამოკიდებულების ხასიათზე. რუსო, იბრძოდა რა პროფესიონალიზმის წინააღმდეგ, აყენებდა პირვანდელ მხატვრულ ფორმებთან დაბრუნების იდეას, რომლის ნიმუშები დღემდე შემორჩენილია პატრიარქალურ ტომებში.

ზედმეტია იმის მტკიცება, რომ ამგვარი შეხედულება, თანასწორობისა და დემოკრატიზმის რაოდენ მაღალი იდეებითაც არ უნდა ხელმძღვანელობდეს, უსაფუძვლოა და არ შეესაბამება ხელოვნების განვითარების რეალურ სურათს. დეკრეტებითა და სურვილებით საქმე არ გადაწყდება. რუსოს მიზანი — დაუბრუნოს ადამიანი მის პირვანდელ მდგომარეობას, აღუდგინოს მას თითქოსდა ბუნებრივი სახე — უფრო ხელოვნურია, ვინემ ოფიციალური ხელოვნება. უარის თქმა დახვეწილ ტექნიკურ საშუალებებზე, მრავალმხრივ დამუშავებულ მხატვრულ მეთოდებზე და მათ ნაცვლად პრიმიტიული ფორმების წამოყენება ნიშნავს, სხვას რომ თავი დავანებოთ, შეუძლებლის აღიარებას, უკანონობას. გერცენის სამართლიანი შენიშვნით. ადამიანის ბუნებრივი მდგომარეობა ყველაზე მეტად არაბუნებრივია.

ამიტომ გერმანული განმანათლებლური სკოლის თვალსაჩინო წარმომადგენელი ლესინგი თვლიდა, რომ ხელოვანმა უნდა შეათავსოს ხალხური შემოქმედების ელემენტები პროგრესულ იდეებთან. ხალხური სიუჟეტებისა და თემების დამუშავებისას მან უნდა ისარგებლოს მხატვრული ხერხების მთელი იმ არსენალით, რომელიც ხელოვნების ევოლუციის პროცესში შექმნილა. ამით ხელოვნების ხალხური არსება აყვანილი იქნება მაღალ საფეხურზე.

„ხალხი, — ამბობს გორკი, — დროის მშვენიერების და შემოქმედების გენიალობის მხრივ, პირველი ფილოსოფოსი და პოეტია, რომელმაც შექმნა ყველა დიდი პოემა და ტრაგედია“. ხალხის ცხოვრება, მოთხოვნილებები, გრძნობები და შეხედულებანი ის ცხოველმყოფელი წყაროა, საიდანაც იკვებება ნამდვილი ხელოვნება. ხალხი ქმნის მხატვრული შემოქმედების მდიდარ მასალას, ქეშმარიტი ხელოვანი მას ამუშავებს და სრულყოფილ სახეს აძლევს. სახელოვანი მხატვრების საუკეთესო ნაწარმოებები ამოკრეფილია ხალხური შემოქმედების საგანძურიდან. რაინდობა სერვანტესზე ადრე, შენიშნავს გორკი, გამასხარავებელი იყო ხალხურ ზღაპრებში ისევე მკაცრად და ისეთივე გულისტკივილით. მუსიკას ქმნის ხალხი, ამბობს გლინკა, ჩვენ კი, ხელოვანები, მხოლოდ მის „ორანჟირებას“ ვაძლენთ.

ხელოვანების ხალხურობა მჭიდროდაა დაკავშირებული ნაციონალურ თავისებურებებთან. ეს ფაქტი განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ისეთ დარგებში, რომლებიც მხატვრულ სინამდვილეს მეტყველების საშუალებით ქმნიან. ცოცხალი, სალაპარაკო ენა წარმოადგენს ლიტერატურის საფუძველს. ენობრივი მასალის სპეციფიკა, მასში ბგერათა კომპოზიცია და სხვა ერთგვარად განსაზღვრავს პოეტური ხელოვნების ხასიათს. შემთხვევითი როდია ის გარემოება,

რომ პოეზია თარგმნას ძნელად ექვემდებარება. ბრძოლა მხატვრული ლიტერატურის ხალხურობისათვის ხშირად ერის ცოცხალი, სალაპარაკო ენის დამკვიდრებით იწყება. ცნობილია, თუ რა დავა ატყდა ქართული ენის სიმინდის გამო გასული საუკუნის სამოციან წლებში უფროსი და უმცროსი თაობის წარმომადგენლებს შორის. ჯერ კიდევ რენესანსის გარიჟრაჟზე დანტე ამბობდა: მხატვრული ნაწარმოები ხალხში მოქმედი ენის საფუძველზე უნდა იწერებოდესო. თითქმის ყოველ ერს ჰყავს სალიტერატურო ენის ფუძემდებელი.

მხოლოდ ენა როდია ხელოვნების ეროვნულობის გამომხატველი. ყოველ ხალხში თანდათანობით ყალიბდება გარკვეული ჩვევები, ყოფის სპეციფიკური წესი, ხასიათის, ფსიქიკის საკუთარი ნიშნები. ყველაფერი ეს თავის კვალს ტოვებს ხელოვნების ნაწარმოებზე. ასობით და ათასობით შეიძლება მაგალითის მოტანა მსოფლიო ლიტერატურიდან, როდესაც ერთი და იგივე სახე, ერთი და იგივე ტიპი განსხვავდება ერთმანეთისაგან ეროვნული ნიშნის გამო. ასე მაგალითად, ბალზაკისა და დიკენსის ნაწარმოებებში მოცემული ბურჟუაზიული კლასის წარმომადგენლები, მიუხედავად მათი სოციალური მდგომარეობის იგივეობისა, განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან ნაციონალური თვითმყოფლობით. ინგლისელი კაპიტალისტი გამოირჩევა ფრანგისაგან, ისევე როგორც ფრანგი ყალთაბანდი გერმანელი ან ინგლისელი ყალთაბანდისაგან, ქართველი მატყუარა იტალიელისაგან, სომეხი ვაჭარი ბერძენი ვაჭრისაგან და ა. შ.

ერის სულიერი განვითარების პროცესი წარმოშობს სინამდვილის მხატვრული დამუშავების საკუთარ ხერხებსა და პრინციპებს, ლექსთა წყობის, ინსტრუმენტული მუსიკის, ვოკალური ხელოვნების, ქორეოგრაფიის, ფერწერის, არქიტექტურის თავისებურ მხატვრულ ფორმებს. დილეტანტიც კი შეამჩნევს ქართული სიმღერის, ქართული ცეკვების განსხვავებას რუსული, ჩინური თუ თათრული სიმღერებისა და ცეკვებისაგან. მაგრამ ეს მაინც არ გვაძლევს უფლებას ხელოვნების ნაციონალური თვითმყოფობა წარმოვიდგინოთ როგორც ჯებირები. მხატვრული შემოქმედების ეროვნული ბუნება არ წარმოადგენს იმ კრიტერიუმს, რომლის მიხედვით შეიძლებოდა ნაწარმოების შეფასება. სისულელეა, რომელიმე ხელოვანის სხვაზე მაღლა დაყენება მხოლოდ იმ ნიშნით, რომ იგი მეტად ეროვნულია. არ არსებობს გაუვალი ზღუდე სხვადასხვა ხალხის ნაციონალურ კულტურებს შორის. ჭეშმარიტად დიდი ხელოვანი ხშირად ამსხვრევს ეროვნულ ჩარჩოებს და საკუთარი ქმნილება მსოფლიო კულტურის ბაზარზე გააქვს. სავსებით მართალი იყო ილია, როდესაც აკრიტიკებდა აკაკის რუსთაველის გმირების დახასიათებაში. ცნობილია,

თუ რა დიდი გავლენა მოახდინა ბერძნულმა ხელოვნებამ ევროპული კულტურის განვითარებაზე. ხელოვნების ნაწარმოების ძალა მის მხატვრულ ღირებულებაშია და ამ ღირებულების ნიადაგზე უნდა შეფასდეს მისი ეროვნული თავისებურებაც.

მხატვრული შემოქმედების სოციალური ბუნების საბოლოო დახასიათება მოითხოვს იმ მხარეზე მითითებას, რომელიც, შეიძლება ითქვას, უფრო სამართლიანია ჩაითვალოს ხელოვნების ფუნქციად, ე. ი. არსებით, აუცილებელ ელემენტად, ვინემ გნოსეოლოგიური, ეთიკური ან სხვა მომენტები. ეს არის ხელოვნების გასართობი ფუნქცია. ამ ფუნქციის გარეშე არ არსებობს არც ერთი ხელოვნების ნაწარმოები. ესთეტიკური სიამოვნების მომნიშვნელო ხელოვნება გაართობის საუკეთესო საშუალებაა, რამდენადაც გაართობა ხელოვნებაში თვითმიზანს კი არ წარმოადგენს, დროის მოკვლას კი არ ემსახურება, არამედ მრავალმხრივი ასპექტებით ხასიათდება. თეატრში მყოფის ყურადღებას იქცევს როგორც სიუჟეტის მიმდინარეობა, დრამატურგის იდეური პოზიცია, ისე რეჟისორის ჩანაფიქრი, მსახიობის თამაში, მხატვრული გაფორმება და ა. შ. მკითხველის ცნობიერება და ემოციები მიჰყვება არა მარტო რომანის გმირების ისტორიას, მათ შორის დამოკიდებულების განვითარებას, არამედ ხასიათების გამოკვეთას, მხატვრული სახეების სისრულეს და სხვ. ხელოვნება გაართობის უმაღლესი ფორმაა, რადგან გაართობის წესით ადამიანს წარმოდგენას უქმნის ზნეობრივი იდეალების, ცხოვრების კანონების შესახებ და ამით ზრდის მის პორიზონტს.

ხელოვნების როგორც გაართობის ცალმხრივ გაგებას მივყავართ მისი არასწორი გზით განვითარებამდე. იგი იწვევს გემოვნების დამახინჯებას და ესთეტიკური გრძნობის დაქვეითებას. იაფფასიანი მხატვრული ნაწარმოების სიმრავლე ამგვარი ტენდენციის შედეგია. ხელოვნება რომ მხოლოდ გაართობას წარმოადგენდეს, მას დიდი სოციალური ღირებულება არ ექნებოდა, ვერ შეინარჩუნებდა ადგილს, რომელიც საზოგადოებაში უკავია, არ განვითარდებოდა იმ ზომით და ისე კანონზომიერად, როგორც ვითარდება.

3. ხელოვანი. ზემოთ ჩვენ შევეხეთ ხელოვნების ე. წ. ობიექტურ მომენტებს. რამდენად მართებულია მათი გამოცხადება ობიექტურ მომენტებად — ეს სადავო საკითხია. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, პირობით მაინც შეგვიძლია ჩავთვალოთ ისინი ასეთებად განსხვავებით ხელოვანისაგან, ანუ ნაწარმოების ავტორისაგან, რომელიც, ყოველგვარი დავის გარეშე, მხატვრული შემოქმედების სუბიექტური მხარეა.

თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია ხელოვანის ბუნების შესწავლა ხელოვნების

სრული დახასიათებისათვის, თვით საკითხის დაყენებიდანაც ჩანს. საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა ფორმების ანალიზისას არავინ შეუდგება მათს სფეროში მომუშავე ადამიანების უნარის გამოკვლევას იმ აუცილებელი, ლოგიკური ძაფის გამო, რომელიც მოცემულ სფეროს შინაგანი განვითარების საფეხურებად გასდევს. ხელოვნების პროდუქცია დასრულებული და დამოუკიდებელია, მაშინ, როდესაც მეცნიერების ყოველი აღმოჩენა ორგანულად დაკავშირებულია მის წინ მდებარე მასალის გადამუშავებასთან. კანტი თვლიდა, რომ გენიოსობა შესაძლებელია მხოლოდ მხატვრულ შემოქმედებაში, რადგან მხოლოდ ამ უკანასკნელს გააჩნია გენიოსისათვის აუცილებელი ატრიბუტები: შემოქმედებითი თავისუფლება, ორიგინალობა, დამოუკიდებლობა და სხვ. გენიოსისათვის არ არსებობს სავალდებულო წესები. პირიქით, იგი თვითონ ადგენს წესებს, რომელთაც სხვები ითვალისწინებენ; მეცნიერი კი შებოჭილია მეცნიერებაში გაბატონებული რაციონალური პრინციპებით. ჰეგელი, ესთეტიკის შესახებ ლექციების შესავალში, ახასიათებს რა მხატვრულ შემოქმედებას, ამბობს, რომ იგი ემყარება ბუნებრივ ნიჭს, ტალანტს, რამდენადაც მოითხოვს გრძნობად მხარეს. მართალია ასევე ლაპარაკობენ მეცნიერული ტალანტების არსებობაზე, განაგრძობს იგი, მაგრამ ფაქტიურად მეცნიერება გულისხმობს აზროვნების ზოგად უნარს... არ არსებობს სპეციფიკური მეცნიერული ტალანტი.

პირველ თავში, მხატვრული და მეცნიერული ასახვის შედარებისას, აღნიშნული იყო, რომ ასახვა ძირითადად წარმოადგენს სუბიექტ-ობიექტის დამოკიდებულებას. მხატვრულ ასახვას არსებითად აინტერესებს ამ დამოკიდებულების სუბიექტური მხარე, მეცნიერულს — ობიექტური. ეს გარემოება ნათლად მიუთითებს იმ გადამწყვეტ როლზე, რომელიც ენიჭება ხელოვანს ნაწარმოების შექმნაში. თუ მეცნიერებაში სისტემებისა და თეორიების არსებობა უმთავრესად გაპირობებულია მეცნიერული აზრის განვითარების კანონზომიერებით, ხელოვნებაში თითოეული ნაბიჯი, საბოლოო ჯამში, ხელოვანის ნაბიჯია; ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოების უკან დგას პიროვნება. შემთხვევითი როდია ის გარემოება, რომ საზოგადოების ფართო მასა განსაკუთრებულ პატივისცემას განიცდის მხატვრული ნიჭის მიმართ, წარმოუდგენია რა იგი რაღაც ღვთაებრივ ძალად. ბევრი იდეალისტური თეორია ასეც ხსნის ხელოვანის ტალანტს. მისთვის მხატვარი გაუცნობიერებელი სუბიექტური გაქანების, იდუმალების ცოცხალი გამოხატულებაა. პოეტური უნარის ამგვარი შეფასება, რა თქმა უნდა, გადაჭარბებაა, მაგრამ არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ იგი მოითხოვს თანდაყოლილ, ბუნებრივ საწყისებს. განუვითარებელი სმენის პატრონი დიდი მუსიკოსი ვერასოდეს ვერ გამოვა.

ბუნებრივი უნარის სახით მხატვრული ტალანტი, ამბობს ჰეგელი, ადრე-
ულ სიჭაბუკეშივე მჟღავნდება და იგი ვლინდება მოუსვენრობაში, შფოთვა-
ში, რომელიც აიძულებს მომავალ ხელოვანს ცოცხლად და მტკიცედ მოჰკი-
დოს ხელი გარკვეული გრძნობადი მასალის გაფორმებას და ამ თვითგამოვლე-
ნაში ჰპოვოს ერთადერთი ანუ მთავარი და შესაფერისი მოქმედება. შრომის
გარეშე იოლი გზით ადრევე მიღწეული ტექნიკური გაწაფულობა თანდაყო-
ლილი ტალანტის მაჩვენებელია. მოქანდაკისათვის ყველაფერი ფიგურად იქ-
ცევა. და, საერთოდ, რაც კი მხატვრული ტალანტის მქონეთ წარმოუდგენიათ,
რაც მათ აღელვებთ, რასაც მათი სული მოჰყავს მოქმედებაში ფიგურის,
ნახატის, მელოდიის ან ლექსის სახეს იღებს¹.

რაში მდგომარეობს მხატვრული ნიჭის თავისებურება, რა ნიშნებით
ხასიათდება ტალანტი? სანამ გადავიდოდეთ მათ ჩამოთვლაზე, საჭიროა აღი-
ნიშნოს, რომ რაიმე პრინციპული განსხვავება მხატვრული ღირებულების
აღქმის საკითხში ჩვეულებრივ ადამიანსა და ხელოვანს შორის არ არსებობს.
ჯერ კიდევ წინა თავში ითქვა, რომ ყოველ ნორმალურ ადამიანში მოცემულია
ესთეტიკური თვისების აღქმისა და შეგრძნობის უნარი. მაგრამ არ არის მო-
ცემული ამ სუბიექტური ფაქტის ობიექტივიზაციის, სხვისთვის მისაწვდომ
საგნად გადაქცევის უნარი. ესთეტიკური რეფლექსიის ობიექტივიზაციის უნა-
რი მხატვრული ასახვის განვითარებული, უმაღლესი ფორმაა და მით დაჯილ-
დობულნი არიან გარკვეული ჯგუფის ადამიანები. გორკი სტანისლავსკისად-
მი მიწერილ წერილში წერს: „მხატვარი — ეს ის ადამიანია, რომელსაც შე-
უძლია დაამუშაოს თავისი პირადი — სუბიექტური — შთაბეჭდილებანი,
მონახოს მათში ზოგადი მნიშვნელობა — ობიექტური — და რომელსაც
შეუძლია მიანიჭოს თავის წარმოდგენებს თავისი
ფორმები...“

მე დარწმუნებული ვარ, რომ ყოველი ადამიანი ატარებს ხელოვანის
მონაცემებს და რომ საკუთარი შეგრძნებებისა და აზრებისადმი მეტი ყურად-
ღების პირობებში ეს მონაცემები შეიძლება განვითარდეს“.

ამრიგად, უბრალო ადამიანისა და ხელოვანის მხატვრულ უნარს შორის
არ არსებობს გაუვალი ზღუდე. წინააღმდეგ შემთხვევაში რიგითი დამკვირ-
ვებლის მიერ ნაწარმოების აღქმა და გაგება შეუძლებელი იქნებოდა. ტალან-
ტი საზოგადოდ სხვა არაფერია, თუ არა რაიმე უნარის კონცენტრაცია, განსა-
კუთრებული ძალით განვითარება. ნიშნები, რითაც ხასიათდება ხელოვანის
ტალანტი, იგივე ადამიანური ნიშნებია აყვანილი მაღალ ხარისხებში.

¹ იხ. Гегель, Сочинения, т. XII, გვ. 44.



მხატვრული ნიჭის განმსაზღვრელი ფაქტორები შეიძლება ორჯგუფად დავყოთ. ერთი, რომელიც მიეკუთვნება ემოციების სფეროს, და მეორე, რომელიც განეკუთვნება გონების სფეროს. მაგრამ ეს დაყოფა მეტისმეტად პირობითი იქნება, რამდენადაც გრძნობა და გონება ხელოვანთან იმდენად შერწყმულია, რომ მათი გათიშვა ნიშნავს მათ გაქრობას. ემოციური და ინტელექტუალური მომენტების მთლიანობის გამოხატულებაა მხატვრული ინტუიცია, რომელიც მხატვრული შემოქმედების ქვაკუთხედი.

ინტუიცია ფილოსოფიის ისტორიაში სხვადასხვანაირი მნიშვნელობით იხმარება. ზოგს იგი მიაჩნია შემეცნების გრძნობად ფორმად (გრძნობადი ინტუიცია), ზოგისათვის ინტუიცია წარმოადგენს განსჯისა და გონების ოპერაციებში უშუალო ცოდნას (ინტელექტუალური ინტუიცია), ზოგი უარყოფს ინტუიციის მიმართ შემეცნებითს ხასიათს და წარმოუდგენია განცდის ფორმად (ირაციონალური ინტუიცია), ზოგი მას ბიოლოგიურ ინსტინქტად მიიჩნევს და ა. შ.

ასევე განსხვავებულია შეხედულება ინტუიციის როლის შესახებ ასახვის პროცესში. ფილოსოფოსთა ერთი ნაწილი ინტუიციას თვლის მთლიანი ცოდნის დაქვემდებარებულ მომენტად, მასზე არ შეიძლება ცოდნის დაყვანა, ცოდნა რაღაც ახალია მის მიმართ. მეორე ნაწილი ინტუიციაში ხედავს ფილოსოფიური და მხატვრული შემეცნების უმაღლეს ფორმას, მესამე — შემოქმედების ფარულ და გაუცნობიერებელ პირველ პრინციპს და სხვ.

მიუხედავად ყველა ამ განსხვავებული შეხედულებისა, ინტუიციის ბუნების დადგენაში იგრძნობა ერთი საერთო ნიშანი; ეს არის უშუალობის მომენტი განსხვავებით ლოგიკური აზროვნებისაგან, რომელსაც გაშუალებული, დისკურსიული ხასიათი აქვს. ინტუიცია რთული, წინააღმდეგობის შემცველი მოვლენაა. იგი წარმოადგენს ცნობიერების უნარს დაინახოს კანონზომიერი სინამდვილე, ე. ი. ის, რასაც აზროვნება სწვდება აზროვნებისათვის აუცილებელი ოპერაციების გარეშე, დაიჭიროს ლოგიკური კავშირები ლოგიკური პროცესების გარეშე. ინტუიცია აზრის უშუალო ხედვაა. ამდენად, ინტუიცია არ არის გრძნობადი მოვლენა, მეორე მხრივ, უშუალობის ბუნების გამო, ინტუიცია თითქოს გრძნობადია და არ მიეკუთვნება წმინდა აზრისეულ სფეროს. ხედვა ინტუიციაში თავისებურია და განსხვავდება წმინდა აზრის ხედვისაგან.

ინტუიცია რთული და წინააღმდეგობრივი ხასიათისაა წარმოშობის თვალსაზრისითაც. ერთი მხრივ, იგი თითქოს ადამიანის თანდაყოლილი უნარია დაინახოს საგნებს შორის შინაგანი კავშირები, მეორე მხრივ — მჭიდროდაა



დაკავშირებული ცხოვრების გამოცდილებასთან და განსაზღვრება ამ გამოცდილებებით შექმნილი ცოდნას მარაგით. ინტუიცია არ წარმოადგენს ცნობიერების უნიადგო და უპირობო თვისებას. იგი დიდადაა დამოკიდებული ცნობიერებაში უკვე არსებულ შინაარსზე. მაგრამ მხოლოდ ეს შინაარსი როდი კმარა ინტუიციის დასახასიათებლად. არიან ადამიანები მდიდარი ემპირიული მასალით და შედარებით ნაკლებად განვითარებული ინტუიციით. არ არსებობს ადრე დაგროვილ ცოდნასა და ინტუიციას შორის პირდაპირი პროპორცია.

მხატვრული ინტუიცია, როგორც ინტუიციის სახეობა, ესთეტიკური ღირებულების უშუალოდ ხედვის უნარში გამოიხატება. რაც უფრო განვითარებულია მხატვრული ინტუიცია, მით უფრო ძლიერია მასში ესთეტიკური ღირებულების წვდომასთან ამ ღირებულების ობიექტივაციის ტენდენცია.

მხატვრული სინამდვილის თავისებურების გამო, განსაკუთრებით იზრდება ინტუიციის როლი მხატვრულ ასახვაში. თუ მეცნიერული ფაქტის აღმოჩენა მის უშუალო ხედვასთან ერთად ემყარება გამომწვევი მიზეზების დადგენას, ე. ი. იმის ცოდნას, თუ რატომ არის ეს ასე, ხელოვანი, მისგან განსხვავებით, როდესაც მიუთითებს მხატვრული სინამდვილის რაიმე მოვლენაზე, მან უმეტესად არც კი იცის რატომ არის იგი ასეთი, მაგრამ ამის გამო მის მითითებას ოდნავადაც არ ეკარგება ძალა და მნიშვნელობა. ესთეტიკური თვისება მოითხოვს ახსნა-განმარტებას და მხატვრული ასახვაც ერთგვარად თავისუფლდება ამ მოვალეობისაგან.

მხატვრული ინტუიციის წამყვანი დანიშნულება განაპირობებს სწორედ ხელოვანის ტალანტის მრავალგვარობას. თუ მეცნიერებისათვის სპეციალიზაცია წარმოადგენს საკვლევ სფეროში ღრმად შეჭრის ერთ-ერთ პირობას, ხელოვანისათვის იგი შეზღუდულობის საშიშროებას ქმნის. არა მარტო ვაგნერი, რომლის შემოქმედებაში თანაბარი ძალით იყო განვითარებული დრამატურგი და კომპოზიტორი, არამედ რენესანსის თუ სხვა ეპოქის ბევრი სახელოვანი მხატვარი, წარმატებით მოღვაწეობდა ხელოვნების სხვადასხვა დარგებში.

მხატვრული ნიჭის ერთ-ერთი განმსაზღვრელ მომენტად აღიარებულია გრძნობიერება და ეს ბუნებრივიცაა. ესთეტიკური დამოკიდებულება არსებითად ემოციური დამოკიდებულებაა, განცდაა და ვისაც საკმარისად არა აქვს განვითარებული მხატვრული სინამდვილის შეგრძნობის უნარი, ვერც შეძლებს საკუთარი განცდების ობიექტივაციას. მხატვარი ერის გულია, ჭირისუფალი, მისი ტკივილებისა და სიხარულის უშუალო გამომხატველი. ამიტომაც ხელო-



ვანს ზოგჯერ ბავშვივით ახარებს ცხოვრების ნათელი გაბრწყინვება და ზოგჯერ ღრმად აფიქრებს მისი უკუღმართობა.

განსაკუთრებული გრძნობიერების გვერდით, ხელოვანს ახასიათებს დაკვირვების მძლავრი უნარი. მხატვრის თვალი ობიექტში ამჩნევს ისეთ წვრილმანებს, რომლებიც, როგორც წესი, ჩვეულებრივ თვალს ყურადღების გარეშე რჩება. ეს მხარეც, ისევე როგორც ემოციურობა, ლოგიკურად გამომდინარეობს მხატვრული სინამდვილის თავისებურებიდან. ყოველი დეტალი არსებითი მნიშვნელობისა ხდება, როდესაც საქმე ეხება მხატვრულ ღირებულებას.

აქედან, არც არაფერია გასაკვირი, როცა პორტრეტიტი სახეზე თითოეულ ნაოჭს ხედავს, როცა კომპოზიტორი ბგერათა ოდნავ აწევ-დაწევასაც გრძნობს, როცა მწერალი ადამიანის ხასიათის ნებისმიერ გამოვლენას სწვდება და ა. შ. ხელოვანში არსებული დაკვირვების უნარი ჩვენს დაუკვირვებელ მხედველობას აიძულებს კვლავ შეხედოს მის წინ გაშლილ სინამდვილეს და გაამდიდროს თავისი ცნობიერება ახალ-ახალი ემპირიული მასალით.

დაკვირვებისა და მგრძნობელობის გარდა, ჭეშმარიტ ხელოვანს მოეთხოვება წარმოსახვის საგრძნობლად განვითარებული უნარი. პოეტური წარმოსახვა მოიცავს მხატვრული სინამდვილის ისეთ წვრილმანებს, რომელთა უშუალო ზილვაც კი უჭირს ზოგჯერ უბრალო მაყურებელს. რაკი ყოველი დეტალი, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო წვრილმანი არსებითია მხატვრული სინამდვილისათვის, გასაგებია თუ რა ფანტაზია ესაჭიროება ადამიანს მათს მთლიანობაში დასაჭერად. „მხატვრის შემოქმედებითი ფანტაზია დიადი ჭკუისა და გულის ადამიანის ფანტაზიაა“, — ამბობს ჰეგელი თავისი ესთეტიკის შესავალ ნაწილში.

ხელოვნება ინტელექტუალური მოღვაწეობის პროდუქტია. ამიტომ, ბუნებრივია, შემოქმედს მოეთხოვება გარკვეული ინტელექტუალური დონე. გაუნათლებელი და უვიცი მხატვარი დიდი ხელოვანი ვერასოდეს ვერ გახდება. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ მხატვრის განათლება უსათუოდ მეცნიერების დარგების დაუფლების გზით უნდა გაიზარდოს, რომ ხელოვანი ვალდებულია ერკვეოდეს სპეციალურ მეცნიერებათა პრობლემატიკაში, მაგრამ მან საჭიროა იცოდეს ის სფერო, რომელთანაც საქმე აქვს, მას უნდა ჰქონდეს ცხოვრების შესახებ არა ზოგადი, არამედ საფუძვლიანი წარმოდგენა და აზრიანი დამოკიდებულება. არც რუსთაველი და არც შექსპირი არ ყოფილან მეცნიერები, მაგრამ ვის შეუძლია უარყოს მათში აზრის მოქმედების დიდი ძალა, ცხოვრების ღრმა ცოდნა. აზროვნების განვითარებული უნარი პოეტისათვის ისევე აუცილებელია, როგორც მეცნიერისათვის, მხოლოდ ამ უნარს პოეტში



სხვა მიმართულება აქვს, რის გამოც შესაძლოა ზოგჯერ ინტელექტუალური შეზღუდულობის კუთრიზებმაც კი წავაწყდეთ. არ არის გამორიცხული მათემატიკაში უნიჭო პიროვნება დიდი პოეტი გახდეს, მაგრამ საზოგადოდ გონებრივად სუსტი ადამიანი საშუალო პოეტიც კი ვერ გახდება. ჰეგელი მხატვრული ფანტაზიის დახასიათებისას შენიშნავს, რომ იგი წარმოადგენს გონების, ცნობიერების, ანუ სულის მოქმედების ფორმას. მხატვრულ ნაწარმოებს, განაგრძობს ჰეგელი, უკავია უშუალო გრძნობადობასა და იდეალიზირებულ აზრს შორის შუალედური მდგომარეობა. იგივე თვალსაზრისი გამოთქმული აქვს შელინგს შემდეგი სიტყვებით: „ხელოვნების ნაწარმოებში აისახება ცნობიერი და არაცნობიერი მოქმედების იგივეობა“.

რა ბუნებრივი მონაცემებითაც არ უნდა იყოს დაჯილდოებული ხელოვანის ტალანტი, ჰეგელმარტად დიდი ნაწარმოების შესაქმნელად აუცილებელია საკმაო მასშტაბის შრომითი საქმიანობის ჩატარება, რაც ტექნიკური ხერხების ათვისებაში ანუ დაოსტატებაში გამოიხატება. ყოველი უნარი მოითხოვს განვითარებასა და სრულყოფას. შრომისა და სწავლების გარეშე არ არსებობს გენიალური შემოქმედება. წარმოუდგენელია ხელოვნების წინსვლა (მით უფრო თანამედროვე პირობებში) შემოქმედებითი თანამშრომლობისა და არსებული მემკვიდრეობისათვის გვერდის ავლით. მხოლოდ სისტემატურ და თავგამოდებულ მუშაობას შეუძლია შეუწყოს ხელი პოეტში შინაგანი პოტენციალის სრული სახით გამოვლენას. ტექნიკური ხერხების ათვისების, დაოსტატების აუცილებლობამ წარმოშვა სწორედ პროფესიონალიზმი ხელოვნებაში, პროფესიონალური ხელოვნება კი ხელოვნების განვითარების უმაღლესი საფეხურია. მაგრამ აქვე უნდა გვახსოვდეს, რომ ცალმხრივი პროფესიონალიზმი ხშირად ბუნებრიობას კარგავს და ნაძალადევი ხდება. ხელოვნება, რომელშიც უმაღლეს წერტილზეა აყვანილი ტექნიკური მხარე, ხოლო მის იქით იგრძნობა სიცარიელე, — ყალბი ხელოვნებაა.

მთავარ და, შეიძლება ითქვას, მხატვრული შემოქმედების მამოძრავებელ დერძს წარმოადგენს შთაგონება, მუზა. მუზა ჩვეულებრივ, ყველა საქმიანობისათვის სავალდებულოა. მეცნიერი იქნება ის თუ ხელოსანი, ინჟინერი თუ დურგალი — აუცილებელია იმყოფებოდეს სათანადო განწყობილებაზე, რათა შეძლოს ღირებულების შემცველი პროდუქციის შექმნა. მაგრამ სულ სხვაა შთაგონების ძალა მხატვრულ შემოქმედებაში. შთაგონებას მოკლებულ ტალანტს წართმეული აქვს სიცოცხლის უნარი, ნიჭი თითქოს მიძინებულია და შემოქმედებითი აღმავლობის ყოველი ცდა ამაო ხდება. ეს გარემოება შთაგონებას ზებუნებრივ ხასიათს ანიჭებს. ბევრს იგი წარმოუდგენია რაღაც

უხილავ, გარეგან ძალად, რომელიც განაგებს პოეტის მოღვაწეობას. ფაქტურად შთაგონება სხვა არაფერია, თუ არა შინაგან ძალთა დაძაბულობა, სულიერ შესაძლებლობათა ინტენსიური და კონცენტრირებული გამოხატულება, მხატვრული სინამდვილის შექმნის მძლავრი მოთხოვნილება. ჰეგელის განმარტებით, შთაგონება არის ფანტაზიის მოქმედება და ჩანაფიქრის ტექნიკური შესრულება, განხილული როგორც ხელოვანის მდგომარეობა. შთაგონების შემთხვევაში პოეტი მთელი არსებით შეპყრობილია ობიექტისადმი ინტერესით და ვერ მოისვენებს მანამ, სანამ არ გამოძებნის შესაბამის მხატვრულ ფორმას, სანამ არ მიაღწევს მას სრულყოფილ სახეს.

შთაგონების წარმოშობის წესის შესახებ ჰეგელი იქვე ამბობს, რომ იგი არ ექვემდებარება ხელოვნურ გზას. გრძნობების შეგნებულ გაღიზიანებას არ შეუძლია გამოიწვიოს შთაგონება. „მხოლოდ მჩქეფარე სისხლი ჯერ კიდევ არ წარმოადგენს შთაგონებას, შამპანური არ ქმნის პოეტურ ნაწარმოებს“, — მოსწრებულად შენიშნავს დიალექტიკის მამამთავარი.

ასევე, ხელოვანის მისწრაფებას, შექმნას რაიმე, არ ძალუძს შთაგონების წარმოშობა. ვისაც სურს იყოს შთაგონებული ლექსის დასაწერად, სურათის დასახატად ან მელოდიის გამოსაგონებლად ისე, რომ საკუთარ თავში წინასწარ არ ატარებს თემას და მხოლოდ მერე იწყებს მის ძიებას, რა დიდი ტალანტისაც არ უნდა იყოს, ვერ შეძლებს ხელოვნების სრულყოფილი ნაწარმოების შექმნას. არც წმინდა გრძნობადი გაღიზიანება და არც შიშველი ნებისყოფა ანუ გადაწყვეტილება არ კმარა ჭეშმარიტი შთაგონებისათვის, აუცილებელია რაღაც ობიექტური მიზეზი თემის სახით, რომელსაც ეუფლება ფანტაზია და ამ დაუფლებაშია ძირითადად შთაგონების არსებაც¹.

ამრიგად, შთაგონება, ერთი შეხედვით, თითქოს სუბიექტური ფაქტია, რამდენადაც საკითხი ეხება სუბიექტის განწყობილებას; მაგრამ, მეორე მხრივ, იგი მჭიდროდაა დაკავშირებული საგნობრივ ვითარებასთან, მასალის ანუ თემის მოქმედებასთან და ამდენად დამოკიდებულია ობიექტური ფაქტორების ზეგავლენის ხასიათზე. შთაგონება ხელოვანის სულში სუბიექტური და ობიექტური ელემენტების დიალექტიკური მთლიანობის ანარეკლია. პოეტის წუხილი იმის გამო, რომ თანამედროვე სინამდვილე არ იძლევა პირობას მხატვრული შემოქმედებისათვის, მიუთითებს ობიექტური მომენტის არარსებობაზე. მაგრამ იგი ამავე დროს სუბიექტური მომენტის არარსებობის მაჩვენებელიცაა. ნებისმიერი სინამდვილე თავისთავად მუდამ მზადაა დაექვემდებარება

¹ იხ. Гегель, Сочинения, т. XII, გვ. 294—296.



როს მხატვრულ გადამუშავებას, მხოლოდ საამისოდ აუცილებელია ადგილი
ჰქონდეს ამგვარი გადამუშავების ძლიერ განცდას.

ნათქვამის მიხედვით შეგვიძლია დავასკვნათ: ხელოვანი ის პიროვნებაა,
რომელიც ქმნის მხატვრულ სინამდვილეს. მხატვრული სინამდვილის შექმნა
მოითხოვს შთაგონებას, ტექნიკური საშუალებების ათვისებასა და გარკვეულ
ბუნებრივ მონაცემებს. ბუნებრივ მონაცემებს შორის ძირითადია მხატვრული
ინტუიცია, რომელიც გულისხმობს განვითარებულ ემოციებს, დაკვირვებისა
და ფანტაზიის ანუ წარმოსახვის განსაკუთრებულ უნარს.

ხელოვანის დახასიათებისას ზოგჯერ მიუთითებენ აგრეთვე მის მოქალა-
ქეობრივ, პოლიტიკურ მხარეებზე. შემოქმედება, საზოგადოდ, და მით უფრო
მხატვრული შემოქმედება, რა თქმა უნდა, ადამიანის სახის ერთგვარი სარკეა
და პოეტის სოციალური მდგომარეობაც რაღაც ძაფებით დაკავშირებულია
მის მხატვრულ მოღვაწეობასთან. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ეს კავშირი არ
არის იმდენად პირდაპირი, რომ შეგვეძლოს ერთის ახსნა მეორის საფუძველზე.

თ ა ვ ი III

ხელოვნების განვითარების კანონზომიერება

1. ხელოვნების ისტორიის პერიოდიზაცია. ხელოვნების განვითარების კანონზომიერებაზე მსჯელობა ფაქტიურად ნიშნავს ხელოვნების ისტორიის საკითხების გარკვევას. მაგრამ ერთია ის, რაც ამ შემთხვევაში აინტერესებს ესთეტიკას და მეორე ის, რასაც სწავლობს ხელოვნების ისტორია როგორც მეცნიერება. მათ შორის მიმართება ისტორიულ მატერიალიზმსა ანუ ისტორიის ფილოსოფიასა და ხალხთა ისტორიას შორის მიმართების ანალოგიურია. ისტორიის ფილოსოფიას აინტერესებს ისტორიული აუცილებლობა, და არა ცალკეული ფაქტები. ასევე, ესთეტიკას ხელოვნების განვითარების კანონზომიერებაზე მსჯელობისას აინტერესებს არა ცალკეული მხატვრული ნაწარმოებების, ე. ი. ხელოვნების ფაქტების ქრონოლოგიური წესით შესწავლა, — ეს ხელოვნების ისტორიის საქმეა, — არამედ ამ ფაქტებს შორის მოქმედი შინაგანი აუცილებლობის, კანონზომიერების დადგენა. ხელოვნების განვითარების კანონზომიერების დადგენა კი ნიშნავს ხელოვნების ისტორიის პერიოდების განხილვას მათს ლოგიკურ თანმიდევრობაში, რაც, თავის მხრივ, წარმოადგენს ხელოვნების ისტორიის როგორც მეცნიერების დაფუძნების ცდას.

არსებობს შეხედულება, რომელიც უარყოფს ხელოვნების განვითარების ისტორიაში რაიმე კანონზომიერების მოქმედებას. ამ შეხედულების მიხედ-



ვით, ხელოვნება წარმოადგენს მხატვრული გენიის პროდუქტს, და რამდენადაც გენიოსის დაბადება წმინდა შემთხვევითი ფაქტია, ლაპარაკი მხატვრულ შემოქმედებაში რაღაც აუცილებლობის შესახებ უსაფუძვლოა. რუსთაველი შეიძლებოდა დაბადებულიყო XIV საუკუნეში. მაშინ მისი უკვდავი ქმნილებაც ამ საუკუნის დიდებად ჩაითვლებოდა და ქართული ლიტერატურის ისტორიის თანმიმდევრობაში ოდნავ უკან გადაიწევდა.

ერთი შეხედვით, ეს მოსაზრება თითქოს სავსებით ბუნებრივად უნდა მოგვეჩვენოს, თუ გამოვალთ შეფასების სუბიექტური ბუნებიდან. მაგრამ ესთეტიკური ღირებულების ანალიზმა დაგვანახა, რომ ესთეტიკურში სუბიექტური მომენტის არსებობა ჯერ კიდევ არ იძლევა სუბიექტივიზმის პოზიციებზე დადგომის უფლებას. ადამიანი სოციალურ ურთიერთობათა შედეგია და მისი სოციალური მდგომარეობა, საბოლოო ჯამში, განაპირობებს მთელ მის მოღვაწეობას. ხელოვნების ისტორია არ არის შემთხვევითობის დემონსტრაცია, მას სავსებით კანონზომიერი ხასიათი აქვს.

ხელოვნების ისტორიის კანონზომიერ პროცესად გაგებას საფუძველი ჩაუყარა ჰეგელმა. ჰეგელის აზრით, ხელოვნების ისტორიის პერიოდიზაცია განისაზღვრება იდეის თვითშემეცნების საფეხურებით. ეს საფეხურებია: 1) ხელოვნების განვითარების სიმბოლური ხანა, 2) ხელოვნების კლასიკური ხანა და 3) ხელოვნების რომანტიკული ხანა. ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით იქნება: შორეული აღმოსავლეთის ხელოვნება, ანტიკური ხელოვნება და ახალი დროის ხელოვნება.

ხელოვნებაში არსებული პერიოდები ხასიათდება ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის განსაკუთრებული განვითარებით, რაც გამოწვეულია მათ მიერ იდეის გამოსახვის სხვადასხვა შესაძლებლობით. პირველ ეტაპზე იდეა მოკლებულია შინაგან გარკვეულობას, თავისთავში ინდივიდუალობას და ადგილი აქვს სახეობით ფორმაში განხორციელების მხოლოდ ძიებას, ვინემ ჰეგელმა გამოსახვას. განვითარების ამ საფეხურზე იდეას არ გააჩნია საკუთარი გარეგნობა. იგი გახვეულია უხეშ, მატერიალურ ფორმაში და ატარებს აბსტრაქტულ ხასიათს. ეს ვითარება გამოიხატება სწორედ არქიტექტურაში. არქიტექტურა ჰეგელს მიაჩნია ხელოვნების ისტორიულად პირველ და, ამავე დროს, დაბალ დარგად. შემთხვევითი როდია ის გარემოება, რომ არქიტექტურა თავის აყვავებას აღწევს ადრევე, ხელოვნების წარმოშობის გარიჟრაჟზე, კერძოდ პირამიდების ეპოქაში.

არქიტექტურის და საზოგადოდ სიმბოლური ხელოვნების ორმაგი ნაკლი, რაც მდგომარეობს, ერთი მხრივ, აბსტრაქტულ გარკვეულობაში, ანუ გაურ-



კვევლობაში და, მეორე მხრივ, იდეის შეუსაბამობაში გამოვლენის ფორმასთან, ე. ი. შინაარსისა და ფორმის არასაკმარის, აბსტრაქტულ შესაბამისობაში, ქმნის კლასიკური ხელოვნების აუცილებლობას, რომელიც ხელოვნების დარგებს შორის სკულპტურის განსაკუთრებული განვითარებით ხასიათდება. სკულპტურაში იდეა აღწევს მისთვის ადექვატური გრძნობადი ფორმის თავისუფალ განსახიერებას.

კლასიკური ხელოვნება, ჰეგელის მიხედვით, იდეისა და რეალობის სრულყოფილი ერთიანობაა და ამდენად იდეალის ჰერეტიკისა და შემოქმედების ნიმუშია. მაგრამ განვითარება ამით არ მთავრდება, რადგან იდეის ჰეშმარიტი ბუნება ეწინააღმდეგება გრძნობადობას. თუ პირველ საფეხურზე იდეამ ხელოვნების საშუალებით ფაქტად აქცია მისი დაპირისპირება გრძნობადობასთან, მხოლოდ ეს დაპირისპირება გაურკვეველი, ანუ გაუცნობიერებელი დატოვა, მეორეზე კი მოხდა მათი გაერთიანება და მთლიან სახედ შეკვრა, მესამეზე უქმდება ერთიანობა და კვლავ პირვანდელი დაპირისპირება იჩენს თავს, მაგრამ უკვე გარკვეული, გაცნობიერებული ფორმით. ხელოვნების კლასიკურმა ფორმამ, ამბობს ჰეგელი, მიაღწია იმის მწვერვალს, რისი მოცემაც შეუძლია გრძნობადობის განხორციელებას ხელოვნებაში, და თუ რაიმე მასში არა-დამაკმაყოფილებელია, ეს თვით ხელოვნებაა და აგრეთვე ხელოვნების ამ ფორმის შეზღუდულობა. შეზღუდულობა მდგომარეობს იმაში, რომ ხელოვნება თავის საგნად იღებს იმას, რაც საკუთარი ბუნებით წარმოადგენს დაუბოლოვებელ-კონკრეტულს, საყოველთაოს, სულს და მას ხვევს გრძნობად-კონკრეტულ ფორმაში, მაშინ, როდესაც გრძნობად-კონკრეტული ფორმა არ შეესაბამება სულის ჰეშმარიტ ხასიათს¹.

ხელოვნების რომანტიკული ფორმა ჰეგელს ესმის ფერწერის, მუსიკისა და პოეზიის თანმიმდევრული განვითარების სახით. პოეზია ჰეგელისათვის მხატვრული შემეცნების უმაღლესი საფეხურია, ხელოვნების უმაღლესი ფორმაა.

ჰეგელის ესთეტიკის რაციონალური მარცვალი ხელოვნების ისტორიაში განვითარების იდეისა და შინაგანი კანონზომიერების აღმოჩენაში მდგომარეობს, მაგრამ არასწორია ის ნიადაგი, რომლის საფუძველზეც ცდილობს გერმანელი იდეალისტი მათ ახსნას. ასევე მართებულია მისი თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ ისტორიის სხვადასხვა პერიოდში განსაკუთრებით ვითარდება ხელოვნების ესა თუ ის დარგი, მაგრამ მიუღებელია მტკიცება, რომ ერთი უფრო მაღლა დგას, ვინემ მეორე.

¹ იხ. Гегель, Сочинения, т. XII, გვ. 83.

ხელოვნების დარგების ჰეგელისეული დახარისხება მისი კონცეპციის
ლოგიკური შედეგია. პოეზია ხელოვნების სხვა დარგებს შორის ყველაზე უფ-
რო ძლიერია შემეცნების თვალსაზრისით და რამდენადაც ჰეგელი ხელოვნე-
ბას უყურებს შემეცნების პოზიციიდან, მისთვის იგი ხელოვნების უმაღლესა
ფორმაა. მაგრამ ჩვენთვის ცნობილია, რომ ხელოვნების არსებას შეადგენს
არა სინამდვილის შემეცნება, არამედ შეფასება, კერძოდ ესთეტიკური შეფა-
სება. და თუ უპირატესობის საკითხი დაისმის, უნდა დაისვას იგი ესთეტიკუ-
რის აზრით. ესთეტიკურის აზრით კი არ არსებობს არავითარი ობიექტური
საფუძველი ხელოვნების რომელიმე სახეობის უპირატესობისათვის. ვინ იტყ-
ვის, რომ მხატვრული ღირებულების თვალსაზრისით პოეზია უფრო მაღალი
ხელოვნებაა, ვინემ მუსიკა, ფერწერა, ქორეოგრაფია ან სხვა რომელიმე.
ცალკეულ პიროვნებას შეიძლება პოეტური ქმნილება უფრო იზიდავდეს, ვი-
ნემ ფერწერული ან მუსიკალური, მაგრამ თქმა იმისა, რომ პოეზია საერთოდ
მაღლა დგას ფერწერაზე და მუსიკაზე, უაზრობაა, და უაზრობაა, ვიმეორებთ,
თუ ამოვდივართ მხატვრული ღირებულების საზომებიდან. მაგრამ თუ საზო-
მები შევცვალებთ და ხელოვნების არსებით, წამყვან ფუნქციად მივიჩნიეთ
გნოსეოლოგიური ან ეთიკური ფუნქცია, ბუნებრივად გაჩნდება ხელოვნების
დარგებს შორის იერარქიული მიმართების საშიშროება იმისდამხედვით,
რომელი უკეთ ემსახურება სინამდვილის შემეცნებით ინტერესებს, ან მოქა-
ლაქეთა ზნეობრივი აღზრდის ამოცანებს. შემთხვევითი არაა, რომ ვინც კი
ხელოვნების დანიშნულებას სინამდვილის შემეცნებაში ხედავს, არქიტექტუ-
რა წარმოუდგენია დაბალი რიგის ხელოვნებად. ამაში სცოდავს არა მარტო
ჰეგელი, არამედ საბჭოთა ესთეტიკის ზოგიერთი წარმომადგენელიც. ერთად-
ერთ მხატვრულ კრიტერიუმს შეუძლია დაიცვას ხელოვნების სახეებს შორის
თანასწორობის კანონიერი მდგომარეობა. ხელოვნების ყოველი დარგი ემსა-
ხურება სინამდვილის ესთეტიკურ გარდაქმნას იმ მხატვრული საშუალებებით,
რომელთაც იგი ფლობს და ამაში მას ბადალი არ ჰყავს.

მარქსიზმი, ამოდის რა ესთეტიკური შეფასების სოციალური ფესვები-
დან, ხელოვნების განვითარების კანონზომიერებას უკავშირებს საზოგადოე-
ბის განვითარების კანონზომიერებას, საზოგადოებრივი ცხოვრების ისტორიის
ეტაპები, საბოლოო ჯამში, განსაზღვრავენ ხელოვნების ისტორიის ეტაპებს.
მაგრამ ეს არ გამორიცხავს ხელოვნების ისტორიის ავტონომიას, მისი განვი-
თარების თავისებურებას. მართალია, რომ ხელოვნება საზოგადოებრივი ცნო-
ბიერების ერთ-ერთი ფორმაა, ხოლო საზოგადოებრივი ცნობიერება სხვა
არაფერია, თუ არა საზოგადოებრივი ყოფიერების ასახვა და, მაშასადამე,

საზოგადოებრივი ცნობიერების განვითარების ხასიათი განისაზღვრება საზოგადოებრივი ყოფიერების განვითარების ხასიათით, მაგრამ, ამასთან, საზოგადოებრივი ცნობიერება არ არის საზოგადოებრივი ყოფიერების პასიური, სარკისებური ასახვა, იგი მისი აქტიური ასახვაა და, ამრიგად, ინარჩუნებს გარკვეულ დამოუკიდებლობას. კაცობრიობის სულიერ ცხოვრებას თავისი ფესვები თუმცა მატერიალური წარმოების წესში აქვს, მაგრამ ამის გამო კაცობრიობის კულტურული ისტორია როდი წარმოადგენს მატერიალური დოვლათის წარმოების ისტორიის იმიტაციას. საზოგადოების სულიერ ცხოვრებას განვითარების საკუთარი პრინციპები ამოქმედებს და, აქედან, ყოფიერებისაგან განსხვავებული საკუთარი ისტორიაც აქვს. ეს განსხვავება, ვიმეორებ, დიალექტიკური ხასიათისაა, ე. ი. მოიცავს მსგავსებას და შინაგან განპირობებულობას, მაგრამ მაინც განსხვავებაა და, მაშასადამე, სპეციფიკური შინაარსის მატარებელი.

რა ძირითადი პერიოდებისაგან შედგება ხელოვნების ისტორია? ამ საკითხის თანმიმდევრული გადაწყვეტა მოითხოვს იმ მდიდარი მასალის კონკრეტულ ანალიზს, რომელსაც ხელოვნების მასალა ეწოდება და რომელმაც შეიძლება დაგვანახოს, რომ ხელოვნების ყოველ დარგს თავისი ისტორია და განვითარების თავისი კანონზომიერება გააჩნია. ამიტომ, ხელოვნების ერთიანი ისტორიის პერიოდიზაციას მუდამ დაჰკრავდეს ექნება პირობითობის ნიშანი, რადგან საერთო ტენდენციის გათვალისწინების გვერდით ძალაუვნებურად მოხდება ცალკეული ნიუანსებისა და სპეციფიკური მომენტების უგულებელყოფა; ხოლო სპეციფიკურ მომენტებსა და ნიუანსებს ზოგჯერ თუ რა გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მხატვრული შემოქმედებისათვის, ეს ჩვენთვის უკვე ცნობილია.

საერთო ტენდენციის მიხედვით, ხელოვნების განვითარების პირველ პერიოდად უნდა მივიჩნიოთ ის პერიოდი, როდესაც ხელოვნება იწყებს ფეხის ადგმას და საკუთარი პოზიციებისათვის ბრძოლას. მეორე პერიოდია, როცა მან მოიპოვა რა დამოუკიდებლობა და დაიმკვიდრა პოზიციები, მიაღწია არნახულ წარმატებას. მესამე პერიოდია ხელოვნების ერთგვარი დაცემის პერიოდი, როცა ხელოვნებამ ნაწილობრივ დაკარგა დამოუკიდებლობა და გადაიქცა საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა ფორმის დანამატად. მეოთხე პერიოდად უნდა ჩაითვალოს ხელოვნების ხელახალი აღორძინების პერიოდი, მეხუთედ — მისი სახელმწიფოებრივი ინტერესების რანგში აყვანის პერიოდი, მეექვსედ — პროფესიონალიზმის განვითარების პერიოდი და, ბოლოს, მეშვიდედ — თანამედროვე პერიოდი. ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით აქ და-

სახელმწიფო პერიოდები შემდეგნაირად წარმოგვიდგება: 1) უძველესი ხანის ხელოვნება, 2) ანტიკური ხელოვნება, 3) შუასაუკუნეების ხელოვნება, 4) რენესანსის ხელოვნება, 5) XVII—XVIII საუკუნის ხელოვნება, 6) XIX საუკუნის ხელოვნება და 7) XX საუკუნის ხელოვნება.

ხელოვნების ისტორიის მოცემული პერიოდიზაცია, ვიმეორებთ, პირობითია და არ შეიძლება მივიჩნიოთ ხელოვნების განვითარების ერთადერთ მაგისტრალად. პირობითია თუნდაც იმიტომ, რომ ერთი პერიოდის მეორისაგან მკვეთრად გამოყოფა რაიმე ნიშნის მიხედვით ძალიან ძნელია. ყოველი ნიშანი ნაწილობრივ, და არა სავსებით, გამოხატავს ხელოვნების განვითარების ამ ან იმ ეტაპის თავისებურებას.

სანამ გადავიდოდეთ ხელოვნების პერიოდების დახასიათებაზე, ბუნებრივია და აუცილებელი რამდენიმე სიტყვით მაინც შევჩერდეთ ხელოვნების წარმოშობის საკითხებზე.

2. ხელოვნების წარმოშობა. ხელოვნების წარმოშობის შესახებ არსებობს არაერთი თეორია. მათ შორის საკმაოდ გავრცელებულია ე. წ. „თამაშის თეორია“. მისი მამამთავარია ცნობილი გერმანელი პოეტი და მოაზროვნე ფრიდრიხ შილერი, ხოლო ფესვები კანტის ესთეტიკური მოძღვრებიდან მომდინარეობს.

როგორც ვიცით, კანტის მიხედვით, ესთეტიკური დამოკიდებულება უანგარო, დაუინტერესებელი დამოკიდებულებაა. მას არ გააჩნია რაიმე გარეგანი მიზანი და წარმოადგენს წარმოსახვის თავისუფალ თამაშს.

ემყარება რა ესთეტიკურის კანტიანურ გაგებას, შილერი თვლის, რომ, ხელოვნება წარმოიშვა მას შემდეგ, რაც პრაქტიკული საქმიანობით დაღლილ-დაქანცული, მორალური ვალდებულებისაგან თავისუფალი ადამიანი გართობის მიზნით ქმნის მისთვის საინტერესო მოვლენებს და ამით ეწევა თამაშის ანალოგიურ მოქმედებას. „ესთეტიკური შემოქმედებითი იმპულსები — შენიშნავს ცნობილი პოეტი — ძალთა საზარელ და კანონთა წმინდა სამეფოში აგებს მესამე, თამაშისა და ილუზიის მხიარულ სამეფოს, რომელიც ამსხვრევს ყოველგვარ ბორკილებს და ათავისუფლებს ადამიანს როგორც ფიზიკური, ისე მორალური იძულებისაგან“.

თამაში საერთოდ გულისხმობს უმიზნო მოქმედებას, ანუ, უფრო სწორად, ისეთ მოქმედებას, რომელსაც მიზანი თავის თავში აქვს, რომლის ინტერესიც თამაშის პროცესით შემოიფარგლება და ამ პროცესის იქით კარგავს ყოველგვარ აზრს. თუ ადამიანი აკეთებს რაიმეს იმისათვის, რომ ეს საჭიროა, რომ ეს აუცილებელია გარკვეული ამოცანის შესასრულებლად, მისი

საქმიანობა იმთავითვე მიზანდასახულია და მას შრომითი საქმიანობა ეწოდება. მაგრამ თუკი ადამიანი ქმნის იმიტომ, რომ შექმნას და სხვა არაფერი არ აინტერესებს, არავითარი გარეშე მიზნები არ ამოძრავებს, მის მოქმედებას გართობის ხასიათი აქვს და ფაქტიურად წარმოადგენს თამაშს. მხატვრული შემოქმედება სწორედ ამგვარი ტიპის მოღვაწეობაა, წარმოიშობა იქ, სადაც არსებობს ასპარეზი თავისუფალი ანუ თვითმიზნური მოქმედებისათვის.

მიუხედავად იმისა, რომ „თამაშის თეორია“ ხელოვნების არსების დახასიათებისას ზოგ რამეში მართალია, მართალია კერძოდ იმაში, რომ მხატვრული შემოქმედება გამოირჩევა უანგარობით და მოქმედების თავისუფლებით, რომ მას საქმე აქვს გამოგონილ, ილუზორულ სინამდვილესთან და სხვა, თავისთავად თეორია მაინც მცდარია, რადგან იგი პრინციპში უგულებელყოფს ხელოვნების წარმოშობის ისტორიას, მისი თანდათანობითი ჩამოყალიბების, ფორმირების ფაქტს და იწყებს საკითხის განხილვას იმ მომენტიდან, როცა მხატვრულმა მოღვაწეობამ საკმაოდ შორი გზის გავლის შემდეგ მიიღო ის სახე, რომელიც დღეს აქვს.

საზოგადოების ადრეულ საფეხურზე, მძიმე ეკონომიური მდგომარეობისა და პრიმიტიული იარაღების პირობებში თითქმის გამორიცხულია რაიმე უმიზნო, მატერიალური ინტერესისაგან სრულიად თავისუფალი, უანგარო მოქმედება. გათხრების შედეგად აღმოჩენილი შორეულ წინაპართა ძეგლები აშკარად მიუთითებენ მხატვრული მოღვაწეობის მჭიდრო კავშირზე პრაქტიკულ საქმიანობასთან. არ მოიძებნება არც ერთი ესთეტიკურად მეტ-ნაკლებად მიმზიდველი საგანი, რომელსაც არ ჰქონდეს რაღაც პრაქტიკული დანიშნულება, რომელიც არ შეესაბამებოდეს ადამიანის გარკვეულ მატერიალურ მოთხოვნილებებს. ყველაფერი, რაც კეთდებოდა მაშინ, კეთდებოდა ცხოვრების კარნახით. და ამ კეთების პროცესში უნებურად რჩებოდა მკეთებლის ხელწერა, რამაც შემდეგ გზა მისცა ადამიანის მოღვაწეობის ახალ, მაგრამ თავისი მნიშვნელობით დიადსა და განუმეორებელ სფეროს.

ამრიგად, „თამაშის თეორიის“ ძირითადი ნაკლი სწორედ ისაა, რომ იგი უვარგისია როგორც ხელოვნების წარმოშობის ნამდვილი ისტორია. მან იცის მხოლოდ ის, თუ რად იქცა ხელოვნება, მაშინ, როდესაც მთავარია გაირკვეს როგორ მოვიდა იგი აქამდე.

მეორე, ე. წ. „მაგიური თეორია“ ხელოვნების წარმოშობას უკავშირებს რელიგიური გრძნობის განვითარებას, ადამიანების მისწრაფებას მოახდინონ სინამდვილის მოვლენების და მათ შორის მხატვრული სინამდვილის მოვლენების მისტიფიკაცია. პირველყოფილი ადამიანების წარმოდგენით, სხვადასხვა

რიტუალებს, ნადირობის, მოსავლის აღების თუ სხვა რაიმე საქმიანობასთან დაკავშირებით ჩატარებულ ცერემონიებს ჰქონდათ მაგიური ძალა. მათი პირნათლად შესრულება ნიშნავდა დასახული ამოცანის წარმატებით გადაწყვეტის საიმედო გარანტიას. შემდეგ ეს რიტუალები და ცერემონიები საფუძვლად დაედო ცეკვის, სიმღერის ხელოვნების წარმოშობას და ა. შ.

„მაგიური თეორია“, ისევე როგორც „თამაშის თეორია“, ცალმხრივად უდგება ხელოვნების დახასიათებას. თუ „თამაშის თეორია“ ცდილობს ხელოვნების ახსნას მხატვრული შემოქმედების ანალიზის გზით, მისი თავისებურების ჩვენებით, „მაგიურ თეორიას“ ყურადღების ცენტრი გადააქვს ხელოვნების შემოქმედების ხასიათზე და ამ შემოქმედების თავისებურებიდან ფიქრობს ხელოვნების წარმოშობის საიდუმლოების გახსნას. ერთი და მეორეც იდეალისტური თეორიაა, რადგან ხელოვნების წარმოშობის მიზეზებს ადამიანის სულიერ სამყაროში ეძებს. პირველი მას ეძებს შემოქმედის ფსიქოლოგიაში, მეორე კი — დამკვირვებლის.

მესამე, თუ შეიძლება ასე ეწოდოს, „ბიოლოგიური თეორია“, ხელოვნების წარმოშობას ადამიანში მოქმედი ბიოლოგიური ინსტიქტების განვითარებით ხსნის. ამ თეორიის ფესვები ჯერ კიდევ არისტოტელეს კონცეპციაშია მოცემული. ძველი ბერძენი ფილოსოფოსის აზრით, გარემო საგნებისადმი მიბაძვის ტენდენციას, რაშიც მდგომარეობს სწორედ ხელოვნების არსება, ბიოლოგიურ საფუძველი აქვს. ადამიანი ბუნებით მიმბაძველია. იგი ყველგან და ყოველთვის ცდილობს გაიმეოროს სინამდვილე, რომ ამით ჩაწვდეს მოვლენის არსებას და დააფიქროს მისი მოქმედების წესი.

„ბიოლოგიური თეორიის“ თავგამოდებული დამცველია გამოჩენილი ინგლისელი ბუნებისმეტყველი ჩარლზ დარვინი. მრავალი დაკვირვების შედეგად დარვინი მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ცხოველებში აღგილი აქვს სქესობრივი შერჩევის ფაქტს. არსებობენ ფრინველთა გარკვეული ჯიშები, სადაც მამალი ფრინველი თავს არ იზოგავს და ყოველმხრივ ცდილობს მიიქციოს დედალი ფრინველის ყურადღება ბუმბულის მშვენიერებით, მოძრაობის სინარჩუნით და სხვ. კოლიბრები, როგორც წესი, თავიანთ ბუდეებს რთავენ სხვადასხვა ნაირფეროვანი საგნებით, რომელთაც არავითარი გამოყენება არა აქვთ. ყველაფერი ეს, დარვინის აზრით, გვაძლევს სრულ უფლებას ვამტკიცოთ, რომ ესთეტიკური გრძნობა არ არის უცხო ცხოველთა სამყაროსათვის და რომ ზოგიერთებს იგი საკმაოდ განვითარებული აქვთ.

რამდენად გამართლებულია ცხოველთა ესთეტიკურ გრძნობაზე მსჯელობა, ეს ჩვენთვის ცნობილია და აღარ გავიმეორებთ. „ბიოლოგიური თეორიის“



მთავარი შეცდომა ისაა, რომ ფაქტის აღნიშვნით კმაყოფილდება და არ ცდილობს რაც შეიძლება ღრმად შეიჭრას ამ ფაქტის საიდუმლოებაში. არც არაფერია გასაკვირი ამაში, რომ ადამიანის ნებისმიერი მოღვაწეობის ანალოგიებს ცხოველებში ვხვდებით. ბოლოს და ბოლოს, ადამიანი ხომ ციდან არ ჩამოფრენილა. იგი ბუნების შვილია ისევე, როგორც სხვა. მაგრამ როგორც კი ამ ანალოგიების არსებას ჩავწვდებით, დავინახავთ, რომ ადამიანი არაფრით არ ეკუთვნის ცხოველთა სამყაროს და ყოველი მისი მოქმედება პრინციპულად განსხვავდება ცხოველის მოქმედებისაგან. ცხოველსა და ადამიანს შორის მსგავსებას აზრი აქვს არა არსების, არამედ მოვლენის ფარგლებში; მეცნიერების მიზანი კი არსების დაჭერაა. ხელოვნების წარმოშობის ბიოლოგიური თეორია უვარგისია თუნდაც იმიტომ, რომ იგი ბიოლოგიური თეორიაა და არა ადამიანური. ეს გარემოება განსაკუთრებით მწვავედ მოჩანს, როცა საქმე ეხება შემოქმედებას. ადამიანის არსებობის ასაკი დაახლოებით მილიონ წელს ითვლის, ხელოვნებისა კი რამდენიმე ათეულ ათასს. უკვე ეს ფაქტი მეტყველებს იმაზე, თუ რა დიდი დრო დასჭირდა კაცობრიობას, რომ გასცლოდა თავის შორეულ წინაპარს და მიეღწია ესთეტიკური სინამდვილის აღმოჩენამდე.

„შრომამ შექმნა ადამიანი“, — გვასწავლის მარქსიზმი და ყოველი ადამიანური მოღვაწეობის ამოსავალი შრომითს საქმიანობაში უნდა ვეძებოთ. შრომითი გამოცდილების დაგროვებამ, წარმოების იარაღების განვითარებამ და შრომის პირობების თანდათან გაუმჯობესებამ განაპირობეს ხელოვნების წარმოშობა.

თავისი წარმოშობის პირველ პერიოდში ხელოვნება იმდენად მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ადამიანის პრაქტიკულ ინტერესებთან, რომ ფაქტიურად წარმოადგენდა სინამდვილის დამორჩილების საშუალებას და არა ესთეტიკური შეფასების სპეციფიკურ ფორმას. ხელოვნების დარგებს შორის სხვებზე ადრე ფეხი აიდგა სახვითმა ხელოვნებამ იმ პირობიერი კავშირის გამო, რომელიც არსებობს, ერთი მხრივ, სახვით ხელოვნებასა და, მეორე მხრივ, რეალურ სინამდვილეს შორის. დამწერლობას მოკლებული საზოგადოება ინფორმაციის გადასაცემად მიმართავს სხვადასხვა გამომსახველობით: საშუალებებს, აქედან თანდათან საფუძველი ეყრება გრაფიკის, ფერწერისა და ქანდაკების განვითარებას. ძირითად თემას წარმოადგენს ცხოველი და ეს იმიტომ, რომ კაცობრიობის გარიჟრაჟზე მთავარ საქმიანობას შეადგენს ნადირობა და მესაქონლეობა.

პრაქტიკული ამოცანები განსაზღვრავს პირველყოფილი ადამიანის ყოველ

ნაბიჯს. სახის ტატუირება, მთელი სხეულის დასერა ათასნაირი ანაბეჭდებით გამოწვეული იყო არა სილამაზეზე ზრუნვით, არამედ მტრებზე თუ მოყვრებზე შთაბეჭდილების მოხდენით, მათში შიშისა და მორჩილების სულისკვეთების დანერგვით. ზოგჯერ იგი სიმამაცის, ნებისყოფისა და გამძლეობის მაჩვენებლადც გამოდიოდა. მრავალ ტომში წესად იყო მიღებული ნადირობის წინ ცეკვა-თამაშის გამართვა, რასაც მოსამზადებელი რეპეტიციის მნიშვნელობა ჰქონდა.

მსგავსი მაგალითების მოყვანა შეიძლება დაუსრულებლად. ისინი ნათლად მიუთითებენ ხელოვნების წარმოშობის არამხატვრულ, ხელოვნებისათვის უცხო საწყისებზე და მხატვრული შემოქმედების განვითარებაში შრომის ზეგავლენაზე. პირველყოფილი ადამიანის ესთეტიკური სამყარო რთულია და ჭრელი; მის ემოციებს ჯერ კიდევ არა აქვს გამოკვეთილი სახე და ხასიათდება ვნებათა სიმძაფრით, ბავშვური აღტაცებით, თავდავიწყებით, რაც გამოწვეულია გონებრივი ჩამორჩენილობით. ამ ეპოქის ადამიანის გრძნობები უშუალოა, პირდაპირი და გულწრფელი, მაგრამ აკლია ცივილიზებული ადამიანისათვის ჩვეული სიღრმე და დახვეწილობა.

ამრიგად, ხელოვნების, ისევე, როგორც ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობის ფესვები, შრომის პროცესის თავისებურებაში, წარმოების წინსვლასა და საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებაში უნდა ვეძებოთ. ადამიანის სოციალურ ევოლუციაშია ყველა იმ საიდუმლოების გასაღები, რომლის მატარებელიც თვითონაა.

3. უძველესი ხანის ხელოვნება. ხელოვნების განვითარების პირველი პერიოდი, როგორც ვიცით, გამოირჩევა იმით, რომ ხელოვნება საზოგადოებრივი ცხოვრების მხოლოდ შემადგენელი ნაწილია და მჭიდროდაა დაკავშირებული სხვა დანარჩენ ნაწილებთან. მას ჯერ კიდევ არა აქვს საკუთარი სახე და წარმოადგენს იმ მოვლენების დანამატს, რომლებიც განსაზღვრავენ ცხოვრების ტენდენციებს. ეს პერიოდი, თავისი სოციალური შინაარსით, გვაროვნული ფორმაციის დაშლისა და მონათმფლობელური ფორმაციის ჩამოყალიბების პერიოდია; ამიტომ ამ დროის ხელოვნება სავსეა შინაგანი წინააღმდეგობებით, ურთიერთსაპირისპირო მოტივებით. აქ ჩვენ შეგვიძლია დავინახოთ თავისუფლებისა და მორჩილების ერთგვარი სინთეზი, სიკეთისა და ბოროტების, სიყვარულისა და სიძულვილის თავისებური ჰარმონია. მიუხედავად ამისა, ერთი ძირითადი ხაზი მაინც ძალაში რჩება, რაც უფლებას გვაძლევს მოცემული პერიოდი მივიჩნიოთ ხელოვნების განვითარების კანონიერ პერიოდად.

ამა თუ იმ ეპოქის ესთეტიკური მრწამსი თავის გამოხატულებას ესთეტი-

კურ იდეალში პოულობს, რომლის ძირითად თემას შეადგენს ადამიანი. ხელოვნების განვითარების პირველ ეტაპზე ესთეტიკური იდეალი ხალხის ინტერესებისათვის მეტად ძლიერი პიროვნებაა. ასეთია კერძოდ ბაბილონში — თქმულება გილგამეშის შესახებ, ეგვიპტეში — ლეგენდა ღმერთ ოზირისზე, საბერძნეთში — პერკულესის მითი და სხვ. ფიზიკური ძალა მიჩნეულია უმთავრეს და უმაღლეს ღირსებად. და რადგან ფიზიკური ძალის მხრივ ცხოველთა სამყაროს ბევრი წარმომადგენელი აღემატება ადამიანს, ბუნებრივად იქმნება მითი ზოომორფული ღმერთების შესახებ. ძველმა ეგვიპტემ შექმნა ადამიანისა და ლომის იდეალიზირებული სახე.

ხელოვნების სახეებს შორის განსაკუთრებით ვითარდება არქიტექტურა და სკულპტურა.

უძველესი ხანის ხელოვნების გვირგვინს წარმოადგენს პირამიდები ანუ მეფეთა აკლდამები. მათი მთავარი მიზანია ქვეშევრდომებში შიშისა და მორჩილების განწყობილების შექმნა. სენუსერტ I-ის პირამიდის წვერში გამოსახულია ადამიანის თვალები იმის სიმბოლოდ, რომ ფარაონი ყველაზე მაღლა დგას და მის მხედველობას არაფერი ეპარება. პირამიდას ასეც ეწოდება: „სენუსერტი დასცქერის ეგვიპტეს“.

პირამიდების მშენებლობამ თავის მწვერვალს XXIX—XXVIII საუკუნეებში მიაღწია. კაიროს მახლობლად, ქალაქ გიზაში მე-4 დინასტიის ფარაონების ხუფუს, ხაფრას და მენკაურას (ბერძნულად ხეოპსი, ხეფრენი და მიკერინი) მიერ აგებული პირამიდები სამართლიანად ითვლება ხუროთმოძღვრების ნიმუშად. განსაკუთრებით ძლიერ შთაბეჭდილებას ტოვებს ხეოპსის ცნობილი პირამიდა (ხუროთმოძღვარი ხემიუნი). მისი სიმაღლე უდრის 146.6 მეტრს, ფუძის სიგრძე — 233 მეტრს. იგი შედგება წმინდად გათლილი და მჭიდროდ ჩასმული კირქვის ბლოკებისაგან. თითოეულის წონა უდრის 2,5 ტონას, ხოლო ბლოკების საერთო რაოდენობა — 2 300 000-ზე მეტია.

ხეფრენის პირამიდის შესასვლელთან დგას ეგვიპტური სკულპტურის სიამაყე — დიდი სფინქსი. სფინქსის სიმაღლე 20 მეტრია; სიგრძე — 57, პირისახის სიმაღლე — 5 მეტრი. ცხვირისა — 1 მეტრი და 70 სმ; შუბლზე გამოკვეთილია ჰურია, წმინდა გველი, რომელიც ეგვიპტელების გადმოცემით, ღმერთებისა და ფარაონების დამცველია. სახე გაწყობილია წითელი აგურებით.

მიუხედავად იმისა, რომ გიზეს ცნობილი პირამიდები დიდი სფინქსით დღეს უდიდეს ესთეტიკურ კმაყოფილებას იწვევს მაყურებელში და მხატვრული შემოქმედების ნიმუშადაა მიჩნეული, თავის დროზე ისინი არ ყოფილან შექმნილი ამ მიზნით, მათ წინაშე პოლიტიკური ამოცანა უფრო იდგა, ვინემ ესთე-

ტიკური. ეს გარემოება კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს იმ ფაქტს, რომ ხელოვნება თავისი განვითარების პირველ ეტაპზე არ წარმოადგენს საზოგადოებრივი ცნობიერების დამოუკიდებელ ფორმას. მართალია აბსოლუტურად დამოუკიდებელი იგი არც მერეა, მაგრამ აქ საქმე ეხება არა აბსოლუტურ დამოუკიდებლობას, არამედ ისეთ დამოუკიდებლობას, რომელიც პრინციპებისა და ამოცანების სპეციფიკურობაში მდგომარეობს. მხატვრული შემოქმედების განვითარებას სპეციფიკური პრინციპებისა და ამოცანების მიხედვით ადგილი აქვს ანტიკურ ხელოვნებაში. ეს არის ჭეშმარიტი ხელოვნების დაწყებისა და აყვავების ხანა.

4. ანტიკური ხელოვნება. ანტიკური საბერძნეთის პოლიტიკური ცხოვრება დემოკრატიის იდეების დაცვით ხასიათდება. ეს გარემოება იდეალურ პირობებს ქმნის მეცნიერებისა და ხელოვნების განვითარებისათვის, ზეზუნებრივი, განსაკუთრებული ფიზიკური ძალის მქონე გმირის ნაცვლად ანტიკური ეპოქის ესთეტიკურ იდეალს წარმოადგენს ადამიანი. დემოკრატიული საბერძნეთის ხელოვნება ქედს იხრის ჩვეულებრივი ადამიანის წინაშე, იგი აიდევალბს ყველა მის დადებით და უარყოფით მხარეებს. მხატვრული განზოგადების ერთ-ერთ პირველად ფორმას წარმოადგენს მითოლოგია და ბერძნული მითოლოგიაც, ეგვიპტური მითოლოგიისაგან საპირისპიროდ, სავსებით ანთროპომორფულია. ბერძენთა ღმერთები შემკობილი არიან ადამიანური თვისებებით, მათ ისევე სძულთ და უყვართ ერთმანეთი, როგორც ადამიანებს. მათთვის უცხო არ არის შურის, მტრობის, სიხარულის, მეგობრობის, თავდავიწყების, აღტაცების და სხვა გრძნობები. მათაც ახასიათებთ მიკერძოება და უსამართლობა. ბერძნების აზრით, უცოდველი ამ ქვეყნად არც ღმერთები არიან. ყველას აქვს თავისი „აქილევსის ქუსლი“, სუსტი ადგილი. ამგვარი შეხედულება თავისუფლებისა და თანასწორობის იშვიათ ატმოსფეროს ქმნის. ვისაც კი ეშინია ცოდვების აღიარებისა — შეზღუდულია. ბერძნები არ თაკილობენ ადამიანურ სისუსტეებს და იმიტომაც შეძლეს სხვებზე მაღლა დადგომა.

ანტიკური ხელოვნების იდეურ საფუძველს მიბაძვის თეორია წარმოადგენს. მიბაძვის თეორიის თანახმად, ხელოვნების ამოსავალი ცოცხალი, თვალხილული სინამდვილეა. რეალობას მოწყვეტილი მხატვრული შემოქმედება უნიადაგოა.

რეალობის ასახვის გვერდით ანტიკური ესთეტიკა ხელოვნებისაგან მოითხოვს ჰარმონიისა და ზომიერების პრინციპის აუცილებელ დაცვას. ეს პრინციპი წითელი ზოლივით გასდევს მთელ ანტიკურ ხელოვნებას როგორც ურყევი კანონი.

დემოკრატიზმის საფუძველზე წარმოშობილი ბერძნული კულტურა მრავალმხრივია შედარებით აღმოსავლეთთან როგორც შინაარსისა და ფორმის, ისე მხატვრული ხერხებისა და მხატვრული ასახვის საშუალებების განვითარებით. სახვითი ხელოვნების დარგებიდან განსაკუთრებით ვითარდება არქიტექტურა და სკულპტურა.

ბერძნული არქიტექტურის და საზოგადოდ ხუროთმოძღვრების საგანძურს წარმოადგენს პართენონი. მისი ავტორებია კლასიკური პერიოდის ცნობილი ხუროთმოძღვრები იქტინი და კალიკრატე. სკულპტურული სამუშაო შესრულებულია ფიდიასისა და მისი მოწაფეების მიერ. პართენონის მშენებლობა გრძელდებოდა 9 წელიწადს (447—438), იგი სწორკუთხოვანი სვეტებიანი ნაგებობაა, მოგრძო მხარეები შედგება თითოეული 17, ხოლო მოკლე — 8 სვეტისაგან. პართენონის სიმაღლე უდრის 10,5 მ. შენობას მთელი ფართობი — 31×70 მ.

ბერძნული სკულპტურის თვალსაჩინო წარმომადგენლები არიან: ფიდიასი, პოლიკლეტი, ლეოხარა, სკოპასი, პრაქსიტელი, ლისიპი და სხვ. ლეოხარას „აპოლონ ბელვედერელი“ საუკუნეების მანძილზე მამაკაცის სილამაზის ნიმუშად იყო მიჩნეული.

სახვითი ხელოვნების გარდა, ძველ საბერძნეთში განვითარების მაღალ საფეხურს მიაღწია მხატვრულმა ლიტერატურამ და თეატრმა. ლიტერატურის ჟანრებს შორის განსაკუთრებით ვითარდება ეპოსი და დრამა.

ანტიკური ხელოვნების ელინური პერიოდი ხასიათდება ბერძნული კულტურის ფართო გავრცელებით და მისი გაერთიანებით აღმოსავლეთის კულტურის ტრადიციებთან. ელინისტური კულტურის ცენტრს წარმოადგენს ალექსანდრია თავისი მუზეუმითა და სახელგანთქმული ბიბლიოთეკით.

არქიტექტურა ელინიზმის ეპოქაში განიცდის აყვავებას უმთავრესად ქალაქების მშენებლობის სახით, რაც გამოწვეულია ახალ-ახალი დედაქალაქების, სავაჭრო, ადმინისტრაციული და სამხედრო-სტრატეგიული ცენტრების წარმოშობით, ელინისტური ქალაქი ხასიათდება ადმინისტრაციული და სავაჭრო ცენტრის გამოყოფით. ტაძარი, რომელიც კლასიკური პერიოდის ქალაქის ძირითადი ნაგებობა იყო, ცენტრალური ნაწილის შემადგენლობაში შედის. ელინიზმის ეპოქაში შემუშავდა საპარკო არქიტექტურის პრინციპები.

კლასიკური პერიოდის მსგავსად, ელინისტურ პერიოდშიც სახვითი ხელოვნების წამყვანი დარგია სკულპტურა. ელინიზმის ეპოქის ადამიანის ხასიათმა ყველაზე ნათელი ასახვა ქანდაკებაში პპოვა. პოლიტიკის სფეროში მონარქისტული ტენდენციების გაძლიერებამ ჩაახშო ბერძნული კლასიკისათვის ჩვე-

ული თავისუფლებისა და ჰარმონიული მთლიანობის სულისკვეთება. ამის შედეგია ის, რომ ელინისტური სკულპტურა ერთგვარად შლის, ანაწევრებს ადამიანურ არსებას და, ერთი მხრივ, გვაძლევს გმირის თვისებებით აღჭურვილ, მტკიცე ნებისყოფის, უდრეკი პიროვნების, ზოლო, მეორე მხრივ, ყოველდღიური ინტერესებით შეპყრობილი უბრალო ადამიანის სახეს. ელინისტური სკულპტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია დაახლოებით III—II საუკუნეში ჩ. წ. შესრულებული „აფროდიტა მილოსელის“ (რომაული ვერსიით „ვენერა მილოსელი“) ქანდაკება, რომლის ავტორია, წარწერის თანახმად, აგესანდრი. ქანდაკებამ გადაიტანა ჟამთა სიავე და მოაღწია შელახული ფორმით, მას აკლია ხელები. მაგრამ დღემდე ვერ მოხერხდა მისი რეკონსტრუქცია. ყოველი ცდა, როგორმე გაეკეთებინათ აფროდიტასთვის ხელები და აღედგინათ პირვანდელი ვარიანტი, უშედეგოდ დამთავრდა. ეს ფაქტი ძალზე დამაჯერებლად მეტყველებს მხატვრული ქმნილების სისრულეზე, მის მთლიანობასა და დამთავრებულობაზე. „აფროდიტა მილოსელის“ ქანდაკება ჩვენამდე მოვიდა ამ სახით, როგორც ხელოვნების ნაწარმოები და, მაშასადამე, სავსებით დასრულებული ქმნილება. მისი რაღაცნაირად შევსების უბრალო მოთხოვნა უკვე ეწინააღმდეგება მხატვრული სინამდვილის არსებას.

ელინისტური და საერთოდ ანტიკური ხელოვნების შედევრად აღიარებულია „ლაოკოონი“. იგი შეიქმნა დაახლოებით 50 წ. ჩ. წ. და მის ავტორებად ითვლებიან აგესანდრი, პოლიდორი და აფინოდორი.

5. შუა საუკუნეების ხელოვნება. თუ ანტიკურმა ხელოვნებამ განვითარების უმაღლეს წერტილს მიაღწია და შექმნა საკაცობრიო კულტურის არაერთი საგანძური, შუასაუკუნეებში ხელოვნება განიცდის ერთგვარ დაცემას. ამის ერთ-ერთი მიზეზია ის დიდი ისტორიული ძვრები, ზოგ შემთხვევაში კატასტროფული ხასიათის მოვლენები, რომელსაც ადგილი ჰქონდა დასავლეთის ქვეყნებში. მონათა აჯანყებამ, ბარბაროსების შემოსევამ სასიკვდილო ლახვარი ჩასცა მონათმფლობელურ ფორმაციას, ბოლო მოუღო მონობის სამარცხვინო ინსტიტუტს. მაგრამ ამ ინსტიტუტთან ერთად მოქნეული ხმალი მოხვდა წარსულის სულიერ ცხოვრებასაც, მის მონაპოვარს და მომავალ ხელოვნებას აღარ დახვდა განვითარებისათვის საჭირო ნიადაგი, უნიადაგო ხელოვნებას კი, ბუნებრივია, არ შეეძლო მწვერვალების დაპყრობა.

მეორე მთავარი მიზეზი, რამაც განაპირობა შუასაუკუნეების ხელოვნების შედარებით დაბალი დონე, იყო რელიგიის გაძლიერება, ქრისტიანული იდეოლოგიის გაბატონება. ქრისტიანული იდეოლოგიის გაბატონების გამოა, რომ აღმოსავლეთ რომის იმპერიამ, რომელიც გადაურჩა ბარბაროსების შემოსევას

და "შეძლო ძველი მემკვიდრეობის შენარჩუნება, მაინც ვერ მოახერხა იმ სი-
მაღლეზე ასვლა, რომელზეც ავიდა წინა ეპოქა. რელიგიური სულისკვთების
დანერგვამ მკაცრად განსაზღვრა ადამიანის უფლებების სფერო, მისი შესაძ-
ლებლობის ფარგლები. მან აუკრძალა ადამიანს სინამდვილის და, მით უფრო,
ღვთაების კრიტიკული შეფასება. თუ ბერძენი მოქალაქის საღი გონება თვით
ღმერთშიაც პოულობდა ლაქებს, ქრისტიანული იდეოლოგიის ბატონობის პირო-
ბებში ამგვარი რამ გამორიცხულია. გამორიცხულია უმაღლესი არსებისათვის
ჩრდილის მიყენება, რადგან ეს ეწინააღმდეგება უმაღლესი არსების იდეას.
ნორმირებული და შემოქმედებითს თავისუფლებას მოკლებული ხელოვნება
ვეღარ ავლენს ადრინდელ მასშტაბებს.

მიუხედავად იმისა, რომ შუასაუკუნეებში მხატვრული შემოქმედება მოქ-
ცეულია რკინის ჩარჩოებში, არ იქნებოდა სწორი ამდროინდელი ხელოვნების
სრული უარყოფა და მასში პროგრესული ელემენტების არსებობის უგულე-
ბელყოფა; საზოგადოების ისტორიის კანონზომიერება აღმავალი გზით მიემარ-
თება და ისტორიული პროგრესი, საბოლოო ჯამში, მაინც იკავთ გზას. ალ-
ბათ არ შევცდებით თუ ვიტყვით, რომ რომის იმპერიის დაცემის ერთ-ერთი
მიზეზი, სოციალურ წინააღმდეგობათა გამწვავებასთან ერთად, ბერძნულ მი-
თოლოგიაზე აღზრდილი საზოგადოების მორალური დეგრადაცია იყო. შემთხ-
ვევითი როდია ის გარემოება, რომ ამ იმპერიის ფარგლებში გავრცელდა
ქრისტიანობა როგორც ზნეობრივი სიწმინდის ჰიმნი, რომელსაც უნდა უმაღ-
ლოდეს ცივილიზაცია თავის მორალურ გაჯანსაღებას. ბერძნების აზრით, ღვთა-
ებრიობის, ე. ი. სრულყოფილების მისაღწევად საკმარისია ძალა. ანტიკური
ღმერთები ადამიანებისაგან გამოირჩევიან ძლიერებით და არა სიწმინდით.
ეს ფაქტი იმის მაჩვენებელია, თუ რაოდენ ნაკლებად კრიტიკულია ადამიანი
ცივილიზაციის გარეგანულ საკუთარი ბუნების მიმართ, იგი ვერ შეხედავს მის-
თვის ჩვეულ სუსტ მხარეებს და არც ცდილობს იზრუნოს მათი გამოსწო-
რებისათვის, მას აწუხებს მხოლოდ სათანადო ძალისა და უკვდავების უქონ-
ლობა. ქრისტიანობას, პირიქით: აშფოთებს ადამიანური სისუსტეები, ადამიან-
ში ცხოველური ინსტინქტების თუ სხვა მანკიერი ჩვევების განვითარება და
იღვწის ამ ინსტინქტების და ჩვევების დასათრგუნავად. ქრისტიანობამ ძალა
არ მიიჩნია ღვთაებრიობის საკმაო პირობად, მას მიუმატა კეთილშობილებაც,
რითაც დანერგა ზნეობის კულტი და გზა მისცა მორალურ პროგრესს. ქრისტი-
ანული ღმერთი ყველა ადამიანურ ღირსებათა განსახიერებაა. და სწორედ
ამის გამო იგი პაერში ჩამოკიდებულია და ნაკლებად პროდუქტიული. ცოც-
ხალ ნიადაგზე მტკიცედ მდგარი ანტიკური აზროვნება კი უხვ პროდუქციას

იძლევა. იგი საოცრად ნაყოფიერია და კუნთმაგარი. ბუნების წიაღში გაზრდი-
ლი ჭაბუკი ენერგიის დაუშრეტელ მარაგს ამჟღავნებს. მას შეუძლია გადააბრუნ-
ნოს თვით დედამიწაც, მაგრამ აკლია ზნეობრივი სიფაქიზე.

ეპოქის სულიერ ცხოვრებაში არსებული ორმაგი დინების გამო, ფეოდა-
ლიზმის ესთეტიკური იდეალი გაორებულია. რელიგიური სულისკვეთებით გა-
ჟღენთილი ემოციები აღტაცებაში მოჰყავს მარად სიკეთის მთესველ, წამებულ,
თვინიერ მოძღვარს, რომლის ძლიერი ნებისყოფა ამქვეყნიური უკუღმართობის
მოთმინებით ატანაში გამოიხატება, და რომლის მისტიფიცირებული სახეა
იესო ქრისტე. საკმარისია თვალი გადაავლო ხატებს, შუასაუკუნეობრივი
ფერწერის ამ ერთადერთ ფორმას, რომ ნათლად დაინახო მათში ორი მთავარი
მომენტის ხაზგასმა, ესაა მორჩილება და დიდი შინაგანი ძალა. ის, ვინც ღრმად
აკვირდება ამ ეპოქის ხელოვნებას, არ შეიძლება არ გააცოს ადამიანის ბუ-
ნებაში არსებული წინააღმდეგობის შეგნებამ. ერთი მხრივ, იგი წარმოგვიდგება
როგორც უსუსური, ბრძოლის უნარსმოკლებული სუსტი არსება, ხოლო, მეო-
რე მხრივ — როგორც კოლოსალური შესაძლებლობის, ურყევი ნებისყოფის
მქონე მოუდრეკელი ძალა.

სასულიერო ხასიათის კულტურის გვერდით, შუასაუკუნეებში ვითარდება
საერთო კულტურა. ფეოდალური არისტოკრატის იდეალს წარმოადგენს წო-
დებრივი მანიით შეპყრობილი პიროვნება, გვარის ინტერესების დამცველი
მეომარი, პირადი ღირსებისათვის შეუპოვარი მებრძოლი, სიყვარულისა და
მეგობრობისათვის თავდადებული რაინდი.

სავალალოა ხელოვნების ბედი შუასაუკუნეებში. ხელოვანი ფეოდალური
იერარქიის დაბალ საფეხურზე დგას. იგი იძულებულია ემსახუროს ეკლესიისა
და სასახლის კაპრიზებს. განსაკუთრებით მძიმეა თეატრალური ხელოვნების
მდგომარეობა. თუ ადრე რომის იმპერატორები არ თაკილობდნენ მსახიობობას,
შუასაუკუნეებში მსახიობის პროფესია სამარცხვინოდ ითვლება. დასის წევ-
რები ეწევიან მოხეტიალე ცხოვრებას, მოედნებზე და ბაზრობებზე აწყობენ
სანახაობებს, სადაც ჟონგლიორობას მეტი ფასი აქვს, ვინემ ჭეშმარიტ შემოქ-
მედებას. მხატვრული გემოვნების ინტერესები ძირითადად გავრცელებულია
მოხმარების საგნებზე, რამაც ბიძგი მისცა დეკორატიული ხელოვნების განვი-
თარებას. სკივრი, შანდალი, თასი, უნაგირი, მუზარადი და სხვა წარმოადგენენ
მაშინდელი ხელოვნების ნიმუშებს. მხატვრული ლიტერატურა ვითარდება არ-
სებითად ზეპირი ფოლკლორის სახით; ეს გამოწვეულია, ერთი მხრივ, განათ-
ლების დაბალი დონით, წერა-კითხვის უცოდინარობით და, მეორე მხრივ, ბეჭ-
დვის ტექნიკის ჩამორჩენილობით. მეტისმეტად ძნელი ხდება წერილობითი



ლიტერატურის გავრცელება, რადგან ხელით გადაწერის მეტი სხვა საშუალებები არ არსებობს. განსაკუთრებით ვითარდება საეკლესიო ლიტერატურა, საერო ლიტერატურის ძირითად თემას წარმოადგენს სიყვარული.

ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით, შუასაუკუნეებში უფრო ვითარდება არქიტექტურა, კერძოდ ეკლესიებისა და ტაძრების მშენებლობა. გამეფებულია გოთური სტილი. გოთური სტილი წარმოიშვა XII საუკუნეში. სახელწოდება მომდინარეობს გოთებისაგან, რომელთაც რენესანსის ეპოქის ისტორიკოსები შეცდომით უკავშირებდნენ გოთური ხელოვნების, როგორც ბარბაროსულის წარმოშობას. გოთური სტილი ხასიათდება გრანდიოზულობით, მკვეთრად გამოხატული ვერტიკალური ნაგებობით, ისრული თაღითა და ყველა არქიტექტურული ფორმის სიმალლისაკენ მისწრაფებით. გოთური სტილისათვის ჩვეულია არქიტექტურის სინთეზი მასზე დაქვემდებარებულ სკულპტურასა და ფერწერასთან. გოთური ქანდაკებანი გამოირჩევიან პროპორციების არაბუნებრივი გაწელვით, ფიგურათა ზაზგასმული ექსპრესიულობით, სახეებისა და მოძრაობის ზეშთაგონებით. გოთიკაში ანტიკური მემკვიდრეობის გვერდით დიდ ადგილს იკავებს შუასაუკუნეობრივი სიმბოლიკა.

ფრანგული გოთიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაგებობაა პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი („ნოტრ-დამ დე პარი“). მის მშენებლობას საფუძველი ჩაეყარა 1163 წელს და თანდათანობით, ნაწილ-ნაწილ მიმდინარეობდა დაახლოებით ორი საუკუნის მანძილზე XIV საუკუნემდე. ამავე პერიოდის ცნობილი ხუროთმოძღვრული ძეგლებია ლანის, შარტრის (1194—1260 წწ.), რეიმსის (XIII—XIV სს.) და ამიენის (XIII ს.) ტაძრები. ამიენის ტაძარი განთქმულია ცენტრალური ნეფის გრანდიოზულობით. მისი სიგანე უდრის 145 მ., სიმაღლე — 40 მ. ფრანგ ხუროთმოძღვრებს შორის გავრცელებული იყო გამოთქმა: „ვისაც სურს სრულყოფილი ტაძრის აგება, უნდა აიღოს შარტრისაგან გოდოლები, პარიზისაგან ფასადი, ამიენისაგან სიგანე და რეიმსისაგან სკულპტურა“. რეიმსის ტაძარში 2300-მდე ქანდაკებაა.

ფრანგული გოთიკის გავლენით გერმანიაში აგებულ იქნა ცნობილი კელნის ტაძარი. ტაძრის მშენებლობას საფუძველი ჩაეყარა 1248 წელს და დამთავრდა 1932 წელს. ნიმუშად აღებულია ამიენის ტაძარი.

როცა ლაპარაკია შუასაუკუნეების არქიტექტურაზე, არ შეიძლება არ აღინიშნოს ადრეული ფეოდალური ხანის სახელგანთქმული ხუროთმოძღვრული ნაწარმოები წმ. სოფიოს ტაძარი კონსტანტინოპოლში (532—537 წწ.). ტაძრის ავტორები არიან ანფიმეი და ისიდორე მილეტელი. ამ გრანდიოზული ნაგებობის სიგრძე 77 მეტრია, გუმბათის დიამეტრი — 31,5 მ.



ჩვენში, საქართველოში, ცნობილი არქიტექტურული ნაგებობებია ჯვრის მონასტერი (590—604.), გელათის ტაძარი (1003), სვეტიცხოველი (1010—1029.) და ალავერდი (XI ს.).

ფეოდალური ხელოვნების ერთ-ერთი დამახასიათებელი თავისებურებაა მჭიდრო კავშირი ხელოსნობასთან. ყოველგვარი სამუშაო სრულდება ხელით, რამდენადაც შრომის განაწილება სუსტადაა განვითარებული. ამან შეუასაუკუნეობრივ ხელოვნებაში წარმოშვა კომპოზიციისა და ფერის დეკორატიული ორნამენტული პრინციპები. ორნამენტალობა სამართლიანად ითვლება ამ ეპოქის სპეციფიკურ თავისებურებად.

წარმოების პროცესის გაუმჯობესებამ, ქალაქებისა და სავაჭრო ურთიერთობის განვითარებამ თანდათან მოამზადა ნიადაგი ხელოვნების აღმავლობისათვის. მისტიციზმითა და ამაოებით დამძიმებულ სამყაროში დაჰბერა თავისუფლების გამაცოცხლებელმა ნიავემ. გაიხსნა ფარდა და გამოჩნდა მხატვრული შემოქმედების ახალი გზები.

6. აღორძინების ხანის ხელოვნება. ტერმინი „აღორძინება“ (ფრანგულად renaissance — რენესანსი) პირველად იხმარეს XVI საუკუნის მწერლებმა ანტიკური კულტურის აღდგენის აზრით. რენესანსის განვითარების სხვადასხვა გზები და ფორმები არსებობს სხვადასხვა ქვეყნებში, მაგრამ კლასიკურ ფორმას მან მიაღწია იტალიაში, რომლის პოლიტიკური ანატომია ძალიან ჰგავს ძველი საბერძნეთის პოლიტიკურ ანატომიას. იტალიური ქალაქებიც, მსგავსად ბერძნული პოლისებისა, წარმოადგენენ დამოუკიდებელ „ქალაქ-სახელმწიფოებს“ დემოკრატიული გზით არჩეული საკუთარი მართვა-გამგეობით.

აღორძინების ხანის სულისკვეთება პრინციპულად განსხვავდება შუასაუკუნეობრივი სულისკვეთებისაგან. მისთვის უცხოა ქრისტიანული ასკეტიზმი და ხარბად ეწაფება სიამოვნების უშრეტ წყაროს. რენესანსის ეპოქის ესთეტიკური იდეალია ბუნების ძალებთან ბრძოლაში გამარჯვების შარავანდედით მოსილი ადამიანი.

ახალი იდეოლოგიის სულისჩამდგმელი და მატარებელია სოციალურად მზარდი, ეკონომიურად მომძლავრებული კლასი — ბურჟუაზია. იგი სულ სხვა თვალთ უმზერს გარემო სინამდვილეს. მას უყვარს სიცოცხლე და მზადაა დატკბეს მისი ნექტარით.

ანტიკური და შუასაუკუნეობრივი თვალსაზრისისაგან განსხვავებით, რომელსაც ადამიანი ესმის როგორც გარეგან ძალთა მოქმედების შედეგი, როგორც მისტიფიცირებულ ფორმაში წარმოდგენილი ბუნებრივი კანონზომიერების ერთგვარი სათამაშო, რენესანსი ადამიანს მიიჩნევს სამყაროს ცენტრად.

იგი მოიცავს თავის თავში ბოროტებისა და სიკეთის საწყისებს, გამარჯვებისა და დამარცხების მიზეზებს, წარმატებებისა და წარუმატებლობის პირობებს, ჰარმონიისა და დისჰარმონიის ერთიანობას. ბუნებაა ადამიანის სასინჯო და არა პირიქით.

პირველი დიდი ნაბიჯები ხელოვნების სფეროში XIII—XIV სს. მიჯნაზე გადაიდგა. დანტესა და ჯოტოს შემოქმედება რენესანსის მომზადების წინა პერიოდია. „ღვთაებრივი კომედია“ ავტორი თუმცა თანამედროვეების მსგავსად განიცდის მისტიკურ ექსტაზს, მაგრამ ამავე დროს გატაცებულია მიწიერი ამბებით, სააქაო ცხოვრების ჭირ-ვარამით. ენგელსმა დანტეს შუასაუკუნეების უკანასკნელი და ახალი დროის პირველი პოეტი უწოდა.

ერთი საუკუნით ადრე აღმოსავლეთში შეიქმნა ნაწარმოები, რომელიც უფრო ახლოა რენესანსის სულისკვეთებასთან, ვინემ „ღვთაებრივი კომედია“. თუ დანტემ ვერ შეძლო თავი დაედგია შუასაუკუნეებისათვის ჩვეული ტრადიციული სიმბოლიკისათვის, რელიგიური პათოსით გაჟღენთილი სულიერი ატმოსფეროსათვის, თუ დანტეს შემოქმედებაში ამქვეყნიურ წინააღმდეგობათა გადაწყვეტა შესაძლებელი ხდება მხოლოდ საიქიოს, რუსთაველის გმირები ამა სოფლის პირმშონი არიან, აქვე იღვწიან და აქვე აღწევენ ბედნიერებასაც. შემთხვევითი როდია, რომ ჯოჯოხეთის ცოცხალი და შემადრწუნებელი სურათების გვერდით „ღვთაებრივ კომედიაში“ სამოთხე მეტისმეტად უფერულად გამოიყურება. რელიგიური მისტიციზმით დამძიმებულ გონებას, მიწიერი ამოვების შეგნებით შეპყრობილ ცნობიერებას უძნელდება ადამიანური სიხარულისა და კმაყოფილების ნათელი წარმოდგენა. რუსთაველის მხატვრული ალლო, პოეტური გენია თავისუფალია ყოველგვარი შეზღუდულობისაგან, მისთვის სამყარო ადამიანური შემოქმედების კაცთმოყვარეობის, მეგობრობისა და სიყვარულის ფართო ასპარეზია.

ჯოტოს ფერწერა, ისევე, როგორც დანტეს პოეზია, მჭიდროდაა დაკავშირებული შუასაუკუნეობრივ ტრადიციებთან და ამავე დროს აღსავსეა ჰუმანური იდეებით. ლეონარდო და ვინჩის თქმით „ჯოტო ამაღლდა არა მხოლოდ თავისი საუკუნის, არამედ ყველა წინა საუკუნეების ოსტატებზე“. ჯოტო და ბონდონეს (1266—1337) შემოქმედების თემატიკას ტრადიციულად წარმოადგენს რელიგიური სიუჟეტები, მაგრამ სავსებით განსხვავებულია მათი ინტერპრეტაცია. ჯოტოს ნაწარმოებში მთავარ როლს თამაშობს ადამიანი, რომელიც ასახულია ტიპიურ და არაინდივიდუალურ სახეებში და აღსავსეა მორალური შინაარსით. ჯოტოს ხელოვნება გამოირჩევა დიდი გამომსახველობითი ძალითა და დრამატული გამომეტყველებით. მან პირველმა შემოიტანა ფერწერაში ინტერიერის გამოსახვა, რითაც დიდ ეფექტს მიაღწია.

აღორძინების ხანის ხელოვნება გამსჭვალულია შემეცნებითი ინტერესებით. ამ ეპოქის გამოჩენილი მხატვრები ცდილობენ დააფუძნონ ხელოვნების განვითარება ბუნების კანონების შესწავლით, ვინაიდან ჭეშმარიტი მშვენიერება ბუნებაშია; „ბუნებაა ფორმათა საუკეთესო ოსტატი, ხელოვნებამაც უნდა მიბაძოს მას, აღმოაჩინოს მშვენიერების ობიექტური კანონები და იხელმძღვანელოს ამ კანონებით“ — ამბობს ალბერტი. ლეონარდო და ვინჩის აზრით, ფერწერა მეცნიერებაა და ბუნების კანონიერი ქალიშვილი. ფერწერის განსხვავება მეცნიერებებისაგან მდგომარეობს იმაში, რომ იგი წარმოგვიდგენს თვალჩილულ სინამდვილეს, საგანთა ფერსა და ფიგურებს, მაშინ, როდესაც მეცნიერება იჭრება სხეულთა შიგნით, უგულებელყოფს ფორმათა თვისობრიობას და ჩერდება მოვლენების რაოდენობრივ დახასიათებაზე, როგორც ამას ადგილი აქვს გეომეტრიაში. შემთხვევითი არაა ლეონარდო და ვინჩის მოღვაწეობაში ხელოვანის ტალანტის შერწყმა მეცნიერულ ტალანტთან, იგი გაპირობებულია ეპოქის სულისკვეთებით. რენესანსის ეპოქის ბევრი შემოქმედი ერთნაირად ნაყოფიერად მუშაობს სახვითი ხელოვნების ყველა დარგში: არქიტექტურაში, სკულპტურასა და ფერწერაში. ამის ცოცხალ მაგალითად შეგვიძლია დავასახელოთ მიქელანჯელო.

მიუხედავად იმისა, რომ აღორძინების ხანის ხელოვნება მრავალფეროვანია თავისი ფორმით, მიუხედავად იმისა, რომ სახვითი ხელოვნების გვერდით საკმაოდ დონეს აღწევს მხატვრული ლიტერატურაც (პეტრარკა, ბოკაჩო, ტასო), წამყვანი ადგილი მაინც ფერწერას უკავია, რადგან მან სხვებზე მეტად შეძლო ეპოქის ესთეტიკური იდეალის გამოხატვა. აღორძინების ხანის ფერწერა განსხვავებით მომავალი დროის ფერწერისაგან, „პლასტიკურია“, მიისწრაფის მატერიალურობის, საგნობრიობის დამკვიდრებისაკენ. რენესანსის ეპოქის გამოჩენილი მხატვრებია ლეონარდო და ვინჩი, მიქელანჯელო ბუონაროტი, რაფაელ სანტი, ტიციანო ვეჩელიო, ალბრეხტ დიურერი და სხვ.

აღორძინების ეპოქის მხატვრულ კულტურას კაცობრიობისათვის განუმეორებელი და დაუფასებელი ღირებულება აქვს. მის ნიადაგზე წარმოიშვა ახალი დროის მოწინავე ხელოვნება, მან ჩაუყარა საფუძველი მსოფლიო კულტურის ცივილიზებულ, თანამედროვე პერიოდს. რენესანსის განსაკუთრებული დამსახურება ხელოვნების წინაშე ლიტერატურის, თეატრის და სახვითი ხელოვნების სფეროში რეალიზმისა და ჰუმანიზმის პრინციპების დანერგვაში გამოიხატა. ფაქტურად რენესანსიდან იწყებს რეალისტური ხელოვნება თავის შემდგომ განვითარებას.

7. XVII—XVIII საუკუნეების ხელოვნება. ახალი თავისებურება, რომელ-

მაც ხელოვნების შემდგომ განვითარებაში იჩინა თავი, ეს იყო მისი სახელმწიფო-
ებრივი მნიშვნელობის მოვლენად გადაქცევა. ამის ნიშნები უკვე მოცემულია
რენესანსის ეპოქაში, მაგრამ განსაკუთრებულ განვითარებას მან XVII—XVIII
საუკუნეებში მიაღწია. ხელოვნება აღარ არის მარტო გართობის წყარო, იგი
სახელმწიფოს ძლიერებისა და ავტორიტეტის ერთ-ერთი მტკიცე საბუთია,
მისი ინტერესების გამომხატველი და თანმიმდევრული დამცველი. ხელოვნე-
ბის ასეთ ტენდენციას ხელი შეუწყო ეპოქის სოციალურმა ვითარებამ.
XVII—XVIII საუკუნეების ეკონომიკა ხასიათდება ბურჟუაზიულ ურთიერთო-
ბათა თანდათანობითი მომწიფებით და ფეოდალური ექსპლოატაციის გაძლიერე-
ბით. პოლიტიკაში ბატონობს აბსოლუტური მონარქია, ხდება ნაციონალური სა-
ხელმწიფოების ჩამოყალიბება და განმტკიცება, რაც გზას უხსნის კულტურის
სფეროში ნაციონალური ელემენტების მოჭარბებას. ხელოვნება კისრულობს
ეროვნული ინტერესების დაცვის მისიას, საზოგადოების გაერთიანებას საერ-
თო დროშის ქვეშ. ხელოვნების ამ თვისებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა
ენიჭება ბურჟუაზიის მომავლისათვის.

თუ დემოკრატიზმის ატმოსფეროში აღმოცენებული რენესანსის ხელოვნება
დემოკრატიულია თავისი მოწოდებით, სადაც ხელოვანს ყველა პატივს
სცემს და ადიდებს განუჩევლად წოდებრივი მდგომარეობისა, აბსოლუტიზ-
მის ეპოქაში ადგილი აქვს ოფიციალური ხელოვნების კულტივირებას, ხელო-
ვანნი თავს იყრიან მეფეებისა და დიდებულების კარზე, ხოტბას ასხამენ მათს
მოღვაწეობას, მათს დიდებულებოვანებასა და გამჭრიახობას, ხატავენ მათ და
მათი ოჯახის წევრების პორტრეტებს. პროფესიონალიზმის ამ სულისკვეთებით
გაუღენთილი ხელოვნების გვერდით ბუნებრივია ვითარდება შედარებით თავ-
ისუფალი, დემოკრატიული ხელოვნება. ამიტომაც ამ პერიოდის კულტურულ
ცხოვრებაში შეინიშნება ორი ტენდენცია: დემოკრატიული და პროფესიო-
ნალური.

სახვითი ხელოვნების სფეროში ეპოქის ერთ-ერთ გავლენიან მიმდინარეო-
ბას წარმოადგენს ბაროკო. იგი ხასიათდება მაღალფარდოვნებით, ზედმეტი
ემოციურობითა და ფორმათა კონტრასტულობით. ბაროკოს მიზანია სახელმწი-
ფოს ძლიერების განმტკიცება თვალისმომჭრელი და ბრწყინვალე ეფექტების
შექმნით. იგი მიმართავს სხვადასხვა დეტალების ჭარბად გამოყენებას, რათა
შექმნას ფუფუნებისა და სიუხვის შთაბეჭდილება. ბაროკო თანმიმდევრულად
იცავს და ანხორციელებს ამ დროისათვის გაბატონებულ დევიზს: ძალა ქონე-
ბაშია:

მაუხედავად იმისა, რომ ბაროკოსათვის დამახასიათებელია ჭეშმარიტი ხე-

ლოვნებისათვის რიგ შემთხვევებში უცხო და მიუღებელი ელემენტი, იგი მაინც კიდევ ერთი გამარჯვებაა მხატვრული შემოქმედების განვითარების გზაზე. მან შეძლო სიცოცხლის დინამიკურობის ასახვა, მოძრაობისა და ცვალებადობის დაჭერა, რითაც ფართო შესაძლებლობები შეუქმნა ხელოვნებას ადამიანის სულიერი სამყაროს გადმოსაცემად. თუ რამდენად რეალურია ეს შესაძლებლობანი, ამის ცოცხალ მაგალითად გამოდგება ფლანდრიის სახელოვანი შვილის, ფერწერის გოლიათის, რუბენსის შემოქმედება. პიტერ პაულ რუბენსის (1577 — 1640) ტილოები უაღრესად თვითმყოფადია და ხალხური. მათში განსახიერებულია ნიდერლანდების ხალხთა ყოფა-ცხოვრების განუმეორებელი სახეები.

მეორე გავლენიან მიმდინარეობას წარმოადგენს კლასიციზმი. იგი, ბაროკოსაგან განსხვავებით, ქადაგებს გონიერ ზომიერებას, ჰარმონიული ერთიანობის პრინციპს. კლასიციზმი მხატვრული ღირებულების ერთადერთ კრიტერიუმად აცხადებს გონებას; საზოგადოებისა და ადამიანური პროცესების ჭეშმარიტ პირობად მიაჩნია მოვალეობის გრძნობა. გონების ძალა მოვალეობის თვითშეგნებაშია. კლასიციზმის პოლიტიკური კრედო მტკიცედ დგას აბსოლუტიზმის პოზიციებზე. კლასიციზმის ძირითად ტენდენციებს შეადგენს ერთიანი ნაციონალური სახელმწიფოს იდეის დამკვიდრება, პატრიოტიზმის, საერთო ეროვნული ინტერესების დანერგვა, პირად მისწრაფებებზე ამაღლებული მეტაფიზიკური ადამიანის შექმნა. ამ მოწინავე მიზნებისათვის თავდადება კლასიციზმს ვიწრო წოდებრივი ჩარჩოებით აქვს შემოფარგლული. კლასიციზმის მიხედვით, მაგალითად, არ შეიძლება ტრაგედიის გმირი იყოს ჩვეულებრივი, რიგითი ადამიანი, იგი უსათუოდ უნდა იყოს დიდი, გამოჩენილი, ისტორიული პიროვნება.

ინტელექტუალურ სამსჯავროში აღმოცენებული კლასიციზმის თეორია ხელოვანისაგან მოითხოვს გარკვეული წესების აუცილებელ დაცვას, დროის, სივრცისა და მოქმედების ერთიანობის პრინციპით ხელმძღვანელობას და სხვ.

მიუხედავად ასეთი ნორმირებისა, მიუხედავად ემოციების თავისუფალ, მღელვარე სამყაროში გონების ცივი კანონიერების შემოტანისა, კლასიციზმის მსოფლმხედველობა შეიცავს პროგრესულ ელემენტებს. ესენია — ნათელი გონიერება და ჰარმონიული სიმარტივე. ნათელი გონება, ფხიზელი სული, გრძნობათა პირდაპირი, უშუალო მთლიანობა ფრანგული ნაციონალური გენიის თავისებურებებია და კლასიციზმმაც ფეხი სწორედ საფრანგეთში აიდგა. მისი თეორეტიკოსია ფრანგი პოეტი ნიკოლა ბუალო-დებრეო (1636—1711).

კლასიციზმის ერთ-ერთ მოთხოვნას წარმოადგენს ანტიკური ხელოვნების, უმთავრესად რომის იმპერიის ხელოვნებისა და სახელმწიფოებრივი სისტემის ნიმუშად მიჩნევა. აქედანვე წარმოდგება თვით ტერმინიც „კლასიციზმი“. გან-



საკუთრებული ქედის მოხრა წარსულისადმი იმის მაჩვენებელია, რომ თანამედროვეობაში ჭირს ჭეშმარიტი იდეალის მოძებნა და მხატვრული შემოქმედებაც იძულებულია ჩაეფლოს ზღაპრული წარსულის შესახებ ოცნებაში. XVII საუკუნის ფრანგი მხატვრის კლოდ ლორენის (1600—1682) ფერწერა, მის მიერ შექმნილი პეიზაჟები ოქროს საუკუნეზე ოცნების ცოცხალი სურათებია.

ესთეტიკური იდეალის დაკნინების სიტუაცია ხელოვნებას მხატვრული ტრადიციის ფეტიშიზაციის გზაზე აყენებს, რასაც მოსდევს საკუთარ ნაჭუჭში ჩაკეტვის საშიშროება, წარმოიშვება საკუთარი და არა ცხოვრების მასალით სარგებლობის ტენდენცია, რომლის ლოგიკური შედეგია თეორია „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“.

ხელოვნების ბრწყინვალე ტრადიციების ჭეშმარიტი გამგრძელებელნი არიან არა ისინი, ვინც ტრადიციის ფეტიშიზებას ახდენენ, არამედ ისინი, ვისაც შესწევთ ძველი ნორმების დაძლევის ძალა და შემოქმედებითი თავისუფლების ფართო შარაზე გასვლა.

ხელოვნებამ განსაკუთრებულ აყვავებას ამ პერიოდში ჰოლანდიის მიწა-წყალზე მიაღწია. XVII საუკუნის ჰოლანდია ბურჟუაზიული რესპუბლიკაა ფეოდალური ურთიერთობისათვის ლახვარის ჩაცემამ, წოდებრივი უთანასწორობის მოსპობამ ჰოლანდიაში მოამზადა ნიადაგი დემოკრატიული ხელოვნებისათვის. პირველად კულტურის ისტორიაში მკვეთრად დაისვა უბრალო ადამიანის ასახვის საკითხი, დაიბადა ინტერესი ჩვეულებრივი მოკვდავის პირადი, ყოველდღიური ცხოვრების მიმართ. ამ ახალი ხელოვნების ბრწყინვალე წარმომადგენელი და საზოგადოდ რეალისტური ფერწერის გვირგვინია რემბრანდტ არმენს ვან რეინი (1606—1669). რემბრანდტი, აღორძინების ხანის ხელოვანთა მსგავსად, თავის ნაწარმოებებში ძირითადად გადმოსცემს ანტიკურ და ბიბლიურ სიუჟეტებს, მაგრამ სახეები, რომელთაც იგი ქმნის, ყოველგვარი იდეალიზაციის გარეშე, მისი თანამედროვე ადამიანები არიან. რემბრანდტის შემოქმედების მთავარ ამოცანას შეადგენს ჩვეულებრივი ადამიანის ჭეშმარიტი სახის შექმნა ყოველდღიური საზრუნავისა და ცხოვრების წინააღმდეგობათა ფონზე, ჩვეულებრივსა და ყოველდღიურში დიადის დანახვის შუქზე. რემბრანდტი მიისწრაფვის ადამიანის ხასიათები, შინაგანი განცდები და ტკივილები გადმოსცეს მოძრაობაში, განვითარებაში და არა განყენებულად, ან ერთი რომელიმე მდგრადი მდგომარეობის სახით.

XVII საუკუნის ბურჟუაზიულ ჰოლანდიაში რემბრანდტის გენიას ტრაგიკული ბედი ეწვია. მისი შემოქმედება საზოგადოებისათვის გაუგებარი დარჩა.

მაგრამ ჰოლანდიაში მაინც არსებობდა ობიექტური პირობა ამ დიდი ხელოვნის წარმოსაშობად.

სახვითი ხელოვნების გვერდით XVIII საუკუნეში დიდ წარმატებას აღწევს ხელოვნების სხვა დარგებიც, კერძოდ მუსიკა და მხატვრული ლიტერატურა. მხატვრული ლიტერატურის განვითარებაში მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენს ახალი ჟანრის — რომანის წარმოშობა.

8. XIX საუკუნის ხელოვნება. წარმოების ფეოდალური წესიდან ბურჟუაზიულზე გადასვლამ თანდათან ნიადაგი გამოაცალა შრომის ინდივიდუალურ ხასიათს და გზა გაუხსნა საზოგადოებრივი შრომის ყოველმხრივ განვითარებას. ეს გარემოება უაღრესად დადებით გავლენას ახდენს წარმოების და აქედან კულტურის საერთო პროგრესზე. მაგრამ მას თავისი უარყოფითი შედეგებიც თან ახლავს, რაც გარკვეულ დამს ასვამს ადამიანის ესთეტიკურ გრძნობასა და მხატვრული მოღვაწეობის თავისებურებას. თუ ინდივიდუალური შრომა ხასიათდება მწარმოებელსა და პროდუქტს შორის უშუალო კავშირით, ხოლო ამგვარი კავშირი მწარმოებელს შემოქმედად ხდის, რადგან თვითონაა ნაწარმოების ერთადერთი ავტორი, ნაწარმოებში ჩაქსოვილია, შეიძლება ითქვას, მისი პირადი ღირსება, რაც აიძულებს იზრუნოს საგნის სხვა ღირებულებებთან ერთად ესთეტიკურ ღირებულებაზეც, შრომის საზოგადოებრივი ფორმა აშორებს ადამიანს პროდუქტისაგან, მწარმოებელი იქცევა აბსტრაქტული შრომის დანამატად, იკარგება ინდივიდუალური თავისებურებების გამოვლენის შესაძლებლობა და ერთგვარად ქრება გემოვნების მოთხოვნილებაც. როდესაც შუასაუკუნეებში ხელოსანი დამოუკიდებლად ქმნიდა თავს თუ მოხმარების სხვა რომელიმე საგანს, ყოველმხრივ ცდილობდა, რომ მის მიერ შექმნილი საგანი გამოსულიყო არსებულ საგნებს შორის საუკეთესო ნიმუშის მიმცემი: მაგრამ, როდესაც იგივე ნივთი ათასობით მზადდება საქარხნო წესით, სადაც მუშა მხოლოდ ნაწილს ამზადებს და თვით საგანი კი მთელი ქარხნის ან საამქროს კოლექტიური მუშაობის შედეგია, მწარმოებელს აღარ აქვს დამზადებული საგნის ნიმუშად გადაქცევის საშუალება და ბოლოს მოთხოვნილებაც.

საგნის ესთეტიკურ ღირებულებაზე ზრუნვის მიზნით, მართალია, იქმნება კომიტეტები, ხდება მხატვრების მოწვევა და სხვა, მაგრამ შედეგი მაინც ისეთი ვერაა, რადგან საქონლის დამზადების სერიული წესი ძირშივე ეწინააღმდეგება ესთეტიკურ მიმართებას. ესთეტიკური მიმართება ადამიანური ინდივიდუალობის გამოხატულებაც და იქ, სადაც ინდივიდუალური ინიციატივისათვის პირობები მოხსნილია, ესთეტიკური გრძნობა განიცდის დაქვეითებას, როგორც



დადგენილი სტანდარტების მსხვერპლი. წინასწარმეტყველურად კდრის დიდ-
როს სიტყვები: „თვალწინ მიდგას ჩვენი შთამომავლობა ჯიბეებში საანგარიშო
ცხრილებით და ილლიისქვეშ გამოჩრილი საქმიანი ქაღალდებით, ჩაუკვირდით
ღრმად და შეამჩნევთ, რომ დინება, რომელსაც ამჟამად მივყავართ, უცხოა გე-
ნიალობისათვის“.

მეორე მომენტი, ასევე უარყოფითი გავლენის მომხდენი, ხელოვნების
განვითარებაზე სასაქონლო მეურნეობის საყოველთაო ხასიათად გადაქცევაა.
კ. მარქსს „კაპიტალში“ მოაქვს მაგალითი ბურჟუას ფსიქოლოგიის შესახებ,
რომელიც ამაყობს ბევრი ფულით და მისი ყოვლისშემძლეობით. ფულის სა-
შუალებით ადამიანს შეუძლია შეიძინოს ყოველგვარი ადამიანური ღირსება:
პატიოსნება, სილამაზე, ვაჟკაცობა, კეთილშობილება, გონიერება, რადგან
ყველაფერი საქონლადაა ქცეული და ყველაფრის ყიდვა შეიძლება. თქვენ გინ-
დათ პატიოსანი კაცის სახელი გქონდეთ? — ინებეთ, პრესა, რადიო, ტელევი-
ზია ყოველმხრივ ეცდება შექმნას საზოგადოებრივი აზრი თქვენს საუკეთესო
ღირსებებზე, მხოლოდ საამისოდ გადაიხადეთ საჭირო თანხა. თქვენ გნებავთ
დატკბეთ სილამაზით? — სიამოვნებით, ნებისმიერი ულამაზესი ქალის ყიდვა
შეგიძლიათ ფულით, რომელიც გსურთ ის მანდილოსანი გახდეს თქვენი მეუღ-
ლე ან საყვარელი ოღონდ კი ნუ გამოიჩენთ სიძუნწეს და ა. შ.

სადაც ყველაფრის საზომი ფულია, ხელოვნებასაც საქონლის ფორმა აქვს,
ეს კი ხელს უწყობს პროფესიონალიზმის ცალმხრივ განვითარებას. იზრდება
ხელოვნების მიმართ კომერციული ინტერესი, ხოლო კომერციული ინტერე-
სებით გამსჭვალულ მხატვრულ შემოქმედებას ნაძალადევობისა და სიყალბის
დადი აზის. წინა პლანზე გადმოდის ხელოვნების გასართობი ფუნქცია, ხდება
მისი აბსოლუტიზაცია. ეს გზას უკაფავს მხატვრული თვალსაზრისით იაფფა-
სიან ნაწარმოებებს: ბულვარულ რომანებს, სათავგადასავლო მოთხრობებს
და სხვ.

მიუხედავად ამ არახელსაყრელი პირობებისა, კაპიტალის ბატონობის
ეპოქაში ხელოვნება მაინც მიიწევს წინ და საკმაოდ დიდი მასშტაბითაც. იმდენ-
ნად მდიდარია გასული საუკუნის მხატვრული პროდუქცია თავისი შედეგებით,
რომ ფიზიკურად შეუძლებელია მათი სათითაოდ ჩამოთვლა. ამ დროის ხელოვნ-
ებისათვის დამახასიათებელია ადამიანის სულიერ სამყაროში რაც შეიძლება
ღრმად შეჭრა, მისი ფსიქოლოგიური საიდუმლოებით დაინტერესება, რიგ შემ-
თხვევებში ცალკეული დეტალებით გატაცება, მაშინ, როდესაც წინა პერიო-
დის ხელოვნებას უფრო იზიდავს ნაწარმოების მთლიანი კომპოზიცია, მონუ-
მენტური სახეების შექმნა.



თუ აღრე განსაკუთრებით ვითარდებოდა სახვითი ხელოვნების დარგები, XIX საუკუნეში აყვავებას განიცდის მუსიკა და მხატვრული ლიტერატურა. ბრწყინვალე ნაწარმოებები დაიწერა როგორც ვოკალური, ისე ინსტრუმენტალური მუსიკის სფეროში. უმაღლეს დონეს მიაღწია საოპერო და სიმფონიურმა მუსიკამ. თუ საოპერო მუსიკის ხერხემალს წარმოადგენს იტალიური ოპერა, სიმფონიური მუსიკის დარგში პრიორიტეტი გერმანიას უნდა მიეკუთვნოს.

მრავალმხრივი და შინაარსიანია მხატვრული ლიტერატურის განვითარების გზები. თუ მანამდის უმთავრესად ვითარდებოდა ეპიკური ჟანრი, გასულ საუკუნეში დიდ აღმავლობას განიცდის ლირიკა, რაც სავსებით შეესაბამებოდა ეპოქის სულისკვეთებას, მის მხატვრულ ერუდიციას. ფეოდალიზმის პირობებში არ არსებობს არავითარი ნიადაგი ინდივიდუალური თავისუფლებისათვის. პროვინება ამ დროს საზოგადოების, გვარის და სხვა სოციალური ჯგუფების დანაშაულობა. ამიტომაც ინდივიდები, რომელსაც გვიხატავს წინა პერიოდის ხელოვნება, გამოდიან თავიანთი წრის სახელით. ბურჟუაზიულმა რევოლუციამ მოსპოა რა წოდებრივი უთანასწორობა და მიანიჭა ადამიანს იურიდიული თავისუფლება, დაუბრუნა იგი თავის თავს, საკუთარ მეობას და ჩააყენა პირადი ინტერესების ატმოსფეროში. ამან ბუნებრივად გამოიწვია ლირიკის განვითარება.

ნათქვამი ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ლირიკის ამოცანას შეადგენს პირად ინტერესებზე ფიქრი და ცნობილი ლირიკოსი პოეტები თავიანთ ნაწარმოებებში გადმოსცემენ საკუთარ გულისწუხილს, უშუალოდ მათთვის და მხოლოდ მათთვის მნიშვნელოვან ამბებს. ვიწრო სუბიექტური სინამდვილე ხელოვნებისათვის ნაკლებ საინტერესოა. მას აინტერესებს პიროვნების ის განცდები, რომელსაც სოციალური რეზონანსი აქვს და ლირიკაც ეხება ინდივიდის სულიერ სამყაროში საზოგადოებრივი შინაარსის შემცველ მომენტებს. მაგრამ თავისთავად ის ფაქტი, რომ შეიქმნა ინდივიდუალური თავისუფლების ვითარება, წარმოადგენს ლირიკული ჟანრის აღმავლობის ერთ-ერთ წყაროს.

XIX საუკუნის მხატვრული ლიტერატურის, და საერთოდ ხელოვნების პროგრესი უმთავრესად არსებული მდგომარეობის წინააღმდეგ პროტესტისა და კრიტიკული ანალიზის ფორმაში გამოვლინდა. მხატვრული შემოქმედების ძირითად მეთოდებად ამ დროისათვის აღიარებულია რომანტიზმი და რეალიზმი, ხოლო მათ გვერდით გასული საუკუნის მეორე ნახევარში ფეხს იდგამს და ვითარდება ნატურალიზმი.

9. XX საუკუნის ხელოვნება. თანამედროვე ეპოქის ხელოვნებაში ორი



ძირითადი ზაზი შეინიშნება. ერთი, რომელიც იცავს ტრადიციის პრინციპს და ახალი ხელოვნების გზად ძველის შემოქმედებითი განვითარება მიაჩნია, ხოლო მეორე, რომელიც უარყოფს ძველს როგორც დრომოჭმულს და ცდილობს ხელოვნებას მისცეს სრულიად სხვა მიმართულება. პირველი დამახასიათებელია უმთავრესად სოციალისტური ქვეყნების ხელოვნებისათვის, მეორე — განვითარებული ბურჟუაზიული ქვეყნების ხელოვნებისთვის. ამიტომ მსჯელობა XX საუკუნის ხელოვნებაზე ფაქტიურად ნიშნავს ორი ხელოვნების: სოციალისტურისა და ბურჟუაზიულის ურთიერთდაპირისპირებას.

1917 წელს რუსეთში იფეთქა რევოლუციამ, დაიწყო ახალი ერა კაცობრიობის ისტორიაში, გაჩნდა პირველი სოციალისტური სახელმწიფო და საფუძველი ჩაეყარა სოციალისტურ კულტურას. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ კიდევ უფრო გაიზარდა სოციალიზმის გავლენა, წარმოიშვა სხვა სოციალისტური სახელმწიფოები და სოციალისტური ხელოვნებაც საუკუნის მოწინავე ხელოვნების რიგებში ჩადგა.

სოციალიზმი წარმოადგენს კომუნიზმის პირველ ფაზას, გარდამავალ პერიოდს ბურჟუაზიული ურთიერთობიდან კომუნისტური ურთიერთობისაკენ, კლასობრივი საზოგადოებიდან უკლასო საზოგადოებისაკენ. სოციალიზმის მიზანია ექსპლოატაციის მიზეზებისა და მისი ყოველგვარი გამოვლენის მოსპობა, ამავე დროს ახალი წყობილების შექმნა. სოციალისტური იდეოლოგია და მხატვრული გემოვნება ემყარება მომავლის მტკიცე რწმენას, რაც გამაცოცხლებელ ზეგავლენას ახდენს ხელოვნების პროგრესზე.

სოციალიზმი ებრძვის შრომის ვიწრო სპეციალიზაციის კაპიტალისტურ ტენდენციას და მით გამოწვეულ ადამიანის სულიერი ცხოვრების ცალმხრივ განვითარებას. სოციალისტური საზოგადოების ესთეტიკური იდეალია ყოველმხრივ, ჰარმონიულად განვითარებული, ფიზიკურად, მორალურად და ინტელექტუალურად სრულყოფილი ადამიანი, მომავალი კომუნისტური საზოგადოების მოქალაქე.

სოციალისტურ საზოგადოებაში გაბატონებულ მხატვრულ მეთოდს წარმოადგენს სოციალისტური რეალიზმი, რომელიც რევოლუციური რომანტიზმისა და კრიტიკული რეალიზმის ერთგვარი სინთეზი და რეალისტური ხელოვნების უმაღლესი ფორმაა. სოციალისტური რეალიზმი არ არის კარჩაკეტილი მეთოდი, მხოლოდ საბჭოთა ხელოვნების მხატვრული დოქტრინაა, როგორც ამას ამტკიცებენ დასავლეთის თეორეტიკოსები; იგი საკმაოდ გავრცელებული მიმდინარეობაა სხვა სოციალისტურ სახელმწიფოებში და ზოგიერთ ბურჟუაზი-



ულ ქვეყანაშიც. მისი მიზანია სოციალისტური სინამდვილის დამკვიდრება და ახალი ეპოქის ადამიანის აღზრდა.

სოციალისტური ხელოვნება მრავალმხრივია როგორც თავისი შინაარსით, ისე ფორმით. სოციალიზმის პირობებში თანაბარი ინტენსივობით ვითარდება ხელოვნების ყველა დარგი. ამას მოითხოვს სოციალისტური საზოგადოების ამოცანები, ადამიანის შემოქმედებითი იმპულსების ყოველმხრივი განვითარება და თვით მხატვრული სინამდვილის, მხატვრული შემოქმედების მრავალფეროვანი, დაუშრეტელი ხასიათი.

ყოველი ახალი ხელოვნების ფესვები წინა ხელოვნებაშია. გასული საუკუნის ხელოვნება კი, როგორც აღვნიშნეთ, წინააღმდეგობრივია თავისი ბუნებით და ეს წინააღმდეგობა გადმოეცა მემკვიდრეობით ჩვენი საუკუნის ხელოვნებასაც. XIX საუკუნის ხელოვნების წინააღმდეგობრივი ხასიათი გამოიხატა, ერთი მხრივ, დადებითი და, მეორე მხრივ, უარყოფითი ელემენტების მასში არსებობით. წარსული ხელოვნების დადებითი ელემენტები დაედო სწორედ საფუძვლად სოციალისტური ხელოვნების განვითარებას, მაშინ, როდესაც უარყოფითი ელემენტების ზრდამ შვა თანამედროვე ბურჟუაზიული ხელოვნება.

გასული საუკუნის ხელოვნების ერთ-ერთ უარყოფით მომენტად მივიჩნიეთ მისი ჩართვა საქონელთბრუნვის ფერხულში და აქედან კომერციული ხელოვნების წარმოშობა. კომერციული ხელოვნება განვითარების უმაღლეს წერტილს აღწევს XX საუკუნეში, რაც სავსებით კანონიერად ქმნის მხატვრული შემოქმედების კრიზისულ მდგომარეობას. მხატვრული შემოქმედების კრიზისის ნიშანია ის, რომ ხდება კლასიკური ხელოვნების ძეგლების მოდერნიზაცია. ამ მოდერნიზაციის შედეგად მშვენიერი ელენე ჰომეროსის „ილიადა“-დან ვარიეტეს მომღერალი ქალია, ხოლო პარისი — ფეხბურთის გუნდის მეკარე. ხელოვნების კრიზისზე მეტყველებს აგრეთვე სხვადასხვა სექსუალური ექსცესები: პორნოგრაფიული ხასიათის სპეციალური ჟურნალების დაარსება, კინოფილმებში ქალ-ვაჟის ინტიმური ურთიერთობის მაჩვენებელი სცენების უკიდურესად გაშიშვლება, „მიუზიკ-ჰოლებში“ ტიტველი ქალების ცეკვა, სტრიპტიზი და ა. შ.

თანამედროვე ბურჟუაზიული ხელოვნების კრიზისულ მდგომარეობას ვერ უარყოფენ თვით ამ ბურჟუაზიის აპოლოგეტებიც. ასე მაგალითად, ქრისტიანული ეგზისტენციალიზმის წარმომადგენელი ნიკოლოზ ბერდიაევი წერს: დღეს ადამიანს სურს შექმნას ისეთი რამ, რაც აქამდის არ შეუქმნია კაცობრიობას და სინამდვილეში თვით უაღრესად განვითარებული ხელოვანიც კი ვერ ქმნის იმას, რასაც ადრე ქმნიდა რიგითი მხატვარი.



ბურჟუაზიული ხელოვნების კრიზისი კომერციული ინტერესების ზრდასთან ერთად ფორმალისტური ტენდენციების განვითარებაში გამოიხატა. ფორმალისტის წარმოშობას აქვს როგორც სოციალური, ისე გნოსეოლოგიური ფესვები, რაზეც სპეციალური მსჯელობა გვექნება ქვემოთ, მხატვრულ მეთოდთან დაკავშირებით.

თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკის წარმომადგენლები უარყოფენ რა ფორმალისტის წარმოშობის სოციალურ და გნოსეოლოგიურ საფუძვლებს, ცდილობენ იგი მონათლონ როგორც ხელოვნების განვითარების კანონზომიერი შედეგი და მხატვრული შემოქმედების უმაღლესი ფორმა. ხოსე ორტეგა ი გასეტის მიხედვით, თანამედროვე ხელოვნება ხელოვანთა ხელოვნებაა და ამაშია საზოგადოდ ხელოვნების ქეშმარიტი მოწოდება.

ადამიანთა უმრავლესობისათვის — ამბობს გასეტი, — ესთეტიკური სიამოვნება ჩვეულებრივი ცხოვრების გამოცდილებასთან დაკავშირებული სიამოვნებაა. ცხოვრებისაგან იგი განსხვავდება არაარსებითი ხასიათის ნიშნებით, კერძოდ იმით, რომ ნაკლებ უტილიტარულია და მეტად ინტენსიური, ამავე დროს არ ახლავს სავალალო შედეგები. აქედან გამომდინარე, ხელოვნება წარმოდგენს იმ საშუალებათა ერთობლიობას, რომლებიც აახლოებენ ადამიანს ცხოვრებაში მომხდარ საინტერესო ამბებთან და მხატვრული ფორმები ასატანია მანამ, სანამ იგი არ სცილდება ჩვეულებრივი ცხოვრების შინაარსს. ცხოვრებას მოწყვეტილი წმინდა ესთეტიკური მოვლენები უცხო ხილად გამოიყურება, გაუგებარია და მის მიმართ ყურადღება მოდუნებულია.

ჩვეულებრივი ადამიანის ამგვარი პოზიცია, გასეტის აზრით, არასწორია და გამოწვეულია ესთეტიკური ჩამორჩენილობით. ცხოვრებისეული ამბებით გატაცება პრინციპულად ეწინააღმდეგება ესთეტიკური სიამოვნების ნამდვილ არსებას. მხატვრის მიერ შესრულებული პორტრეტი მაშინაა ქეშმარიტი ხელოვნების ქმნილება, როცა მასში ვერ დავინახავთ იმ პიროვნებას, ვისი პორტრეტიცაა დახატული. საგანი ობიექტურად და მისი ხატი ტილოზე სრულიად სხვადასხვა ტიპის მოვლენებია და თითოეული მათგანის დასანახად საჭიროა მეორისკენ ზურგით დადგომა. მაგრამ ამას ვერ ახერხებს ადამიანების უმრავლესობა. ეს უკანასკნელი თუ რეალობისკენ ზურგშექცეული დგას, ველარაფერს ვერ ხედავს ტილოზე.

XIX საუკუნის ხელოვნება — განაგრძნობს გასეტი, — არ იყო ნამდვილი ხელოვნება, რადგან მასში ჭარბობდა რეალისტური ელემენტები და მინიმუმამდე იყო დაყვანილი მხატვრული ელემენტები. მას ხელოვნება დაყავდა მასის დონეზე და ამით აიხსნება მისი პოპულარობაც. ნამდვილია კი ის ხელოვნება, რომელიც გამიზნულია არა მასებისათვის, არმედ მათთვის, ვისაც ესმის ხელოვნება, ე. ი. ხელოვანებისთვის. ხელოვნების ფართო საზოგადოების სამსჯავროზე გამოტანა ნიშნავს მისთვის ნამდვილი სახის წართმევას. ამიტომ, თანამედროვე ხელოვნების ამოცანაა ხელოვნების დეჰუმანიზაცია, მისი განთავისუფლება ჩვეულებრივი ადამიანური საზომებისაგან და გადაქცევა კასტურ, არადემოკრატიულ ხელოვნებად. ეს ამოცანა ახალი არ არის, მას ახორციელებდა XVIII საუკუნის ხელოვნება „სტი-

ლისავენ სწრაფვით“ და იგივე უნდა გააკეთოს XX საუკუნის ხელოვნებამ წინა-
აღმდეგ XIX საუკუნისა, რომელმაც სტილიზაციის პრინციპი შეცვალა რეალიზმის
პრინციპით.

გასეტი საზოგადოების ფართო მასების მოზიდვას ნაკლად უთვლის ხელოვნე-
ბას და უნებურად იბადება კითხვა: რატომ? რა არის ცუდი იმაში, რომ ხელოვნება
იქცევს მრავალრიცხოვანი აუდიტორიის ყურადღებას? ნუთუ თვით ხელოვნები,
რომელთა ინტერესები თითქოსდა ასე აწუხებს ჩვენს ფილოსოფოსს, დათანხმდე-
ბოდნენ შეთხელებულიყო აუდიტორია და მხოლოდ სპეციალისტებს მოეყარათ თავი
მათი ქმნილების წინაშე? ვფიქრობთ, რომ ასეთი რამ საგრძნობლად მოადუნებდა
მხატვრული შემოქმედების მაჯისცემას. საზოგადოება, ხალხი ხელოვნებისთვის
გულისა, რომელიც წარმართავს სისხლის ძარღვების მოძრაობას მთელს ორგა-
ნიზმში.

ხელოვნების ძირითადი მიზანი ყოველთვის იყო და არის ადამიანი. ადამიანის
პრობლემა არასოდეს ისე მწვავედ არ მდგარა კაცობრიობის წინაშე, როგორც
დღეს, და ამ ვითარებაში გასეტის ცდა მოახდინოს ხელოვნების დეჰუმანიზაცია, ეწი-
ნაღმდეგება არა მარტო ხელოვნების ბუნებას, არამედ თანამედროვეობის საერთო
ტენდენციებს.

გასეტის შეხედულების სოციალური არსი გასაგებია. ბურჟუაზიული იდეოლო-
გიის დამცველი ებრძვის ხელოვნების კავშირს ცხოვრებასთან. მისი მიზანია მოს-
წყვიტოს იგი ადამიანების ინტერესების სფეროს და გადაისროლოს საზოგადოების-
თვის უცხო სამყაროში.

XX საუკუნის ხელოვნების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოად-
გენს ხელოვნების ახალი დარგის — კინოს შექმნა, რომელიც რამოდენიმე
წელიწადში დიდ წარმატებას აღწევს და იკავებს წამყვან პოზიციებს. კინოს
პერსპექტივები განუსაზღვრელია. მისი განვითარება იწვევს მსოფლიო კაპიტა-
ლის დაბანდებას და მხატვრული შემოქმედების გავლენის არნახული მასშ-
ტაბებით ზრდას.

ხელოვნების განვითარების აქ მოცემული ზოგადი სურათის საფუძველზე
შეგვიძლია გავაკეთოთ შემდეგი დასკვნები:

1. ხელოვნების განვითარების ისტორია განისაზღვრება საზოგადოებრივი
ცხოვრების განვითარების ისტორიით. ადამიანთა ეკონომიურ ყოფაში მომხ-
დარი ცვლილებები განაპირობებს მათ სულიერ და ესთეტიკურ სამყაროში მიმ-
დინარე პროცესებს. მაგრამ ეს არ გვაძლევს უფლებას მხატვრული შემოქმე-
დების განვითარება წარმოვიდგინოთ როგორც სოციალური განვითარების
უბრალო დანამატი. ხელოვნების ისტორიას თავისი დამოუკიდებელი, განვი-
თარების შინაგანი ფორმები გააჩნია.

2. ხელოვნების განვითარებაში ადგილი აქვს მხატვრული შემოქმედების
აყვავებისა და ერთგვარი მოდუნების პერიოდებს, მაგრამ, საბოლოო ჯამში,



ხელოვნება აღმავალი გზით მიდის წინ და ეს წინსვლა გარკვეული თავისებურებებით აღინიშნება.

3. ხელოვნების განვითარების კანონზომიერებას მივყავართ პროფესიული ხელოვნების წარმოშობამდე. პროფესიონალიზმი ხელს უწყობს მხატვრული შემოქმედების შემდგომ დახვეწასა და სრულყოფას. პროფესიული ხელოვნება ხელოვნების უმაღლესი ფორმაა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მას თან ახლავს უარყოფითი მომენტებიც. იგი ქმნის ვიწრო სპეციალური ჩარჩოებით შემოფარგელის ტენდენციას და მხატვრული სინამდვილის ფართო პოზიციების დაკარგვის საშიშროებას. გარდა ამისა, პროფესიონალიზმი ხელოვნებაში გზას უკაფავს ანგარებას, სიყალბეს, არაგულწრფელობას, რაც განსაკუთრებით იჩენს თავს კაპიტალის ბატონობის ეპოქაში.

თ ა ვ ი IV

ხელოვნების სახეები

1. ხელოვნების კლასიფიკაციის საკითხი. ხელოვნების კლასიფიკაციის პრობლემას პირველად შეეხო არისტოტელე. არისტოტელე, რომელიც ანვითარებს პლატონის „მიბადვის თეორიას“ მატერიალისტური პოზიციებიდან, იმ აზრისაა, რომ ხელოვნების წარმოშობა გამოწვეულია ორი ძირითადი მიზეზით: 1) ადამიანის ბუნებრივი, თანდაყოლილი მისწრაფებით მიბადვისაკენ და 2) მიბადვის შედეგად მიღებული ესთეტიკური კმაყოფილებით ან, უფრო სწორად, თვით მიბადვის ესთეტიკური არსებით. თავისთავად საზიზღარი საგანი მიბადვის შემთხვევაში საინტერესო და სასიამოვნო ხდება. ე. ი. მიბადვის ფაქტს მისაბადი ობიექტი გადააქვს ისეთ დისტანციაზე, რომლის შემდეგ ჩნდება ესთეტიკური ღირებულება.

მიმბადველებს შორის უფრო ნიჭიერები პოეტებად იქცნენ, ამბობს არისტოტელე, მათი მოღვაწეობით საფუძველი ეყრება ხელოვნების სახეების განვითარებას. სახეებს შორის განსხვავება დამოკიდებულია მიბადვის საგანსა, საშუალებასა და წესზე. სკულპტურის მიბადვის საგანი ერთია და პოეზიისა მეორე. თუ პირველი ეხება ადამიანის გარეგნულ ფორმებს, მეორეს საქმე აქვს ხასიათებთან, თუ პირველი იყენებს ქვის მასალას, მეორე მხატვრულ სინამდვილეს აგებს მეტყველების საფუძველზე, თუ სკულპტურის მასალის დამუშავებას საკუთარი წესი აქვს, პოეზიაც თავის მასალას ამუშავებს საკუთარი სპეციფიკური წესებით და ა. შ.



ხელოვნების სახეების არისტოტელესეულ კლასიფიკაციას საკმაოდ დიდი გავლენა ჰქონდა მომდევნო თეორიებზე. დიდრო არისტოტელეს მიერ წამოყენებულ გაყოფის საფუძვლებს შორის განსაკუთრებით მნიშვნელობას ანიჭებს საშუალებას, ლესინგი წინა პლანზე აყენებს საგნის პრობლემას. ხელოვნებაში განსხვავებულ საშუალებათა გამოყენება, ლესინგის აზრით, განისაზღვრება იმ საგნით, რომელსაც ბაძავს თითოეული მათგანი. სკულპტურის საგანია სხეული, პოეზიისა — მოქმედება. საგნის შესაბამისად სკულპტურა მიმართავს ერთ საშუალებას, პოეზია — მეორეს. ეს არ გამორიცხავს, დასძენს ლესინგი, ასახვის შესაძლებლობათა მრავალმხრივობას. სკულპტურა სხეულებრივი დახასიათებისას ერთგვარად შთაბეჭდილებასაც ქმნის მოქმედების თავისებურებაზე, ისევე როგორც პოეზია მოქმედების აღწერის დროს გარკვეულ წარმოდგენას იძლევა გმირის გარეგნულ მონაცემებზე.

არისტოტელესა და განმანათლებლების ესთეტიკური თეორია მატერიალისტურია. მათთვის ხელოვნების საგანი ობიექტურია. წინააღმდეგ მატერიალიზმისა, იდეალისტური ესთეტიკა ხელოვნებას განიხილავს როგორც სულის თავისუფალ მოქმედებას, შემოქმედებითი იმპულსების გამოვლენას და მაშასადამე სულის სხვადასხვა უნარის გამოხატულებას. კანტის მიხედვით, ადამიანის სული ხასიათდება სამი ძირითადი უნარით: ესენია შეგრძნება, განჭვრეტა და წარმოსახვა. შეგრძნების უნარი განაპირობებს მუსიკალური ხელოვნების არსებობას, განჭვრეტისა — პლასტიკური ხელოვნების, ხოლო წარმოსახვისა — პოეზიისას.

პოზიციის სისწორე ჯერ კიდევ არ ნიშნავს ყველა მისი ცალკეული დებულების ჭეშმარიტებას. ასევე პოზიციის მცდარობა არ უნდა გვესმოდეს როგორც ყოველი წამოყენებული მოსაზრების შეუსაბამობა და უსაფუძვლობა. მოცემულ შემთხვევაში კანტის თვალსაზრისი მიუღებელია, რადგან ხელოვნება გაგებულია მასთან სუბიექტივიზმის კუთხიდან. მაგრამ ის აზრი, რომ საზოგადოდ შემოქმედება შემოქმედებითი უნარის გარკვეული პროდუქტია, სადავოდ არ უნდა გვეჩვენოს. შეცდომაა მხოლოდ შეგრძნების ან წარმოსახვის უნარით მუსიკისა და პოეზიის ახსნა. მაგრამ ამ უნართა გარეშე ხელოვნების დასახელებული დარგების არსებობა რომ შეუძლებელია, სავსებით სწორია. იდეალისტის შეხედულებაში, ლენინის სამართლიანი შენიშვნით, მუდამ იგრძნობა ერთი რომელიმე მომენტის გაბერვის, გაზვიადების ტენდენცია. აქაც ანალოგიური მდგომარეობაა. კანტის მოძღვრება ესთეტიკურის საკითხში სუბიექტურის აბსოლუტიზაციას ახდენს და ამდენად თეორია ცალმხრივ, დამახინჯებულ სახეს იღებს.



ჰეგელი ხელოვნების სახეებს განიხილავს როგორც თვითშემეცნების პროცესით გამოწვეულ ისტორიულ საფეხურებს. პირველ საფეხურზე იდეა გვევლინება მისთვის არაადექვატური უხეში მატერიალური ფორმით. იდეის ამგვარი ვითარების გამოხატულებაა არქიტექტურა. არქიტექტურა ხელოვნების დაბალი, განუვითარებელი სახეობაა, მასში მატერიალური საწყისი დომინირებს სულიერზე. მეორე საფეხურზე იდეის შესაბამისობა გრძნობად-კონკრეტულობასთან სრულყოფილი ხდება და ეს სრულყოფა მოცემულია სკულპტურაში. სკულპტურა ხელოვნების ის დარგია, რომელშიც ადგილი აქვს მატერიალურისა და სულიერის ჰარმონიას, ე. ი. იმის ნათელ განხორციელებას, რაც ხელოვნების თავისებურებაა. მესამე საფეხურზე იწყება სულიერის დომინანტა მატერიალურზე. იდეა თანდათანობით სძლევს თავის სხეულებრივ ფორმას. ეს პროცესი გაივლის სამ საფეხურს. თითოეულ მათგანს შეესაბამება ხელოვნების გარკვეული დარგი: ფერწერა, მუსიკა და პოეზია. ფერწერაში იდეა წარმოდგენილია განჭვრეტის ფორმით, ე. ი. გრძნობადობა ჯერ კიდევ რჩება ძალაში, მუსიკაში გრძნობადობა თითქმის დაძლეულია, პოეზიაში კი ფაქტიურად მოხსნილი. პოეზიაში იდეა წმინდა სულიერი ფორმითაა მოცემული, რის შედეგად ხელოვნება — იდეის გრძნობად-კონკრეტული სახე — წყვეტს არსებობას და დგება ფილოსოფიის ბატონობის ხანა.

ამრიგად, ჰეგელის აზრით, ხელოვნების დარგებს შორის ადგილი აქვს შინაგან კავშირს. ისინი საერთო ისტორიული პროცესით განსაზღვრული მხატვრული შემოქმედების ანუ იდეის მატერიალიზაციის ეტაპებს წარმოადგენენ. დიალექტიკის მამამთავრის ეს მოსაზრება საინტერესოა იმით, რომ მასში ხელოვნების სახეების წარმოშობას კანონზომიერი ხასიათი აქვს, მაგრამ ამ კანონზომიერების იდეალისტურ ნიადაგზე გაშლა შეცდომაა და მიუღებელია. შეცდომაა ჰეგელის ცდა ხელოვნების სახეების წარმოშობის ისტორია გაიგოს როგორც შემეცნების ისტორიის დემონსტრაცია. ხელოვნების სახეების წარმოშობას ფესვები მხატვრული ასახვის ობიექტივაციაში აქვს და არა ცოდნის დიალექტიკაში.

ცალმხრივია და გაუმართლებელი ხელოვნების სახეებად დაყოფა დროისა და სივრცის პრინციპის მიხედვით, რომელსაც მიმართავს ზოგიერთი ესთეტიკოსი. ამ პრინციპის შეუსაბამობა იმაშია, რომ იგი ერთდამთავრად დროს ფართოცაა და ვიწროც. ფართოა, რადგან აერთიანებს ხელოვნების რამოდენიმე დარგს და ვიწროა, რადგან განზე ტოვებს ზოგიერთს.

მიუხედავად ამისა, ხელოვნების მოცემული კლასიფიკაცია, ისევე როგორც ჰეგელის, შეიცავს ჰეგმარიტების მარცვლებს. იგი საშუალებას იძლევა



ხელოვნების განსხვავებულ სახეებს შორის მოინახოს რაღაც საერთო, ხელს შეუწყობს მათ შორის კავშირს და ამ კავშირის ბაზაზე თითოეული მათგანის სრულყოფას.

თანამედროვე ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში ხელოვნების სახეების დაწვრილებითი ანალიზი მოცემულია თომას მუნროს ფუნდამენტალურ ნაშრომში „The arts and their interrelations“ („ხელოვნებანი და მათი ურთიერთდამოკიდებულებანი“). თავში ავტორი ცდილობს მოგვცეს ხელოვნების მიახლოებით ზუსტი განსაზღვრება. საამისოდ იგი ახდენს ყველა ადრე არსებულ განსაზღვრებათა დაჯგუფებას და მათი სუსტი მხარეების გამომზეურებას. შემდეგ ეხება ხელოვნების კლასიფიკაციის პრობლემას სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა ქვეყანაში. კერძოდ, გერმანიის მიმართ შენიშნავს, რომ აქ ლესინგისა და კანტის მოსაზრება, მიუხედავად ერთგვარი სირთულისა, საბოლოო ჯამში, ემპირიულ ხასიათს ატარებდა, მაგრამ იგი უარყვეს მეტაფიზიკურმა სისტემებმაო. „კანტის შემდეგ, — ამბობს მუნრო, — ფაქტიური მიდგომა პრობლემისადმი დიდი ხნით იქნა უკუგდებული პეგელის, შოპენჰაუერის და სხვა მეტაფიზიკოსების ტრანსცენდენტალური სპეკულაციების მიერ“. ემპირიული საფუძველის ნაცვლად აღიარება პპოვა სულიერმა საწყისებმა, აბსტრაქტულმა ცნებებმა რეალურისა და იდეალურის, განსაზღვრულისა და განუსაზღვრელის შესახებ და ა. შ.

ხელოვნების არსებულ განსაზღვრებათა ანალიზის საფუძველზე მუნრო მიდის იმ დასკვნამდე, რომ ხელოვნება ესთეტიკური ღირებულების შექმნით გაპირობებული დახელოვნებაა. ერთი შეხედვით, ასეთი დასკვნა თითქოს არ უნდა გვეჩვენოს მიუღებლად. ხელოვნება ადამიანური მოღვაწეობის მართლაც ის სფეროა, რომელიც ემსახურება ესთეტიკურის შექმნის ამოცანებს. მაგრამ რამდენადაც ესთეტიკური მუნროსთან სუბიექტური, ფსიქოლოგიური შინაარსის მატარებელია, თავისთავად სწორი განსაზღვრება მიუღებელი და მცდარი ხდება. მუნროსთან ყოველ კონკრეტულ მომენტში ესთეტიკური ფუნქციით განსაზღვრული მოქმედება აყვანილია ხელოვნების რანგში და ამიტომაც მის მიერ შედგენილ ცხრილში ვხვდებით ხელოვნების ასამდე სახეობას. ფაქტიურად რომელიმე მოცემულ შემთხვევაში ჩემი შემოქმედება ანუ საქმიანობა შეიძლება ინტერპრეტირებულ იქნეს როგორც ხელოვნება, თუ მიზნად ვისახავ ესთეტიკური ღირებულების შექმნას, მაგრამ ერთია კონკრეტული ვითარება და მისი კონკრეტული შეფასება. ხოლო მეორე — საერთო პოზიცია. ის, რასაც ამჟამად ვაკეთებ, შესაძლოა იმსახურებდეს ხელოვნების, მხატვრული შემოქმედების კვალიფიკაციას, მაგრამ ეს კიდევ არ ნიშნავს, რომ ჩემი საქმიანობა ხელოვნების რომელიმე დარგს მიეკუთვნება. რაოდენ ესთეტიკურადაც არ უნდა გააწყოს სუფრა დიასახლისმა, სუფრის გაწყობა ხელოვნების დარგად მაინც არ იქცევა, რაოდენ ბრწყინვალე ტექნიკის პატრონიც არ უნდა იყოს ფეხბურთელი, მისი ლამაზი თამაში ხელოვნებად მაინც ვერ ჩაითვლება. ესთეტიკურის სუბიექტივისტური თეორია აუფასურებს მხატვრული შემოქმედების მნიშვნელობას, როცა ყოველგვარ ზღვარს შლის ესთეტიკურ მოღვაწეობასა და ესთეტიკურ გრძნობას შორის. ერთია ესთეტიკური სინამდვილის შექმნა და მეორე ესთეტიკურ ღირებულებაზე ზრუნვა.



ხელოვნების კლასიფიკაციის დროს ბუნებრივია ამოვიდეთ მხატვრული შემოქმედების თავისებურებიდან. მხატვრული შემოქმედების თავისებურება კი, როგორც ვიცით, მდგომარეობს სინამდვილის მხატვრულად გარდაქმნაში. ყოველი ხელოვანი ცდილობს მოვლენათა განვითარებაში დაიჭიროს ის ესთეტიკური მომენტი, რომელიც შეუმჩნეველი რჩება ჩვეულებრივი თვალისთვის და გამოამხეუროს იგი, მიანიჭოს ობიექტური არსებობა. სინამდვილის მხატვრულად გარდაქმნის არაერთი გზა, თითოეული მათგანის წარმოშობა დაკავშირებულია ესთეტიკური გრძნობის განვითარებაზე, რომელიც, თავის მხრივ, განისაზღვრება საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებით, საწარმო საშუალებების შემდგომი ზრდითა და ინტელექტუალური პროგრესით. ბუნების საიდუმლოებაში ღრმად შეჭრა, მასთან ბრძოლაში წინ გადადგმული ყოველი ნაბიჯი ახალ-ახალ პერსპექტივებს სახავს მხატვრული შემოქმედების წინაშე.

შეცდომაა ფიქრი იმაზე, თითქოს რაც უფრო იმორჩილებს ადამიანი ბუნებას, მით უფრო კარგავს მისი განცდის სიმწვავეს, ემოციურ სიღრმეს. მართალია ინტელექტუალური ევოლუცია თავის კვალს ტოვებს ადამიანის ემოციურ სამყაროზე, ცვლის მის ხასიათს, მაგრამ ეს ცვლილება უმთავრესად ეხება გამოხატვის ფორმებს და არა გრძნობათა ინტენსივობის შენელებას ან მათ გადაგვარებას. გულისტკივილი იმის შესახებ, რომ თანამედროვე ადამიანის ემოციები გაცვეთილია, გამოწვეულია ამ ემოციების მრავალფეროვნებით და არა დაკნინებით. თუ ადრე ცხოვრების დინება მეტ-ნაკლებად სწორხაზოებრივი იყო და ემოციებიც შედარებით ნათელი, დღეს იგი საკმაოდ რთულია და ეს სირთულე თავს იჩენს გრძნობის სფეროშიც. ჩვენი ეპოქის შვილს თითქმის არაფერი არ აოცებს, მაგრამ ბევრი რამ აწუხებს და თვით ეს ფაქტი მეტყველებს მის ემოციურ სიღრმეზე. აწუხებს ის, რომ გემოვნებას ემუქრება ავტომატიზმი, რომ გულის გარეს შემოჰკვრია სქელი ფენა და არ ისმის მისი ცემა. ამიტომაც ადამიანი ეძებს დამატებით საშუალებებს, ქმნის ახალ ხელსაწყოებს, ხელოვნების ახალ სახეებს.

დღეისათვის საბოლოოდ ჩამოყალიბებულად და დასრულებულად შეგვიძლია მივიჩნიოთ ხელოვნების შემდეგი სახეები: არქიტექტურა, სკულპტურა, ფერწერა, მუსიკა, ქორეოგრაფია, მხატვრული ლიტერატურა, თეატრი და კინო.

ზოგიერთის აზრით ხელოვნების სახეებად უნდა ჩაითვალოს რადიოც და ტელევიზიაც, აგრეთვე ცირკი და გართობის სხვა საშუალებები. ასეთი აზრი იმ შეცდომის გამეორებაა, რომელსაც ესთეტიკური სინამდვილის შექმნის სპეციალური ამოცანა ესთეტიკურ ღირებულებაზე ზრუნვის ჩვეულებრივ



ამოცანამდე დაყავს. რადიო და ტელევიზია, აგრეთვე ცირკი ჩვენის კულტურული ცხოვრების აუცილებელი ელემენტებია, მაგრამ „კულტურა“ და „ხელოვნება“ იდენტური ცნებები როდია. კულტურა თავის მხრივ იყოფა მატერიალურ და სულიერ კულტურად, მაგრამ არც სულიერი კულტურაა ის, რასაც ხელოვნებას ვეძახით. ხელოვნება, ვიმეორებთ, საზოგადოებრივი ცნობიერების ის სფეროა, რომელიც მიზნად ისახავს ესთეტიკური სინამდვილის შექმნას. ასეთ სპეციალურ მიზანს, როგორც ვიცით, არც რადიო და ტელევიზია, არც ცირკი არ ისახავს. თითოეული მათგანი ნაწილობრივად ემსახურება მას და ისიც არა ყოველთვის.

2. არქიტექტურა. არქიტექტურის წარმოშობა და განვითარება ორგანულადაა დაკავშირებული ადამიანის მატერიალურ მოთხოვნილებებთან. იგი ქმნის ბუნების საპირისპირო გარემოს, რომელშიც პიროვნებას შესაძლებლობა ეძლევა თავი აარიდოს უამინდობით, ტემპერატურის მკვეთრი დაცემით გამოწვეულ ცვლილებებს და შეინარჩუნოს ცხოვრების ნორმალური პირობები. ეს ფაქტი მიუთითებს არქიტექტურის მატერიალურ ანუ ეკონომიურ მხარეზე და, საბოლოო ჯამში, განსაზღვრავს არქიტექტურის დანიშნულებასაც.

იმის გამო, რომ მატერიალური მხარე, ე. ი. პრაქტიკულ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილება გადამწყვეტ როლს თამაშობს არქიტექტურაში, იმდენად გადამწყვეტს, რომ მასზეა დამოკიდებული სხვადასხვა ჟანრებისა და ფორმების არსებობა. ზოგიერთი თვლის, რომ არქიტექტურა არ მიეკუთვნება მხატვრული შემოქმედების სფეროს და უსაფუძვლოა მისი ხელოვნების ცალკე დარგად გამოცხადება. მართლაც, თუ ამოვალთ ჩვენ მიერ მიღებული განსაზღვრებიდან, რომ ხელოვნება არის ესთეტიკური ფუნქციით, მხატვრული სინამდვილის შექმნით განსაზღვრული შემოქმედება, არქიტექტურა არ უნდა ჩაითვალოს ხელოვნებად, რადგან მასში ეკონომიური ფუნქცია უფრო ძირითადი და წამყვანია, ვინემ ესთეტიკური. არაბუნებრივია ისეთი არქიტექტურული ნაგებობა, რომელიც არ აკმაყოფილებს ხალხის მოთხოვნილებას, საზოგადოების პრაქტიკულ ინტერესებს.

და მიუხედავად ამისა, მიუხედავად ეკონომიური ღირებულების განსაკუთრებული მნიშვნელობისა, არქიტექტურა მაინც ხელოვნების დარგია მასში მხატვრული მხარის საკმაოდ დიდი მასშტაბებით არსებობის გამო. უტილიტარულ მიზნებთან მჭიდრო კავშირში იქმნება ესთეტიკური შინაარსით აღსავსე ფორმები. პროპორციისა და სიმეტრიის პრინციპების გამოყენება, გარემოსა და სხვა ნაგებობებთან მიმართებაში ჰარმონიული მთლიანობის შექმნა არქიტექტურას მხატვრული ღირებულების მატარებელ ცოცხალ ფაქ-

ტად და ესთეტიკური აღზრდის იშვიათ საშუალებად ხდის. ქალაქების არქიტექტურული სახე მოქალაქეთა შინაგანი კულტურისა და ეგემოვნების ერთ-ერთი საწინდარია. გადაჭარბება არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ ყოველ ქალაქს თავისი ინდივიდუალობა გააჩნია, ინდივიდუალობა, რომელიც გაპირობებულია ქალაქში არსებული ხუროთმოძღვრებით.

არქიტექტურის ესთეტიკური ფუნქცია განსაკუთრებით იზრდება საზოგადოებრივი ადგილების მიმართ. ასეთებია: ეკლესიები, მუზეუმები, თეატრები, სტადიონები, კულტურის სახლები, პარკები და ა. შ. საზოგადოებრივი ტიპის ნაგებობათა განსაკუთრებული მხატვრული ღირებულება საეგზეტით ბუნებრივია. მათში განხორციელებულია ეპოქის სულისკვეთება, ცხოვრების მაჯისცემა, მისწრაფებები და მომავლის პერსპექტივები. საკმარისია გავიხსენოთ შორეული აღმოსავლეთის ხუროთმოძღვრების მიღწევები და შევადაროთ იგი მომდევნო პერიოდების ხუროთმოძღვრებას, რომ ნათლად დავინახოთ თუ რაოდენ ძლიერია სოციალური გარემოს ზეგავლენა არქიტექტურაზე. პირამიდების მონუმენტური, გრანდიოზული ხასიათი მონათმფლობელური დესპოტიზმის პირდაპირი გამოხატულებაა. ამ უშველებელ ნაგებობათა წინაშე ადამიანი გრძნობს საკუთარ ძალთა შეზღუდულობასა და სისუსტეს. მას უჩნდება შიშისა და მორჩილების განცდა. მკაცრი გეომეტრიულობა, ფორმათა პრიმიტიული სიზუსტე, ყოველგვარი პროპორციებისა და ჰარმონიულ შეხამებათა უგულებელყოფა, მოცულობრივი სიდიადე თანმიმდევრულად იცავს ფარაონის უსაზღვრო ძალაუფლებას.

სულ სხვა შთაბეჭდილებას ახდენს დამკვირვებელზე დემოკრატიული საბერძნეთის არქიტექტურა. ამ არქიტექტურის შედეგის — პართენონის აღქმა სუბიექტში იწვევს თავისუფლების, შემოქმედებითი სიხარულის სასიამოვნო შეგრძნებას. არსებული საამშენებლო ტექნიკის გონიერი გამოყენება, მხატვრული ღირებულების შინაგანი კავშირი შენობის დანიშნულებასა და კონსტრუქციასთან ანტიკური არქიტექტურის ჭეშმარიტი დამსახურებაა. თუ პირამიდა თრგუნავს ადამიანს, ბერძნული ტაძარი ამკვიდრებს მის სილამაზესა და ღირსებას, გამოხატავს ჰუმანიზმის იდეებს, იცავს მოქალაქეობრივი დამოკიდებულების მოთხოვნილებას და აღსავსეა ოპტიმისტური სულისკვეთებით.

არქიტექტურის კავშირი ისტორიულ პროცესთან იმდენად პირდაპირია, რომ, შეიძლება ითქვას, ხელოვნების არც ერთი სახეობა არ გამოხატავს ეპოქის ტენდენციას ისე ნათლად, როგორც არქიტექტურა, ხელოვნების არც ერთ დარგში არ იგრძნობა ისე აშკარად ეპოქის სტილი, როგორც არქიტექტურაში.



და ეს გარემოება გამოწვეულია არქიტექტურის მატერიალური საშუალებებით.

ამრიგად, ეკონომიური მხარე, რომელიც კითხვის ქვეშ აყენებს არქიტექტურის მხატვრული სინამდვილის უმაღლესი ფორმის ერთ-ერთ საფეოოდ გამოცხადების სამართლიანობას, ამავე დროს ხაზს უსვამს არქიტექტურაში წარმოდგენილი ესთეტიკური ფუნქციის საერთო, საზოგადოებრივ მნიშვნელობას და ამით ამტკიცებს არქიტექტურის ხელოვნების დარგად აღიარების პოზიციას.

არქიტექტურის ესთეტიკური მხარე გამოირჩევა ერთგვარი თავისებურებით. იგი არ ვლინდება სინამდვილის თუ ცხოვრების კონკრეტული ფაქტების გამოხატვაში. არქიტექტურა არ გამოსახავს სასახლეს ან ტაძარს, არამედ თვითონაა ტაძარი ან სასახლე. უაზრობაა ლაპარაკი არქიტექტურისათვის შესაბამისი რეალური ობიექტის არსებობაზე და ამ ობიექტის მხატვრულ დამუშავებაზე. არქიტექტურის მხატვრული ბუნება იმ საზოგადოებრივი მოთხოვნილების ესთეტიკური ღირებულების გათვალისწინებაშია, რომლისთვისაც იქმნება იგი. სტადიონის მშენებელმა უნდა გააცნობიეროს სპორტული თამაშების მნიშვნელობა თანამედროვეების ცხოვრებაში, მათთან დაკავშირებული ემოციების ხასიათი და ამის საფუძველზე გამონახოს შესაბამისი მხატვრული ფორმები.

არქიტექტურა არ წარმოადგენს ხელოვნების კარჩაკეტილ, იზოლირებულ სახეობას, პირიქით, იგი ბრწყინვალედ ეგუება სკულპტურისა და მონუმენტური ფერწერის თანამშრომლობას. მაგრამ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ სკულპტურა და ფერწერა არქიტექტურასთან მიმართებაში დამხმარე საშუალებებად გამოიყურებიან, რომ ისინი უბრალოდ ახდენენ არქიტექტურის დეკორირებას და მეტი არაფერი. როგორც სკულპტურა, ისე ფერწერა არქიტექტურასთან ერთად ქმნის ანსამბლს, სადაც თითოეული გამოდის შემადგენელი ელემენტის როლში და უკავია სათანადო ადგილი. არანაკლებად მოგებულ რჩება სკულპტურა არქიტექტურასთან სინთეზით, ასევე ფერწერასაც ეძლევა მხატვრული ფორმების მრავალმხრივი განვითარების შესაძლებლობა.

რამდენადაც არქიტექტურაში წამყვანი, არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება მატერიალურ მხარეს, ბუნებრივია, მისი დაყოფა ცალკეულ ქანრებად ხდება მოთხოვნილებათა ხასიათის საფუძველზე. რა საზოგადოებრივი ფუნქციის წინაშე დგას ესა თუ ის არქიტექტორი, ამაზეა დამოკიდებული მისი ნაწარმოების ესთეტიკური ფუნქციაც. არქიტექტურის შემდეგი ქანრები არსებობს: 1) საყოფაცხოვრებო არქიტექტურა, რაც გულისხმობს საცხოვრებელი ბინე-

ბის მშენებლობას, 2) საზოგადოებრივი არქიტექტურა, რომლის მიზანია საზოგადოებრივი ადგილების მშენებლობა და 3) სამრეწველო არქიტექტურა — ქარხნებისა და ფაბრიკების მშენებლობა.

მსგავსად არქიტექტურისა, მოხმარების ის საგნები, რომელთა ესთეტიკური ზემოქმედება დამკვირვებელზე საკმაოდ ძლიერია, კანონიერად ითვლება მხატვრული ზემოქმედების ნაირსახეობად და ეწოდება გამოყენებითი ხელოვნება. მაგრამ ჩვენ მას არ განვიხილავთ ხელოვნების ცალკე დარგად ერთიანი მიმართულების უქონლობის გამო.

გამოყენებითი ხელოვნების ერთ-ერთ გავრცელებულ მხატვრულ ხერხს წარმოადგენს ორნამენტი. იგი ისევე უძველესია როგორც სახვითი ხელოვნების დარგები. წარსულში ორნამენტს ხშირად ჰქონდა გარკვეული გამომსახველობითი მნიშვნელობა, გამოხატავდა ცხოვრების კონკრეტულ სურათებს და ამრიგად იძლეოდა სხვადასხვა სიუჟეტების სიმბოლიზაციას. თანდათანობით ორნამენტი კარგავს სიუჟეტურ საფუძველს და გეომეტრიული ფიგურებისა თუ სხვა აბსტრაქტული ფორმების გამოყენებით ცდილობს შექმნას საგნებში ესთეტიკური ღირებულება.

საზოგადოების განვითარებასთან ერთად, ცხოვრების წიაღში ახალი მოვლენების გაჩენასთან დაკავშირებით ორნამენტი მდიდრდება გამომსახველობითი მოტივებით. ასე მაგალითად, საბჭოთა სინამდვილეში შრომითი საქმიანობის დაფასებამ ორნამენტიკაში წარმოშვა ისეთი მოტივები, როგორიცაა ნამგალი და ურო, სოფლის მეურნეობის კულტურები — ხორბალი, ყურძენი და სხვ.

3. სკულპტურა. სკულპტურა და ფერწერა სახვითი ხელოვნების დარგებია. განსხვავებით ფერწერისაგან, სკულპტურა თავის ნაწარმოებებს ქმნის სამგანზომილებიან სივრცეში. როდესაც მხატვარი ცდილობს გამოსახოს რეალური ობიექტები შესაბამისი შთაბეჭდილების შესაქმნელად, იძულებულია მიმართოს სხვადასხვა ტექნიკურ ხერხებს. სინათლისა და ჩრდილების გამოყენებით იგი აღწევს მოცულობრივი ფორმების, რეალური სივრცისა და სიღრმის ილუზიას. დამკვირვებელს ფერწერის ნაწარმოების აღქმისას ეჩვენება, რომ ტილოზე წარმოდგენილი საგნები განლაგებულია სამგანზომილებიან სივრცეში, რომ მათ აქვთ მოცულობა და ა. შ. მოქანდაკეს ამგვარი მოჩვენებითობა არ ესაჭიროება, რადგან მის ნაწარმოებს მართლაც აქვს მოცულობა და იმყოფება სივრცეში. სკულპტურის ამ თავისებურებას ეწოდება პლასტიკურობა და მიიღწევა გამოდელირებით ან ძერწვით.

სკულპტურული ნაწარმოების შექმნისას ხელოვანს საზოგადოდ შეუძლია



იაროს ორი გზით: ერთი, როდესაც წებოვანი მასის (თიხა, სანთელი ან სხვ.) თანდათანობითი გამოძეწვა ხდება სასურველი ფორმის მისაღებად, ამ მეთოდს ეწოდება პლასტიკა ბერძნული სიტყვიდან *πλαστω* ვძეწვავ, და მეორე, როდესაც უხეში, უფორმო ქვის გამოკვეთა ხდება საძიებელი ფორმის შესაქმნელად. ამ უკანასკნელიდან წარმოდგება თვით სიტყვა „სკულპტურა“, რადგან ლათინური *sculpere* ნიშნავს ამოჭრას, ამოკვეთას.

დასახელებული მეთოდების არსებობა გაპირობებულია მასალით. ის, ვინც ცდილობს ქანდაკება გააკეთოს ქვის მასალისაგან, ცხადია ვერ გამოიყენებს პლასტიკურ მეთოდს. მას შეუძლია გამოიყენოს პლასტიკური მეთოდი მხოლოდ მოდელის და არა უშუალოდ ნაწარმოების შექმნისას. ორივე მეთოდი დიდი ხანია ცნობილია სკულპტურაში და ეპოქის თუ მოქანდაკის ინდივიდუალური მიდრეკილების მიხედვით ხან ერთს ენიჭებოდა უპირატესობა, ხან მეორეს.

სკულპტურის ძირითად თემას წარმოადგენს ადამიანი. ეს გარემოება თითქოს ზღუდავს ქანდაკების შესაძლებლობას, შემოქმედების მრავალმხრივობას, მაგრამ იგი ამავე დროს ფართო პოზიციონტებს შლის ხელოვანის წინაშე და ადამიანის ესთეტიკურ სამყაროში ღრმად შეჭრის პერსპექტივებს იძლევა.

სკულპტურისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია ადამიანის შიშველი სხეულის გამოსახვის ტენდენცია. ეს გამოწვეულია იმ დიდი სინატიფით, პლასტიკურობითა და სილამაზით, რომლითაც ხასიათდება ადამიანის სხეული. ჯერ კიდევ ბერძნებმა შენიშნეს სხეულის სილამაზე და, მიაჩნდათ რა იგი სულიერი სილამაზის ერთ-ერთ პირობად, თავიანთ ღმერთებსა და გმირებს შიშველი ფორმით გამოხატავდნენ.

ადამიანის სხეულის გამოსახვა სკულპტურაში ხდება სხვადასხვა ფორმით. შესაძლებელია ისეთი ქანდაკების შექმნა, სადაც წარმოდგენილია მხოლოდ ტანი თავისა და ქვედა კიდურების გარეშე. ასეთი ტიპის სკულპტურულ ნაწარმოებს უპირისპირდება ისეთი ნაწარმოები, რომელშიც გამოსახულია მხოლოდ თავი, გულმკერდის ზედა ნაწილი მთელი ტანისა და ქვედა ნაწილის გარეშე. პირველი სახის ქანდაკების მიმართ იხმარება ტერმინი ტორსი, მეორეს ეწოდება ბიუსტი.

ტორსიცა და ბიუსტიც ხასიათდება პირობითობით. ისინი წარმოგვიდგება როგორც ფრაგმენტი და არა დასრულებული ნაწარმოები. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, პირობითობა მაინც გამართლებულია ავტორის ჩანაფიქრის ხაზგასასმელად. ხშირია შემთხვევა, როდესაც ხელოვანს აინტერესებს სხეულის

არა მთლიანი აგებულება, არამედ რომელიმე ნაწილი. როდესაც ნაწარმოები იძლევა მთლიან სახეს, აღარ მოჩანს ის, რაც ავტორს აინტერესებს, საერთო შთაბეჭდილების ქვეშ იკარგება შემოქმედების მიზანი. ამიტომ, ბუნებრივია, ხელოვანი თავს არიდებს ობიექტის ნატურალისტურ გამოსახვას და ამჯობინებს სინამდვილის რეალური სურათის შეცვლას. ტორსიკა და ბიუსტიც მხატვრული განზოგადების თავისებური ფორმებია.

არსებობს სკულპტურის ორი ძირითადი სახეობა: მრგვალი ქანდაკება, რომელიც სკულპტურის ძირითადი ფორმაა, და რელიეფი. მრგვალი ქანდაკების ერთ-ერთი თავისებურებაა ის, რომ მისი რეალური მოცულობა დამკვირვებელში იწვევს სიმძიმის შეგრძნებას, რაც ერთგვარად ზემოქმედებას ახდენს ესთეტიკური კმაყოფილების ხარისხზე. ამიტომაც მოქანდაკეები ცდილობდნენ გაეთავისუფლებინათ თავისი ნაწარმოებები სიმძიმის შეგრძნებისაგან, მაგრამ ასეთი ცდა არაბუნებრივი და ამდენად უსაფუძვლო აღმოჩნდა.

მრგვალი ქანდაკების მეორე და მნიშვნელოვან თავისებურებას წარმოადგენს სამგანზომილებიან სივრცეში არსებობა, ე. ი. თავისებურება, რომელზეც ზემოთ გვქონდა ლაპარაკი და რომელიც მიუთითებს სკულპტურის უპირატესობაზე შედარებით ფერწერასთან. თუ ფერწერის ნაწარმოები აღიქმება ერთი კუთხიდან და კუთხის შეცვლა გამოსახულებას არ ცვლის, ქანდაკება შეიძლება შევათვალიეროთ სხვადასხვა მხრიდან და ამით ჩავწვდეთ ახალ-ახალ ასპექტებს. ქანდაკების ირგვლივ მოძრაობისას ჩვენ ვაკვირდებით მისი კონტურისა და სილუეტის ცვლილებას. კონტურული ხაზი საგანსა და გარემოს შორის არსებული ზღვარია, სილუეტი კი — კონტურით განსაზღვრული სივრცე.

ფერწერაში კონტურული ხაზი შეიძლება იყოს მკვეთრი ან შეუმჩნეველი, ეს დამოკიდებულია შემოქმედის სურვილზე. მხატვარს შეუძლია გამოყოს საგნები გარემოსაგან და შეუძლია არა. ქანდაკებაში წარმოდგენა კონტურულ ხაზზე დამკვირვებელს უჩნდება მოქანდაკისაგან დამოუკიდებლად. მოქანდაკეს არ შეუძლია დაჩრდილოს იგი. მაგრამ, სამაგიეროდ, მის განკარგულებაშია კონტურის ესთეტიკურ შესაძლებლობათა გამოყენება, გამომხატველობის გაძლიერება და ამით მხატვრული ღირებულების კიდევ უფრო სრულყოფა.

მრგვალი ქანდაკების ის თავისებურება, რომ მასზე დაკვირვება შესაძლებელია ყოველი მხრიდან, მუდამ არ არის გამართლებული. არსებობს ნაწარმოები, რომლის აღქმა აუცილებელია ერთი წერტილიდან და მისი დათვალიერება შემოვლითი გზით ერთგვარ უხერხულობას ქმნის. ასეთია მაგალითად



ანტიკური ეპოქის გამოჩენილი მოქანდაკის მირონის „ბადროს მტყორცნელი“, მაგრამ არიან ისეთებიც, რომელთა შესახებ სრული წარმოდგენის შექმნა მოითხოვს სხვადასხვა კუთხიდან მიდგომას. მიქელანჯელოს „მოსეს“ აღქმისათვის, შეიძლება ითქვას, არ არსებობს ერთი ძირითადი წერტილი, ყველა წერტილი ერთნაირად ძირითადია და მნიშვნელოვანი.

მრგვალი ქანდაკების შემქმნელი იძულებულია შემოიფარგლოს ერთი ან რამოდენიმე ფიგურის გამოსახვით და უარი თქვას პეიზაჟურ ფონზე. ეს ნაკლები ერთგვარად სწორდება რელიეფში.

რელიეფი სკულპტურის ის სახეობაა, რომელიც გამოსახულებას იძლევა არა სამგანზომილებიან სივრცეში, არამედ სიბრტყეზე და ამდენად წააგავს ფერწერას. ფერწერის მსგავსად, რელიეფში შემოდის ილუზიის ელემენტი. მართალია მრგვალი ფორმების გამოყენებას რელიეფიც მიმართავს, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი არც იქნებოდა სკულპტურის სახეობა, მაგრამ ეს ფორმები შედარებით შემჭიდროებულია და ნაწარმოების აღქმა ხდება ერთი წერტილიდან. რელიეფის შემოვლა შეუძლებელია.

რელიეფის უპირატესობა მრგვალი ქანდაკების მიმართ, გარდა ფონის შექმნის შესაძლებლობისა, მდგომარეობს კიდევ იმაში, რომ მასში ფიგურების სიმრავლის გამოსახვას მეტი პერსპექტივები აქვს.

რელიეფის ქვესახეებს წარმოადგენენ ბარელიეფი (დაბალი რელიეფი) და გორელიეფი (მაღალი რელიეფი). პირველი ხასიათდება მრგვალი ფორმების უკიდურესი შემჭიდროებით. მოქანდაკე კომპოზიციას აგებს არა სიღრმეში, არამედ სიბრტყეზე. ფიგურები განლაგებულია ერთმანეთის გვერდით და მთლიან ნაწარმოებს სურათის სახე აქვს. გორელიეფი რელიეფის ისეთი განშტოებაა, რომელშიც მრგვალი ფორმების გამოყენება უფრო სრულად ხდება, დაცულია რეალური სიღრმის პრინციპი და ფიგურების განლაგება არ არის სავალდებულო განხორციელებული ერთმანეთის გვერდით, არამედ სავსებით შესაძლებელია მოხდეს ერთიმეორის უკან. ამიტომ გორელიეფი უფრო ახლო დგას მრგვალ ქანდაკებასთან, თუმცა, საბოლოო ჯამში, იგი მაინც რელიეფის ნაირსახეობაა. გორელიეფის შემოვლა და სხვადასხვა კუთხიდან დათვალიერება გამორიცხულია.

დანიშნულების მიხედვით, სკულპტურის ნაწარმოებები იყოფა ორ დიდ ჯგუფად: მონუმენტური და დაზგურ სკულპტურად. მონუმენტური სკულპტურა სკულპტურის ის ფორმაა, რომელიც დაკავშირებულია არქიტექტურასთან და ამ უკანასკნელთან მიმართებაში ქმნის ქალაქის მთლიან ხედს, ანსამბლს. მონუმენტური სკულპტურის განვითარებას დიდი ხნის ისტორია აქვს. მას



ფართო მასშტაბით იყენებდნენ სხვადასხვა ეპოქაში ხალხის მასებზე ესთეტიკური ზემოქმედების მოსახდენად. მონუმენტურ სკულპტურას უფრო მძლავრად შეუძლია გამოხატოს საზოგადოებრივი იდეალები, ვინემ დაზგურ სკულპტურას და ეს გარემოება ზრდის მის სოციალურ ღირებულებას. დაზგური სკულპტურა ეხება უმთავრესად ადამიანის ცხოვრების შინაგან, ინტიმურ მხარეებს, ფსიქოლოგიურ სამყაროს. იგი განსაკუთრებულ აყვავებას იწყებს XVI საუკუნიდან, როდესაც გაიზარდა ინტერესი ადამიანის ინდივიდუალური თავისებურებების, ხასიათის განუმეორებელი მომენტების, სულიერი ცხოვრების მიმართ.

4. **ფერწერა.** ქანდაკების და განსაკუთრებით მრგვალი ქანდაკების ერთ-ერთი მთავარი ნაკლი ისაა, რომ მას არ გააჩნია სათანადო ფონი, რაც, ბუნებრივია, ერთგვარად სცემს სკულპტურის ემოციური ზემოქმედების ძალას. შემთხვევითი როდია ის გარემოება, რომ სპეციალურად არჩევენ ადგილს ამა თუ იმ ძეგლისათვის. სკულპტურული ნაწარმოების მხატვრული ღირებულება დიდადაა დამოკიდებული გარემოზე, რომელიც მისთვის წარმოადგენს ფონს. ფერწერა თვითონ ქმნის თავისთვის შესაფერ გარემოს და ამაშია მისი უპირატესობაც. ფერწერის სინამდვილე შედარებით უფრო დასრულებულია, რადგან იგი გადმოცემულია შესაბამის სიტუაციაში და ამ დასრულებულობის გამო მის მიერ მოხდენილ ემოციურ ზემოქმედებას ინტენსივობის მეტი ხარისხი აქვს.

ლაპარაკი ამა თუ იმ დარგის უპირატესობაზე, დადებით და ნაკლოვან მხარეებზე, პირობითია. არქიტექტურის, სკულპტურისა და ფერწერის სინამდვილე მოცემულია სივრცეში, სულ ერთია იქნება ეს სამგანზომილებიანი თუ ორგანზომილებიანი, და იგი მოცემულია სტატიკურ მდგომარეობაში. მაგრამ აქედან არ იქნებოდა სწორი იმ დასკვნის გაკეთება, რომ ხელოვნების დასახელებული დარგები რითიმე განსაზღვრულნი ან უსუსურნი არიან. ის, ვინც ფიქრობს ფერწერა ერთგვარად შეზღუდულია, რაკი მას არ ძალუძს მოქმედების ასახვაო, უთუოდ ცდება. ჯერ ერთი, სკულპტურა, და მით უფრო ფერწერა, სრულებით არ არის მოკლებული მოქმედების გამოსახვის შესაძლებლობას. საღებავების საშუალებით, შესაბამისი ფონის შექმნით ფერწერა დამკვირვებელში იწვევს მოქმედების განვითარების შთაბეჭდილებას, წარსულისა და მომავლის ილუზიას. მეორეც, ასეც რომ იყოს, რომ არ შეეძლოს ფერწერის პროცესის, დინების შესახებ მოჩვენების შექმნა, მაინც უსაფუძვლო იქნებოდა მისთვის წაყენებული ბრალდება. ხელოვნების არც ერთი დარგი არ გრძნობს რაიმე განსაზღვრულობას საკუთარ სფეროში. მხატვარს რაც აინტე-



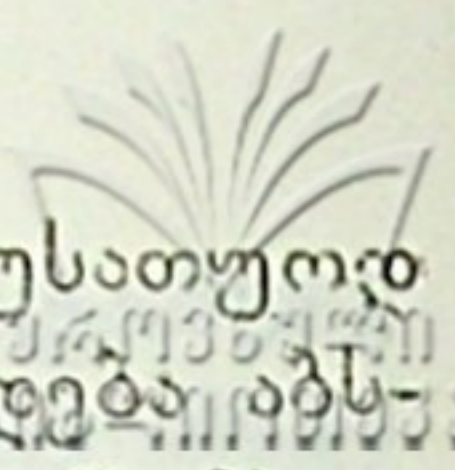
რესებს და რაც იზიდავს, სავსებით შეუძლია სრულყოფილად გამოხატოს იმ საშუალებებით, რომლებიც მას გააჩნია, ხოლო ის, რისი გამოსახვაც იმავე საშუალებებით ძნელდება, ფერწერის ინტერესის სფეროს იქით დგას.

ფერწერა, ისევე როგორც ლიტერატურა, კონკრეტული შინაარსის ფარგლებში გვაძლევს სინამდვილის სრულიად განსხვავებული მომენტების მხატვრულ ასახვას. ფერწერის ნაწარმოებიდან ჩვენ შეგვიძლია მივიღოთ გემოს, სუნის, სივრცის, სიბრტყის და სხვა ბუნებრივი თვისებების განცდა. მხატვრის მიერ დახატულ ვაშლს აქვს არა მხოლოდ ფერი, არამედ გემოც. ასევე, დახატულ ყვავილს ფერთა იშვიათი შეხამების გვერდით ასდის სურნელებაც. აქედან ცხადია, თუ რაოდენ მრავლისმეტყველია საღებავი დიდებული ოსტატის ფუნჯის ქვეშ. ამის გარეშე ფერწერას არ ექნებოდა ემოციური სიღრმე და სათანადო მხატვრული ღირებულება, ვერ დადგებოდა ფოტოგრაფიაზე მაღლა. ფერწერაში ასახული პიროვნების ხასიათი შინაგანი ცხოვრების. სულიერი სამყაროს ელემენტების მატარებელია და არა უბრალო ფორმალური შტრიხებისა, ფოტოსურათის მსგავსად. ფერწერის ძალა იმაში როდია, რომ მას შესწევს ხილვადი ობიექტების აღდგენის, მხედველობისათვის მისაწვდომი საგნების გამოსახვის უნარი, არამედ იმაში, რომ მას შეუძლია დაუნახველის დანახვა, თვალისთვის მიუწვდომელის გათვალსაზიარება. ამიტომაც სწორია, რომ მხატვრობაში ემოციურ-გამომხატველობითი მხარე ორგანულად დაკავშირებულია გამომსახველობით ფუნქციასთან, მაგრამ მთლიანად არ დაიყვანება მასზე. ფერწერის ენა უფრო უნივერსალურია. საგნობრივი შინაარსი ავითარებს ნაწარმოებს გარკვეული მიმართულებით, ანიჭებს მას კონკრეტულობას, სიცხადეს და ხელს უწყობს ემოციურ-ესთეტიკური მხარის ამაღლებას, მაგრამ არ განსაზღვრავს ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. რიტმების, ფერების შეხამება, საღებავის გამოყენების ტექნიკა — აი, რა უნდა ჩაითვალოს ფერწერის ძირითად, თუმცა არა აბსოლუტურ ფაქტორად. ფერწერის ნაწარმოების ღირსება, მხატვრული ღონე, პრინციპში, დამოკიდებულია ფერთა საიდუმლოების, სინათლისა და ჩრდილების შეგრძნებების სიძლიერეზე, რომლის ფონზე უნდა გაიშალოს და განხორციელდეს პპოვოს საგნობრივმა შინაარსმა. მაგრამ ხშირად ფერწერის ნაწარმოების ეფუძნება დროს დამკვირვებლის ყურადღება არსებითად მიქცეულია საგნობრივი შინაარსისაკენ და ძირითადი ელემენტი — ფერი შეუმჩნეველი რჩება, რასაც მოსდევს ერთგვარი წინააღმდეგობა, დაპირისპირება ფორმასა და შინაარსს შორის. შინაარსის გადამეტებული, გაზვიადებული შეფასება უარყოფით გავლენას ახდენს ნაწარმოების მხატვრულ ღირებულებაზე, ადგილი აქვს იაფფასიანი,

ყალბი ელემენტების მოზღვაებას. ამ ელემენტების მოზღვაება, როცა არა-
სათანადოდაა დაფასებული ფორმა, რომლის მიზანიცაა სწორედ მათი შექ-
ება, ზომიერების ზღვრებში ჩაყენება და მხატვრულ სიმაღლეზე აყვანა,
საბოლოო ჯამში, ქმნის ისეთ ვითარებას, რომ დაბალი რიგის ნაწარმოები
მეტად იზიარებს აუდიტორიას, ვიდრე კლასიკური. ასეთ პირობებში, ბუნებ-
რივია, ფორმის მხრივ თავს იჩენს სამართლიანი პროტესტი. ეს პროტესტი,
აყვანილი უმაღლეს ხარისხში, წარმოშობს მეორე უკიდურესობას. თანამედ-
როვე აბსტრაქციონისტები ამბობენ, რომ შეიძლება გაიწიროს ფერწერის ყვე-
ლა ელემენტი, გარდა ფერისა. და რაკი ასეა, სავსებით დასაშვებია და საჭი-
რო შინაარსისაგან დამოუკიდებელი ფერთა თავისუფალი თამაშის საფუძველ-
ზე ფერწერული ეფექტის ანუ ხელოვნების ნაწარმოების შექმნა. ასეთი ნა-
წარმოები იქნება წმინდა, ჭეშმარიტად მხატვრული ღირებულების მქონე და
არ ექნება ადგილი ისეთ მდგომარეობას, როდესაც მხატვრულად უვარგისი
ნაწარმოები ფონს გადის შინაარსის, სურათზე გამოსახული საგნების ხარჯზე.
ცუდი მხატვარი ჩვეულებრივ ცდილობს თავი დაიძვრიოს იმ ზეგავლენის
ბოროტად გამოყენებით, რომელსაც საგნობრივი შინაარსი ახდენს დამკვირ-
ვებელზე. აბსტრაქტულ ხელოვნებაში საამისო შესაძლებლობა მოხსნილია და
ნიადაგი ეცლება ყოველგვარ სიყალბეს. ზოგიერთი აბსტრაქციონისტი კიდევ
უფრო შორს მიდის და აცხადებს, რომ საგნობრივი სინამდვილე ფერწერაში
არა თუ ხელს უშლის ფერთა მნიშვნელობის გაგებას, არამედ ზიანსაც აყე-
ნებს, ამახინჯებს და ამდენად სავალდებულოა მისი სრული იგნორაცია.
საგნობრივი სინამდვილის არსებობა ნახატში ამძიმებს ნაწარმოებს და აფერ-
ხებს მისი მთავარი მომენტის გამომჟღავნებას.

აბსტრაქციონიზმის გალაშქრება საგნობრივი შინაარსის წინააღმდეგ გა-
დაჭარბებაა. ეს იგივეა, ადამიანმა ნაბან წყალს ბავშვიც გააყოლოს. მაგრამ
არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ ფერწერის ნებისმიერ ნაწარმოებში მთა-
ვარი კომპონენტია ფერი და მის ოსტატურ გამოყენებაზეა დამოკიდებული
ნაწარმოების მხატვრული ღირსება. საღებავის, ფერთა ტონალობის სპეციფი-
კური ესთეტიკური ბუნება ნათელი ხდება მონუმენტურ ფერწერაში.

მონუმენტური ფერწერა ფერწერის ერთ-ერთი და ამავე დროს უძველესი
ნაირსახეობაა. იგი ხასიათდება არქიტექტურასთან ორგანული კავშირით და
ხელს უწყობს იმ მოთხოვნების, მისწრაფებების, სულისკვეთების გად-
მოცემას, რომელიც ჩაღებულია მოცემულ არქიტექტურულ ნაგებობაში. ხში-
რად მონუმენტური ფერწერა იქმნება უშუალოდ კედლებზე მოზაიკებისა და
ფრესკების სახით. ამ კედლებზე წარმოდგენილ ფერწერას არ მოეთხოვება



აუცილებლად საგნობრივი შინაარსი და ფერწერაც არ ემსახურება უსათუოდ გამომსახველობით ფუნქციებს. აქ უკვე სავსებით შესაძლებელი ხდება აბსტრაქციონიზმის გამოყენება და მისი ჩასმა ერთ მთლიან ესთეტიკურ ანსამბლში. წარმოვიდგინოთ დარბაზი, მოფენილი აბსტრაქტული ხასიათის სურათებით, შევადაროთ იგი მეორე დარბაზს, რომლის კედლები, ჭერი და ავეჯი ერთფეროვანია. როგორი იქნება თითოეული მათგანისაგან მიღებული შთაბეჭდილება? ეჭვი არ არის მონოტონურად შეფერილი დარბაზი გამოიწვევს დაღლილობის, მოქანცულობის, აუტანლობის განცდას. მაშინ, როდესაც აბსტრაქციონისტული სურათები შექმნის სიცოცხლისა და სიამოვნების შეგრძნებას. ფერთა სხვადასხვაობა ასულდგმულებს საგნებს, ახარებს თვალს, გადადის რა ყურადღება ხან ერთ, ხან მეორე ობიექტზე. მაგრამ თუ ავიღებთ კედელზე ჩამოკიდებულთა შორის ერთ რომელიმე აბსტრაქციონისტულ სურათს და განვიხილავთ იზოლირებულად, ჩვენი აღტაცება შეიძლება ჩაქრეს შინაარსის გაუგებრობის გამო. სულ სხვა პრეტენზიები გვიჩნდება, როდესაც ნაწარმოებს ვიღებთ დამოუკიდებლად ისევე, როგორც ნებისმიერი მოვლენის, მხატვრული სინამდვილის მიმართაც წარმოიშობა დასრულებულობის მოთხოვნილება, მოთხოვნილება, რომელიც გამოიხატება ობიექტის აუცილებელი კომპონენტების — ფორმისა და შინაარსის არსებობაში. უშინაარსო ნაწარმოები დამკვირვებლისათვის გაურკვეველია და ამდენად მიუღებელი.

ამრიგად, აბსტრაქტიონიზმს შეუძლია შეასრულოს ხელოვნების ფუნქცია ყოველგვარი დავის გარეშე, თუ იგი განიხილება როგორც დეკორატიული ელემენტი, მონუმენტური ფერწერა, მაგრამ ეს ფუნქცია სადავო ხდება, როგორც კი აბსტრაქციონიზმი პრეტენზიას აცხადებს დაზგურ ფერწერაზე.

დაზგური ფერწერის ქვეშ იგულისხმება დამოუკიდებელი, თავისთვის არსებული ფერწერა, რომელიც არ ისახავს მიზნად დაუკავშიროს მის მიერ შექმნილი სახეები არქიტექტურულ გარემოს. იგი არ მონაწილეობს რომელიმე სინთეტურ ანსამბლში. და აი, ამის გამო, გარკვეული აზრით, „იძულებულია“ მიმართოს საგნობრივი სინამდვილის გამოსახვის ტენდენციას, რათა მიაღწიოს აღიარებას და საკუთარი ავტონომიისათვის მყარი ნიადაგის შექმნას. „იძულება“, რა თქმა უნდა, არ არის გარეგანი, არამედ შინაგანი და მასასადამე — ბუნებრივი. ეს კი იმას არ ნიშნავს, რომ ტერმინი „იძულება“ ნახმარია გადატანითი და არა პირდაპირი მნიშვნელობით.

საგნობრივი სინამდვილის განსხვავებული მხარეები და ამ მხარეებისადმი დამოკიდებულება განსაზღვრავს ფერწერაში სხვადასხვა ჟანრის არსე-



ბობას. ფერწერის ჟანრებია: პეიზაჟი, ნატურმორტი, პორტრეტი და ე. წ. თემატური სურათები.

პეიზაჟი ეწოდება ისეთი ხასიათის ფერწერულ ნაწარმოებს, რომელშიც გამოსახულია უშუალოდ ბუნება, ბუნებრივი სინამდვილის ხედები. პეიზაჟში არ არის გამორიცხული ან აკრძალული ადამიანის წარმოდგენა, მაგრამ გამოსახვის ძირითადი საფუძველი მაინც ბუნებაა. თვით ტერმინიც წარმოდგება ფრანგული pays, რაც ნიშნავს ადგილმდებარეობას, ქვეყანას.

ნატურმორტი ისეთი ტიპის ფერწერული ნაწარმოებია, რომელიც გვაძლევს ცალკეული საგნებისა და საგანთა ჯგუფის გამოსახულებას, მაგალითად, მოხმარების საგნების, შრომის იარაღების, ყვავილების, ხილის, საკვების და ა. შ.

პორტრეტი ეხება კერძოდ ადამიანის, კონკრეტული პიროვნების ინდივიდუალური ხასიათის, შინაგანი სამყაროს გახსნასა და გამოაშკარავებას.

სხვადასხვა ჟანრს შორის არ არსებობს ჩინური კედელი და ფერწერის ნაწარმოებში ხშირად გამოიყენება ორი ან სამი ჟანრი ერთად თანაბარი ძალით, რაც, თავის მხრივ, წარმოშობს ახალ ჟანრს — თემატურ სურათებს. მათში გადმოცემულია ადამიანის სოციალური თუ პირადი ცხოვრების ცალკეული მომენტები. ამასთან დაკავშირებით, თემატური შინაარსის ნაწარმოები იყოფა თავის მხრივ ისტორიულ და საყოფაცხოვრებო ჟანრებად.

ფერწერის ცალკეული ჟანრის წარმოშობა და განვითარება მჭიდროდაა დაკავშირებული საზოგადოების განვითარების თავისებურებებთან. ამა თუ იმ ეპოქაში, საზოგადოების ინტერესების შესაბამისად, ხან ერთ ჟანრს ენიჭებოდა უპირატესობა, ხან მეორეს.

ფერწერისაგან განსხვავებით, გრაფიკა სახვითი ხელოვნების ის დარგია, რომელშიც ფერი აღარ თამაშობს გადამწყვეტ როლს და აქცენტი ძირითადად გადატანილია გამოსახვით მომენტებზე. ამის გამო გრაფიკას თავისი სპეციფიკური ბუნება გააჩნია, რითაც ფერწერასთან შედარებით აქვს გარკვეული ნაკლიცა და უპირატესობაც. გრაფიკის მთავარი უპირატესობა ისაა, რომ გამომსახველობითი საშუალებების ლოკონიურობა მას შესაძლებლობას აძლევს სინამდვილის ძირითადი ნიშნები გამოხატოს მკვეთრი, თვალში საცემი ფორმით. მართალია გრაფიკას არ შესწევს სინამდვილის ისეთი მრავალფეროვნებით წარმოდგენის უნარი, როგორც ეს შეუძლია ფერწერას, მაგრამ, სამაგიეროდ გვაძლევს სახეების მთელ სერიას ნათელი, ცხადი ინდივიდუალური მომენტებით.

გრაფიკის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თავისებურებაა მჭიდროდ კავშირი ლიტერატურასთან, მისი თემატიკის მასალად გამოყენება.

გრაფიკის შემადგენელი ნაწილებია: გრაფიურა, ილუსტრაცია და პლაკატი. გრაფიურას დასრულებული, დამოუკიდებელი ნაწარმოების სახე აქვს; ილუსტრაცია ეხება ლიტერატურულ ნაწარმოებში ასახული მოვლენებისა და ტიპების გრაფიკულ გამოსახვას; პლაკატი ისეთი გრაფიკული ნაწარმოებია, რომელიც მოითხოვს ტექსტუალურ დამატებას. პლაკატი დიდი პოლიტიკური მნიშვნელობის მქონეა. იგი უშუალოდ მიმართულია ხალხის ფართო მასებისაკენ და დამკვირვებელზე პროპაგანდისტულ-აგიტაციურ ზემოქმედებას ახდენს. პლაკატი გრაფიკის თავისებური მონუმენტური ფორმაა.

5. მუსიკა. მუსიკის ენა თავისებურია და ამ თავისებურებაში უნდა ვეძიოთ იმ დიდი ემოციური ძალის სათავე, რომელსაც მასში აქვს ადგილი. ალბათ ხელოვნების არც ერთი დარგი არ ახდენს ადამიანის გრძნობებზე, შინაგან განწყობილებებზე ისეთ ზეგავლენას, როგორსაც მუსიკა. შემთხვევითი როდია ის გარემოება, რომ მუსიკა იყო და დარჩა ცხოვრების შემადგენელ ნაწილად. იგი მოქმედებს ჩვენი მრავალფეროვანი ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში და აძლიერებს მის ხარისხს. არა თუ ჭირი და ლხინი, არამედ შრომითი საქმიანობაც სასურველ შედეგებს აღწევს მუსიკის ზეგავლენის შედეგად.

რაში მდგომარეობს მუსიკალური ენის თავისებურება?

ხელოვნება, როგორც ვიცით, ადამიანის გარემო სინამდვილესთან ესთეტიკური დამოკიდებულების კონცენტრირებული გამოხატულებაა. ხელოვნების ყოველი დარგი ამ გამოხატულების ნაირსახეობაა. ეს ნაირსახეობა გაპირობებულია სპეციფიკური საშუალებებითა და ობიექტებთან მიმართების ხასიათით. სახვითი ხელოვნების დარგები ადამიანის სინამდვილესთან ესთეტიკურ დამოკიდებულებას ანუ სინამდვილის ესთეტიკურ ღირებულებას წარმოგვიდგენენ მხედველობისათვის არსებულ ფორმებში. ასეთ დროს სუბიექტის შთაბეჭდილება ძალზე დამოკიდებულია ასოციაციებზე, რასაც არ შეუძლია ანგარიში არ გაუწიოს სახვითმა ხელოვნებამ. იგი მიჯაჭვულია რეალურ საგნებთან. რეალური საგნების ფორმაში უნდა მოგვცეს მან ამ საგნების მხატვრული ღირებულება. ამიტომაც სკულპტურისა და ფერწერის მიმართ ჩვეულებრივ ვამბობთ, რომ ისინი გვაძლევენ სინამდვილის ასახვას, სინამდვილის მოვლენების რეპრეზენტაციას. ფაქტიურად ფერწერაცა და სკულპტურაც გვაძლევს სინამდვილის მოვლენების არა რეპრეზენტაციას, არამედ ინტერპრეტაციას, ადამიანის მათთან ესთეტიკური დამოკიდებულების გამოხატულებას. მაგრამ რაჩ-

დენადაც ეს დამოკიდებულება გადმოიცემა ანუ აისახება რეალური საგნების
ნიადაგზე, შევნიშნავთ, რა თქმა უნდა პირობითად, რომ სახვით ხელოვნებაში
ხდება ობიექტური სინამდვილის გამოსახვა. სახვითი ხელოვნების ამგვარი ვი-
თარება წარმოშობს ერთგვარ დაპირისპირებას, წინააღმდეგობას, მაგრამ, რო-
გორც უკვე ითქვა, ეს წინააღმდეგობა შინაგანია და მისი მოხსნა მოასწავებს
ხელოვნების უარყოფას.

მუსიკალური ენის თავისებურება მდგომარეობს იმაში, რომ იგი უშუალო,
პირდაპირი გზით გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას სინამდვილესთან. იგი
არ არის შეკრული ობიექტური მოდელებით, ხელოვანს განწყობილებათა გა-
მოხატვის სრული შემოქმედებითი თავისუფლება ეძლევა და ვფიქრობთ ეს
უნდა იყოს მისი განსაკუთრებული ემოციურობის საწინდარიც. ჰეგელი შენიშ-
ნავს: მუსიკის შინაარსს შეადგენს სუბიექტურობა მის უშუალო, შინაგან ერ-
თიანობაში, ადამიანური სული, გრძნობადობა, როგორც ასეთი. მასალას წარ-
მოადგენს ბგერა, ხოლო გაფორმებას — ბგერათა ფიგურაცია, ჟღერადობა,
დაყოფა, შეკავშირება, დაპირისპირება, წინააღმდეგობა და დაშლა მათი ერთ-
მანეთთან რაოდენობრივი განსხვავების მიხედვით.

მუსიკალური ენის თავისებურება და მისი სუბიექტური ასპექტის განვი-
თარებული ბუნება არ მოასწავებს ობიექტურის იგნორაციას და რეალური სი-
ნამდვილის გამოხატვის აბსოლუტურ უგულებელყოფას. ხელოვნებას ხომ აინ-
ტერესებს ობიექტური სინამდვილის ღირებულების საკითხი და მაშასადამე მუ-
სიკაც, როგორც ხელოვნების დარგი, ეხება სინამდვილის ღირებულების პრობ-
ლემას. ეს კი ნიშნავს, რომ მუსიკაც, გარკვეული აზრით, წარმოადგენს სი-
ნამდვილის ასახვას, მაგრამ ასახვა ხორციელდება იმ შესაბამისი ფორმით, რომ-
ლითაც იგი სპეციფიკური და თავისებურია ხელოვნებისათვის. არა ობიექტური
სინამდვილე თავისთავად, არამედ სუბიექტის პრიზმაში გადატეხილი სინამდვი-
ლე. და თუ ფერწერაში ასეთნაირად გადატეხილ რეალობას მაინც აქვს თავის-
თავადი მნიშვნელობა, ე. ი. თუ ნატურმორტში საგნებთან ადამიანის დამოკიდე-
ბულების ფონზე წარმოდგენილია თვით საგნების გამოსახულებაც, მუსიკაში
თავისთავადობა ქრება და ყველაფრის ფასი სუბიექტური განცხადების ჩარჩო-
ებშია მოცემული.

თავდაპირველად მუსიკა წარმოიშვა არა როგორც დამოუკიდებელი სახე-
ობა, არამედ ცეკვასა და ლიტერატურასთან მჭიდრო კავშირში. მუსიკის კავში-
რი ლიტერატურასთან გვაძლევს სიმღერას. სასიმღერო მუსიკის თანდათანო-
ბითი განვითარების საფუძველზე ნიადაგი ეყრება ინსტრუმენტულ მუსიკას და
აქედან მუსიკის დამოუკიდებელ დარგად ფორმირებას.

მუსიკის უშუალო მხატვრულ მასალას წარმოადგენს ბგერათა გარკვეული

სისტემა, რომელიც ქმნის ელემენტებს და რომელიც სულ უფრო და უფრო მუშავდება, სრულყოფილი ხდება მუსიკალური კულტურის წინსვლის საფუძველზე. იგი მოიცავს ჰარმონიას, მელოდიას, კომპოზიციურ სტრუქტურებს და მუსიკალური ენის სხვა ელემენტებს.

მელოდია გარკვეული სიმაღლის, გრძლიობის და რიტმის მიხედვით დავშირებული სხვადასხვა ტონალობის მუსიკალურ ბგერათა თანამიმდევრობაა. მელოდია მუსიკის არსებითი მომენტი, ყოველი მუსიკალური ნაწარმოების საფუძველია. მელოდიის გარეშე არ არსებობს მუსიკა. ფორმალიზმის ცდა — უარყოს მელოდიის მნიშვნელობა, ფაქტიურად ნიშნავს მუსიკალური ხელოვნების უარყოფას, რადგან მელოდია პრინციპში გულისხმობს ბგერების შესაძლებელი კომბინაციების სისტემის აღიარებას, ხოლო უსისტემო და თვითნებური შემოქმედება აღარაა მხატვრული შემოქმედება. მუსიკის მხატვრული ღირებულება მის მელოდიურობაშია.

მელოდია, ჰარმონია და ა. შ. მუსიკალური ხელოვნების გამომსახველობითი საშუალებებია. ყოველი გამომსახველობითი საშუალება წარმოადგენს ცალკეულ გამომსახველობით თვისებათა სინთეზს, რომელთაც ეწოდებათ გამომსახველობითი ელემენტები. ესენია ტემბრი, რიტმი და სხვ. მუსიკალური ენის სპეციფიკური გამომსახველობითი საშუალების ერთობლიობას ეწოდება მუსიკალური ფორმა. მუსიკალური ფორმის ელემენტები და საშუალებები — მელოდიურ-ინტონაციური წყობა, კომპოზიცია, არქიტექტონიკა, რიტმი, ტემბრი, დინამიკა და ა. შ. გამოიყენება კომპოზიტორის მიერ იდეური შინაარსის, ჩანაფიქრის მუსიკალურ სახეებში განსახორციელებლად.

მუსიკალური . ფორმები ქმნის სხვადასხვა მუსიკალურ ჟანრებს. მუსიკალური ჟანრი ისეთი მუსიკალური ფორმების ერთობლიობაა, რომელთაც საფუძვლად უდევთ ერთი საერთო თემატიკა, მუსიკალურ-პოეტური სახეები, მუსიკალური გამომსახველობის ტიპური საშუალებები. მუსიკალური ჟანრი წარმოიშობა გარკვეულ ისტორიულ პირობებში. შედარებით გავრცელებულ ჟანრებს წარმოადგენენ სიმღერა, ორატორია, ოპერა, სიმფონია; აგრეთვე გავრცელებულია კამერულ-ინსტრუმენტული, კამერულ-ვოკალური და სხვა საჟანრო ფორმები.

ს ი მ ღ ე რ ა ვოკალური მუსიკის ყველაზე უძველესი, ისტორიულად აღრეული ჟანრია. იგი აერთიანებს მუსიკასა და პოეზიას. სიმღერის ტექსტუალურ საფუძველს წარმოადგენს ლექსი, რომლის მიხედვით მუსიკასაც შესაბამისი ფორმა აქვს — ან სამხიარულოა, ან სევდიანი და ა. შ.

ო რ ა ტ ო რ ი ა (იტალიური oratorio, ლათინურიდან oro — ვლაპარაკობ,



ვლოცულობ) ეწოდება დრამატულ სიუჟეტზე დაწერილ ისეთ მსხვილი ფორმის მუსიკალურ ნაწარმოებს, რომელიც განკუთვნილია გუნდის, სოლისტი-მომღერლებისა და სიმფონიური ორკესტრისათვის. დრამატული სიუჟეტი ორატორიაში გადმოიცემა არა სცენურ ფორმებში, არა მოქმედებაში, არამედ კონცერტული შესრულების წესით, ორატორია წარმოიშვა XVI—XVII საუკუნეთა მიჯნაზე კანტატასა და ოპერასთან ერთდროულად. კანტატა საზეიმო ან ლირკულ-ეპიკური ხასიათის ვოკალურ-ინსტრუმენტული ნაწარმოებია.

ოპერა (იტალიურად *opéra* ნიშნავს თხზულებას, ნაწარმოებს) მუსიკალური ხელოვნების ის ჟანრია, სადაც დრამატურგიული სიუჟეტის გადმოცემა ხდება მუსიკალურ ენაზე. და რომლის განხორციელებაც მიმდინარეობს სცენურ ფორმებში. ოპერა სინთეტური ტიპის მხატვრული ნაწარმოებია, იგივე სპექტაკლია, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებს მუსიკას, დრამატურგიას, ე. ი. მხატვრულ ლიტერატურას, სახვით ხელოვნებას და ზოგჯერ ქორეოგრაფიას. ამიტომ ოპერა ერთდროულად თეატრის ჟანრიცაა.

სიმფონია (ბერძნული *συμφωνία* — თანხმოვანება) ინსტრუმენტული მუსიკის მნიშვნელოვანი ჟანრია. იგი იწერება სონატურ ციკლურ ფორმაში. სიმფონიაში სიუჟეტის გადმოცემა ხდება წმინდა მუსიკის ენაზე, ტექსტუალური საფუძვლის გარეშე. სიმფონია უმთავრესად შედგება ოთხი ნაწილისაგან, თუმცა გამორიცხული არ არის ნაწილების მეტი ან ნაკლები რაოდენობა. სიმფონია ყოველთვის ერთი მნიშვნელობით არ იხმარებოდა. მოყოლებული ანტიკური ეპოქიდან სხვადასხვანაირად ესმოდათ მისი ბუნება. XVIII საუკუნეში იტალიაში სიმფონიის მიმართ დამკვიდრდა ერთი მნიშვნელობა. სიმფონია ეწოდებოდა ოპერის ორკესტრულ შესავალს, ე. ი. უვერტიურას. შემდგომ თანდათანობით გამოეყო ოპერას და გადაიქცა დამოუკიდებელ საკონცერტო ნაწარმოებად.

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ მუსიკისათვის უცხოა საგნობრივი შინაარსის ასახვა, იგი არ არის შეზღუდული საგნობრიობით და ეხება უშუალოდ ადამიანური განცდების, ემოციების გამოხატვას. ეს თავისებურება მუსიკას გარკვეულ უპირატესობას ანიჭებს, მაგრამ ამავე დროს ერთგვარი ნაკლიცაა. მუსიკა მოკლებულია შინაარსის კონკრეტულობას, რის გამოც მსმენელი, მიისწრაფვის რა ესთეტიკური აღქმის სისრულისაკენ, წარმოშობილი მხატვრული ფანტაზიის დაკმაყოფილებისაკენ, ხშირად თავის წარმოდგენაში მიმართავს მხედველობით ასოციაციებს.

მუსიკალური სახეების კონკრეტიზაციის ამოცანა შეიძლება დაისვას თვით კომპოზიტორის წინაშეც. ამ ამოცანის შესრულებას ემსახურება პროგრამული



მუსიკის ნაწარმოებები. პროგრამული მუსიკა მუსიკალური შემოქმედების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფორმაა. იგი სიუჟეტური კონკრეტიზაციის, ცხოვრების გარკვეული მოვლენებისა და ამბების მუსიკაში განხორციელების ძლიერი საშუალებაა. მუსიკის პროგრამულობის კრიტერიუმად ერთ შემთხვევაში გამოდის თანმიმდევრულად გატარებული სიუჟეტურ-დრამატურგიული განვითარების ხაზი, მეორეში — სახის ნათელი გამომსახველობა, დაქვემდებარებული ნაწარმოების ზოგადი იდეის გამოვლენისადმი.

6. ქორეოგრაფია. ქორეოგრაფია ანუ ცეკვის ხელოვნება ხელოვნების ის სახეობაა, რომელშიც ტანის რიტმული რხევის საფუძველზე გადმოცემულია ადამიანის გარემო მოვლენებთან ესთეტიკური დამოკიდებულების ხასიათი, გარკვეული ემოციური განწყობილებანი.

ცეკვის ხელოვნების ფესვები პირველყოფილი თემური წყობილების საზოგადოებიდან მომდინარეობს. ადრეული ცეკვები უშუალო, პირდაპირი ფორმით ასახავდა ცხოვრების, შრომითი საქმიანობის სხვადასხვა მხარეებს, კერძოდ, ნადირობის, ომის და სხვა მომენტებს. გარდა ამისა, გვაროვნულ საზოგადოებაში ცეკვა ემსახურებოდა სხვადასხვა რელიგიური ზნე-ჩვეულებების, ცერემონიების გამოხატვის ფუნქციებს. თანდათანობით ადამიანის სხეულის მოძრაობას მიენიჭა მხატვრული მნიშვნელობა. თავი იჩინა შინაგანმა სტრუქტურამ, ორგანიზაციამ, რიტმულმა წესრიგმა და გაიზარდა ემოციური გამომსახველობა. განვითარების პროცესში ცეკვის მარტივი, პრიმიტიული ფორმებიდან რთულზე გადასვლამ კიდევ უფრო გაამდიდრა მისი ემოციური შინაარსი.

თავდაპირველად ცეკვა მჭიდროდ იყო დაკავშირებული სიმღერასთან, პანტომიმასთან, თეატრალურ წარმოდგენებთან. ცეკვა შეადგენდა თეატრალური სანახაობის ერთ-ერთ შენადგენელ ნაწილს, მაგრამ დროთა ვითარებაში იგი ყალიბდება ხელოვნების ცალკეულ დარგად და უჩნდება განვითარების დამოუკიდებელი გზები.

ცეკვებში სხეულის რიტმულ, პლასტიკურ მოძრაობებს თან ახლავს მუსიკალური გაფორმება, მუსიკა ყოველი ცეკვის აუცილებელი ელემენტია. მუსიკისა და ცეკვის კავშირი გამოიხატება არა მხოლოდ იმით, რომ მოძრაობების ფორმა და რიტმი ვითარდება მუსიკის თანხლების საფუძველზე, არამედ იმითაც, რომ ცეკვასა და მუსიკას ბევრი საერთო აქვთ ადამიანზე ესთეტიკური ზემოქმედების ბუნების მხრივ. როგორც ერთი, ისე მეორე პირდაპირ იჭრება ადამიანის გრძნობებში. ცეკვის ხელოვნება აკეთილშობილებს, აძლიერებს სუბიექტის განწყობილებას და ადამიანის სხეულის ცოცხალი პლასტიკა აჰყავს მხატვრული სრულყოფის დონემდე. გრძნობის სიჭარბე, სხეულის რიტმული მოძ-

რაობა და ფორმების ცვლა ემსახურება ადამიანის აღნაგობის პლასტიკური მშენებლების გამოხატულებას. ცეკვას აქვს ხასიათის, ფსიქიკური წყობის, ეროვნული თავისებურების და საზოგადოდ ადამიანის ბუნების გადმოცემის იშვიათი უნარი. ხელოვნების არც ერთ სახეობაში ისე ნათლად არ მოჩანს ხალხის ინდივიდუალობა, ტემპერამენტი, როგორც ცეკვაში.

ხალხური ცეკვები უშუალო, პირდაპირ მიმართებაში იმყოფება ყოფაცხოვრებასთან. სახალხო ქორეოგრაფიაში შედის ფოლკლორული ხასიათის ცეკვები, რომელთა ძირები უძველესი დროიდან მომდინარეობს. მათ რიცხვს მიეკუთვნება ფერხული, აგრეთვე მიწათმოქმედების, მოსავლის აღების გამომხატველი ცეკვები. საგუნდო ცეკვების გვერდით ხალხში გვხვდება ისეთებიც, რომლებიც მოითხოვს ერთ შემსრულებელს. მაგრამ მეტწილად ცეკვები საჭიროებს შემსრულებელთა წყვილედ, ქალსა და ვაჟს, რაც იმის მაჩვენებელია, რომ სიყვარულის თემა ცეკვის ხელოვნებაში ერთ-ერთი წამყვანია. მსგავსი ტიპის ცეკვებში ხალხის ფსიქიკურ წყობასთან ერთად ნათლად მოჩანს შემსრულებლის ინდივიდუალური თავისებურება, შემოქმედებითი პოტენციალი. ცეკვა გვაძლევს წარმოდგენას სიმამაცის, ვაჟკაცობის, სინაზის, სინარნარის და ხასიათის სხვა თვისებებზე.

სახალხო საყოფაცხოვრებო ცეკვები ადამიანთა ყოველდღიური ცხოვრების შემადგენელი ნაწილია. იგი ემსახურება თვით მოცეკვავეთა ესთეტიკურ კმაყოფილებას და ყოველგვარ სამხიარულო, საზეიმო თავყრილობას ძალას მატებს. ჩვენში ამგვარი ტიპის ცეკვაა მაგ. „ქართული“. დასავლეთში XIX საუკუნეში სახალხო საყოფაცხოვრებო ცეკვის გავრცელებულ ფორმას წარმოადგენს ვალსი და სხვ.

ხელოვნებაში პროფესიონალიზმის წარმოშობამ ქორეოგრაფიას განვითარების ახალი ფორმები და პერსპექტივები შეუქმნა. პროფესიული ცეკვა პრინციპში მხატვრული სანახაობაა, იგი ემსახურება მაყურებლის ესთეტიკურ მოთხოვნილებას და ამ მოთხოვნილების დაკმაყოფილების ერთ-ერთი საშუალებაა. მაგრამ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ პროფესიულ ცეკვებში გამორიცხულია შემსრულებლის კმაყოფილება; ისევე, როგორც სახალხო საყოფაცხოვრებო ცეკვები შესრულების სიამოვნებასთან ერთად არ უარყოფენ სანახაობით სიამოვნებას, პროფესიული ცეკვაც არ უარყოფს მოცეკვავის კმაყოფილებას. ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ პროფესიული ხელოვნების დაპირისპირება სახალხო ხელოვნებისადმი არასწორია და დამღუპველი მხატვრული შემოქმედებისათვის. ასეთივეა სურათი ამ შემთხვევაშიც. მართალია საყოფაცხოვრებო ცეკვები ძირითადად გულისხმობს მოცეკვავის სიამოვნებას, ხოლო პროფესიული მიმარ-



თულია მაყურებლის კმაყოფილებისაკენ, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ საყოფაცხოვრებო ცეკვა არ ანიჭებს კმაყოფილებას მაყურებელს, ან პროფესიულ მოცეკვავეს, პროფესიულ და სახალხო ქორეოგრაფიას შორის არსებობს მჭიდრო კავშირი. პროფესიული ქორეოგრაფია უხვად იყენებს ხალხური ცეკვების ელემენტებს.

პროფესიული ცეკვის რიცხვს მიეკუთვნება საესტრადო-საცეკვაო ნომრები. ამ ნომრებს აქვს ან დამოუკიდებელი სახე, საკუთარი სიუჟეტური საფუძველი, ან კიდევ აგებული არიან სახალხო და საყოფაცხოვრებო ცეკვების მოტივებზე.

პროფესიული ცეკვის და საზოგადოდ ქორეოგრაფიის უმაღლეს ფორმას წარმოადგენს ბალეტი (იტალიურად — Ballare — ცეკვა). ბალეტი ისეთი თეატრალური სანახაობაა, სადაც დრამატული სიუჟეტის გადმოცემა ცეკვისა და პანტომიმის საშუალებით ხორციელდება. იგი დამოუკიდებელ ჟანრად ჩამოყალიბდა XVIII საუკუნეში და ფართო გავრცელება ჰპოვა ევროპის სხვადასხვა ქვეყნებში.

ბალეტში ცეკვები იყოფა კლასიკურად და სახასიათოდ. უკანასკნელი ახლოს დგას ხალხურ ცეკვებთან. იგივე ხალხური ცეკვები უდევს საფუძვლად კლასიკურსაც, მხოლოდ ხდება მათი სცენური დამუშავება. კლასიკური ცეკვების ფორმირებისას ხშირად მიმართავენ ანტიკური ხელოვნების ნაწარმოებებიდან ნასესხები მოძრაობებისა და პოზების გამოყენებას.

ბალეტი თავისი რთული დრამატული შინაარსით, საცეკვაო ფორმების ცვალებადობით ქმნის დიდ შესაძლებლობებს ადამიანის განწყობილებათა მრავალფეროვნების გამოსახატავად და წარმოადგენს ქორეოგრაფიული ხელოვნების მწვერვალს.

7. მხატვრული ლიტერატურა. პოეზია ჰეგელს მიაჩნდა ხელოვნების უმაღლეს ფორმად, რადგან მასში შემეცნებითი ფუნქციები ყველაზე უფრო სრულყოფილადაა განვითარებული. მართლაც, სინამდვილის მოვლენების შემეცნების საკითხი პოეზიაში საკმაოდ პერსპექტიულია. პოეზიას შეუძლია მოვლენათა განვითარების არსებაში ღრმად შეჭრა, მიზეზობრივი ურთიერთობის გახსნა და კანონზომიერი ცოცხალი სურათის წარმოდგენა. მაგრამ ეს გარემოება სრულებითაც არ აყენებს მას ხელოვნების რომელიმე დარგზე მაღლა. არ აყენებს, რამდენადაც თვით პოეზიისათვის მთავარია შემეცნების ფორმებში ესთეტიკური დამოკიდებულების ანუ სინამდვილის მხატვრული ღირებულების აღმოჩენა თუ შექმნა, ე. ი. მისია, რომელსაც არანაკლები წარმატებით ასრულებენ ხელოვნების სხვა დარგებიც.

მიუხედავად ამისა, მიუხედავად იმ თანაბარი მნიშვნელობისა, რომელიც არსებობს ხელოვნების დარგებს შორის მხატვრული თვალსაზრისით, არ შეიძლება უარყოფით ერთის უპირატესობა მეორეზე გაპირობებული თითოეული მათგანის სპეციფიკური თავისებურებით. არქიტექტურის მიმართ შეიძლებოდა დაგვესახელებინა მონუმენტურობა, ქანდაკების მიმართ — მიმბაძველობა. ხელოვნების ტენდენცია — მიბაძოს რეალურ სინამდვილეს სხვებზე ძლიერად, განხორციელებულია ქანდაკებაში. შემთხვევითი არაა ანტიკურ ეპოქაში, სკულპტურის აყვავების პერიოდში მიბაძვის თეორიის შექმნა: ფერწერის მიმართ — სიცხადე, სიტუაციის თვალსაჩინოება, მუსიკისა — ემოციურობა, ქორეოგრაფიისა — გრაცია. პოეზიის უპირატესობა მდგომარეობს იმაში, რომ იგი უკეთ გვაძლევს მოქმედების განვითარების შთაბეჭდილებას და, აქედან, ცხოვრების წინააღმდეგობათა მთლიან სურათს მათი გამომწვევი მიზეზების ჩათვლით.

უპირატესობა, რომელზეც აქ ლაპარაკია, რა თქმა უნდა პირობითია, შეფარდებითია და არა აბსოლუტური. უსაფუძვლო იქნებოდა იმის მტკიცება, რომ ხელოვნების ემოციური მხარე მუსიკაშია განხორციელებული და სხვა სახეებში სუსტადაა განვითარებული, ან კიდევ, სიცხადე ახასიათებს ფერწერას და სხვა დარგი მას მოკლებულია. მხატვრული სინამდვილე მრავალფეროვანია და ეს მრავალფეროვნება ხელოვნების დარგებშიც იგრძნობა. მაგრამ ამასთან, ხელოვნების თითოეული სახე მხატვრულ სინამდვილეს ქმნის სპეციფიკური საშუალებებით და ამ საშუალებების გამო განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას მხატვრული სინამდვილის რომელიმე მომენტზე, რომელიმე თვისებაზე. ერთი დარგის მეორეზე რაიმე ნიშნით უპირატესობის გარეშე ხელოვნების მრავალსახეობა პრაქტიკულად კარგავს მნიშვნელობას. არათუ ესთეტიკურის ყველა მომენტი, არამედ ძირითადი კატეგორიებიც კი არ აისახება ხელოვნების არსებულ სახეებში თანაბარი მასშტაბებით. არქიტექტურაში ლაპარაკი კომიკურ და ტრაგიკულ სახეებზე უნიადაგოა. ანალოგიურ მდგომარეობას აქვს ადგილი ხელოვნების სხვა დარგებშიც.

პოეზია ანუ მხატვრული ლიტერატურა ხელოვნების ის სახეობაა, რომელიც მეტყველების საშუალებით წარმოადგენს სინამდვილის მხატვრულ ღირებულებას. მეტყველების გამომხატველობითი საშუალებების უნივერსალობა პერსპექტივების ფართო ჰორიზონტს ულის მხატვრული ლიტერატურის წინაშე. მას შეუძლია ესთეტიკის თითქმის ყველა კატეგორიის ასახვა, მაგრამ, რა თქმა უნდა, არათანაბარი ძალითა და ზომით, წინააღმდეგ შემთხვევაში მხატვრული ლიტერატურა მოიპოვებდა გაბატონებულ მდგომარეობას და ექნებოდა ხელოვნების უმაღლესი ფორმის პრეტენზია.



მხატვრულ ლიტერატურას გვაროვნულ საზოგადოებაშივე ეყრება საფუძველი. პირველად იგი გვევლინება მუსიკასთან ორგანულ კავშირში და აქვს შაირის ფორმა. საზოგადოების შემდგომმა განვითარებამ თანდათან მოამზადა ნიადაგი ლიტერატურის ცალკე, დამოუკიდებელ დარგად გამოყოფისათვის. ამაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა დამწერლობის წარმოშობამ. დამწერლობის შექმნით შესაძლებელი გახდა ლიტერატურის განთავისუფლება დროში შეზღუდულობისაგან. მართალია ერთგვარად შესუსტდა ლიტერატურის ზემოქმედების ემოციური ძალა, რომელსაც ავითარებდა მთქმელის უშუალო კონტაქტი, შემსრულებლის ინტონაცია, მიმიკა, ჟესტები და ა. შ., მაგრამ გაიზარდა გავლენის სფერო.

ხელოვნების სოციალური ბუნება ყველაზე უფრო მკვეთრად მოჩანს ლიტერატურაში. ლიტერატურის შესაძლებლობა — მოგვცეს საზოგადოებრივი ცხოვრების ყოველმხრივი ანალიზი, შექმნილი სიტუაციის განხილვა ისტორიულ ასპექტში, სახეების დახასიათება განვითარებაში ბუნებრივად ბადებს გარკვეული იდეოლოგიური მიმართულების საჭიროებას, კლასობრივ საზოგადოებაში ამა თუ იმ კლასის ინტერესების დაცვის სადარაჯოზე დადგომის მოთხოვნილებას. მხატვრულ ლიტერატურაში ტენდენციონიზმი ობიექტური აუცილებლობის ფორმას იღებს. მწერალი, რომელიც ეხება ცხოვრების წინააღმდეგობას, ლაპარაკობს მის შესახებ, უკვე გამოხატავს თავის პოზიციას. თუ ქვის, საღებავის ან ბგერის საშუალებით ძალიან ძნელია საკუთარი მოსაზრების გარკვევით გადმოცემა, რაც შემოქმედს შესაძლებლობას აძლევს თავი აარიდოს სინამდვილის პირდაპირ შეფასებას, ენა, რომელიც აზრის უშუალო სინამდვილეა, პოეტს ავალდებულებს აშკარად გამოთქვას ჩანათქერი და ამ გამოთქმაში ნათელყოს თავისი იდეოლოგიური მრწამსი. ეს გარემოება ერთდროულად პოეზიის უპირატესობაცაა და ნაკლიც. უპირატესობაა რამდენადაც მოხსნილია ყოველგვარი გაუგებრობა, ბუნდოვანება, ნაკლია რამდენადაც მასში იმალება მხატვრული ღირებულების შესუსტების სიშიშროება. ამიტომაც ლიტერატურაში განსაკუთრებით საჭიროა ზომიერების გრძნობა, აზრთა ჭარბი მოზღვაებისაგან თავშეკავების უნარი, რათა „ლირიკულმა გადახრებმა, სადაც პირდაპირი ფორმით გამოთქმულია ავტორის ტენდენცია, არ დაჩრდილოს ხელოვნების მთავარი ფუნქცია — ესთეტიკური.

ფერწერისაგან განსხვავებით, ლიტერატურა მოკლებულია უშუალო თვალსაჩინოებას და აქედან შინაარსის ცოცხალ კონკრეტულობას. ლიტერატურის ემოციური ძალა დიდადაა დამოკიდებული მკითხველის წარმოსახვის უნარზე, ე. ი. ხელოვნებისთვის გარეშე მომენტებზე. მაგრამ ამ ნაკლოვანების



დაძლევას მხატვრული ლიტერატურა აღწევს მოქმედების ადგილის, სიტუაციის, გარემო პირობების, გმირის გარეგნული მონაცემებისა და, რაც მთავარია, ფსიქოლოგიური სამყაროს აღწერა-დასურათებით. პოეზიის სიდიადე იმაშია, რომ მას შეუძლია ღრმად შეიჭრას ადამიანის სულიერ ცხოვრებაში, მისი ინტერესების, მისწრაფებების სფეროში და ნათელყოს პიროვნების შინაგანი „მე“.

მხატვრული ლიტერატურის ჟანრებია ეპოსი, დრამა და ლირიკა.

ეპოსი ეწოდება ისეთი ტიპის ლიტერატურულ ნაწარმოებს, რომელშიც თხრობის ფორმით გადმოცემულია გმირების ცხოვრება, მათი ხასიათები. ეპოსი ლიტერატურის უძველესი ჟანრია. თავდაპირველად მას მხოლოდ ლექსის ფორმა ჰქონდა და არსებობდა ეპიკური პოემების სახით. ეპიკურ პოემებში, როგორც წესი, აისახებოდა ეპოქის მითოლოგიურ წარმოდგენებთან დაკავშირებული ამბები. ამ მხრივ საგულისხმოა ჰომეროსის „ილიადა“ და „ოდისეა“. „ილიადასა“ და „ოდისეას“ მხატვრული ღირებულება ნათლად მეტყველებს იმ დიდ წარმატებაზე, რომელსაც მიაღწია ეპიკური პოემების ჟანრმა ანტიკურ ეპოქაში. მდიდარი პოეტური ფანტაზია, ცხოვრების ღრმა, ყოველმხრივი ცოდნა, გმირთა ხასიათების გამოკვეთის იშვიათი უნარი, მხატვრული ხერხების ზომიერი გამოყენება, დიადი უბრალოება — აი, რა ამშვენებს ამ უკვდავ პოემებს. შუასაუკუნეებში ეპიკური პოემების შედევრს წარმოადგენს რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“.

საზოგადოების განვითარების გვიანდელ პერიოდში პოეტური ეპოსის გვერდით წარმოიშობა და ვითარდება პროზაული ხასიათის ეპიკური ნაწარმოებები. პროზაულ ფორმაში განხორციელებულმა ეპიკურმა ლიტერატურამ გზა მისცა საზოგადოებრივი ცხოვრების, ადამიანის შინაგანი სამყაროს, სულიერი განცდების უფრო ღრმა, დეტალურ ანალიზს. პროზაული ეპოსის უმაღლეს ფორმას წარმოადგენს რომანი, რომელსაც საფუძველი ჩაეყარა XVIII საუკუნეში და სრულ აყვავებას მიაღწია XIX—XX საუკუნეებში.

ნაწარმოების ხასიათისა და სიდიდის მიხედვით ეპოსი იყოფა სამ ძირითად ფორმად: მცირედ, საშუალოდ და დიდად. პირველს მიეკუთვნება მოთხრობა, ნოველა, ზღაპარი, ლეგენდა. მეორეს — ამბავი, მესამეს — რომანი და ეპოპეა. მცირე ფორმების ეპიკურ ნაწარმოებში ყურადღება გამახვილებულია ადამიანის ცხოვრების ცალკეულ მომენტებზე, რომელიმე ერთეულ შემთხვევაზე და მასთან მიმართებაშია წარმოდგენილი ხასიათის განვითარება. საშუალო ეპოსში დახატულია გმირის ცხოვრების დასრულებული ისტორია,



დიდი ფორმის ეპიკურ ნაწარმოებში კი ასახულია მოქმედებათა სრული სისტემა, გმირთა ხასიათების განვითარების სხვადასხვა გზები და მხარეები.

დრამა ეწოდება ისეთ ლიტერატურულ ნაწარმოებს, რომელშიც სიუჟეტის განვითარება, ხასიათების გახსნა გადმოცემულია მოქმედ პირთა ნათქვამის მიხედვით და არა ავტორისეული თხრობით, რასაც ადგილი აქვს ეპოსში. დრამაში სიუჟეტის განვითარება და ხასიათების გახსნა ხორციელდება კონფლიქტების საფუძველზე. კონფლიქტი დრამის ერთ-ერთი არსებითი თავისებურებაა. დრამის თავისებურებაა აგრეთვე წარმოდგენილი ხასიათების მკვეთრად გამოყოფა, მათი გაშლა კონტრასტების ფონზე და მთელი ნაწარმოების წამყვან მიმართულებად გადაქცევა.

მოქმედების დაძაბულობა, ხასიათის გარკვეულობა, ცალმხრივი პათოსი შესაძლებელს ხდის დრამის თეატრალურ განსახიერებას. სცენასთან ურთიერთობაში დრამას უჩნდება ახალი პრინციპული ნიშნები, რომელსაც მოკლებულია ეპოსი. დრამისათვის აუცილებელია ლაკონიურობა, მხატვრული ენის სპეციალური დამუშავება.

კონფლიქტებისა და გმირთა ხასიათების გახსნის წესის მიხედვით დრამა იყოფა: ტრაგედიად, კომედიად და სხვ.

ლირიკა ლიტერატურის ის ჟანრია, რომელშიც ხაზი ესმება კონკრეტულ განცდებს, ადამიანური ყოფის ცალკეულ მომენტებს, კონკრეტული შინაარსის მქონე განცდები, ბუნებრივია, არ ატარებს ვიწრო, სუბიექტურ ხასიათს. მათ უკან მოჩანს ღრმად სოციალური სინამდვილე, წინააღმდეგ შემთხვევაში ისინი ვერ დაიკავებენ ადგილს ხელოვნებაში.

მხატვრული ლიტერატურის დასახელებულ ჟანრებს შორის არ არსებობს გაუვალი ზღუდე. ხშირია შემთხვევა, როდესაც ნაწარმოები მატარებელია ორი ჟანრის ელემენტებისა, კერძოდ, ლირიკისა და ეპოსისა. ასეთ ნაწარმოებს ეწოდება ლირიკულ-ეპიკური ნაწარმოები. მათ რიცხვს მიეკუთვნება: იგავი, ბალადა, პოემა, ოდა, რომანი ლექსად. ლირიკულ-ეპიკური ტიპის ნაწარმოებში სიუჟეტის განვითარების ეპიკური ასახვა მჭიდროდაა გადახლართული ავტორის პოეტურ „მე“-სთან.

ლიტერატურის მხატვრული დონე დიდადაა დამოკიდებული ენობრივი მასალის თავისებურებაზე. ენის განსაკუთრებული როლი და რთული ბუნება მხატვრულ ლიტერატურას ყოფს ორ დიდ ნაწილად: პოეზიად და პროზად. ლიტერატურის დაყოფა პოეზიად და პროზად, ერთი შეხედვით, თითქოს წმინდა ფორმალური ამბავია, ფაქტიურად კი მოცემულ შემთხვევაში ფორმა ორგანულად დაკავშირებულია შინაარსთან. ნაწარმოების თემის შესაბამისად

ხდება პოეზიის თუ პროზის ენის შერჩევა. არა მარტო ნაწარმოების შინაარს-
სეული მხარე მოითხოვს შესაბამის მხატვრულ ფორმას, არამედ ზოგიერთი
ლიტერატურული ჟანრიც შედარებით მეტად იგუებს ერთ ან მეორე ენას. ასე
მაგალითად, ლირიკისათვის უფრო მისაღებია პოეზიის ენა, ვინემ პროზისა,
თუმცა გამორიცხული არ არის ლირიკული ნაწარმოების პროზაულ ფორმაში
ჩასმა.

8. თეატრი. არქიტექტურა, ქანდაკება, ფერწერა, მუსიკა, ქორეოგრაფია
და ლიტერატურა ხელოვნების დამოუკიდებელი დარგებია. თითოეულ მათ-
განს აქვს გარკვეული უპირატესობა და ამავე დროს ნაკლიც. ასეთ პირობებში
ბუნებრივია ცდა იმისა, რომ დაძლეულ იქნეს ცალმხრიობა და შეივსოს ხე-
ლოვნების ერთი დარგი მეორით.

მხატვრულ ლიტერატურას შეუძლია ცხოვრების ასახვა განვითარებაში,
მოქმედებაში. განვითარების ფორმაში მოვლენის წვდომა მოასწავებს მოვ-
ლენებისათვის დამახასიათებელი ყველა მომენტის, საწინააღმდეგო მხარე-
ების გამომჟღავნებას. საწინააღმდეგო მხარეების გამომჟღავნება, სინამდვილის
მრავალფეროვნების ასახვა ლიტერატურის დიდი გამარჯვებაა. მაგრამ ამ წარ-
მატებასთან ერთად ლიტერატურას აქვს თავისი სუსტი ადგილიც, იგი მოკლებუ-
ლია უშუალობას, თვალსაჩინოებას და მის მიერ შექმნილი სურათი წარმოსახვის
სფეროში ტრიალებს, სადაც ბევრი რამ პიროვნების ინდივიდუალურ საიდუმლო-
ებად რჩება. ინდივიდუალური შეზღუდულობისა და მოსალოდნელი გაუგებრო-
ბის თავიდან აცილების მიზნით, სავსებით კანონიერია მხატვრული ლიტერატუ-
რის ნაწარმოები გავხადოთ ცხადი, უშუალო და საამისოდ გამოვიყენოთ ფერწე-
რა. ასევე კანონიერი იქნება მუსიკის გამოყენება, რათა წაიშალოს ზღვარი სხვა-
დასხვა პიროვნების გრძნობადობას შორის, შეიქმნას ერთიანი განწყობილება და
გაძლიერდეს ნაწარმოების მაყურებელზე ემოციური ზემოქმედების ხარისხი.

ხელოვნების ცალკეული დარგების შეერთების ცდას ლოგიკურად მივყა-
ვართ სინთეტური ხელოვნების წარმოშობამდე, მაგრამ ისტორიულად თეატ-
რი — სინთეტური ხელოვნების პირველადი ფორმა — ამ მოსაზრებით ე. ი.
ხელოვნების სახეების განსაზღვრულობათა გაცნობიერებით, არ შექმნილა.
იგი გაჩნდა ჯერ კიდევ უკლასო საზოგადოებაში როგორც სანახაობა, როგორც
სიმღერის, ცეკვის და ა. შ. წარმოდგენის ადგილი. ბერძნულადაც ტერმინი
„თეატრი“ ნიშნავს სანახაობით ადგილს. მონათმფლობელური საზოგადოების
გარიჟრაჟზე ხელოვნების სხვა სახეებთან ერთად თეატრი ჩამოყალიბდა
მხატვრული შემოქმედების დამოუკიდებელ დარგად.

თეატრი ხელოვნების ის დარგია, რომელიც მიზნად ისახავს ლიტერატუ-

რული ნაწარმოების სცენურ გარდასახვას, მსახიობების მეშვეობით მხატვრული სინამდვილის ცოცხალი სურათის შექმნას. თეატრის უპირატესობაც სწორედ იმაშია, რომ იგი ცხოვრების წინააღმდეგობას, ინდივიდუალური და საზოგადოებრივი კონფლიქტების დახასიათებას, სინამდვილის მრავალმხრივი, მნიშვნელოვანი მომენტების ანალიზს გვაძლევს ცხად, ნათელ ფერებში. თეატრი მალა დგას ლიტერატურაზე თავისი თვალსაჩინოებით, მაყურებელთან უშუალო კონტაქტით. თეატრი მალა დგას ფერწერაზე თავისი დინამიურობით, სიუჟეტის განვითარებით, სიტუაციების მრავალფეროვნებით. თეატრს შეუძლია აუდიტორია შეკრას ერთ მთლიან ოჯახად, გამსჭვალოს საერთო სულისკვეთებით თეატრალურ გარემოცვაში მყოფი ყოველი წევრი. თეატრი მასების ორგანიზაციის ეფექტური საშუალებაა. მაგრამ ამ უპირატესობათა გვერდით თეატრს გააჩნია გარკვეული ნაკლიც. იგი განსაზღვრულია დროში, მაშინ, როდესაც ლიტერატურისა და ფერწერის ნაწარმოებები თაობიდან თაობებზე გადადის და კაცობრიობის ესთეტიკური კმაყოფილების დაუშრეტელ წყაროდ რჩება. თუ დამკვირვებელს საათობით შეუძლია იდგეს სურათის წინ, თანდათანობით სწვდებოდეს მის მხატვრულ ღირებულებას, თეატრში მოქმედება ყოველ წუთს იცვლება და მაყურებელს შესაძლებლობა არა აქვს ყურადღების კონცენტრირება მოახდინოს ერთ რომელიმე დეტალზე. სიტუაციების მუდმივი ცვალებადობა თეატრალურ დადგმას განმეორების შესაძლებლობას მოკლებულ ფენომენად ხდის. მართალია სპექტაკლის ნახვამდენჯერმე შეიძლება და თეატრალური დადგმაც მასში შემავალი სიტუაციებით პრინციპში მეორდება, მაგრამ აქ ლაპარაკია განმეორებაზე არა პრინციპული, არამედ აბსოლუტური აზრით, ხოლო ერთი სპექტაკლი არასოდეს არ არის აბსოლუტურად იდენტური მეორისა; არასოდეს არ არის ზუსტად იგივეობრივი მაყურებლის ფსიქოლოგიური განწყობილება სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე, ესთეტიკური ჭვრეტის უნარი, გარემოპირობები და, რაც მთავარია, მსახიობის თამაში. განსხვავება, რომელსაც ამ შემთხვევაში ადგილი აქვს, შესაძლოა შეუმჩნეველიც კი იყოს, იმდენად 'შეუმჩნეველი, რომ ჩვეულებრივად გაძნელდეს მისი დადგენა, და მაინც ანგარიშგასაწევია, რადგან მხატვრულ ასახვაში ყოველ წვრილმანს ზოგჯერ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება. ერთი სიტყვით, თეატრალური ნაწარმოები თუმცა გვიზიდავს თავისი პირდაპირობით, მჩქეფარე სიცოცხლით, მაგრამ სიცოცხლესავით ხანმოკლეა და წარმავალი.

ცხოვრების დინამიკის აღწერაში თეატრი ვერ აღწევს იმ მასშტაბებს, რასაც ლიტერატურა, კერძოდ რომანი. თეატრში მოქმედების გაშლა განსაზ-

დვრულია ადგილისა და დროის მონაკვეთით. დრამატურგი იძულებულია გმირთა ხასიათები, ცხოვრების ისტორია გადმოსცეს ისე, როგორც ეს მოსახერხებელია და შესაძლებელი მოქმედ პირთა ნათქვამის მიხედვით. სცენაზე ავტორის გამოყვანა არსებითად საქმეს არ სცვლის, რადგან ავტორი იგივე მოქმედი პირი ხდება. დრამატურგს არ შეუძლია გასდიოს სიუჟეტის დეტალიზაციას, სხვადასხვა ასპექტების გაშუქებას, იგი იფარგლება ერთი ძირითადი მიმართულებით. მწერალი, პირიქით, ფართოდ იყენებს რამდენიმე ურთიერთგადამკვეთ სიუჟეტურ ხაზს და ქმნის ეპოქის გაშლილ სურათს. ზოგიერთ რომანში ათობით მხატვრული გმირია გამოყვანილი, თითოეულ მათგანს საკუთარი ინდივიდუალობა, ცხოვრების დამოუკიდებელი გზა, ხასიათის სპეციფიკური ნიშნები გააჩნია. რომანის ავტორი თანმიმდევრულად გვიყვება გმირთა გრძნობების, აზრებისა და მოქმედების განვითარების შესახებ. რომანში გმირები ყველა მოსალოდნელ სიტუაციებში არიან ჩაყენებული და ამ სიტუაციების საფუძველზე ხდება მათი ავკარგიანობის შეფასება. ხშირად რომანი იკითხება არა მარტო დღეების, არამედ კვირების მანძილზე. დროის ამ საკმაოდ დიდ მონაკვეთში მკითხველსა და მხატვრულ სახეს შორის მყარდება „ახლო ურთიერთობა“, ერთგვარი „ნათესაური კავშირი“. რომანი გმირის სრული დახასიათებისათვის მიმართავს უამრავ საშუალებებს: შედარებას, ლირიკულ გადახრებს, ქვეტექსტებს, წარსულის ფურცლების აღწერას, ფიზიკური თუ სოციალური გარემოს დასურათებას და სხვ. თეატრში ყველაფერი უნდა განხორციელდეს მხოლოდ მსახიობის მიერ წარმოთქმული სიტყვებისა და მიმიკის გზით.

თეატრი, როგორც სინთეტური ხელოვნების დარგი, მიეკუთვნება მხატვრული შემოქმედების იმ სფეროს, რომელსაც ჰყავს რამდენიმე ავტორი. თეატრი კოლექტიური შემოქმედების პროდუქტია. ამ კოლექტივის წევრებს შორის არიან ხელოვნების სხვადასხვა დარგის წარმომადგენლები. ლიტერატორი ანუ დრამატურგი წერს სპექტაკლის სიუჟეტურ საფუძველს — პიესას. პიესა თეატრალური ნაწარმოების ძირითადი ნაწილია, სწორედ მის გახსნას ემსახურება მთელი თეატრის მუშაობა. პიესის გათვალსაზიარება და ამით მაყურებელში ცოცხალი სინამდვილის, ბუნებრივი ვითარების შთაბეჭდილების შექმნა მოითხოვს გარკვეულ ფონს. ფონს სპექტაკლისათვის ქმნის მხატვარი. მხატვრის ამოცანაა გააფორმოს თეატრალური ნაწარმოების სანახაობითი მხარე. კომპოზიტორს ევალება მდგომარეობის შესაფერისი მუსიკის დაწერით გააძლიეროს სპექტაკლის ემოციური ზემოქმედება აუდიტორიაზე და ა. შ.

თეატრალურ დადგმაში ხელოვნების ცალკეული დარგების თანამშრომლობა თვითნებურ, მექანიკურ ხასიათს როდი ატარებს. თეატრი ხელოვნების სავსებით დამოუკიდებელი, სპეციფიკური დარგია და სპექტაკლიც ორგანულად შეკრული მხატვრული ნაწარმოებია. სპექტაკლის ერთიან ნაწარმოებად შეკვრას ხელმძღვანელობს დამდგმელი რეჟისორი. რეჟისორის მიზანია პიესას მნიშვნელობის თვალსაჩინოება, შთაბეროს სიცოცხლე. ამისათვის იგი ვალდებულია ჩაწვდეს ლიტერატურული ნაწარმოების მთავარ იდეას, დრამატურგის პოზიციას და მასთან მიმართებაში შექმნას საკუთარი მოსაზრება, საკუთარი პოზიცია, შეიმუშაოს საერთო გეგმა, გაითვალისწინოს ყოველი დეტალი, მიუჩინოს თეატრალურ დადგმაში მონაწილე კოლექტივის თითოეულ წევრს თავისი საქმე, მისცეს ზოგადი მიმართულება, შეამოწმოს შესრულებული სამუშაოს ავტარგიანობა და ჩამოასხას ანსამბლის ნამოღვაწარი მხატვრული შემოქმედების დამოუკიდებელ, მთლიან მოვლენად. ერთი სიტყვით, რეჟისორი თეატრში წამყვანი ძალაა, ორგანიზატორია, ნაწარმოები მისი ხელმოწერით გამოდის. მაგრამ სპექტაკლის მხატვრული ღირებულება, მაყურებელზე შემოქმედების ხარისხი და სხვა განისაზღვრება მსახიობის თამაშით. დრამატურგის ღიდება მსახიობშია, მსახიობს მიაქვს აუდიტორიამდე მწერლის იდეა, რეჟისორის ჩანაფიქრი, მსახიობი აგვირგვინებს და ფრთებს ასხამს კოლექტივის მიერ გაწეულ მუშაობას. მსახიობზეა დამოკიდებული სპექტაკლის წარმატებაცა და ჩავარდნაც, მსახიობი თეატრალური დადგმის სული და გულია. ამიტომ მსჯელობა თეატრის როგორც მხატვრული შემოქმედების სპეციფიკური ფორმის შესახებ ბუნებრივად მოითხოვს მსახიობის შემოქმედებითი თავისებურების გარკვევას.

მსახიობი ერთდროულად შემოქმედიცაა და შემსრულებელიც. დრამატურგიული მასალა საფუძველშივე განსაზღვრავს მის შემოქმედებას, მსახიობი გადმოსცემს იმას, რაც მწერალს შეუქმნია, მაგრამ ამასთან იგი თავის ინდივიდუალობით ამკობს როლს და აძლევს საკუთარ ტრაქტოვკას. შემსრულებლისა და შემოქმედის შეთანხმება სცენური ხელოვნების ბუნებრივი მდგომარეობაა. მსახიობის ხელოვნება თვისობრივად გამოირჩევა მხატვრის, მწერლის, მუსიკოსის, არქიტექტორის და სხვათა ხელოვნებისაგან. ყველა ესენი მუშაობენ მათგან განსხვავებულ, დამოუკიდებელ მასალაზე და ცდილობენ მნიშვნელოვნად მას მხატვრული ფორმა. მსახიობისათვის კი მასალა, რითაც ქმნის, რისი საშუალებითაც აგებს მხატვრულ სინამდვილეს, არის თვითონ იგი, მისი პიროვნება. სცენური სახე წარმოადგენს მხატვრული გმირისა და შემოქმედი-შემსრულებლის ე. ი. მსახიობის შინაგან ერთიანობას. ამიტომაც



მსახიობის შემოქმედების საიდუმლოება გარდასახვის ოსტატობაშია. მხატვრული სახე თეატრში ცოცხლობს მსახიობის წყალობით, იგი პერსონიფიკირებულია მსახიობში. ხშირად მსახიობ-ადამიანსა და მხატვრულ გმირს შორის წარმოიშობა წინააღმდეგობა, ეს წინააღმდეგობა ზოგჯერ შეიძლება დაპირისპირებამდეც მიდიოდეს, მაგრამ მსახიობმა უნდა დაძლიოს იგი და თანაც ისე, რომ დაპირისპირების ნაცვლად შექმნას სრული ჰარმონიის, ერთიანობის შთაბეჭდილება. თუ მწერალი წერს იმას, რაც აინტერესებს, რაც აწუხებს, მხატვარი ხატავს — რაც იზიდავს, მსახიობი ანსახიერებს მას, რაც შეიძლება კიდევ სძულდეს.

ამ სირთულესთან ერთად მსახიობის შემოქმედებას ემატება მეორე სირთულე — უშუალო კონტაქტი მაყურებელთან. ახალ-ახალი და ისიც ჭრელი აუდიტორიის წინაშე მსახიობი მუდამ თავიდან იწყებს მოღვაწეობას. ერთხელ დამუშავებული სახე ასჯერ და ათასჯერ განიცდის განახლებას, ხან წარმატებით, ხან წარუმატებლად. მსახიობის შემოქმედებას არსებითად არასოდეს არა აქვს ზეიმის უფლება, სანამ შემოქმედება გრძელდება, სანამ არ დასმულა წერტილი.

რამდენადაც მსახიობის ამოცანაა განასახიეროს როლი, მაყურებელში შექმნას მის მიერ წარმოდგენილი სახის შესახებ რეალურის ილუზია, იბადება კითხვა — რა საშუალებებით, რა გზებით ან როგორ უნდა მიაღწიოს ამ მისიის განხორციელებას?

დიდროს აზრით, მსახიობის მოვალეობაა შექმნას სინამდვილის შთაბეჭდილება და არა თვით სინამდვილე. ამიტომ მსახიობმა არ უნდა განიცადოს როლი, არამედ უნდა განაცდევინოს იგი მაყურებელს, თვითონ კი სავსებით გულგრილ დამოკიდებულებას ინარჩუნებდეს. მსახიობი, რომელიც განიცდის საკუთარ როლს, დიდად არაფრით განსხვავდება შესაბამის სიტუაციაში მყოფი ჩვეულებრივი ადამიანისაგან. მსახიობობა ის კი არ არის, რომ გმირს დაემონო და გულწრფელად ატარო მისი სახე, არამედ რაც შეიძლება იცრუო მაყურებლის წინაშე, შექმნა ილუზია, რომ გმირთან დაკავშირებული მწუხარება თუ სიხარული თქვენი სიხარული და მწუხარებაა, მაშინ, როდესაც ამას ადგილი არა აქვს და ოდნავადაც არ გაღელვებთ სცენაზე მომხდარი ამბავი. მსახიობს მოეთხოვება ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლის მუდმივი მზადყოფნა და ამისათვის საკუთარ თავთან დარჩენა. მსახიობის ოსტატობა თავისთავად ყალბი შთაბეჭდილების შექმნაშია, მისი შემოქმედება, საბოლოო ჯამში, შემსრულებლობაა.



სტანისლავსკის აზრით, მსახიობი ვერ შექმნის ილუზიას, ვერ განაცდევინებს სხვას, თუ თვითონ არ განიცადა, ამიტომ ჭეშმარიტი მსახიობი კი არ უნდა გაუბოდეს თავის გმირს, არამედ უნდა ცდილობდეს რაც შეიძლება შეადუღაბოს მასთან თავის თავი, განიმსჭვალოს მისი სულისკვეთებით, შეიყვაროს იგი და ცოცხლობდეს ამ სიყვარულით. მსახიობი, რომელიც გულწრფელად არ განიცდის გმირის მდგომარეობას, ყალბია, ხოლო სიყალბეს არ შეუძლია გამოიწვიოს ნამდვილი გრძნობები.

კატეგორიულად იმის განცხადება, რა უფრო სწორია — განიცადოს მსახიობმა როლი თუ არ განიცადოს, ალბათ ძალიან ძნელია და იქნებ უსაფუძველოც. მსახიობის შემოქმედებაში მთავარია აუდიტორიის წინაშე წარმოდგინოს გმირის ცოცხალი სახე, ხოლო საამისოდ რა ხერხებს მიმართავს, რა პოზიციას დაიჭერს მსახიობი-ადამიანი მხატვრული სახის მიმართ, ეს უკვე მისი შესაძლებლობის, მონაცემების, ინდივიდუალური თავისებურების საქმეა. მსახიობს შეუძლია თავიდან ბოლომდე იცრუოს, აბსოლუტურად შორს დაიჭიროს სცენაზე წარმოდგენილი სიტუაცია და მასთან დაკავშირებული მომენტები, მხოლოდ არავითარ შემთხვევაში არ უნდა იგრძნოს ეს მაყურებელმა და არ უნდა გამოჰღავნდეს მსახიობის არაგულწრფელობა. ასევე მსახიობს შეუძლია მთელი არსებით განიცადოს სპექტაკლი, გმირის მწუხარება, პიესაში ასახული ტრაგიკული სიტუაცია, მაგრამ ამასთან აუცილებელია ახსოვდეს, რომ სცენა არ არის სინამდვილე, რომ ხელოვნება მხატვრული შემოქმედებაა და საჭიროა ზომიერების დაცვა.

ის, ვინც წონასწორობას კარგავს, არანაკლებ ტყუის და სცოდავს ხელოვნების წინაშე, რადგან ხელოვნების გაურჩევლობა რეალური მდგომარეობისაგან შეცდომაა. გადაჭარბებულად გრძნობასაყოლილი მსახიობი ისევე ყალბია მხატვრული თვალსაზრისით, როგორც ყალბია მეტიმეტად გულგრილი რეალური აზრით. ამიტომ მსახიობის ვალია გადალახოს ყოველგვარი ცალმხრივობა, მოსალოდნელი უკიდურესობა და მათგან გამოწვეული საშიშროება, რათა ჭეშმარიტად ეზიაროს მხატვრული შემოქმედების ნათელ სფეროს. კომპოზიტორის, პოეტის, მხატვრის, მოქანდაკის და სხვათა შემოქმედების წარმატების ერთ-ერთი მთავარი საწინდარია იმ საშუალებათა დაუფლება, რომლითაც ქმნიან მხატვრულ სინამდვილეს. ასევე მსახიობისათვის აუცილებელია მხატვრულ საშუალებათა დაუფლება, ხოლო რამდენადაც საშუალებას წარმოადგენს თვითონ იგი, წარმატების მისაღწევად უმთავრესად მოეთხოვება საკუთარ შესაძლებლობათა, საკუთარი მონაცემების ცოდნა და ამის მიხედვით სათანადო ხერხების გამოყენებაც. ერთი სიტყვით, მსახიობის



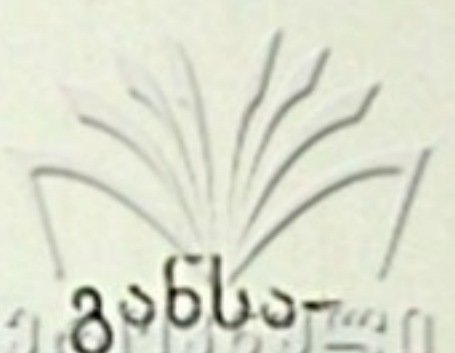
დამოკიდებულება როლთან მხატვრული შემოქმედების ფაქტია და ამისი სწორად გახსნა დამოკიდებულია შემოქმედის პოტენციალზე.

თეატრი იყოფა სხვადასხვა ჟანრებად და სახეებად. დრამატული თეატრის გვერდით არსებობს მუსიკალური თეატრი. მუსიკალურ თეატრში (ოპერა, ბალეტი, ოპერეტა) მუსიკა თამაშობს არა დამხმარე როლს, არა დაქვემდებარებულ ფუნქციას, არამედ წამყვანსა და განმსაზღვრელს. მუსიკალურ თეატრში მხატვრული სახეების გახსნა ხდება მუსიკის საშუალებით. ოპერაში გამოდის მომღერალი, ბალეტში კი მოცეკვავე, რომლებსაც მოეთხოვებათ სიმღერის ან ცეკვის ფორმით გმირის შინაგანი განცდებისა და მოქმედების განვითარების გადმოცემა.

თეატრალურ ხელოვნებას უძველეს დროში ჩაეყარა საფუძველი. განსაკუთრებით მაღალ დონეს თეატრმა ანტიკურ საბერძნეთში მიაღწია. თეატრალური სანახაობები აქ წარმოიშვა დიონისეს კულტთან დაკავშირებით და თანდათანობით ჰპოვა სრულყოფა. ანტიკური თეატრი საკმაოდ შეიცავდა მუსიკალური თეატრის ელემენტებს. ანტიკურ თეატრში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა გუნდს, რომელიც გამოდიოდა კოლექტიური მოქმედის როლში და აქტიურ მონაწილეობას იღებდა კონფლიქტების გახსნაში, კომენტარებს უკეთებდა მომხდარ ამბებს.

თეატრალურმა ხელოვნებამ განიცადა არაერთი რეფორმაცია. ანტიკური თეატრის ნაცვლად მოვიდა შუასაუკუნეების მოხეტიალე თეატრი. შუასაუკუნეები შეცვალა რენესანსმა. აღორძინების ეპოქაში თეატრის სცენაზე მთელი ხმით გაისმის ჰუმანიზმის იდეების ქადაგება. შექსპირის, ლოპე დე ვეგას და სხვათა დრამატურგიამ თეატრალური კულტურა მაღალ დონეზე აიყვანა. ამ პერიოდში ჩნდება პირველი პროფესიული დასები, ასეთი იყო, კერძოდ, შექსპირის თეატრი „გლობუსი“. გარდამავალ პერიოდში თეატრში მტკიცედ იკიდებს ფეხს კლასიციზმი. კლასიციზმის თეატრი ხასიათდება უკიდურესი რაციონალიზმით, სქემატურობით, დეკლარაციის, რიტორიზმისა და პათეტიკის ელემენტების ცალმხრივი განვითარებით. კლასიციზმის მკაცრი ნორმების წინააღმდეგ რომანტიზმს თეატრში მოაქვს თავისუფლების განწყობლება, ადამიანის შინაგანი სამყაროს, ემოციების ღრმად და ფართოდ გამოხატვის მოთხოვნილება. XIX საუკუნიდან თეატრში ფეხს იკიდებს რეალისტური ტენდენცია. რეალისტური თეატრის დამსახურებაა სოციალური და საყოფაცხოვრებო მომენტების დანერგვა თეატრალურ სამყაროში, მსახიობის თამაშის ფსიქოლოგიური გაღრმავება და ა. შ.

თანამედროვე პირობებში, მრეწველობისა და ტექნიკის პროგრესის ეპო-



ქაში გაჩნდა თეატრის განვითარების ახალი გზები და პერსპექტივები. განსაკუთრებით დიდი როლი ითამაშა კინოხელოვნების წარმოშობამ. კინოს შემდეგ, ბუნებრივია, სანახაობითმა მხარემ თეატრში დაკარგა ის წამყვანი მნიშვნელობა, რომელიც ადრე ჰქონდა. დღეს თეატრის აგებას სიუჟეტის დინამიკურობისა და მოქმედებათა გაშლის გზით ნაკლები პერსპექტივები აქვს, რადგან ამ მხარეს უკეთ ავითარებს კინო. თეატრის უპირატესობა კინოზე, რომელიც თეატრს ხელოვნების მარად უჭკნობ სახეობად ხდის, მდგომარეობს მსახიობისა და მაყურებლის უშუალო კონტაქტში. ეს მომენტი უნდა წამოიწიოს წინა პლანზე და კარგად იქნეს გამოყენებული. სპექტაკლები უნდა ვითარდებოდეს ისე, რომ მათში მაყურებელიც ერთ-ერთ მონაწილედ გამოდიოდეს. დინამიკა კინოხელოვნების სპეციფიკაა, თეატრისათვის კი მთავარია პოლემიკა. თეატრის სცენაზე უნდა იხილებოდეს თანამედროვეობის საჭირობოტო, ადამიანის სულიერი ცხოვრების ძირითადი საკითხები. ამავე დროს ისინი უნდა იხილებოდნენ ისეთნაირად, რომ შთაბეჭდილება იქმნებოდეს, თითქოს მათ გადაწყვეტაში მონაწილეობას იღებს მთელი დარბაზი. შემსრულებელიცა და შემფასებელიც იმყოფებიან ერთ ჰერქვეშ და ეს ტერიტორიული სიახლოვე საჭიროა გადაიქცეს მათი სულისკვეთების, მათი განწყობილების მსგავსებისა და ერთიანობის საწინდრად.

9. კინო. გასული საუკუნის მიწურულში გაჩნდა აპარატი, რომელსაც შეეძლო მოძრავი ობიექტების ფირზე გადაღება და გადაღებულის ეკრანზე აღდგენა. მას ეწოდა კინემატოგრაფი. სახელწოდება წარმოდგება ბერძნულიდან. ბერძნულად „კინემა“ (κίνημα) ნიშნავს მოძრაობას, „გრაფო“ (γράφω) — ხაზვას, წერას. აქედან ეყრება საფუძველი ხელოვნების სრულიად ახალ დარგს — კინოს.

კინემატოგრაფი წარმოიშვა სხვადასხვა გამოგონებათა სინთეზირების შედეგად, იმ გამოგონებათა შედეგად, რომლებიც შესაძლებელს ხდიდა ფოტოგრაფიული მოძრაობის აღდგენისათვის აუცილებელი ძირითადი პროცესების განხორციელებას. ესენია კერძოდ ზრონოფოტოგრაფია, გამოსახულების ეკრანზე პროექცირება და შუქმგრძნობიარე ფირის განუწყვეტელი გადაადგილება. ზრონოფოტოგრაფია იძლევა მოძრაობის თანმიმდევრული ფაზების მომენტალური ანაბეჭდების სერიას. გამოსახულების პროექცირება აღიღებს გამოსახულებას და გადააქვს იგი ეკრანზე. ხოლო ფირის განუწყვეტელ გადაადგილებას მოძრაობის ცალკეული ფაზების ანაბეჭდები ერთმანეთში გადაჰყავს და წარმოშობს რეალური დინების შთაბეჭდილებას.

ზრონოფოტოგრაფიული აპარატები კონსტრუირებულ იქნა 80 — 90-იან



წლებში. 1882 წელს ფრანგმა ფიზიოლოგმა მარიემ შექმნა ე. წ. „ფოტოიარ-
ლი“. 1889 წელს ინგლისში შეიქმნა ფრიზე-გრინის აპარატი, 1891 წელს
ფრანგმა ფიზიოლოგმა ჟ. დემენიმ შექმნა „ფონოსკოპი“, ამერიკელმა თ. ედი-
სონმა 1893 წელს გამოიგონა „კინეტოგრაფი“, 1894 წელს რუს ფოტოგრაფს
ი. იანოვსკის მიეკუთვნება „სტერეოკინეტოგრაფის“ გამოგონება და ა. შ.
ამავე პერიოდში იქნა კონსტრუირებული სწრაფად ცვალებად გამოსახუ-
ლებათა ეკრანზე მაპროექცირებელი აპარატები „ტახისკოპი“, „კინეტოსკო-
პი“ და სხვ.

კინოს განვითარების საწყისი პერიოდი წარმოადგენს ტექნიკური ატრაქ-
ციონის ხელოვნებად გადაქცევის პერიოდს. პირველად აპარატი, რომელშიც
მოთავსებული იყო კინემატოგრაფის ძირითადი ელემენტები, გამოგონილ
იქნა 1895 წელს ამავე წელს დაიწყო მისი დემონსტრირებაც. ძმებმა ლიუმე-
რებმა ჯერ პარიზში და შემდეგ ევროპის სხვა ქალაქებში კინემატოგრაფი
გააცნეს ფართო აუდიტორიას. უჩვეულო აპარატთან გაცნობამ დიდი სენსა-
ცია გამოიწვია. გატაცებამ ისეთ მასშტაბებს მიაღწია, რომ XIX და XX საუ-
კუნის მიჯნაზე შეიქმნა მოძრავი ფოტოგრაფების, ფირებისა და გადაღები-
სათვის საჭირო ხელსაწყოების დამამზადებელი მრეწველობის სპეციალური
დარგი. დროთა განმავლობაში ყურადღება კინემატოგრაფიისადმი როგორც
ატრაქციონისადმი თანდათან შენელდა. ამის შემდეგ XX საუკუნის დასაწყის-
ში ხელი მიჰყვეს სიუჟეტის მქონე ფილმების გადაღებას. თავდაპირველად
სიუჟეტის მქონე ფილმები წარმოადგენდა პოპულარული თეატრალური დად-
გმების ან ლიტერატურული ნაწარმოებების მხოლოდ ილუსტრირებას, მაგ-
რამ სულ მალე დაიწყო ფილმებისათვის სპეციალური სიუჟეტების შექმნა.
ამ ფილმების ხანგრძლივობა არ აღემატებოდა 10—15 წუთს. დროის მოცე-
მულ მონაკვეთში გადმოიცემოდა საკმაოდ ვრცელი ამბავი, ზოგჯერ რომანის
მთელი შინაარსი. გასაგებია, თუ რა სიმაღლეზე იდგა მსგავს პირობებში
ხსენებული ფილმების მხატვრული დონე. კინოპროდუქციის ძირითადი მასა
მაშინ შედგებოდა ბულვარულ მელოდრამებსა და რომანებზე აგებული ფუ-
ჭი, გასართობი ფილმებისაგან. გახმოვანების ტექნიკის ჯერ არარსებობის
გამო ამბის გადმოცემა ადრეულ სურათებში ხორციელდებოდა წარწერების
გზით, წარწერებში გამოხატული შინაარსის გახსნას ემსახურებოდა მომდევ-
ნო კადრები. მუნჯ კინოებში განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა მიმიკას,
მსახიობის თამაში მხოლოდ და მხოლოდ ექსტიკულაციებზე დაიყვანებოდა.

ხმოვანი კინოს წარმოშობამ ნათელყო კინოხელოვნების ბრწყინვალე
პერსპექტივები, მისი როგორც სინთეტური ხელოვნების ფართო შესაძლებ-



ლობები. მაყურებლის წინაშე გადაიშალა ერთმანეთს მიყოლებული მოვლენების ერთიანი სისტემა, განვითარების შინაგანი ლოგიკური ძაფი. ხმოვანი კინოში უშუალოდ ვხედავთ გმირთა მოქმედებას შესაბამის კონკრეტულ სიტუაციებში, გვესმის ამ მოქმედების აზრი, გვესმის გმირის მსჯელობის ხასიათი, ვწვდებით მის ფსიქიკურ სამყაროს, ყურს ვუგდებთ ტკბილ, ჰარმონიულ მუსიკას და ვიმსჭვალებით სათანადო ემოციური განწყობილებით. მუნჯი კინო, როგორც წესი, იფარგლებოდა მხოლოდ სანახაობითი მომენტებით. მას არ შეეძლო ესარგებლა მხატვრული შემოქმედების ფართო ასპარეზით, მას არ შეეძლო გამოეყენებინა ყველა ის საშუალება, რომელიც სახეს მთლიან და დასრულებულ ნაწარმოებად ხდის. ხმოვანი კინოს წარმოშობით ხელოვნების სხვადასხვა დარგების თანამშრომლობამ ორგანულად შეკრული ფორმა მიიღო.

კინო სინთეტური ხელოვნებაა და მაშასადამე თეატრის მსგავსად წარმოადგენს კოლექტიური შემოქმედების პროდუქტს. კინოსათვის სიუჟეტური საფუძველს ქმნის კინოდრამატურგი. ამ უკანასკნელის მიერ დაწერილ ნაწარმოებს ეწოდება სცენარი და იგი დიდად განსხვავდება თეატრისათვის შექმნილი ლიტერატურული საფუძვლისაგან — პიესისაგან. ეს განსხვავება გაპირობებულია თეატრისა და კინოს სპეციფიკური ბუნებით. სცენარისტი თავისუფალია იმ მრავალი შეზღუდულობისაგან, რომელსაც განიცდის პიესის ავტორი. ამ უკანასკნელს არ შეუძლია მოქმედების გაშლა და განვითარება თვითნებურად, საკუთარი ფანტაზიის შესაბამისად; იგი იძულებულია შემოიფარგლოს მოცემული გარემოთი და ამ გარემოში უნდა მოახერხოს ხასიათების გახსნა. კინოსათვის უცხოა დროისა და სივრცის საზღვრები. კინოში გარემო იცვლება ამბავთან მიმართებაში, ფაქტების დინამიკასთან დაკავშირებით. კინემატოგრაფის სცენა მთელი სამყაროა. მოვლენათა განვითარების ეს უსაზღვრო შესაძლებლობა კინოდრამატურგს უკარნახებს შედარებით უხვად გამოიყენოს სანახაობითი მასალა, ვინემ სიტყვიერი. მიუხედავად იმისა, რომ ხმოვანმა კინომ დიდად გაზარდა ტექსტუალური მასალის მნიშვნელობა, მისი წყალობით შესაძლებელი შეიქნა თვით ავტორისეული ტექსტის ბუნებრივი გამოყენებაც, მაინც სანახაობითი მხარე კინოში წამყვანად დარჩა.

სანახაობითი მხარის წამყვანი როლი თავისთავად ლაპარაკობს იმ დიდ ადგილზე, რომელსაც იკავებს მხატვარი კინოში. მაგრამ ეს ადგილი თავისებურია და გამოირჩევა კინოხელოვნების საერთო ინტერესებისადმი დაქვემდებარებით. როგორც თეატრის შემთხვევაში, ისევე კინოში გამომსახველობითი მხარე ემსახურება მოცემული სიუჟეტის დინამიურ ფერებში წარმოდ-

გენას, ამბის თანდათანობითი გაშლის პროცესს. თუ ფერწერის ნაწარმოები დამკვირვებლის წინაშე უცვლელი ფორმით დევს და პიროვნებას შესაძლებლობა ეძლევა დეტალურად ჩასწვდეს მის ღირსებას, ფერთა შეხამების მდიდარ ნაირსახეობას, შეიგრძნოს საღებავის მაგიური ზემოქმედების ძალა, კინოფილმებში ყოველი სახე, შესაბამისი ადგილი, ნაწარმოების სანახაობითი ელემენტი აღიქმება მოძრაობაში და ითქვიფება მოქმედების საერთო დინებაში. გამოსახულების ფერწერული ელფერის დაწვრილებითი განხილვა ვერ ხერხდება, რადგან ეს გამოიწვევდა მოქმედების შეწყვეტას და მაშასადამე კინოხელოვნების ლიკვიდაციას.

ფერწერის მნიშვნელობა კინოსთვის განსაკუთრებით გაიზარდა მას აქეთ, რაც გაჩნდა ფერადი კინო, მაგრამ აქაც ძალაში რჩება ის პრინციპული სხვაობა, რომელზეც უკვე ითქვა. კინო არავითარ შემთხვევაში არ უნდა ცდილობდეს სანახაობითი ეფექტის გაძლიერებით ფერწერისათვის კონკურენციის გაწევას. ეს მიიყვანდა მას საკუთარი მასალის გაუფასურებამდე და მხატვრული გემოვნების დაქვეითებამდე. საჭიროა მხედველობაში იქნეს მიღებული, რომ ფერი, ისევე როგორც სხვა ელემენტები, კინოში აღიქმება მოძრაობაში და ამ მოძრაობის შესაბამისად უნდა მოხდეს მათი გამოყენებაც.

ფერწერის მონაწილეობა კინოში და საზოგადოდ კინოს გამომსახველობითი ელემენტის გაფორმება, საბოლოო ჯამში, ხორციელდება ოპერატორის მიერ. ოპერატორზეა დამოკიდებული კინოს სანახაობითი მხარის, ე. ი. იმის, რაც მთავარია კინოში, ესთეტიკური ღირებულება. ოპერატორის კარგი მუშაობის გარეშე ლაპარაკი კინოსურათის წარმატებაზე, მის მხატვრულ ღირებულებაზე უსაფუძვლოა. ოპერატორი რეჟისორთან ერთად ის გადამწყვეტი ძალაა, რომლის ნაყოფიერი შემოქმედება ფაქტიურად განსაზღვრავს კინოხელოვნების მიღწევას. თუ თეატრში ძირითადად მსახიობის თამაშზეა დამოკიდებული თეატრალური დადგმის ღირსება, კინოში მდგომარეობა შედარებით სხვაგვარია. კინოში მსახიობი ერთგვარ ჩარჩოებშია მოქცეული და მისი ტალანტი ვერ პოულობს თავისუფლების სათანადო ასპარეზს. იგი ხშირად საშუალებად იქცევა რეჟისორისა და ოპერატორის ხელში შემოქმედებითი იმპულსების გამოსავლინებლად. ამიტომაც საკუთარი მონაცემების მიხედვით სუსტი მსახიობი კინოში შეიძლება გამოჩნდეს, თუ გარეგნული ნიშნები საამისოდ ხელს უწყობს, მაშინ, როდესაც თეატრში მას ადგილი არ მოეპოვება. მართალია ეს არ ნიშნავს იმას, რომ კინოხელოვნებაში მსახიობის თამაშს არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს და რომ იგი სასხვათაშორისო „ელემენტია“, ეკრანებზე ჩვენ ვკვრებით მსახიობს და არა რეჟისორსა და ოპერატორს, ჩვენი



აღტაცება, ესთეტიკური სიამოვნება მუდამ დაკავშირებულია მსახიობის მიერ წარმოდგენილ როლთან და არა რეჟისორის ჩანაფიქრის გაგებასთან, მაგრამ როლი იქმნება აპარატის წინ ოპერატორისა და განსაკუთრებით რეჟისორის პირდაპირი ჩარევის, ზემოქმედების ატმოსფეროში, რაც გარდასახვის რთულ ამოცანას შედარებით ამარტივებს და აიოლებს.

რეჟისორი კინოში, ისევე როგორც თეატრში, მთელი ზემოქმედების მთავარი ორგანიზატორია. მას შესწორებები შეაქვს სცენარებში, მუშაობს მხატვართან, ამოწმებს სხვადასხვა ესკიზებს, მუშაობს კომპოზიტორთან, რათა გააძლიეროს კინოსურათის ემოციური მხარე, მუშაობს ოპერატორთან, რათა შეარჩიოს მოქმედებისათვის შესაფერისი ფონი, ხელმძღვანელობს მსახიობის მიერ როლის შექმნას და სხვ. თეატრალური რეჟისორისაგან განსხვავებით, კინორეჟისორს მოეთხოვება მომავალი სურათის ყოველი ეპიზოდის ხედვისა და გათვალისწინების უნარი, ცალკეული კადრების ერთ მთლიანობად შეკოწიწების, დამონტაჟების მხატვრული კულტურა.

მონტაჟი, ე. ი. კადრების ერთ მთლიანობად შეკვრა, კინოხელოვნების განვითარების მთავარი ფაქტორია. იგი წარმოადგენს კინოს იმ ერთ-ერთ ტექნიკურ აუცილებლობას, რომელიც დროთა ვითარებაში გადაიქცა ესთეტიკურ აუცილებლობად, ახალი თვისობრივი ბუნების მატარებელ გამომსახველობით საშუალებად. მონტაჟის შედეგად, შეიძლება ითქვას, ეყრება ფაქტიური საფუძველი კინოს როგორც ხელოვნების დარგის გაფორმებას. მას ეფექტურად იყენებდნენ კინოხელოვნების პიონერებიც, ყოფდნენ მოქმედებას ცალკეულ ეპიზოდებად და შემდეგ აერთიანებდნენ მთლიან ნაწარმოებად. მაგრამ ისინი მას იყენებდნენ, როგორც ტექნიკურ საშუალებას და არ ესმოდათ რა დიდი ესთეტიკური შესაძლებლობა იმალებოდა ამ საშუალებაში. კინოს შემდგომმა პროგრესმა ნათელყო, რომ ნაწილების გააზრებული, მიზანდასახული შეკვრა არა მხოლოდ შესრულებული გადაღების უბრალო მექანიკური ჯამია, არამედ მხატვრული ზემოქმედების არსება.

კინოს წარმოშობა, როგორც ეს თავში შეგვეძლო დაგვეჩვენა, მეცნიერების გადაღების ტექნიკის განვითარების შედეგია და ეს გარემოება კინოხელოვნების, შეიძლება ითქვას, განმსაზღვრელი თავისებურებაა. კინო პირდაპირ ექვემდებარება რთულ კინემატოგრაფიულ ტექნიკას. ფილმების შექმნა გაცილებით რთული პროცესია თავისი ტექნოლოგიით, ვიდრე ხელოვნების სხვა ნებისმიერ სახეობაში რაიმე ნაწარმოების მომზადება. ფილმების წარმოება მოითხოვს სპეციალურ გადასაღებ აპარატურას, სხვადასხვა ხელსაწყოებს, ზუქმგრძნობიარე ფირებს და ა. შ. კინოს უშუალო დამოკიდებულება ტექნი-

კაზე კიდევ უფრო ნათელი ხდება ხმოვან და ფერად კინოებში. აქ აუცილებელია გადასაღებ პავილიონებში გამოყენებულ იქნეს აკუსტიკური მოწყობილობანი, ხმის ჩამწერი და აღმდგენი ხელსაწყოები, ფერადი ფირის დამზადება საჭიროებს სპეციალურ ლაბორატორიულ დამუშავებას და სხვ. იმისათვის, რომ ფილმის დემონსტრაცია განხორციელდეს, უნდა დაიდგას გარკვეული პროექციული და ხმის აღმდგენი აპარატურა. კინოს მხატვრულ საშუალებათა განუწყვეტელი სრულყოფა ელექტროტექნიკის, ქიმიის, ოპტიკის სფეროში მომხდარი განვითარების ნაყოფია. კინო მეცნიერების პირმშოა და მეცნიერების პროგრესთან ერთად განიცდის წინსვლას. ამგვარი წინსვლის შედეგია კინოს არსებული საფეხურები თუ ფორმები მოყოლებული მუნჯი კინოდან ხმოვან, ფერად, სტერეო, ფართოეკრანიან კინოსა და სინერამამდე.

კინოხელოვნება თავისი ხასიათისა და დანიშნულების მიხედვით შეიძლება დავყოთ შემდეგ სახეებად: მხატვრული, მულტიპლიკაციური, დოკუმენტური და მეცნიერული. პირველის მიზანია მსახიობების საშუალებით ადამიანთა ცხოვრების საიდუმლოების გახსნა, მათი შინაგანი სამყაროს, ფსიქიკური წყობის მხატვრული დახასიათება, მეორისა — ფერწერისა და გრაფიკის დახმარებით იგავ-არაკებისა და მსგავსი ამბების გადმოცემა, მესამისა — რეალური მოვლენების, ცოცხალი ფაქტების კინემატოგრაფიული ფიქსაცია, მეოთხისა — მეცნიერების მიღწევების პროპაგანდა, პოპულარიზაცია.

მხატვრული ფილმები თავის მხრივ სიუჟეტური საფუძვლის მიხედვით შეიძლება დაიყოს სხვადასხვა ჟანრებად, კერძოდ: კინოდრამად, კინოტრაგედიად, კინოკომედიად, კინონოველად, სათავგადასავლო ფილმად, ისტორიულ ფილმად და ა. შ.

* * *

ზემოთ ჩვენ განვიხილეთ ხელოვნების ძირითადი სახეები. მასთან დაკავშირებული საკითხები არსებითად ხელოვნებათმცოდნეობის საკითხებია და არა ესთეტიკისა. ესთეტიკა არ არის ხელოვნების თეორია და არ იკვლევს ხელოვნების სპეციალურ პრობლემებს. ესთეტიკა ჩერდება უშუალოდ მხატვრულ სინამდვილეზე და მხატვრული შემოქმედების თავისებურებაზე. მაგრამ იმის გამო, რომ ხელოვნება ესთეტიკურის კონცენტრირებული გამოხატულებაა, მისი კერძო საკითხების ანალიზს შეუძლია შეასრულოს საინფორმაციო მასალის როლი, რაც უთუოდ ხელს შეუწყობს მხატვრული სინამდვილის ბუნების გარკვევას.

თ ა ვ ი V

მხატვრული მეთოდი

1. **მხატვრული მეთოდი და სტილი.** ნებისმიერი მოვლენის შესწავლა, ანალიზი თუ შექმნა მოითხოვს გარკვეული პრინციპების გათვალისწინებას, რალაც წესით ხელმძღვანელობას. წმინდა შემთხვევითობაზე დამყარებული თვითნებური მოქმედება უცხოა გონებისათვის, გონების ყოველ ნაბიჯს ესაჭიროება ლოგიკა. და მეთოდიც საზოგადოდ წარმოადგენს შემოქმედების ლოგიკას, კვლევა-ძიების გზას, სინამდვილის თეორიული და პრაქტიკული ათვისების ფორმას. მხატვრული მეთოდი კი მხატვრული ასახვისა და მხატვრული სინამდვილის ქმნადობის წესია. იგი მოიცავს მხატვრული განზოგადების, მხატვრული შერჩევის გარკვეულ სისტემას, ესთეტიკური შეფასებისა და ხელოვნებაში ესთეტიკური იდეალის განხორციელების ზოგად პრინციპებს. მხატვრული მეთოდი არ შეიძლება ავურიოთ ტექნიკურ ხერხებში, რომელთაც მიმართავს ხელოვანი, რომელსაც იყენებს შემოქმედი მხატვრული სინამდვილის, ანუ ნაწარმოების გაფორმების პროცესში. ერთი და იგივე ტექნიკური ხერხები შეიძლება გამოიყენოს სხვადასხვა მეთოდმა, ისევე, როგორც ერთ მეთოდში დასაშვებია ტექნიკური ხერხების მრავალგვარობა. რომელიმე რეალისტის წერის მანერა შესაძლოა უფრო ენათესავებოდეს რომანტიკოსის წერის მანერას, ვინემ მეორე რეალისტისას.

ცალკეული ტექნიკური ხერხებისა და გამომსახველობითი საშუალებების ერთობლიობას ეწოდება სტილი.

მხატვრული სტილის შესახებ წარმოდგენა ესთეტიკის ისტორიაში ცვალებადია. ზოგი მას ფართო მნიშვნელობით ხმარობს, ზოგი კი ვიწროთი. ერთი თვლის, რომ სტილი არის ნაწარმოების ყველა კომპონენტის ორგანული მთლიანობა, მეორე — შემოქმედის ესთეტიკური კონცეფცია, მესამე — ხელოვანის მსოფლმხედველობის გამოხატულება, მეოთხე — ეპოქის „სული“, მეხუთე — მხატვრული აღქმის წესი და ა. შ.

სტილის ფართო მნიშვნელობით ხმარება იწვევს მის გაიგივებას მეთოდთან, რაც არასწორია. მხატვრული მეთოდი მოიცავს ნაწარმოების შედარებით ზოგად მომენტებს. იგი ეხება მხატვრული განზოგადების პრინციპებს, არამხატვრულ სინამდვილესთან დამოკიდებულების ხასიათს, ესთეტიკური შეფასების, ესთეტიკური იდეალის, მსოფლმხედველობისა და სხვა საკითხებს. მაშინ, როდესაც სტილი სპეციალური ამოცანებით იფარგლება. მხატვრული სტილი უმთავრესად შინაარსის გამოხატვის თავისებურებაში მდგომარეობს და ამდენად საქმე აქვს ფორმის ელემენტების ერთიანობასთან.

სტილი გაცილებით ახლო დგას ხელოვანის ინდივიდუალურ თავისებურებებთან, ვიდრე მეთოდი. ამიტომ სტილი უფრო ნათელია და ცოცხალი. სტილი, როგორც ხელოვანის ინდივიდუალობის ერთგვარი სარკე, განსხვავებით მეთოდისაგან, ზეგავლენას ახდენს ნაწარმოების ესთეტიკურ ღირებულებაზე. მხატვრული მეთოდი არ განსაზღვრავს შემოქმედების მხატვრულ ღირსებას; რეალიზმის პოზიციებზე მდგარი პოეტის ქმნილება შეიძლება ბევრად სუსტი აღმოჩნდეს, ვიდრე რომანტიკოსისა და პირიქით. იმის გამო, რომ ბაირონი რომანტიკოსია, არავისზე ნაკლები პოეტი არაა. ან კიდევ, ნატურალიზმი ხელს არ უშლის ზოლას ამაღლდეს სანიმუშო ხელოვნების დონემდე.

სტილის მჭიდრო კავშირი პოეტის ინდივიდუალურ სამყაროსთან არ უნდა გვესმოდეს აბსოლუტური აზრით. მიუხედავად გარკვეული შინაგანი კავშირისა, სტილი არ წარმოადგენს მწერლის მანერას, მისი მხატვრული მეობის უშუალო გამოვლენას. სტილი გულისხმობს გამოსახვის ისტორიულად ჩამოყალიბებულ, ზოგად სისტემას, ამა თუ იმ სკოლის მიერ გამომუშავებულ ჩვევებს.

ასევე არ იქნებოდა სწორი სტილისა და მხატვრული მეთოდის დაპირისპირების აბსოლუტიზაცია. განსხვავება მხატვრულ სტილსა და მეთოდს შორის არ გამორიცხავს ერთის მეორესთან კავშირის არსებობას. კიდევ მეტიც, ზოგიერთი მეთოდი საზოგადოდ მოითხოვს ერთიანი სტილის აუცილებლობას. ასე



მაგალითად, კლასიციზმი, აყენებს რა ხელოვნების წინაშე მკაცრი ნორმების დადგენის მოთხოვნილებას, ქადაგებს აგრეთვე მტკიცე კანონების გათვალისწინებას სტილის სფეროში. კლასიციზმი მეთოდთან ერთად შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ როგორც გარკვეული სტილი. გარდა ამისა, ხელოვნების ისეთ დარგში, როგორიცაა არქიტექტურა, უტილიტარული ინტერესების ზემოქმედებამ შეიძლება გამოიწვიოს ერთი რომელიმე მეთოდის ფარგლებში გარკვეული სტილის გაბატონება. შუასაუკუნეებში გაბატონებული იყო გოთური სტილი და ა. შ.

მეთოდის თავისებურებაზე, ბუნებრივია, გავლენას ახდენს თვით ის სფერო, რომელშიც უნდა მოხდეს ამ მეთოდის გამოყენება. ამდენად, აუცილებელია ერთმანეთისაგან გავარჩიოთ მეცნიერული და მხატვრული მეთოდი. მეცნიერების მიზანია საგანთა ობიექტური კანონზომიერების წვდომა და მეთოდიც ისეთი უნდა შეირჩეს, რომელიც ამ მიზნის განხორციელებას უკეთ გაუწევს სამსახურს. მხატვრული სინამდვილის საიდუმლოება სუბიექტის ობიექტთან მიმართების გარკვეულ ფორმებში იმალება და ამის შესაბამისად მეთოდიც ამ ფორმების დამკვიდრებაში უნდა მდგომარეობდეს. თუ მეცნიერული მეთოდი არსებითად საგანთა შესწავლის წესია, მხატვრული მეთოდი მხატვრული სინამდვილის აღმოჩენისა და ქმნადობის წესია. მხატვრული მეთოდი სინამდვილის ასახვასთან ერთად ასახული სინამდვილის აგებას და ახალ, დამოუკიდებელ სინამდვილედ ჩამოყალიბებას გულისხმობს.

მხატვრული მეთოდი ერთგვარ კავშირში იმყოფება ხელოვანის მსოფლმხედველობასთან და ეს ბუნებრივიცაა. მხატვრული მეთოდი როგორც სინამდვილის მხატვრული გადამუშავების წესი, როგორც შემოქმედებითი პრინციპების ერთობლიობა, განიცდის ხელოვანის ფილოსოფიური, პოლიტიკური, ეთიკური, ესთეტიკური შეხედულებების ზეგავლენას. პოეტი ქმნის სინამდვილეს და ეს სინამდვილე, ცხადია, მისი სულიერი სამყაროს ცოცხალი გამოხატულებაა. მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ მსოფლმხედველობასა და მხატვრულ მეთოდს შორის კავშირი პირდაპირი ხასიათისაა და გამორიცხებულია რაიმე წინააღმდეგობის შესაძლებლობა. ხშირია შემთხვევა, როდესაც პოეტის თეორიული პოზიცია არ ეთანხმება მის მიერ მიღებული მეთოდის ძირითად პრინციპს. ასეთია ტოლსტოის, დოსტოევსკის და სხვათა შემოქმედება. უთანხმოებას მათთან ბუნებრიობის ფორმა აქვს და ამდენად ოდნავადაც არ აყენებს ჩრდილს ნაწარმოების ღირსებას, რაც იმის მომასწავებელია, რომ კავშირი იდეოლოგიასა და მხატვრულ მეთოდს შორის ყოველთვის არ არის მჭიდრო, უშუალო. მხატვრულ ასახვაში გაცნობიერებული და გაუცნობიერებელი მომენტების ერთო-

ბლიობა იდეოლოგიურ საწყისებს ზოგჯერ იმდენად შორეულ და გაშუალებულ ხასიათს ანიჭებს, რომ ძნელი ხდება მისი ამოფხეკა ნაწარმოების მიმზიდველ ფერებს იქით. მაგრამ არსებობს მეთოდი, რომლისთვისაც ამგვარი სიძნელე ნაკლია და უნდა გამოირიცხოს. ამრიგად, მსოფლმხედველობის კავშირი მეთოდთან, დამოკიდებულია თვით მეთოდზეც.

იდეოლოგიის ერთგვარი კავშირი მხატვრულ მეთოდთან განსაკუთრებით მოჩანს ამ უკანასკნელის წარმოშობა-განვითარებაზე ეპოქის სულისკვეთების ზეგავლენაში. ყოველი მხატვრული მეთოდი მიჯაჭვულია საზოგადოების განვითარების საფეხურებთან და გამოხატავს ამ სფეროზე მოსიარულე იდეოლოგიური ნაბიჯების ნაკვალევს. ეს არ გვაძლევს უფლებას რომელიმე მეთოდი გადავაქციოთ რომელიმე ეპოქის საკუთრებად, მაგრამ არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ მხატვრული მეთოდის უკან მოცემული ეპოქის მეტყველი თვალები ანათებენ.

სინამდვილის მხატვრული გადამუშავების, ანუ მხატვრული სინამდვილის შექმნისათვის არსებობს არაერთი გზა. თითოეული ეს გზა წარმოგვიდგება როგორც დამოუკიდებელი მხატვრული მეთოდი, გარკვეული მიმდინარეობა ხელოვნებაში. ყველა შესაძლებელი მეთოდის დახასიათება უსაფუძვლოა, რადგან უსაფუძვლოა უბრალოდ მათი რაოდენობის დადგენის ცდა. შევეხებიო მხოლოდ ზოგიერთ, მეტნაკლებად გავრცელებულ მეთოდებს. ამავე დროს ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ არც ერთი დიდი ნაწარმოები არ იზღუდება ამა თუ იმ მეთოდის პრინციპების ზუსტი დაცვით. როგორც წესი, საშუალო და შედარებით დაბალი რიგის ნაწარმოებებს უფრო ახასიათებთ მეთოდოლოგიური თანმიმდევრობა, ვინემ კლასიკური ხელოვნების ნიმუშებს. რომანტიზმის ან ნატურალიზმის პოზიციებზე მდგარი ჭეშმარიტად დიდი ხელოვანის შემოქმედებაში შეგვიძლია უხვად განვჭვრიტოთ რეალიზმის ელემენტები და პირიქით. მხატვრული მეთოდი ხელოვანისათვის მიმართულების მიმცემია და არა ის ბარიერი, რომლის გადალახვა სასტიკად აკრძალულია.

2. კლასიციზმი. XVII—XVIII საუკუნეების საკმაოდ გავლენიან მიმდინარეობას წარმოადგენს კლასიციზმი. მის სამშობლოდ ითვლება საფრანგეთი. ამ დროის საფრანგეთი აბსოლუტიზმის კლასიკური ქვეყანაა, აბსოლუტიზმის განმტკიცება კი ნიშნავს უნივერსალური რეგლამენტაციის პრინციპის დაფუძნებას ცხოვრების ყველა სფეროში. კლასიციზმიც ამ პრინციპის დაფუძნებაა ხელოვნებაში.

კლასიციზმის პოლიტიკური დოქტრინა ემსახურება ერთიანი ნაციონალური სახელმწიფოს ეროვნული ინტერესების მთლიანობად შეკვრის ამოცა-



ნებს. სახელმწიფო კლასიციზმის მიხედვით ადამიანებზე მალლა მდგომარეობაა და მის მიმართ მორჩილება უმაღლესი სათანოებაა. კლასიციზმის პრინციპებზე მდგარი პოეტი ლაპარაკობს არა საკუთარი სახელით, არა საკუთარ განცდებზე, არამედ გამოდის სახელმწიფო ინტერესების დეკლამატორის როლში. მოვალეობა მოქმედების საფუძველია. გონებას უნდა დაემორჩილოს ყველაფერი, თვით მშვენიერებაც. მშვენიერების წვდომა შესაძლებელია გონების და არა გრძნობების მეშვეობით. არ არსებობს მშვენიერება ჭეშმარიტების გარეშე, მშვენიერების პირობაა სიცხადე, გარკვეულობა, გაუგებარი საგნები ულამაზოა. მშვენიერება უნდა გვესმოდეს როგორც სამყაროს კანონზომიერება და ჰარმონია, მისი წყაროა მატერიის მომწესრიგებელი და მატერიის საპირისპირო სულიერი საწყისი. ბუნება ვერ გამოდგება ხელოვნების ნიმუშად, ხელოვნებამ საჭიროა განწყობდეს ბუნება უხეში მასალისაგან. კლასიციზმის აზრით, ხელოვნების ნიმუშს, ე. ი. კლასიკურ ფორმას წარმოადგენს ანტიკურობა. საგულისხმოა, რომ ანტიკურობიდან კლასიციზმს დემოკრატიულ საბერძნეთზე უფრო მეტად იზიდავს რომის იმპერია და მისი კულტურა. ეს მომენტი კლასიციზმის პოლიტიკური მრწამსის ნათელი გამოხატულებაა. კლასიციზმისათვის დამახასიათებელი მომენტებია: ზოგადი, აბსტრაქტული იდეებისა და სახეების რაციონალისტური აგება, მათი მოყვანა ლოგიკურ სისტემაში, ხელოვნების დაქვემდებარება კომპოზიციის მკაცრი წესებისადმი, მოვლენათა ანალიზი ისტორიული გარემოცვისაგან დამოუკიდებლად, ხასიათების შექმნა ინდივიდუალიზაციის გარეშე და სხვ.

ამრიგად, კლასიციზმი წინა პლანზე აყენებს დისციპლინას, ლოგიკას. ზოგადი ცნებები ლოგიკურად უნდა იყვნენ ერთმანეთთან დაკავშირებული, აზრები უნდა მიჰყვებოდეს ერთმანეთს, არავითარი თვითნებობა და თავისუფლება. კატეგორიულად აკრძალულია ეპიკურ კომპოზიციაში რაიმე „ლირიკული უწესრიგობა“, სუბიექტივიზმის გამოვლენა. კლასიციზმის პოეზია მოგვაგონებს დროისა და სივრცის გარეშე მდგომ აბსტრაქტულ-ლოგიკურ სამყაროს, რომელშიც მოქმედებენ ყოველგვარ ეპოქასა და მდგომარეობას დაცილებული განყენებული ფიგურები.

კლასიციზმის ერთ-ერთი ძირითადი მოთხოვნაა მოქმედების, დროისა და სივრცის ერთიანობის პრინციპი. მოქმედების ერთიანობა გულისხმობს მთელი ყურადღების გადატანას ნაწარმოების მთავარ იდეაზე და პარალელური ეპიზოდებისაგან თავის შეკავებას ისეთნაირად, რომ მან არ დაიშრდეს მთავარი იდეა; დროის ერთიანობის პრინციპი — მოქმედების შესრულებას ერთი დღე-ღამის განმავლობაში; სივრცის ერთიანობა — ადგილის უცვლელობას, მოქ-

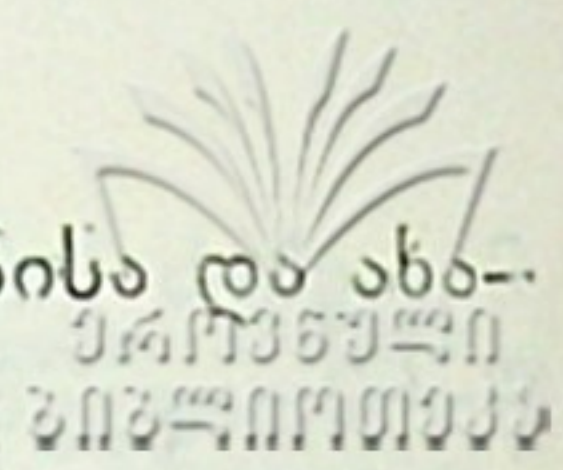
მედების მიმდინარეობას ერთ მოცემულ გარემოში. ერთიანობის პრინციპი არ წარმოადგენს კლასიციზმის აღმოჩენას. მისი ფესვები ჯერ კიდევ არისტოტელეს „პოეტიკიდან“ მომდინარეობს, მაგრამ კლასიციზმმა მას მკაცრი, ნორმირებული ხასიათი მისცა და ხელოვნების ბორკილებად გადააქცია.

მიუხედავად მტკიცე კანონიზაციის ტენდენციისა, კლასიციზმის მხატვრულ პრაქტიკაში შეიმჩნევა თავისუფლების გარკვეული გამოვლენა. ეს გამოვლენა მდგომარეობს ნატურალიზმის ელემენტების გამოყენებაში კომიკური სიტუაციების დახატვის დროს (მოლიერი).

კლასიციზმის ფილოსოფიურ საფუძველს წარმოადგენს დეკარტეს რაციონალიზმი. კლასიციზმის პრინციპების თეორიული დასაბუთება მოცემულია ბუალოს „პოეტურ ხელოვნებაში“. ლიტერატურაში კლასიციზმის თვალსაჩინო წარმომადგენლებია კორნელი, მოლიერი, რასინი; ფერწერაში — პუსენი, ლორენი, ლებრენი; არქიტექტურაში — მანსარი, ლენოტრი და სხვ.

3. რომანტიზმი. ხელოვნების ისტორიაში მეორე გავლენიან მიმდინარეობას წარმოადგენს რომანტიზმი. რომანტიზმმა დაუნდობელი ბრძოლა გამოუცხადა კლასიციზმის მკვდარ რაციონალისტურ კანონებს, მის ნორმატიულ იდეალს და წამოაყენა შემოქმედების უსაზღვრო თავისუფლების იდეა. ამით მან შექმნა იშვიათი მომაჯადოებელი სახეები, მიაღწია ხალხის ცხოვრების არსში ჩამარხული ფანტაზიისა და მხატვრული პოტენციალის მაღალ შეგნებას. თუ კლასიციზმის სამშობლოს წარმოადგენს საფრანგეთი, რომანტიზმის აკვანი დაირწა გერმანიაში.

რომანტიზმის, როგორც მხატვრული მეთოდის დამახასიათებელი თავისებურებებია სინამდვილის გამოსახვა ისეთ მხატვრულ ფერებში, სადაც ხაზგასმულია ხელოვანის დამოკიდებულება გარემოსთან, მისი სუბიექტური განწყობილება და შესაბამისი ემოციური მდგომარეობა. რომანტიზმი არ მოითხოვს ფაქტების, სინამდვილის მომენტების სწორ, ადექვატურ გამოხატვას. ხელოვანს სრული უფლება ეძლევა სახე უცვალოს რეალურ დინებას ემოციური ტონუსის რაც შეიძლება მაღლა აწევის მიზნით. შემოქმედების რომანტიკული ტიპი განსაკუთრებით გამოირჩევა სინამდვილის გარდაქმნის მძლავრი ტენდენციით, მაგრამ ეს გარდაქმნა ხდება არა კონკრეტული ნიადაგის დამუშავების შედეგად, არამედ მაღალი, აბსტრაქტული იდეალის განხორციელების უშრეტი სურვილის საფუძველზე. რომანტიზმის წარმოშობა დაკავშირებული იყო საზოგადოებრივი ინტერესების დაპირისპირებასთან, სოციალური უთანასწორობის წინააღმდეგ პროგრესული ძალების პროტესტის ზრდასთან. და სწორედ არსებული კრიტიკულმა ანალიზმა, უკმაყოფილების გრძნობამ შეუწყო ხელი სუ-

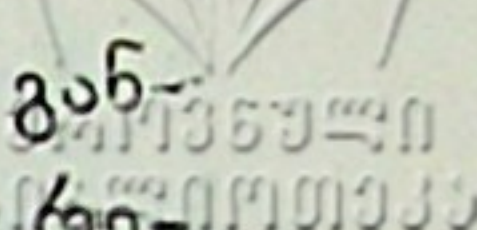


ბიექტივიზმის, სინამდვილისაგან ხელოვნების ერაგვარი ჩამოშორებისა და ახალი იდეალების დანერგვის მისწრაფებას.

რომანტიზმის იდეოლოგიურ საყრდენს წარმოადგენს ფიქტეს სუბიექტივიზმი და შელინგის იგივეობის ფილოსოფია. შელინგის მიხედვით, სამყაროს მრავალგვარობის მიზეზია სუბსტანციის დიფერენციაცია. სინამდვილის პირველ საფუძველში მოხსნილია დაპირისპირება, სუბსტანცია სუბიექტ-ობიექტის ორგანული მთლიანობაა, სულისა და მატერიის ერთიანობაა, რაც თავისებური ფორმით ხორციელდება ხელოვნებაში. ხელოვნება იმის ცოცხალი განსახიერებაა, თუ როგორ ხასიათს ატარებს სამყაროს პირველსაწყისი. და ეს შეხედულება ხელოვნებაზე, როგორც „აბსოლუტის“ ორგანოზე, სადაც დაძლეულია სასრულოსა და უსასრულოს, ცალკეულისა და ზოგადის, გრძნობადისა და სულიერის დაპირისპირება, საფუძვლად ედება რომანტიზმის ესთეტიკურ თეორიას. შელინგის მსოფლმხედველობა წარმოადგენდა რომანტიკოსებისათვის იშვიათ გამოსავალს მიეჩნიათ ხელოვნება ერთადერთ იარაღად ცხოვრების დისპარმონიის დასაძლევად. ნოვალისი (ფრიდრიხ ფონ გარდენბერგი 1772—1801) წერს: „პოეზია ფაქტიურად აბსოლუტური რეალობაა, რაც მეტია პოეზია, მით უფრო ახლო ვართ სინამდვილესთან“. პოეტისა და მოაზროვნის გათიშვა მოჩვენებაა, ავადმყოფური მდგომარეობის ნიშანია. მუსიკა სხვა არაფერია, თუ არა სმენის სინატიფე, ფერწერა — მხედველობის სრულყოფა.

რომანტიზმის მეორე ფუძემდებელი და ნოვალისის მეგობარი ფრიდრიხ შლეგელი (1772-1829) მოითხოვს უნივერსალურ ხელოვნებას, რომელსაც შეეძლება მოიცვას სულიერ მთლიანობაში ბუნება და ადამიანი თავის მისწრაფებით სასრულიდან უსასრულობისაკენ. ხელოვნების ძირითად პრინციპად შლეგელს მიაჩნდა „რომანტიკული ირონია“, რომელშიც ადგილი აქვს იდეალების „თვითდაშლას“ და მასში ერთდროულად ხორციელდება ხელოვნების უმაღლესი თავისუფლება, მისი დამოუკიდებლობა სინამდვილისაგან. ირონია არის შემოქმედი გონების თვითცნობიერების გამოვლენა, გონებისა, რომელშიც არ არის შეზღუდული რომელიმე ერთიანი ფორმით და რომელიც მეფური დაუდევრობით გადადის ერთი ფორმიდან მეორეზე. იმავე დროს, ირონია გამოხატავს თვითცნობიერების ფსიქოლოგიურ ფაქტს, თვითცნობიერებისა, რომელიც უცხოა შემოქმედისათვის და შეპყრობილია საკუთარ ნაცოდვილართა ჭკრეტით.

რომანტიზმი არ წარმოადგენდა ერთ მთლიან მიმდინარეობას. მასში აშკარად გამოიყოფა ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო ტენდენცია: რეაქციული და პროგრესული. რეაქციული რომანტიზმის იდეურ პოზიციას შეადგენდა საზო-



გადოების ბურჟუაზიული გარდაქმნების რეზულტატებსა და ბურჟუაზიის გან-
მანათლებლურ იდეოლოგიაზე უარყოფითი რეაქცია, შიში ხალხის მასების რე-
ვოლუციური მოძრაობის მიმართ. რეაქციული რომანტიზმი სოციალურ წინააღ-
მდეგობათა საშინელებისაგან თავის დაღწევის გზას წარსულის იდეალიზაციაში,
შუასაუკუნეობრივი სინამდვილის აპოლოგიაში ეძებს. იგი ქადაგებს ხელოვნე-
ბის ამაღლებას ცხოვრებაზე და გონებისა და ლოგიკის ნაცვლად აყენებს რე-
ლიგიურ მისტიკას. „ჩვენი ცხოვრება არ არის ოცნება, მაგრამ უნდა იყოს და
გახდება კიდევ“, — ამბობს ნოვალისი. ოცნება, რომელიც შთაგონების წყაროა,
გვაძლევს სინამდვილის რეალურ სურათს. მხოლოდ ოცნებაში შეიძლება დავი-
ნახოთ ნორმალური აღქმისათვის მიუღწეველი სამყაროს შინაგანი საიდუმ-
ლოება. პროგრესული რომანტიზმი, პირიქით, ყურადღებას ამახვილებს თავი-
სუფლებისათვის ბრძოლის აუცილებლობაზე, რომლის ნათელ იმედს მომავლის
პერსპექტივებში ჰვრეტს და არა გარდასულ ჟამთა განდიდებაში. პროგრეს-
ული რომანტიზმის შემოქმედებაში ფართოდ ჰპოვა ასახვა სამართლიანობი-
სადმი სწრაფვამ, ადამიანის გმირულმა ბუნებამ და კეთილშობილებამ. პროგ-
რესული რომანტიზმი მჭიდროდაა დაკავშირებული ნაციონალური კულტუ-
რის საუკეთესო ტრადიციებთან და ხალხის სულისკვეთების გამომხატველ
იდეებთან.

რომანტიზმის, როგორც მხატვრული მეთოდის, მნიშვნელობა საკმაოდ დი-
და ხელოვნებაში. იგი ფართოდ იკაფავს გზას ხელოვნების სხვადასხვა დარ-
გებში და ქმნის მხატვრული ღირებულების ჰეშმარიტ შედეგებს. განსაკუთრე-
ბით ძლიერია რომანტიზმის გავლენა ლიტერატურაში. შეიძლება ითქვას, XIX
საუკუნის პირველი ნახევრის არც ერთი დიდი მწერალი არ ყოფილა თავისუ-
ფალი რომანტიზმის გავლენისაგან. რომანტიზმის სახელოვანი წარმომადგენ-
ლებია ინგლისში ბაირონი და შელი, საფრანგეთში—ჰიუგო და ჟორჟ სანდი,
რუსეთში—პუშკინი და ლერმონტოვი, პოლონეთში—ადამ მიცკევიჩი და ა. შ.
ჩვენში რომანტიზმის ბრწყინვალე ტრადიციებზე იდგნენ ალექსანდრე ჭავჭა-
ვაძე, გრიგოლ ორბელიანი და ნიკოლოზ ბარათაშვილი.

სახვითი ხელოვნების დარგებს შორის რომანტიზმმა ყველაზე უფრო ნა-
თელი გამოხატულება ჰპოვა ფერწერაში. ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნა-
ვია ფრანგული სკოლის წარმატება. ბურჟუაზიული სინამდვილის ყოველდღი-
ური ცხოვრების მიმართ მტრულად განწყობილი ფრანგი რომანტიკოსი მხატ-
ვრები ძირითადად მიმართავენ ისტორიული ამბების, აღმოსავლური ეგზოტი-
კისა და კლასიკოსების ლიტერატურული სახეების ასახვას. პორტრეტებში მათ
იზიდავთ ინდივიდუალობა, ადამიანის დაძაბული სულიერი „მე“, პეიზაჟში —

ბუნების სტიქიური ძალა და ა. შ. კლასიციზმის საწინააღმდეგოდ, ისინი თავისუფალი, დინამიური და ფერწერული კომპოზიციის კულტივირებას ახდენენ, მოითხოვენ მძაფრი მოძრაობისა და უსაზღვრო სივრცის გამოსახვას, კოლორიტის, საღებავის უხვად გამოყენებას, რომელიც ემყარება სინათლისა და ფერის კონტრასტებს, წერის სწრაფ, მსუბუქ მანერას. ფერწერის დარგში რომანტიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენლებია: საფრანგეთში — ჟერიკო და დელაკრუა, რუსეთში — ბრიულოვი და აივაზოვსკი და სხვ.

რომანტიზმი ერთ-ერთი ბრწყინვალე და მნიშვნელოვანი ეპოქაა მუსიკალური ხელოვნების ისტორიაში. მუსიკის განსაკუთრებულმა უნარმა — ღრმად შეიჭრას ადამიანის სულიერი, შინაგანი განცდების სამყაროში, განაპირობა რომანტიზმის ესთეტიკური თეორიის წამყვანი როლი ხელოვნების ამ დარგში. ემოციის კულტი, გრძნობის პრიმატი გონებაზე, რომელსაც ხაზს უსვამდა რომანტიზმი, ყოველმხრივ უწყობდა ხელს მის დამკვიდრებას მუსიკის სფეროში. „გონება ცდება, გრძნობა — არასოდეს“, ამბობდა შუმანი.

რომანტიზმი როგორც დამოუკიდებელი მიმდინარეობა მუსიკაში ჩამოყალიბდა XIX საუკუნის დასაწყისში. მისი გამოჩენილი წარმომადგენლები არიან ევროპის ქვეყნებში შუბერტი, შუმანი, ვაგნერი, მენდელსონი, პაგანინი, როსინი, ვერდი, ბელინი, ბერლიოზი, შოპენი, ლისტი და სხვა მრავალი. მუსიკალური რომანტიზმის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თავისებურებაა პროგრამული მუსიკის დამკვიდრება. რომანტიზმი მუსიკის სფეროში ცდილობს მოძებნოს გამოსახვის ახალი, ცოცხალი საშუალებები ადამიანის რთული ფსიქოლოგიური სამყაროს, მისი ემოციური ელფერის ნაირსახეობის გამოსახატავად. ამასთან დაკავშირებით, იგი ახდენს ჰარმონიული ენის, ინსტრუმენტირების, მუსიკალური ფორმების, ვოკალური დეკლამაციის მნიშვნელოვანი ზომით დამკვიდრებას. ჰარმონიული ენის განვითარება ხდება ტონალურ შეპირისპირებათა, არაძირითად საფეხურთა აკორდების ფართო გამოყენებით, ინსტრუმენტირების — ორკესტრული ჯგუფების დამოუკიდებლობის გაზრდით, მუსიკალური ფორმების — სონატის, კონცერტის, სიმფონიური პოემის შექმნით, განსაკუთრებული ხერხების ლეიტმოტივების გამოყენებით და ა. შ.

რომანტიზმის გავლენამ თავი იჩინა თეატრალურ ხელოვნებაშიც. XIX საუკუნის პირველ ნახევარში იგი შეიჭრა თეატრების სცენაზე, როგორც ახალი სიო, როგორც განმათავისუფლებელი მოძრაობა, არსებული უსამართლობის წინააღმდეგ პროტესტის ფორმა. რომანტიზმის თეატრალური ესთეტიკის საფუძველს წარმოადგენს წარმოსახვა და გრძნობა. რომანტიზმის თეორია მსახიობის თამაშში მოითხოვს მძაფრ ემოციურობას, დრამატულ ექსპრესიას, პა-

თოსს, გრძნობათა ცალმხრივ ჰიპერბოლიზაციას. კლასიციზმის დოქტრინის საწინააღმდეგოდ, რომანტიკოსი აქტიური ყურადღებას ამახვილებს ადამიანის ბუნებაში შინაგან წინააღმდეგობათა ფაქტზე, ფსიქოლოგიურ დაძაბულობაზე. კლასიციზმისაგან განსხვავებით, რომანტიზმმა თეატრში შემოიტანა გულწრფელობის დაუშრეტელი ცეცხლი, მხურვალე ტემპერამენტი.

უთუოდ დიდი როლი შეასრულა რომანტიზმმა როგორც მხატვრულმა მეთოდმა ხელოვნების განვითარების საქმეში. მისი როლი არ შემოიფარგლება მხოლოდ მხატვრული სინამდვილის შექმნის პერსპექტივების გაზრდით. მან გაამდიდრა ხალხის კულტურული ცხოვრება ბურჟუაზიული სინამდვილის შინაგან წინააღმდეგობათა გაცნობიერებით. ხელოვნების სფეროში რომანტიზმმა ფართო გზა მისცა გრძნობებისა და ენებების სამყაროს, იდეალისაკენ დაუღეგარ სწრაფვას, წარმოსახვის თავისუფლებას.

4. რეალიზმი. რეალიზმის ელემენტებს გარკვეული ზომით თითქმის ყველა მიმართულება ატარებს, მაგრამ რეალისტური ეწოდება უშუალოდ ისეთ ნაწარმოებს, რომელშიც ობიექტური სინამდვილის გამოხატვის მოთხოვნა წარმოადგენს წამყვანს, განმსაზღვრელს. ეს მოთხოვნა მხატვრულ შემოქმედებაში შეიძლება მოცემული იყოს როგორც სტიქიური, ისე შეგნებული ფორმით. ამასთან დაკავშირებით, გვექნება, ერთი მხრივ, სტიქიური და, მეორე მხრივ, — შეგნებული რეალიზმი. სტიქიური რეალიზმი დამახასიათებელია სწორედ ადრეული შემოქმედებისათვის, ხოლო შეგნებული, ე. ი. რეალიზმი, როგორც ოფიციალური მხატვრული მეთოდი, წარმოიშვა მხატვრული კულტურის განვითარების გარკვეულ ეტაპზე.

ჰეგელი ძირითად მხატვრულ მეთოდებად ასახელებს რომანტიზმსა და რეალიზმს. შეიძლება მისი შეხედულება არც იყოს საფუძველს მოკლებული. მაგრამ ჩვენთვის ამ შემთხვევაში მთავარია იმის ჩვენება, რომ ხელოვნების განვითარებისა და მხატვრული შემოქმედების, სინამდვილის მხატვრულად გარდაქმნის არაერთი გზა არსებობს, ხოლო რაც შეეხება იმის დადგენას, რომ კერძოდ კლასიციზმი, ან თუ გნებავთ სხვა რომელიმე მიმდინარეობა ჩავთვალოთ მეთოდად თუ სტილად, ვფიქრობთ ეს ხელოვნების თეორიის საქმეა და არა ესთეტიკისა. გარდა ამისა, ბოლოს და ბოლოს, ბევრი რამ მეცნიერებაში შეთანხმების საქმეა.

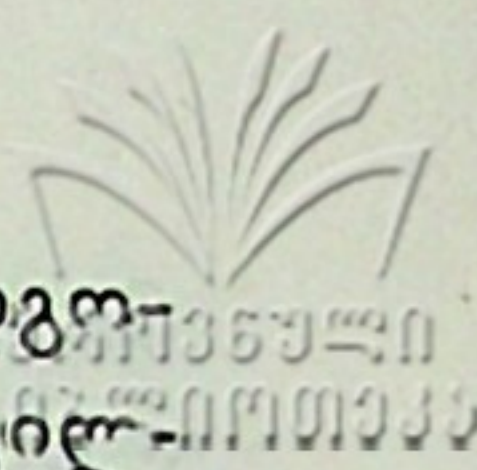
რეალიზმი შეიცავს ორ ძირითად მომენტს; ერთია გარკვეული საზოგადოებრივი ვითარება და ეპოქის საერთო, გარეგანი ნიშნების ასახვა კონკრეტულობის ისეთი ხარისხით, რომელიც შექმნის ცოცხალი სინამდვილის შთაბეჭდილებას, მეორე — სახეების განზოგადების გზით საზოგადოებაში მოქმედ



ძალთა, სოციალურ მიმართულებათა ისტორიული შინაარსის, არსების ღრმადი
შორსმავალი ანალიზი. ეს ორი მომენტი შინაგანად დაკავშირებულია რეალიზ-
მში, მაგრამ ამის გამო არ უნდა გვეგონოს, რომ შეუძლებელია ან გამორიცხუ-
ლი მათი ცალ-ცალკე წარმოდგენა. პირველი მომენტი, ე. ი. სინამდვილის გარე-
გან ნიშანთა კონკრეტულობის მაღალ ხარისხში ასახვა მთლიანი შთაბეჭდილების
შესაქმნელად, დასრულებული მიმართულების სახით ხელოვნებაში გაცილე-
ბით ადრე წარმოიშვა, ვინემ რეალიზმის იდეოლოგია საზოგადოდ. სანამ რეა-
ლიზმი გაფორმდებოდა დამოუკიდებელ მხატვრულ მეთოდად, სანამ გაჩნდე-
ბოდა რეალიზმის თეორია, მხატვრული პრაქტიკა წარმატებით იყენებდა რეა-
ლიზმის ერთ-ერთ აქ დასახელებულ თავისებურებას და თითქმის არაფერს
ამბობდა ანუ არ მიმართავდა მის მეორე თავისებურებას. გარდა ამისა, კავშირი
პირველ და მეორე მომენტს შორის, ურთიერთდამოკიდებულების ხასიათი და
ამ დამოკიდებულების სიცხადე დიდადაა განსაზღვრული ხელოვნების სხვადა-
სხვა დარგებითა და ჟანრებით. ასე მაგალითად, კავშირი ღრმა სოციალურ ანა-
ლიზსა და გარეგნულ კონკრეტულ შინაარსს შორის პროზაში უფრო ნათელია
და ამავე დროს ძლიერიც, ვიდრე პოეზიაში, მასში სუბიექტური მოტივების
ფართო მასშტაბით მოქმედების გამო. სუბიექტური მომენტის სიჭარბე, ფანტა-
ზიის „განავარდება“ არ ართმევს ნაწარმოებს რეალისტურ ხასიათს, თუ ძირი-
თადი ტენდენცია მიმართულია ობიექტური რეალობის გამოხატვისაკენ. ეს კი
იმის მაჩვენებელია, რომ სავსებით დასაშვებია ისეთი მდგომარეობა, როდესაც
ერთი შეხედვით თითქოს დარღვეულია კავშირი სინამდვილესთან, ე. ი. არ
ემთხვევა გარეგანი ფორმები, მაგრამ ნაწარმოები პრინციპში მაინც რეალის-
ტურია. გოეთეს „ფაუსტი“, მიუხედავად ფანტასტიური და სიმბოლური სახეების
გამოყენებისა, საბოლოო ჯამში, რეალისტურ ნაწარმოებად ითვლება, რამდენა-
დაც მასში გადმოცემულია ობიექტური სინამდვილის ძირითადი ნიშნები.

ამრიგად, სინამდვილის შინაგანი კავშირების ასახვა ამავე სინამდვილის გა-
რეგანი ფორმების შესაბამისად, რომელსაც მიმართავს რეალიზმი, ყოველთვის
ერთნაირი ძალით როდია განსახიერებული და აუცილებელი. რეალიზმის მიზა-
ნია ობიექტური სინამდვილის შინაგანი ხასიათის მხატვრული გადამუშავება და
არა გარეგანი ნიშნების რეპრეზენტაცია. ე. წ. გარეგნულ-რეალისტური მანე-
რა კონკრეტიზაციისა და ინდივიდუალიზაციის ერთ-ერთი საშუალებაა და არა
ერთადერთი. რომ არასწორია რეალიზმის დახასიათება მხოლოდ გარეგანი
ფორმების მიხედვით, ნათლად ჩანს მისი ნატურალიზმთან შედარების დროს.

ნატურალიზმი, როგორც უკვე ითქვა, წარმოიშვა რეალიზმის ნიადაგზე,
იგი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, რეალისტური პრინციპის გამრუდებული, დამა-



ზინჯებული ფორმით განვითარება. ნატურალიზმი მოვლენის შინაგანი მდგომარეობის ასახვის ნაცვლად გარეგანი ნიშნების ზუსტი ანალიზით კმაყოფილება და ადამიანის სოციალურ-ისტორიული პირობების გამოკვლევის მაგიერ მისი ბიოლოგიური დახასიათებით იფარგლება. ნატურალიზმის მეტისმეტი გატაცება გარეგანი ამბებით ბევრ ესთეტიკოსში გულისწყრომას იწვევს და ეს გულისწყრომა მომდინარეობს არა სინამდვილისადმი ცალმხრივი დამოკიდებულებიდან, არამედ „ესთეტიკური ნორმების“ დარღვევიდან. ე. წ. „ესთეტიკური სიწმინდის“ მომხრენი ვერ იტანენ ნატურალიზმს რეალური ცხოვრების არაესთეტიკური მომენტების გამოსახვის გამო. მათი აზრით, ცხოვრების მახინჯი მხარეები არ უნდა იქნეს მოცემული მხატვრულ ნაწარმოებებში, რადგან იგი ეწინააღმდეგება ხელოვნების კეთილშობილურ მიზნებს. ცალკეული სასიცოცხლო პროცესების დეტალური აღწერა არაესთეტიკურია, ხელოვნებამ უნდა ასახოს ადამიანის სულიერი სამყარო, მისი მაღალი იდეალები.

ნატურალიზმის მსგავსი კრიტიკა უცხოა რეალიზმისათვის. რაკი რეალიზმს აინტერესებს ობიექტური, თვალჩინოვებული ანუ გრძნობადი სინამდვილის მხატვრული სურათი, ბუნებრივია ხელს ვერ ყოფს ამ სინამდვილისათვის ჩვეულ მომენტებს, და ყოველი ნატურალისტური დეტალი სავსებით უფლებამოსილია ჩაითვალოს მხატვრული სინამდვილის მოვლენად, მაგრამ იმ პირობით, თუ იგი ემსახურება ადამიანის კონკრეტულ-ისტორიული შინაარსის, სოციალური არსების გამოხატულებას. ემილ ზოლას შემოქმედების ნაკლი რეალიზმის მიხედვით ის კი არაა, რომ მასში ესთეტიკური ნორმების სისტემატური დარღვევა ხდება, არამედ ის, რომ ამ ნორმების დარღვევას თვითმიზნის ხასიათი აქვს, „არაესთეტიკური“ მომენტების განჭვრეტა მხოლოდ ერთი მხრიდან, შიშველი ემპირიზმის თვალსაზრისიდან ხორციელდება. ზოლა, ცდილობს რა გამოაშკარავოს ადამიანში ცხოველური ბუნება, არ აშუქებს ამ ბუნების სოციალურ ფესვებს და მიაჩნია იგი თანდაყოლილ ადამიანურ თვისებად. მიუხედავად ამგვარი დამახინჯებისა, მიუხედავად მცდარი იდეოლოგიური პოზიციისა, თუ საკითხი მიდგება უშუალოდ ზოლას შეფასებაზე, რეალიზმისათვის იგი მაინც დიდ რეალისტად რჩება, რამდენადაც მართებულად მიუთითებს ობიექტური რეალობის „არაესთეტიკურ“ მხარეებზე. ზოლა კრიტიკული რეალიზმის მორცხვი წარმომადგენელია, რომელიც სუბიექტურად თვითკრიტიკას ეწევა, ობიექტურად კი არსებული სინამდვილის საბრალდებულო აქტს წერს.

ამრიგად, რეალისტური მეთოდის შეფასება გარეგანი ფორმების მიხედვით არასწორია. ასევე არასწორია ის მოსაზრებაც, რომ მოვლენათა დეტალური აღწერა ნატურალიზმის საკუთრებაა და უცხოა რეალიზმისათვის. გარეგა-

ნი ნიშნების დაწვრილებით ანალიზს რეალიზმიც მიმართავს, თუ ამგვარი ნიშნების მოვლენის შინაგანი ბუნების გამოხატვას ხელს უწყობს.

როცა ლაპარაკია რეალიზმის მიერ ობიექტური გარემოს ასახვაზე, რეალისტური ხელოვნების შინაარსის ობიექტურობაზე, არ უნდა გვესმოდეს ეს როგორც სუბიექტური მომენტის გაუქმება. რეალიზმი ლაპარაკობს არა ცხოვრებაზე თავისთავად, არამედ ხელოვანის წარმოდგენის მიხედვით. მხატვრული სინამდვილე, რამდენადაც ვიცით, სუბიექტის ობიექტთან დამოკიდებულების გამოხატულებაა და ბუნებრივია, რომანტიზმთან ერთად რეალისტური მეთოდიც მოიცავს სუბიექტურ ელემენტებს ობიექტურის გვერდით, მხოლოდ შეცვლილია თანაფარდობა ამ ელემენტებისა თუ რომანტიზმი პროტესტს უცხადებს არსებულს და უარყოფს მას, რეალისტიც ასევე კრიტიკულადაა განწყობილი მის მიმართ. მაგრამ კრიტიკა გამოიხატება არა საზოგადოდ სინამდვილის უგულებელყოფაში, არამედ არსებულ ნაკლოვანებათა ობიექტური მიზეზების გამომზეურებაში და ამავე არსებულის ნიადაგზე უკეთესი მომავლის დანახვის შესაძლებლობაში. რომანტიზმის აბსტრაქტული იდეალი ნაკლებად მიმზიდველია. ამიტომაც რეალიზმი გულისხმობს ცოცხალი რეალობის შესაბამისი მხატვრული სინამდვილის შექმნის პროცესში ამ რეალობის შეფასების აუცილებლობას. შეფასება შესაძლოა სხვადასხვანაირი იყოს, რეალიზმი არ ნიშნავს მსოფლმხედველობის იგივეობას, პოლიტიკური მრწამსის ერთიანობას, მაგრამ მისთვის სავალდებულოა საზოგადოდ შეფასების ფაქტისადმი ანგარიშის გაწევა და ამით ცხოვრების დინების მიმართ დაინტერესების გამოჩენა.

ცხოვრებისადმი ინტერესი სრულებით არ ნიშნავს რეალისტური მეთოდის თემატიკის შეზღუდვას. რეალიზმის თემატიკა უსაზღვროა, ნებისმიერი მოვლენა შეიძლება მოექცეს ყურადღების ცენტრში, მაგრამ როგორიც არ უნდა იყოს თემა, რასაც არ უნდა შეეხო რეალისტი, ცდილობს დააკავშიროს იგი ცხოვრებასთან და ჩასწვდეს მის სოციალურ არსს.

5. **ნატურალიზმი.** ნატურალიზმი, როგორც დამოუკიდებელი მხატვრული მეთოდი, ოფიციალურად წარმოიშვა გასული საუკუნის 70-იან წლებში, თუმცა მის ელემენტებს ხელოვნებაში გაცილებით ადრე ვხვდებით. ნატურალიზმის სახელწოდება და თეორიული დაფუძნება ეკუთვნის გამოჩენილ ფრანგ მწერალს ემილ ზოლას. ნატურალიზმი ხელოვნების ერთადერთ ჭეშმარიტ წყაროდ თვლის ობიექტურ, თვალწილულ სინამდვილეს. ეს გარემოება მას ერთგვარად აკავშირებს რეალიზმთან და პირველად იგი მართლაც წარმოიშვა როგორც რეალიზმის ნაირსახეობა, ან, უფრო სწორად, რეალიზმის ნიადაგზე აღმოცენებული გარკვეული მიმართულება. ზოლას თქმით, ნატურალიზმი როგორც



დამოუკიდებელი მიმართულება გამოეყო რეალიზმს თემატიკის შეზღუდულობის გამო. რეალიზმი გვერდს უვლის ცხოვრების ისეთ მხარეებს, როგორცაა პათოლოგიური და ფიზიოლოგიური ხასიათის მოვლენები, პროფესიული შრომის საკითხები და სხვ. ე. ი. არ გვაძლევს სინამდვილის სრულ სურათს, ხელოვნება კი მოვალეა არ დატოვოს ყურადღების გარეშე არც ერთი, თუნდაც უმნიშვნელო დეტალი.

კავშირი ნატურალიზმსა და რეალიზმს შორის უფრო ფორმალური, გარეგნული ხასიათისაა, ვინემ შინაგანი. მართალია, ერთიცა და მეორეც ემყარება რეალური, თვალჩინაობის სინამდვილის მხატვრულ გადამუშავებას, მაგრამ მთავარია არა ის, თუ რას მივიღებთ წყაროდ, არამედ როგორი იქნება პოზიცია მიღებული ობიექტის მიმართ. ამ მხრივ მათ შორის ადგილი აქვს პრინციპულ განსხვავებას. ამრიგად, ნატურალიზმი არაფრით იმაზე ახლო არ დგას რეალიზმთან, ვინემ რომანტიზმი ან სხვა მხატვრული მეთოდი.

ნატურალიზმის ძირითად მოთხოვნებს წარმოადგენს მეცნიერულობა, ობიექტურობა და აპოლიტიკურობა. იგი გმობს რეალიზმისათვის დამახასიათებელ ტენდენციონიზმს და მოითხოვს ხელოვანისაგან მიუკერძოებელი დამოკიდებულების გამოჩენას სინამდვილის მოვლენების ასახვისა თუ შეფასების საკითხში.

ნატურალიზმის მიერ ობიექტურობის მოთხოვნა უნდადგას და ყოველგვარ საფუძველს მოკლებული. პოეტი, რომელიც სინამდვილეს ასახავს მხატვრულ ფერებში, მუდამ რაღაც მხრიდან ჭკრეტს მას, რაღაც კუთხიდან აყოლებს თვალს მოვლენების დინებას და შეუძლებელია ამ კუთხის გაუქმება. შეუძლებელია იმის უარყოფა, რომ ხელოვნების სინამდვილე, საიდანაც არ უნდა იყოს აღებული მისთვის მასალა, საბოლოო ჯამში, მაინც ხელოვანის თვალთ დანახული სინამდვილეა და ეს ხედვა ხორციელდება გარკვეული დროისა და სივრცის ფარგლებში, ე. ი. გარკვეული პოზიციისა და ტენდენციის კარნახით. ობიექტურობის პრინციპის ქადაგება ფაქტურად ნიშნავს ინდივიდუალობის მოხსნას, ხოლო ინდივიდუალობის გარეშე ქრება თვით მხატვრული ღირებულებაც. მხატვრული თავისებურების უგულებელყოფას, მისი სპეციფიკური თვისების გაუარესებას მოასწავებს აგრეთვე მხატვრული ჭეშმარიტების გაიგივება თეორიულ ჭეშმარიტებასთან, რასაც ადგილი აქვს ნატურალიზმთან.

ნატურალიზმის ფილოსოფიურ დოქტრინას წარმოადგენს პოზიტივიზმი. პოზიტივიზმის მამამთავრის ოგიუსტ კონტის მიხედვით საზოგადოებრივი მოვლენები უნდა მიეკუთვნოს ფიზიოლოგიურ მოვლენათა რიცხვს. გამოდის რა ამ



მოსაზრებიდან, ნატურალიზმი თვლის, რომ ადამიანი პრინციპში ბიოლოგიური პროგრესის შედეგია და მისი საბოლოო ანალიზიც ბიოლოგიური საწყისების გამომწვევებით უნდა მოხდეს. სიცოცხლის განვითარების პროცესში ნატურალიზმი მტკიცედ დგას მემკვიდრეობის თეორიის სადარჯოზე.

ემყარება რა იმავე კონტის მოძღვრებას, ზოლა პოლიტიკის სფეროში უარყოფს რომელიმე კლასის ინტერესების გამოხატვას და ქადაგებს ზოგად-ადამიანური პოლიტიკის დაცვას. „მე არ მსურს გადავწყვიტო, თუ როგორი უნდა იყოს ადამიანური ცხოვრების წყობა, — ამბობს იგი, — არ მსურს ვიყო პოლიტიკოსი, ფილოსოფოსი და მორალისტი. მე დავკმაყოფილდები მხოლოდ მეცნიერის როლით, გამოვსახავ სინამდვილეს და ვეძიებ მის შინაგან ფარულ საფუძვლებს“. ამიტომ ნატურალიზმი უარყოფს რაიმე შეფასების თუ მსჯავრის გამოტანის საჭიროებას. ხელოვნებამ, მისი აზრით, უნდა მოგვცეს ადამიანის ბუნებრივი ისტორია, ბუნებრივი მდგომარეობა, გრძნობებისა და ვნებების ისეთი ანალიზი, როგორსაც იძლევა ფიზიოლოგია.

პოლიტიკის უარყოფა თავისებური პოლიტიკაა. ნატურალიზმის ცდას — თავი აარიდოს საზოგადოებრივი პროცესების მიმდინარეობას, მოჩვენებითი ხასიათი აქვს. ხოლო იმ მოთხოვნას, რომ ხელოვანმა იხელმძღვანელოს მეცნიერული სიზუსტის დაცვის აუცილებლობით, მივყავართ ფაქტების, ცალკეული დეტალების ფოტოგრაფიულ ფიქსაციამდე. ნატურალიზმისათვის დამახასიათებელია მასალის სისტემატური, კორპუსკულარული შესწავლა. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ამ მასალას არ გააჩნია დიდი შემეცნებითი ღირებულება, ვინაიდან იგი წარმოდგენილია ყოველგვარი დამუშავების გარეშე, არ არის გამოყოფილი არსებითი არარსებითისაგან, შემთხვევითი — მთავარი და ძირითადი მომენტებისაგან.

მკაცრი ობიექტურობის მოთხოვნამ ნატურალიზმი შინაგან წინააღმდეგობაში მოაქცია, რის გამოც ბუნებრივად განიცდის რეფორმაციას. ეს რეფორმაცია ხორციელდება სუბიექტივიზმის დამკვიდრებით, რომლის განსახიერებასაც წარმოადგენს იმპრესიონიზმი.

6. იმპრესიონიზმი. ტერმინი იმპრესიონიზმი წარმოდგება ფრანგული სიტყვისაგან *impression* და ნიშნავს „შთაბეჭდილებას“. იგი ეწოდა XIX საუკუნის ფრანგულ ფერწერაში ანტიაკადემიური ტენდენციების მატარებელ მხატვართა გარკვეულ ჯგუფს, რომლის რიგებში შედიოდნენ ედუარდ მანე, კლოდ მონე, ავგუსტ რენუარი, კამილ პისარო, ედგარ დეგა და მათი მიმდევრები, რომელთა პოზიციაც გამოიხატა 1863 წელს პარიზში მოწყობილ გამოფენაზე.



სახელწოდება უშუალოდ წარმოიშვა 1874 წელს. ე. წ. „დამოუკიდებლობის“ გამოფენაზე წარმოდგენილ კლოდ მონეს ნაწარმოებიდან „Impression soleil levant“ („შთაბეჭდილება, მზის ამოსვლა“).

იმპრესიონიზმი თავდაპირველად აერთიანებდა იმ მხატვრებს, რომლებიც გაბატონებული აკადემიური სტილის წინააღმდეგ გამოდიოდნენ. ამდენად მასში ადგილი აქვს მრავალ ნაირსახეობას. იმპრესიონიზმის ყველა მიმართულებისათვის დამახასიათებელია ობიექტური რეალობის მუდმივი, აბსოლუტური ცვალებადობის აღიარება და აქედან მათი ასახვის შეუძლებლობა. იმპრესიონისტები მოითხოვენ ხელოვანი დაემყაროს არა ობიექტურ რეალობას, არამედ გონების კონტროლისაგან თავისუფალ პირად შთაბეჭდილებებს, საგნები უნდა დაიხატოს ისე, როგორადაც ისინი გვევლინებიან მოცემულ მომენტში და არა ისე, როგორადაც წარმოგვიდგებიან ცოდნის საფუძველზე. ასე მაგალითად, თუ ფიგურის ან ობიექტის კონტური ჩრდილებისა და დისტანციის ზეგავლენის გამო იცვლება იმდენად, რომ დალაქავებულ სახეს იღებს, უნდა გამოისახოს ლაქების განუსაზღვრელი მასა, ე. ი. რაც უშუალოდ ეცემა თვალის ბადურას და არა ის, რასაც გვიკარნახებს წინასწარი ცდიდან მიღებული გარკვეულობა. იმპრესიონისტების აზრით, მხატვარმა უნდა მოახდინოს ატმოსფეროს ცვლილებით გამოწვეული ფერთა მოდიფიკაციების ფიქსირება. მწვანე ფოთლები დისტანციაზე იღებენ ლურჯ ფერს; ნაცრისფერსა და ყავისფერზე ჩრდილი ახდენს საკმაოდ დიდ ზეგავლენას; ზევიდან ქედები ჰგვანან არა წვეტიან სილუეტებს, არამედ რადიაციული ზონით შექმნილ სხივთა თანმიმდევრობას; ჩამავალი მზე აღმოკიდებული ბირთვივით გამოიყურება და ა. შ. ყველაფერი ეს იმის მაჩვენებელია, რომ ნებისმიერი მოვლენის მიმართ ადგილი აქვს სინათლის ვიბრაციებს; ფერი, როგორც გარკვეული თვისება, არ არსებობს, იგი ობიექტის გარეგნულ ფორმაზე სინათლის თამაშის შედეგია. ჩრდილი წარმოადგენს არა სინათლის უარყოფას, არამედ მის შეცვლილ სახეს. ერთი სიტყვით, რასაც კი თვალი სწვდება, სინათლის სხივია და მაშასადამე ფერწერის რეალური საგანიც სინათლეა.

იმისათვის, რომ სრულად გადმოიცეს გარემოს ხედვით წარმოშობილი პირველი შთაბეჭდილებანი, იმპრესიონისტები მოითხოვენ ბუნების წიაღში გასვლას და ნაწარმოების შექმნას ღია ცის ქვეშ. ამან დიდად შეუწყო ხელი ბუნების „ესთეტიკურ საიდუმლოებაში“ კიდევ უფრო ღრმად შეჭრას.

იმპრესიონისტებმა პირველად გამოამზეურეს და შექმნეს იმეტად საინტერესო სურათები ქალაქის ყოფა-ცხოვრებიდან. იმპრესიონისტების მიერ შექმნილი ქალაქის ყოფის ამსახველი სურათები არ ისახავენ მიზნად ცხოვრების შინაარ-



სის გახსნას, მისი სოციალური არსის ჩვენებას, მათთვის ყველგან მთავარი-ის-
ოპტიკური ელფერი, რომელიც ამა თუ იმ მოვლენას ახლავს და ქალაქური თე-
მატიკაც უფრო საბაბს წარმოადგენს ფერთა ახალი ელერადობის აღმოსაჩენად.
გადააქვთ რა ყურადღების ცენტრი მარად მოძრავი სიცოცხლის შემთხვევით
მომენტებზე, იმპრესიონისტები საერთოდ უარყოფენ ამბავის გადმოცემას, ნა-
წარმოების ფაბულას.

იმპრესიონიზმი წარმოიშვა და განსაკუთრებით მოიკიდა ფეხი როგორც
დამოუკიდებელმა მხატვრულმა მეთოდმა ფერწერაში. მაგრამ მისი გავლენა იგრ-
ძნობა ხელოვნების სხვა დარგებშიც. ლიტერატურაში იგი უფრო ვრცელდება
როგორც სტილისტური მიმდინარეობა, თუმცა გარკვეული ჯგუფისათვის, კერ-
ძოდ, დეკადენტური მსოფლმხედველობის მწერლებისათვის მას მეთოდოლოგი-
ური მნიშვნელობა აქვს. იმპრესიონიზმის გავლენას განიცდის რუსეთის რე-
ალისტური სკოლის ისეთი დიდი წარმომადგენელიც, როგორიცაა ჩეხოვი. მაგ-
რამ ჩეხოვთან იმპრესიონიზმი რეალისტური პრინციპის გამდიდრებას ემსახუ-
რება და არა მის უარყოფას.

გასული საუკუნის 80-იანი წლების ბოლოს იმპრესიონიზმი როგორც ერ-
თიანი მიმდინარეობა იშლება, მაგრამ ამით არ შეწყვეტილა მისი გავლენა; პი-
რიქიან, მან ბიძგი მისცა ახალ-ახალი, განსაკუთრებით ფორმალისტურ ხასიათის
მიმდინარეობების განვითარებას.

7. ფორმალისტური მიმდინარეობანი. XIX საუკუნის მიწურულში ხელო-
ვანთა შორის თავი იჩინა ტენდენციამ გაეთავისუფლებინათ ხელოვნება შინა-
არსეული მომენტებისაგან და მთელი ყურადღება გადაეტანათ წმინდა ფორმა-
ლურ ურთიერთობებზე. გარკვეული ზომით ფორმალისტური მიდრეკილებები
მუდამ ახასიათებდა ხელოვნებას თავისი განვითარების მანძილზე, მაგრამ გამო-
კვეთილი სახე მან მიიღო გასული საუკუნის დასასრულსა და ჩვენი საუკუნის
დასაწყისში იმ დიდი ცვლილებების გამო, რომელსაც ადგილი ჰქონდა, ერთი
მხრივ, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში და, მეორე მხრივ, მეცნიერების განვითა-
რებაში. ამასთან დაკავშირებით, არსებობს ფორმალიზმის წარმოშობის სოცია-
ლური და გნოსეოლოგიური საფუძველი.

ფორმალიზმის წარმოშობის სოციალურ საფუძველს წარმოადგენს ის
რთული და წინააღმდეგობებით აღსავსე ვითარება, რომელშიც მოექცა კაცობ-
რიობა XIX საუკუნისა და XX საუკუნის მიჯნაზე. კაპიტალისტური ეკონომი-
კა და იდეოლოგია კრიზისულ მდგომარეობაშია, მსოფლიო განიცდის მშობი-
არობის მძიმე პროცესს. მას ელის ომის საშიშროება და მძლავრი სოციალური
გარდაქმნები. ქრისტიანულმა იდეოლოგიამ, რომელიც საუკუნეების მანძილზე



განაგებდა ადამიანთა ცნობიერებას, დაკარგა პოზიციები, რის გამოც ტრადიციების ბრმად მიმდევართა ჯგუფი ჰაერში ჩამოკიდებული აღმოჩნდა. ამან გამოიწვია სინამდვილის მიმართ ზიზღი, მტრული დამოკიდებულება და ხელოვნების იდეალური სამყაროსკენ სწრაფვა. ხელოვნება იქცა ნიადაგგამოცლილი ცხოვრებიდან გაქცევის ერთადერთ გზად და ახალი, უშინაარსო სინამდვილის შექმნის საიმედო საშუალებად.

ფორმალიზმის წარმოშობის გნოსეოლოგიურ საფუძველს წარმოადგენს მეცნიერების სფეროში მომხდარი რადიკალური ცვლილებები. მეცნიერების პროგრესმა ნათელყო ადრე არსებულ ჭეშმარიტებათა რელატიური ხასიათი და შეადგინა სამყაროს პრინციპების უფრო ღრმა სურათი. მეცნიერების ძველი პოზიციების შერყევამ ფიზიკოსების დიდი ნაწილი, როგორც ლენინი შენიშნავს, გადაისროლა იდეალიზმის ბანაკში. ანალოგიურ ვითარებას ჰქონდა ადგილი ხელოვნებაშიც. სინამდვილის მოვლენებზე შეხედულების შეცვლამ შექმნა ყოველგვარი ცოდნის პირობითობისა და აქედან საზოგადოდ მისი შეუძლებლობის წარმოდგენა. თუ ატომი, რომელიც ათასეული წლების მანძილზე მიაჩნდათ განუყოფელ ნაწილაკად, იშლება, და თუ ის, რაც დღეს აღიარებულია, საბოლოო ჯამში, განიცდის ევოლუციას, ტრანსფორმაციას, გამოდის, რომ ცოდნა, როგორც მყარი მოსაზრება, არ არსებულა და საგნები და მოვლენები ისეთები არიან, როგორადაც ისინი სუბიექტის ცნობიერებას ამჟამად ეჩვენება. ხელოვნების ცდა — მოგვცეს სინამდვილის სწორი სურათი, ბუნების კანონზომიერების მხატვრული ასახვა, უსაფუძვლოა, რადგან თვით კანონზომიერება ფიქტიურია და განისაზღვრება მეცნიერების განვითარების ეტაპებით.

ფორმალიზმის ფილოსოფიურ საფუძველს წარმოადგენს სუბიექტური იდეალიზმი და აგნოსტიციზმი. იგი ფართო განვითარებას აღწევს XX საუკუნეში და იჭრება ხელოვნების თითქმის ყველა დარგში. ფორმალიზმის ელემენტებს ვხვდებით არქიტექტურაში, სკულპტურაში, მუსიკაში, ლიტერატურაში, სინთეტური ხელოვნების სახეებში, მაგრამ ფორმალიზმი განსაკუთრებით მტკიცედ იკიდებს ფეხს ფერწერაში, რაც ალბათ შემთხვევითი არ უნდა იყოს. მხატვრული ლიტერატურა თავის სინამდვილეს აგებს სიტყვების საშუალებით, მეტყველება კი მჭიდრო კავშირში იმყოფება აზროვნებასთან, უშინაარსო აზროვნება უაზრობაა, ხოლო უაზრო აზრი წინააღმდეგობაა, ე. ი. შინაარსისაგან წმინდად დაცლილი ფორმების აღიარებას ლიტერატურაში მივყავართ აშკარა შეუსაბამობამდე და მაშასადამე მხატვრული ღირებულების გაქრობამდე.

მსგავს ვითარებას აქვს ადგილი მუსიკაშიც. შინაგანი ჰარმონიისა და მელოდიურობის გარეშე მუსიკალური ნაწარმოები არ არის მიმზიდველი, ბგერა-



თა თვითნებურ კავშირს არ შეუძლია სმენაზე ეფექტის მოხდენა და ესთეტიკური კმაყოფილების გამოწვევა ამიტომ, ისევე როგორც ლიტერატურაში, მუსიკაშიც ფორმალიზმის გამოვლენა მეტისმეტად ხანმოკლე და განსაზღვრულ ხასიათს ატარებს.

არქიტექტურაში ფორმალიზმის განვითარებას ხელს უშლის მისი მატერიალური მხარე, ქანდაკებაში — გამოსახვის კონკრეტულობა.

სულ სხვა სურათია ფერწერაში. აქ საქმე გვაქვს ფერებთან. ხოლო ფერთა მოხერხებულ შეხამებას საგნობრივი შინაარსის გარეშეც შეუძლია გარკვეული ესთეტიკური ზემოქმედების მოხდენა. მხატვრული ღირებულების მქონეა არა მარტო ლურჯი ცა, არამედ თავისთავად სილურჯეც, არა მარტო გამწვანებული ხეივანი, არამედ თვით მწვანე ფერიც, არა მარტო წითელი ყაყაჩოები, არამედ სიწითლეც, მაშინ, როდესაც ცალკე აღებული სიტყვა ან ბგერა ესთეტიკურ თვისებას არ ამჟღავნებს.

ფორმალიზმი მრავალი განშტოების სახით არსებობს. მის ერთ-ერთ სახეობას წარმოადგენს ფუტურიზმი. იგი წარმოიშვა იტალიაში ჩვენი საუკუნის დამდეგს. მისი მამამთავარია მარინეტი. ფუტურისტებისათვის დამახასიათებელია წარსული მემკვიდრეობის, კულტურისა და მორალის სრული უარყოფა და მათ წანგრევებზე სავსებით ახალი, ორიგინალური კულტურისა და ზნეობის შექმნა. ისინი ცდილობენ გზა მისცენ არაჩვეულებრივად თავისებურ, დინამიკით გაუღენთილ მომავლის ხელოვნებას. ხელოვნების ძირითად საგნად აცხადებენ მოძრაობასა და ქაოსურ დინამიზმს, რომელთა გამოსახატავად იყენებენ ლიტერატურაში უაზრო, უშინაარსო სიტყვებს, ფერწერაში — აბსტრაქტულ ფორმებს, ხაზებსა და ფერებს, მუსიკაში — ხმაურის გამომწვევ ბგერებს და ა. შ.

ფუტურიზმის გვერდით ვითარდება მეორე ფორმალისტური მიმდინარეობა კუბიზმი. კუბიზმი, როგორც მხატვრული მეთოდი, ჩამოყალიბდა საფრანგეთში პირველი მსოფლიო ომის წინ. მის ძირითად პრინციპს შეადგენს ობიექტური საგნების გამოხატვა გეომეტრიული ფიგურების — კუბის, სფეროს, ცილინდრის, კონუსის, პირამიდის და ა. შ. საშუალებით. კუბიზმის მამამთავარია ფრანგი მხატვარი სეზანი. მისი სიტყვებით, „კუბიზმი არის ყველაფერი იმის გაგება, რასაც ჩვენ ვხედავთ, მხოლოდ როგორც სხვადასხვა სიბრტყეების, ზედაპირების გარკვეული კვეთა“. „ანალიზი გვიჩვენებს, — ამბობენ კუბისტები, — რომ სამყაროს ჩვენი შემეცნება მიისწრაფვის გეომეტრიული სისტემისაკენ, რომელიც ჩვენი სულის წმინდა პროდუქტია“.

ფუტურიზმისა და კუბიზმის თავისებურ ნაირსახეობას წარმოადგენს

დადაიზმი. იგი დამოუკიდებელ მიმდინარეობად ჩამოყალიბდა შვეიცარიაში პირველი მსოფლიო ომის დროს. სახელწოდება წარმოდგება სიტყვიდან „dada“, რაც ნიშნავს სათამაშო ცხენს. სახელწოდების ამგვარი შერჩევა გამოწვეულია მსოფლმხედველობის ხასიათით, რომელსაც სურს საკუთარი პოზიცია მონათლოს როგორც ბავშვის ტიქტიკი. დადაისტები უგულებელყოფენ ყოველგვარ მნიშვნელობასა და ლოგიკას, მიისწრაფვიან სახეებისა და სიტყვების დაშლისაკენ და ქადაგებენ, ფუტურიზმის მსგავსად, სიტყვათა უაზრო კავშირებს ლიტერატურის სფეროში, ხოლო ფერწერაში — საღებავებისა და ხაზების უწესრიგო, თვითნებურ ნარევს. 1925 წლისათვის დადაიზმი როგორც მიმდინარეობა იშლება და გერმანიაში იგი გადადის ექსპრესიონიზმში, საფრანგეთში — სიურეალიზმში.

ექსპრესიონიზმი ფერწერაში წარმოიშვა როგორც ერთგვარი რეაქცია იმპრესიონიზმის წინააღმდეგ. მისი უშუალო წინამორბედია ვან-გოგი. ექსპრესიონიზმი წარმოდგება სიტყვიდან *expressien* — გამოხატვა, ექსპრესია, ერთადერთ რეალობად მიაჩნია ხელოვანის სუბიექტური სამყარო, რომლის გამოხატვასაც, ექსპრესიას ემსახურება მხატვრული ნაწარმოები. მხატვრული შემოქმედების საფუძველია არა ადამიანის პირველადი გრძნობადი შთაბეჭდილებები, როგორც ფიქრობს იმპრესიონიზმი, არამედ სულიერი სამყარო, უპირობო განცდები. ექსპრესიონისტებისათვის დამახასიათებელია სწრაფვა ირაციონალობისაკენ, გაძლიერებული ემოციურობა. მაქსიმალური გამოხატველობის მიზნით ხდება რეალური მოვლენების დეფორმირება, გარეგანი სამყაროს განზრახ გამრუდებული ასახვა ხელოვანის შინაგანი განცდების შესაბამისად, საგანგებო პრიმიტიულობა, გროტესკული სახეების შექმნა. ექსპრესიონისტი პესიმისტურად, ნერვულ-ტრაგიკულ ფერებში აღიქვამს ცხოვრებას. ფერწერის გარდა ექსპრესიონიზმი ვითარდება ლიტერატურაში, მუსიკაში, თეატრალურ ხელოვნებაში. ლიტერატურაში ექსპრესიონიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელია ტ. კაფკა. 30-იანი წლების დასაწყისში ექსპრესიონიზმის გავლენა შედარებით ეცემა, იგი გადადის სიურეალიზმში.

სიურეალიზმი (*surrealisme*) ფრანგული სიტყვაა და ნიშნავს ზერეალიზმს. მისი ფუძემდებელია ბრეტონი, რომელმაც 1924 წელს გამოსცა „სიურეალიზმის მანიფესტი“. სიურეალიზმი საკმაოდ გავრცელებული მიმდინარეობაა თანამედროვე ბურჟუაზიულ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით ამერიკულ ფერწერაში. ემყარება ფროიდიზმსა და ბერგსონის ინტუიტივიზმს, აგრეთვე სანტაიანას ორმაგი ჭეშმარიტების თეორიას. უარყოფს შემეცნების ობიექტურობას, გონების როლს ხელოვნებაში; შემოქმედების წყაროს ეძებს ქვე-

ცნობიერების სფეროში, სიზმრებსა, ინსტიქტებსა და პალუცინაციებში. სიურ-
რეალიზმი არ ეწინააღმდეგება ობიექტური რეალობის გამოსახვის მოთხოვნას,
მაგრამ იგი მიაჩნია ადამიანური შემეცნებისათვის მიუღწეველ, შინაგან აზრსა
და კანონზომიერ პროცესებს მოკლებულ სინამდვილედ. ამდენად გარეგანი
მოვლენები სიურრეალიზმთან უკიდურესად დეფორმირებულ სახეს იღებენ და
არსებობენ ბუნდოვან, ალოგიკურ კავშირებში. სიურრეალიზმის ნაწარმოებებში
ყოველმხრივ დამახინჯებულია ადამიანის სხეული და სული. ადამიანი მათ შე-
გნებაში სიმდაბლისა და ბიწიერების განსახიერებაა. მათს საყვარელ თემებს
წარმოადგენს სიკვდილი, გახრწნა, ლობობა და ა. შ. სიურრეალიზმის მიზანია
პიროვნებაში აღზარდოს პესიმისტური სულისკვეთება, გარემოსთან პასიური
დამოკიდებულების ტენდენცია. სიურრეალიზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარ-
მომადგენელია სალვადორ დალი.

პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ სხვა ფორმალისტურ მიმდინარეობათა
გვერდით ვითარდება კონსტრუქტივიზმი. კონსტრუქტივიზმს ხე-
ლოვნება ესმის როგორც ფორმათა ფუნქციონალური, კონსტრუქციული მიზან-
დასახულება, მხატვრული შემოქმედება დაჰყავს კონსტრუქციების გამოვლენა-
მდე, შიშველ ტექნიზაციამდე. მისთვის დამახასიათებელია შინაარსის მოკლე-
ბული წმინდა კონსტრუქციების, ტექნიკის ესთეტიზაცია. კონსტრუქტივიზმი
განსაკუთრებით განვითარებას აღწევს არქიტექტურაში. აქ იგი ქადაგებს თვით
მასალის ესთეტიკურ ღირებულებას და მოითხოვს ფორმათა უკიდურესად გა-
მარტივებას, სტანდარტიზაციას. ფერწერასა და სკულპტურაში აყენებს აბსტ-
რაქტული ხაზების, სიბრტყეების, მოცულობათა კომბინაციების პრინციპს,
რკინის, ხისა და სხვა მასალისაგან მიღებულ უაზრო კონსტრუქციების თეორიას.
მხატვრულ ლიტერატურაში ადამიანს განიხილავს გრძნობას, თავისუფლებასა
და აზროვნებას მოკლებული მექანიზმის ფორმაში. სპექტაკლის დეკორატიულ
გაფორმებაში სავსებით ზედმეტად მიაჩნია ფერწერის გამოყენება და მის ნა-
ცვლად იძლევა აბსტრაქტულ სცენურ კონსტრუქციას.

ფორმალიზმის მწვერვალს და თანამედროვე ბურჟუაზიულ ფერწერაში
საკმაოდ განვითარებულ მიმდინარეობას წარმოადგენს აბსტრაქციონიზ-
მი. მისი მამამთავარია კანდინსკი, რომლის ნაწარმოებით — „იმპროვიზაცია“
(1910) — ეყრება საფუძველი აბსტრაქციონიზს ხელოვნებაში და კერძოდ
ფერწერაში. აბსტრაქციონიზმის მიხედვით ხელოვნებას არ მოეთხოვება ობი-
ექტური რეალობის ასახვა და არც უნდა მოჰკიდოს მას ხელი. საგნობრივი სი-
ნამდვილის ასახვა ზღუდავს შემოქმედის გაცილებით მდიდარ და შინაარსიან
ფანტაზიას. ესთეტიკურის სფერო თავისუფლებისა და სოციალური დამოუ-

კიდებლობის სფეროა. იქ ადამიანი ივიწყებს ყოველდღიურ, დაბალი რიგის ინტერესებს და ეზიარება მაღალი იდეალების სამეფოს, „აქ იგი თანამედროვეობის უსულგულო ცხოვრებიდან მიემართება იმ სუბსტანციებისა და იდეებისაკენ, რომლებიც სულის არამატერიალურ მისწრაფებათათვის ქმნიან თავისუფალ ასპარეზს“ (კანდინსკი). მხატვრულმა ფორმამ უნდა გამოხატოს არამატერიალური, სულიერი არსებანი, რომელთა აღმოჩენა შესაძლებელია „წმინდა ფორმებში“ და რომლებიც ბუნებაში არ გვხვდება. თუ სხვა ფორმალისტური მიმდინარეობანი — კუბიზმი, სიურეალიზმი, ექსპრესიონიზმი, ობიექტური რეალობის უარყოფის მიუხედავად, რაღაც ზომით მაინც ტოვებდნენ ბუნებისადმი მიბაძვის ელემენტებს, და ამაშია აბსტრაქციონიზმის როგორც ფორმალისმის უკიდურესი გამოხატულებაც, კანდინსკიმ აბსოლუტურად მოხსნა ფერწერაში საგნობრივი სინამდვილის ნატამალიც კი და იგი არაგამომსახველობით ხელოვნებად აქცია. ნაცვლად კონკრეტული, საგნობრივი შინაარსისა, მომავალმა ფერწერამ ხელი უნდა მიჰყოს აბსტრაქციების გადმოცემას, ისე როგორც ამას აკეთებს მუსიკა. მუსიკა არაფერს არ გამოხატავს, თავისუფალია ყოველგვარი ბუნებრივი ფორმების ილუზიისაგან და ამიტომაც თვითონაა აბსოლუტური რეალობა. ფერწერასაც შეუძლია გახდეს აბსტრაქტული. ამ მიზნით ხშირად კანდინსკი თავის ნაწარმოებს აძლევს მუსიკალურ სახელწოდებებს: „სიმფონია № 1“ და სხვ.

კანდინსკი, მალევიჩი, მონდრიანი აბსტრაქციონიზმის წამყვანი წარმომადგენლები არიან. მალევიჩი აყენებს „ეკონომიის პრინციპს“, რომლის მიხედვით მხატვრული შემოქმედება მით უფრო ძლიერია, რაც უფრო ეკონომიურია. ასეთი იქნება შავი კვადრატი „თეთრ ფონზე“, ან პირიქით. მონდრიანი ქადაგებს ფერწერაში უმთავრესად ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ხაზების გამოყენებას.

აბსტრაქციონიზმი კიდევ უფრო ვითარდება მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, წარმოიშობა სხვადასხვა განშტოებანი, აბსტრაქციონიზმის ერთ-ერთ ასეთ ნაირსახეობას წარმოადგენს ტაშიზმი. ტაშიზმი წარმოდგება ფრანგული სიტყვიდან *tacher*, რაც ნიშნავს დალაქიანებას, დათხუპვნას. დიუბიუფე, რომელიც ტაშიზმის დამაარსებლად ითვლება და რომელსაც მიაჩნია, რომ ნანგრევებში მეტია ესთეტიკურის საფუძველი, ვინემ საგანგებოდ მოწესრიგებულ სამყაროში, რომ ძველ კედლებზე შემთხვევითი ფერები ნებისმიერ ფერთა ტონალობაზე უფრო მიმზიდველია, რომ ტალახისფერი არანაკლებია ცისფერზე, ჰეშმარიტ ფერწერად თვლის იმას, რომელიც მიისწრაფვის არ იყოს ფერწერა. ტაშიზმის ნაწარმოები ხშირად წააგავს ქალაქზე გადასხმულ მელანს და რაღაც ამის მსგავსს.



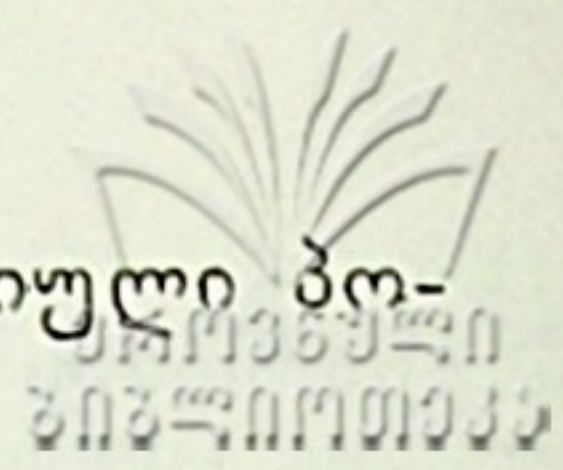
აბსტრაქციონიზმის გავლენა თანამედროვე საზღვარგარეთულ ფერწერაზე იმდენად დიდია, რომ მისი გვერდის ავლა არ შეიძლება. თითქმის ყველა ქვეყანაში ჰყავს მას მიმდევრები და ზოგჯერ საკმაოდ ავტორიტეტულიც. ამდენად ბუნებრივია ის დიდი ინტერესი, რომელსაც იჩენს ამ მიმდინარეობის მიმართ ჩვენი ლიტერატურა. ძირითადად აბსტრაქციონიზმის შესახებ ჩვენს ესთეტიკურ ლიტერატურაში საკითხი შემდეგი ფორმით ისმის: არის თუ არა იგი საზოგადოდ ხელოვნება? ამ საკითხის გადაწყვეტა ერთი ხელის დაკვრით, ვფიქრობთ, ძნელი უნდა იყოს, და არათუ ძნელი, თითქმის შეუძლებელიც. იქნებ ვინმემ თქვას — რა საჭიროა კამათი იმაზე, არის თუ არა აბსტრაქციონიზმი ხელოვნება, როცა მისი არსებობა რეალური ფაქტია, მაგრამ ჩვენთვის კარგად ცნობილია ფილოსოფიიდან, რომ ფაქტიური არსებობა ჯერ კიდევ არ იძლევა არსებობის იურიდიულ უფლებას და მაშასადამე აბსტრაქციონიზმის პრეტენზია იწოდებოდეს ხელოვნებად საჭიროებს დასაბუთებას. როგორც არ უნდა ვიდგეთ დემოკრატიულ პოზიციებზე, როგორც არ უნდა ვუჭერდეთ მხარს მხატვრული შემოქმედების თავისუფლების პრინციპს, რაღაც საზომი ანუ კრიტერიუმი მაინც აუცილებელია, წინააღმდეგ შემთხვევაში აზრი ეკარგება ყოველგვარ მსჯელობას და თვით ესთეტიკის მეცნიერებას.

ერთი შეხედვით, თითქოს საკითხის მარტივი გადაწყვეტა იქნებოდა უბრალოდ აუდიტორიაზე მითითება. თუ ჰყავს აბსტრაქციონიზმს აუდიტორია, ე. ი. თუ იგი საზოგადოების ნაწილში იწვევს ესთეტიკურ კმაყოფილებას, მაშინ აბსტრაქციონიზმის როგორც ხელოვნების არსებობა იურიდიულადაც გამართლებულია. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. შესაძლოა აუდიტორია არსებობდეს და ატარებდეს ფორმალურ ხასიათს. ხშირია შემთხვევა, როდესაც ადამიანის აღტაცება ყალბია, როდესაც აბსტრაქციონიზმის თაყვანისმცემელი ვერ არჩევს ჭეშმარიტი ხელოვანის შემოქმედებას შარლატანობისაგან. რეალიზმის აუდიტორიაში მსგავსი გაუგებრობა მოხსნილია თვით ამ ხელოვნების ბუნების გამო. საგნობრივი სინამდვილე ადამიანის მიერ ცოცხალ განჭვრეტაში დანახული სინამდვილეა და კრიტერიუმად აქ გრძნობადი ასახვაც კმარა. აბსტრაქტული სინამდვილე სცილდება გრძნობადობის ფარგლებს და კრიტერიუმის საკითხი იმთავითვე პრობლემატურ ხასიათს იღებს. აბსტრაქციონიზმს არ შეუძლია უშუალო კმაყოფილების მონიჭება, იგი მოითხოვს წინასწარ ახსნას, ხოლო ამგვარი მოთხოვნა ნიადაგს ქმნის ინტერპრეტაციის საკითხში ყოველგვარი სუბიექტივიზმის გამოვლინებისათვის. თუ კანტის მიხედვით ესთეტიკური შეფასება უშუალო შეფასებაა, აბსტრაქციონიზმთან მსგავსი რამ ფაქტიურად მოხსნილია, რადგან უშუალოება გაოცებისა და გაუ-

გებრობის მეტს არაფერს იძლევა. შემთხვევითი როდია ის გარემოება, რომ აბსტრაქციონიზმის წარმომადგენლებს — კანდინსკის, მონდრიანს, მალევს და სხვ. ახასიათებთ თეორიული მსჯელობისაკენ სწრაფვა.

არის თუ არა აბსტრაქციონიზმი ხელოვნება, ამის გადაწყვეტა, ბუნებრივია, უნდა მოხდეს მისი თეორიული საფუძვლების ანალიზის შედეგად, მაგრამ, საბოლოო ჯამში, ვერც ძირითადი პრინციპების ანალიზი იძლევა გადაჭრით პასუხს. აბსტრაქციონიზმის ამოსავალი პრინციპები არაა იმდენად წინააღმდეგობრივი და უნიკალური, რომ შეიძლებოდეს მათი ხელაღებით უგულებელყოფა. თუ რეალიზმს საქმე აქვს საგნობრივ სინამდვილესთან, აბსტრაქციონიზმი ეხება აბსტრაქტულ სინამდვილეს, რომელიც ისევე რეალურია, როგორც საგნობრივი. აბსტრაქტულია სწორედ მეცნიერების სინამდვილე, მასში ცალკეული საგნების ნაცვლად მოცემულია ამ საგნების შესახებ ცნებები. ამრიგად, იბადება კითხვა: რატომ არ შეიძლება ხელოვნებაში აისახოს არა საგნები, არამედ ცნებები, მით უფრო, რომ რეალური სინამდვილე, რომელიც მიგვაჩნია მხატვრული ასახვის ობიექტად, თავისი ბუნების მიხედვით საგრძნობლად განსხვავდება, ან, ყოველ შემთხვევაში, განსხვავდება გრძნობად აღქმაში მოცემული სინამდვილისაგან, რამდენი რამაა თვალთ შეუმჩნეველი და კანონზომიერი. ასევე რამდენი რამაა თვალთ შემჩნეული და არაკანონზომიერი? ამის შემდეგ იქნებოდა თუ არა მართებული ხელოვნებაში ლაპარაკი იმაზე, რაც კანონზომიერია?

შემოთ ჩვენ გავარჩიეთ მხატვრული და მეცნიერული ასახვა, როგორც ასახვის ორი, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი და განსხვავებული ფორმა. იქვე აღვნიშნეთ, რომ როგორც ერთი, ისე მეორე მასალას იღებს ცოცხალი განჭვრეტიდან. აბსტრაქციონიზმის მოთხოვნა ამ შემთხვევაში ცვლის საქმის ვითარებას და მხატვრული ასახვის მასალად სურს აიღოს ის, რაც მეცნიერული ასახვის შინაარსს შეადგენს. ე. ი. აბსტრაქციონიზმის მიზანია მოახდინოს ესთეტიკური რეაქცია არა გრძნობად მასალაზე, არამედ გონების მასალაზე. პრინციპული გალაშქრება ამგვარი ამოცანის წინააღმდეგ ძნელია. ჩვენ მიერ ასახვის ფორმების გარჩევა ემყარებოდა მხატვრული ღირებულების თავისებურებას; და თუ შესაძლებელი გახდება წმინდა ინტელექტუალური სფეროს მხატვრულ ფერებში აღწერა, რისთვისაც აუცილებელია მისი გადაქცევა განჭვრეტის ობიექტად, რა უფლება გვაქვს უარყოთ იგი? მაგრამ საქმეც იმაშია, რამდენად სწორია ზოგადი, განყენებული სინამდვილისთვის მხატვრულობის ნიშნის მიწერა, რამდენად რეალურია აბსტრაქტულ ფენომენტთა გათვალსაზრისით, განჭვრეტის საგნად წარმოდგენის შესაძლებლობა? —



აი საკითხი, რომლის გადაწყვეტის გარეშე აბსტრაქციონიზმის თეორიული პოზიცია მხოლოდ თეორიად რჩება.

ერთი გარემოება, რომელიც აბსტრაქციონიზმის სასარგებლოდ ლაპარაკობს, მასში ზოგიერთ გამოჩენილ ხელოვანთა მონაწილეობაა. როდესაც ფერწერის თვალსაჩინო წარმომადგენლები, რომელთაც უკვე დაამტკიცეს თავიანთი შემოქმედებითი პოტენციალი, ერთვებიან აბსტრაქციონიზმის დინებაში, ამ დინების ბუნებრიობა დამაფიქრებელი და გარკვეული აზრით მისაღები ხდება. მაგრამ მართო ეს მაინც არა კმარა მთლიანი აღიარებისათვის. ყოველ დიდ ადამიანს სჩვევია ერთგვარი უცნაურობა.

ამრიგად, საკითხის საბოლოო გადაწყვეტა იმის შესახებ, თუ რამდენად სწორია აბსტრაქციონიზმი ჩაითვალოს კანონიერ მხატვრულ მეთოდად, რთული საკითხია, იგი დამოკიდებულია ძირითადად მსოფლმხედველობაზე. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ კატეგორიულად მისი აბსოლუტური იგნორირება ცალმხრივობა იქნებოდა. თუ დაზგურ ფერწერაში აბსტრაქციონიზმის პოზიციები სადავოა, მონუმენტურ ფერწერასა და დეკორატიულ ხელოვნებაში სადავო თითქმის ცოტა რამაა. არქიტექტურასთან მიმართებაში აბსტრაქციონიზმის ნაწარმოები მნიშვნელოვან ეფექტს იძლევა, რაზეც საუბარი გვექნება კერძოდ ფერწერის დახასიათების დროს.

ამრიგად, ფორმალისტურ მიმდინარეობათა შესახებ შეგვიძლია დავასკვნათ შემდეგი, რომ ფორმალიზმი საერთოდ თავის შემოქმედებითს გზაზე გარკვეული ხასიათის წარმატებებს აღწევს, მაგრამ როგორც თეორიული პოზიცია მცდარია და ამდენად თვით მიმდინარეობაც — გაუმართლებელი. ყოველი ფორმა წარმოადგენს შინაარსის გამოხატვის წესს. არ არსებობს შინაარსისაგან დაცლილი, შინაარსისაგან დამოუკიდებელი ფორმა. წმინდა ფორმა შესაძლებელია მხოლოდ აბსტრაქციაში. მხოლოდ აზრი შეიძლება არსებობდეს ფორმის- როგორც ასეთის შესახებ, რეალურად კი ფორმა მუდამ გამოხატავს რაღაც შინაარსს. თვით ფორმალისტურ ნაწარმოებებშიც მოცემულია შინაარსი, მხოლოდ იგი წარმოდგენილია განყენებული და დამახინჯებული სახით. ასე მაგალითად, ფერწერაში შინაარსს შეადგენს ფერები, მუსიკაში — ცალკეული ბგერები და ა. შ. მაგრამ, როდესაც საშუალება თვითონ იქცევა მიზნად, მოქმედება თვითმიზნურ ხასიათს იღებს და არსებითად უმიზნო ხდება. ასევე, როდესაც ხელოვნებას მხატვრული სინამდვილის შექმნისას საშუალება სურს გადააქციოს თვით ამ სინამდვილედ, იგი ღრმად იკეტება საკუთარ ნაჭუჭში და ჩვეულებრივი მხატვრული თვალისათვის მიუწვდომელი რჩება.

8. სოციალისტური რეალიზმი. რეალიზმის ფილოსოფიურ საფუძველს

წარმოადგენს მატერიალიზმი. მაგრამ რამდენადაც რეალიზმი თავისი განვითარების პროცესში განიცდის ევოლუციას, მის სხვადასხვა საფეხურებს შეესაბამება მატერიალიზმის სხვადასხვა ისტორიული ფორმები, რეალისტური ხელოვნების იმ პერიოდს, როდესაც ჯერ კიდევ არ არის შექმნილი თეორია და ძირითადი პრინციპების მოქმედება სტიქიურ ხასიათს ატარებს, შემეცნების თეორიაში შეესატყვისება სტიქიური ანუ გულუბრყვილო მატერიალიზმი. ხოლო მას შემდეგ, რაც რეალიზმი დამოუკიდებელ მიმდინარეობად ჩამოყალიბდა და მიიღო დასრულებული სახე, ე. ი. XIX საუკუნეში, მას შემდეგ, რაც ახალი მხატვრული მეთოდი, ე. წ. კრიტიკული რეალიზმი შეგნებულად დაადგა ხელოვნებაში ობიექტური პროცესების ასახვის გზას, ფილოსოფიური პოზიცია გამოიხატა გულუბრყვილო მატერიალიზმთან შედარებით მატერიალიზმის უფრო განვითარებულ ფორმაში — მეტაფიზიკურ ანუ მჭკრეტელობით მატერიალიზმში.

მეტაფიზიკური მატერიალიზმის და, საერთოდ, მატერიალიზმის ყველა ადრინდელი ფორმის მთავარ ნაკლად მარქსი თვლიდა საგნობრივი სინამდვილის, გრძნობადი გამოცდილების სფეროს მხოლოდ ობიექტის ანუ განჭვრეტის ფორმაში განხილვას და არა ადამიანის გრძნობადი მოქმედების ფორმაში, არა პრაქტიკაში, არა სუბიექტურად. სუბიექტის აქტიურ მხარეს, წინააღმდეგ მატერიალიზმისა, ავითარებდა იდეალიზმი, მაგრამ აბსტრაქტულად, რადგან იდეალიზმი, რასაკვირველია, ნამდვილ გრძნობად მოქმედებას, როგორც ასეთს, არც ცნობს. „ფოიერბახი, — განაგრძობს მარქსი, — აღიარებს გრძნობად, აზროვნებითი ობიექტებისაგან ნამდვილად განსხვავებულ ობიექტებს, მაგრამ იგი თვითადამიანის მოქმედებას არ უცქერის როგორც საგნობრივ მოქმედებას. ამიტომ „ქრისტიანობის არსებაში“ იგი მხოლოდ თეორიულ მოქმედებას იხილავს როგორც ნამდვილ ადამიანურ მოქმედებას, მაშინ, როდესაც პრაქტიკა მხოლოდ მის ბილწ იდეურ ფორმაშია გაგებული და ფიქსირებული, ამიტომ მას არ ესმის „რევოლუციური“, „პრაქტიკული“ მოქმედების მნიშვნელობა“¹.

მარქსის ეს შენიშვნა სავსებით ვრცელდება კრიტიკული რეალიზმის მხატვრულ პრაქტიკაზე. მართალია, კრიტიკული რეალიზმი ობიექტური პროცესების მხატვრულ ასახვაში არ გამოირიცხავს და ვერც გამოირიცხავს სუბიექტურ მომენტს, მაგრამ ეს მომენტი, საბოლოო ჯამში, მჭკრეტელობით ფორმას იღებს, პასიური სახით არსებობს და აკლია რევოლუციური აქტივობა.

¹ ფ. რ. ენგელსი, ლუდვიგ ფოიერბახი და კლასიკური გერმანული ფილოსოფიის დასასრული, 1954, გვ. 68.



მარქსი მესამე თეზისში წერს: „მატერიალისტური მოძღვრება, რომელშიც ადამიანები გარემოებისა და აღზრდის პროდუქტები არიან, მაშასადამე, შეცვლილი ადამიანები სხვაგვარი გარემოებით და შეცვლილი აღზრდის პროდუქტები არიან, ივიწყებს, რომ გარემოებას სწორედ ადამიანები სცვლიან და რომ აღმზრდელი თვით უნდა აღიზარდოს... გარემოებათა და ადამიანთა მოქმედების ცვლილების თანამთხვევა შეიძლება წარმოვიდგინოთ და რაციონალურად გავიგოთ მხოლოდ როგორც რევოლუციური პრაქტიკა“¹.

კრიტიკული რეალიზმი, გვაძლევს რა რეალურ წინააღმდეგობათა დახასიათებას მხატვრულ სახეებში, ობიექტური კანონზომიერების ჭეშმარიტ სურათს მხატვრულ ფერებში, არ ითვალისწინებს ან ვერ აცნობიერებს იმ გარემოებას, რომ ცხოვრების შინაგანი შეუსაბამობა, არსებულ დაპირისპირებათა კრიტიკა უნდა „პრაქტიკულად გარეგოლუციურებულ იქნას“ წინააღმდეგობის თავიდან აცილების მიზნით. „აღრე ფილოსოფოსები მხოლოდ სხვადასხვანაირად განმარტავდნენ სამყაროს, მაგრამ საქმე ისაა, რომ სამყარო შეცვლილი იქნას“ (მარქსი). მხატვრულ მეთოდს მოეთხოვება არა მხოლოდ სინამდვილის შინაგანი სურათის გათვალისწინება, საზოგადოების ისტორიულად განსაზღვრულ წინააღმდეგობათა კრიტიკა, არამედ ამ წინააღმდეგობათა დახასიათება განვითარების ასპექტში, მისი მომავალი პერსპექტივების გამომზეურება, ბრძოლა მათი განხორციელებისათვის ახალი იდეოლოგიის დანერგვის გზით. მხატვრულ შემოქმედებაში სუბიექტური ფაქტორის წინა პლანზე წამოწევა არსებული მდგომარეობისადმი აქტიური პროტესტი, მისი გარდაქმნის მძლავრი სურვილი განსაკუთრებით დამახასიათებელია რევოლუციური რომანტიზმისათვის. მაგრამ ობიექტურ საფუძველს, კონკრეტულ-ისტორიულ ნიადაგს მოკლებული რომანტიზმი მაღალი იდეალებისათვის ბრძოლაში დონ-კიხოტის მსგავსად მარტო რჩება და ამდენად, ბუნებრივია, საბოლოო მიზანს ვერ აღწევს. იმისათვის, რომ ეს მიზანი განხორციელდეს, საჭიროა რეალიზმის პრინციპების საფუძველად აღება.

ამრიგად, ახალი მხატვრული მეთოდი, როგორც რეალიზმის განვითარებული ფორმა, უნდა წარმოიშვას კრიტიკული რეალიზმისა და რევოლუციური რომანტიზმის ცალმხრივობის დაძლევის გზით. ისევე, როგორც შემეცნების თეორიაში მატაფიზიკური მატერიალიზმი საჭიროებს გადამუშავებას და ამ გადამუშავების შედეგად წარმოიშვება მატერიალიზმის ახალი ფორმა, რომელიც შემეცნების პროცესში ობიექტური მომენტის გვერდით ხაზს გაუსვამს სუბი-

¹ ფ. რ. ენგელსი, ლუდვიგ ფოიერბახი და კლასიკური გერმანული ფილოსოფიის დასასრული, 1954, გვ. 69.

ექტური მომენტის აქტიურ როლს, მომენტისა, რომელზეც მიუთითებდნენ იდე-
ალისტები, ასევე მხატვრულ ასახვაში კრიტიკული რეალიზმის შემდგომი გან-
ვითარება მიგვიყვანს რეალიზმის ახალ ფორმამდე, რომელიც მხატვრულ შემოქ-
მედებაში ობიექტური ფაქტების გამომჟღავნებასთან ერთად ყურადღებას მიაქ-
ცევს ხელოვანის სუბიექტურ მხარეს, ხელოვნების რევოლუციურ, გარდამქ-
ნელ ბუნებას, რეალიზმის ამ ახალ ფორმას ეწოდება სოციალისტური რეალიზ-
მი და მის იდეოლოგიურ საფუძველს წარმოადგენს მარქსიზმის ფილოსოფია,
დიალექტიკური მატერიალიზმი.

XIX საუკუნის მიწურულსა და XX საუკუნის დასაწყისში წინააღმდეგო-
ბამ კაპიტალისტურ წარმოების წესში უმაღლეს წერტილს მიაღწია. განსაკუთ-
რებით მწვავე ხასიათი მიიღო მან რუსეთის სინამდვილეში, სადაც წინააღმდე-
გობას შრომასა და კაპიტალს შორის, მწარმოებლურ ძალებსა და წარმოებით
ურთიერთობას შორის თან ერთვოდა უკიდურესად ჩამორჩენილი ეკონომიური
მდგომარეობა და მძიმე კოლონიური ჩაგვრა. ამ გარემოებამ, ბუნებრივია, ბიძ-
გი მისცა პროლეტარული მოძრაობის ფართო განვითარებას და მარქსისტული
ფილოსოფიის გავრცელებას. მუშათა მოძრაობის ცენტრმა დასავლეთიდან აღ-
მოსავლეთში გადმოინაცვლა.

ახალი სულისკვეთების ზრდამ თავისი გამოძახილი ჰპოვა საზოგადოების
ესთეტიკურ სამყაროში. ერთი ნაწილი, ის ნაწილი, რომელიც ბურჟუაზიული
წყობილების დაშლას აღიქვამდა როგორც კაცობრიობის გადაგვარებას, საწარ-
მოო, მეცნიერულ და ყოველგვარ პროგრესს — სოციალურ უბედურებად, მო-
ექცა პესიმისტური იდეოლოგიის გავლენის ქვეშ, ამაოებისა და განწირულების
ატმოსფეროში, რასაც მოჰყვა ფორმალისტურ მიმდინარეობათა — ფუტურიზ-
მის, კუბიზმის, ექსპრესიონიზმის, აბსტრაქციონიზმის და სხვათა განვითარება.
აბსტრაქციონიზმის ფუძემდებელი კანდინსკი წერდა: „ყველაფერი ინგრევა,
ჩვენი გონება დაავადებულია სასოწარკვეთილებით და ურწმუნოებით, მიზნე-
ბისა და იდეალების უქონლობით“. მეორე ნაწილი, რომელსაც სჯეროდა ბურ-
ჟუაზიული ურთიერთობის ნანგრევებზე ახალი სოციალისტური ურთიერთობის
წარმოშობა და ამ ურთიერთობის განმახორციელებლის — პროლეტარიატის
ისტორიული მისია, გამსჭვალული იყო ოპტიმისტური იდეებით და ყოველ-
მხრივ ცდილობდა ხელი შეეწყო საზოგადოებრივი განვითარებისათვის. ამ ნა-
წილის ესთეტიკური პოზიცია, ბუნებრივია, ვერ ეგუებოდა პირველის ფორმა-
ლისტურ დოქტრინას, უარყოფდა მას და მტკიცედ იდგა კლასიკური ხელოვნე-
ბის დიადი მემკვიდრის სადარაჯოზე. ისტორიული პროგრესის რეალისტური
ასახვა, აღმავალი კლასის, პროლეტარიატის ინტერესებისა და პერსპექტივების



მხატვრული ქვინტესენცია — აი, რას მოითხოვდა ეს ახალი დინება ხელოვნებისაგან, რომელსაც ჯერ კიდევ არ ჰქონდა საბოლოოდ ჩამოყალიბებული თავისი თეორიული პრინციპები, არ იყო გაფორმებული მხატვრულ მეთოდად, მაგრამ მხატვრულ პრაქტიკაში, განსაკუთრებით ლიტერატურაში, უკვე მოეკიდა ფეხი. სოციალისტური რეალიზმის პირველ ნაწარმოებად ითვლება მაქსიმ გორკის „დედა“.

ბურჟუაზიული კულტურისა და რევოლუციონიზმის თანამედროვე წარმომადგენლები უარყოფენ სოციალისტური რეალიზმის როგორც მხატვრული მეთოდის კანონიერ არსებობას. მათი აზრით, სოციალისტური რეალიზმი საბჭოთა მთავრობის ლიტერატურული დოქტრინაა, რომელიც მოწოდებულია ხოტბა შეასხას საბჭოთა სინამდვილეს. აშკარად სოფისტური, სასაცილომდე მისული ფორმალური წმინდა ლოგიკური ოპერაციების საშუალებით სოციალისტური რეალიზმის აპოლოგეტები, — ამბობენ ისინი, — ცდილობენ ახალი მეთოდი მიუყენონ მხატვრულ შემოქმედებას და ამით გაამართლონ თავიანთი საცოდავი, შეზღუდული მდგომარეობა. საბჭოთა ხელოვნებამ 20-იანი წლებიდან დაკარგა დამოუკიდებლობა და გადაიქცა მთავრობის პოლიტიკის ბრმა იარაღად, გაქრა სიმართლის გრძნობა.

ბურჟუაზიული იდეოლოგიის მიმდევართა ბრალდება მოკლებულია რეალურ საფუძველს. არასწორია, რომ სოციალისტური რეალიზმი აუცილებლად გულისხმობს საბჭოთა კავშირში არსებული სურათის ყოველმხრივ დაცვას, და რომ სოციალისტური რეალიზმი კრძალავს ჩვენი სინამდვილის რაიმე კრიტიკას, ჩრდილოვანი მხარეების გამომწვეურებას. მხოლოდ უნიჭო ხელოვნებები აფარებენ თავს ყალბ პათოსს და მაღალფარდოვან ლოზუნგებს, მხოლოდ ის, ვისაც ვერ გაურჩევია სოციალიზმის პრინციპები ობიექტური ვითარებისაგან, მიმართავს ჭეშმარიტი ხელოვნებისათვის შეუფერებელ გაზვიადებას, განდიდებას, ე. წ. „ლაკროვშინას“. ფაქტურად კი ახალი მხატვრული მეთოდი ავალდებულებს ხელოვანს არათუ მიჩქმალოს ნაკლოვანება, არამედ რაც შეიძლება გამოააშკარავოს იგი, რათა ხელი შეუწყოს მის გამოსწორებას და სოციალისტური სინამდვილის დამკვიდრებას.

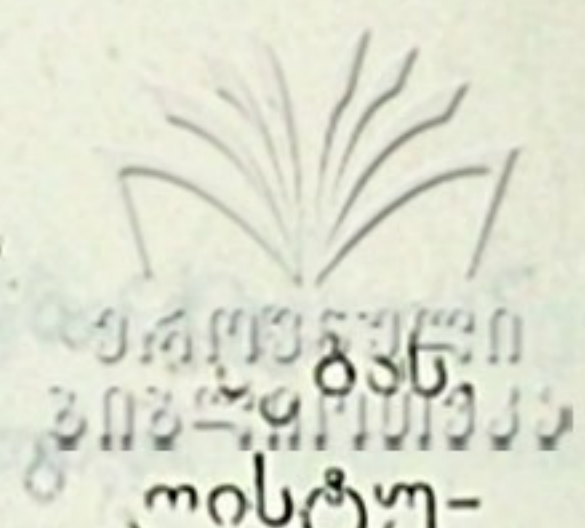
გარდა ამისა, სოციალისტური რეალიზმი, როგორც გარკვეული მიმდინარეობა ხელოვნებაში, წარმოიშვა ოქტომბრის რევოლუციამდე, ე. ი. საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე. მართალია ტერმინი შეიქმნა 1932 წელს და ძირითადი პრინციპების საბოლოო გაფორმება ხდება რევოლუციის შემდეგ, მაგრამ თავისთავად ამ იდეოლოგიის მატარებელი ნაწარმოებები მანამდეც არსებობდა. მუშათა განმათავისუფლებელი მოძრაობის ეპოქაში მოწინავე ხე-

ლოვნება მჭიდროდ უახლოვდება ხალხის მასების განწყობილებას და გამოხატავს ამ განწყობილების დამცველ პოზიციებს, ასეთი იყო კერძოდ გორკის შემოქმედება, დემიან ბედნიის პოეზია და სხვ.

ამრიგად, უნიადაგოა დასავლეთის თეორეტიკოსთა მოსაზრება იმის შესახებ, რომ სოციალისტური რეალიზმი იმთავითვე ჩამოყალიბდა როგორც ოფიციალური მიმდინარეობა, მთავრობის პოლიტიკის დამცველი მხატვრული ნორმა. დღეს სოციალისტური რეალიზმი ფართოდაა გავრცელებული სოციალიზმის ბანაკში შემავალ ყველა სახელმწიფოში და ჰყავს მიმდევრები კაპიტალისტურ ქვეყნებშიც.

რა ძირითადი ნიშნებით ხასიათდება სოციალისტური რეალიზმი?

თვით სახელწოდებიდან ნათელია, რომ იგი ემსახურება სოციალისტური სინამდვილის მხატვრულ ასახვას რეალისტური პრინციპებიდან. მისი მიზანია ხელი შეუწყოს სოციალისტური იდეოლოგიის დამკვიდრებას, ახალი კომუნისტური საზოგადოების მშენებლობას. ამ მიზნის განხორციელება კი მოითხოვს ხალხის მასების აღზრდას მოწინავე მსოფლმხედველობის შუქზე და მათ დარაზმვას წარსულის გადმონაშთების წინააღმდეგ საბრძოლველად. ე. ი. სოციალისტური რეალიზმის პირველი მნიშვნელოვანი მომენტი კომუნისტური იდეოლოგიის შეგნებული, თანმიმდევრული გატარება. თუ სხვა მხატვრული მეთოდები, მათ შორის რეალიზმიც, ყოველთვის გულისხმობდა გარკვეულ იდეოლოგიას, მაგრამ ხშირად ეს ფაქტი არც ჰქონდა გაცნობიერებული. სოციალისტური რეალიზმი მტკიცედ მოითხოვს ხელოვანისაგან მარქსისტულ-ლენინურ პოზიციებზე დადგომას და ამ პოზიციებიდან შეგნებულ სამსახურს. სოციალისტური რეალიზმისათვის მიუტევებელია ისეთი მდგომარეობა, როდესაც ხელოვანი ქმნის და ნათლად არ ესმის მისი შემოქმედების დანიშნულება. ასეთ პირობებში იგი ვერ შეასრულებს ხალხის მასწავლებლის სახელოვან მისიას. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ნაწარმოებში ავტორი პირდაპირ უნდა გამოთქვამდეს თავის შეხედულებას, მაგრამ მხატვრული სახეების შექმნისა და სათანადო სიტუაციების აღწერის დროს აშკარად უნდა იგრძნობოდეს მისი პოლიტიკური მრწამსი. ამაშია სწორედ ხელოვნების პარტიულობის პრინციპი, რომელიც, შეიძლება ითქვას, ქვაკუთხედი კომუნისტური რეალიზმისათვის. „წინააღმდეგ ბურჟუაზიული ზნისა, — ამბობს ლენინი, — წინააღმდეგ ბურჟუაზიული სამეწარმეო, ჩარჩული ბეჭდვითი სიტყვისა, წინააღმდეგ ბურჟუაზიული ლიტერატურული კარიერისა და ინდივიდუალიზმისა, „ბატონკაცური ანარქიზმისა“ და მოგებისადმი მისწრაფებისა, — სოციალისტურმა პროლეტარიატმა უნდა წამოაყენოს პარტიული ლიტერატურის პრინციპი, განავი-



თაროს ეს პრინციპი და განახორციელოს იგი რაც შეიძლება სრული
ნი სახით¹. ვ. ი. ლენინი, განმარტავს რა პარტიულობის პრინციპ²
განაგრძობს: „ეს პრინციპი მდგომარეობს არა მარტო იმაში, რომ ს
რი პროლეტარიატისათვის ლიტერატურული საქმე არ შეიძლ
ჯგუფთა მოგების იარაღი იყოს, იგი საზოგადოდ არ შეიძლება ი
საქმე იყოს, საერთო პროლეტარული საქმისაგან დამოუკიდებ
ტო ლიტერატორები! ძირს ზეკაცი ლიტერატორები! ლიტერ
უნდა გახდეს საერთო პროლეტარული საქმის ნაწილი

ლიტერატურის და საზოგადოდ ხელოვნების პარტიულ
უარყოფს პირადი თაოსნობის, ინდივიდუალური მიდრეკ
ლებას. პირიქით, უეჭველად საჭიროა მეტი გასაქანი მიეც
ზიას, ფორმასა და შინაარსს. მაგრამ ერთია ინდივიდუ
განვითარება და მეორე — ინდივიდუალიზმი, სუბიექტ
ხელოვნება აუცილებლად უნდა განთავისუფლდეს პორ
მისაგან, აგრეთვე ბურჟუაზიულ-ანარქისტული ინდივიდ

ლაპარაკი პარტიულ ლიტერატურაზე, პარტიულ კო
მიმართულია იმ ხელოვნების წინააღმდეგ, რომლებიც, პა
ფარებულნი, ანტიპარტიულ საქმიანობას ეწევიან. სოცი
ვერ მიიჩნევს სოციალისტური რეალიზმის გამოვლენად
რომელიც არ ემსახურება სოციალიზმის საქმეს, რომელიც
სოციალისტური იდეოლოგიის დანერგვას საზოგადოების
ველგვარ ტენდენციურობას მოკლებული, აბსოლუტური
ლოვნება ქიმერაა, ფარისევლობაა. ბურჟუაზიულ სამყარ
ბატონობაა, მშრომელი მასა გადატაკებულია და ერთი მუ
ხორბენ, ე. წ. „თავისუფალი ხელოვნება“ ემსახურება პო
რულ ბელეტრისტიკას და სხვ. „არ შეიძლება საზოგადოე
საზოგადოებისაგან თავისუფალი იყო. ბურჟუაზიული
მსახიობი ქალის თავისუფლება — ეს არის მხოლოდ შე
რისევლურად ნიღაბაფარებული) დამოკიდებულება ფუ
ყიდვისაგან, ხასობისაგან“³. საჭიროა ფარდა აეხადოს ასეთ
გამოაშკარავებულ იქნეს სოციალურ ურთიერთობათა ბუნ

ლიტუ-
ირთა და
დუალური
ირს უპარ-
ული საქმე

რულებით არ
ების თავისუფ-
ხრსა და ფანტა-
ი მონაცემების
კარჩაკეტილობა,
ისაგან, კარიერიზ-
ზმისაგან.

ალზე ძირითადად
იულ შირმას ამო-
ტური რეალიზმი
ეთ ნაწარმოებს,
არ უწყობს ხელს
რებს შორის. ყო-
თავისუფალი ხე-
, სადაც ფულის
დიდრები მუქთა-
გრაფიას, ბულვა-
ა ცხოვრობდე და
რლის, მხატვრის,
ბებული (ანდა ფა-
ქისისაგან, მოს-
ალბეს, საჭიროა
და ამ ბუნებით

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 10, გვ. 35—36.

² იქვე.

³ იქვე, გვ. 40.



ილიას

განსაკუთრებული ადგილი ზელოვნებისა საზოგადოებაში. საჭიროა გარკვევითი
ითქვას, იმედი ზელოვნება მოკლებულია ფაქტურ თავისუფლებას იქ, სადაც
ხმამაღლად გამოვირიან ამ თავისუფლებაზე, რომ კლასობრივი ინტერესი მტკი-
ცედ მოქმედებს ზელოვნებაში, და საჭიროა ამის თქმა არა იმიტომ, რომ ზელში
შეგვრჩეს ბოლოვსობრივი ლიტერატურა და ზელოვნება, არამედ იმიტომ,
რომ ფარისებრად თავისუფალ ბურჟუაზიულ ლიტერატურას დავუპირისპი-
როთ პროლეტარატთან დაკავშირებული ნამდვილად თავისუფალი ლიტერა-
ტურა.

„ეს იქნება კლასკენის ლენინი, — თავისუფალი ლიტერატურა, თავისუ-
ფალი იმიტომ, რომ ანგარება და არა კარიერა, არამედ სოციალიზმის იდეა
და მშრომელების თანაგრძნობა მიიზიდავს ახალ-ახალ ძალებს მის რიგებ-
ში. ეს იქნება თავისუფალი ლიტერატურა იმიტომ, რომ იგი სამსახურს გაუ-
წევს არა სალონების ტულმოყირვებულ „გმირ-ქალს“, არა მოწყენილ და სიმ-
სუქნის ქონით შეწყვეტულ „ზედა ფენის ათეულ ათასებს“, არამედ მილიონო-
ბით და ათეულ მილიონობით მშრომელებს, რომელნიც ქვეყნის საუკეთესო ნა-
წილს, მის ძალას, მის მომავალს შეადგენენ“¹.

ნათქვამის მიხედვით ნათელია, რომ სოციალისტური რეალიზმი უარყოფს
ზელოვნების ე. წ. „ობიექტურობას“, რომელსაც ქადაგებს ნატურალიზმი. ობი-
ექტივიზმი მხატვრული ასახვაში მოჩვენებაა, იგი ეწინააღმდეგება თვით მხატ-
ვრული ასახვის ბუნებას. ზელოვნება არასოდეს არ არის და არც შეიძლება იყოს
ობიექტური, ზელოვნება მუდამ ტენდენციურია. ნატურალიზმის ობიექტივიზ-
მიც გარკვეული ტენდენციაა, ხოლო რაც შეეხება რომანტიზმსა და რეალიზმს,
აქ ტენდენცია აშკარაა, მაგრამ ხშირად ტენდენციურობა მოქმედებს გაუცნობი-
ერებელი ფორმით. სოციალისტური რეალიზმის თავისებურება იმაშია, რომ
იგი არა მხოლოდ ტენდენციურია, არამედ ხაზს უსვამს ზელოვნების ტენდენ-
ციურობას და ამის ტენდენციონიზმი აჰყავს უმაღლეს ხარისხში.

როცა ლაპარაკობ სოციალისტური რეალიზმის ტენდენციურობაზე, არ
უნდა გვესმოდეს, სოციალისტური რეალიზმის ობიექტურობის აბსოლუტური და-
კარგვა. სოციალისტური რეალიზმი ყველა სხვა დანარჩენ მხატვრულ მეთო-
დებს შორის ყველაზე უფრო ობიექტურია. იგი ემყარება ობიექტური კანონ-
ზომიერების მხატვრულ ინტერპრეტაციას, კონკრეტულ-სოციალური შინაარ-
სით გაუდენთილი მხატვრული სინამდვილის ასახვას. მაგრამ ამ სინამდვილის
ისტორიულ ასპექტში წარმოდგენისას სოციალისტური რეალიზმი ჭკრეტს

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 10 გვ. 40.



კომუნიზმის იდეების პერსპექტივებს და ხელს უწყობს ამ პერსპექტივების წარმატებით განხორციელებას.

ზემოთ უკვე ითქვა, რომ სოციალისტური რეალიზმი, განსხვავებით კრიტიკული რეალიზმისაგან, მხატვრულ შემოქმედებაში ავითარებს სუბიექტის ანუ შემოქმედის აქტიურ როლს. ეს მომენტი ალნიშნული ხელოვნების პარტიულობასა და ტენდენციონიზმში. იგივე მომენტი აიძულებს ხელოვანს იყოს არა მარტო პოეტი, არა მხოლოდ ერის სულისკვეთების, მისი ჭირ-ვარამის გამომხატველი, არამედ მოქალაქეც, საერთო-სახალხო საქმიანობის თავდადებული მებრძოლი. კაბინეტებში შექმნილი პოეზია მიუღებელია სოციალისტური რეალიზმისათვის. პოეტი აქტიურ მონაწილეობას უნდა იღებდეს საზოგადოებრივი ცხოვრების ფერხულში. მხოლოდ ამის შემდეგ შეძლებს იგი შექმნას საზოგადოებისათვის მისაღები ნაწარმოებები, მხოლოდ ამის შემდეგ ექნება ჭეშმარიტი ღირებულება მის შემოქმედებას.

სოციალისტური რეალიზმი, რომელიც მოწოდებულია ემსახუროს მუშათა კლასის ნათელ მომავალს, ბუნებრივია, იმავე მომავლის ბრწყინვალედ დაგვირგვინებისათვის, რომანტიზმის მსგავსად, მიმართავს იდეალიზაციის მეთოდს. მაგრამ იდეალიზაცია არსებობს ორგვარი: ჯანსაღი, რეალურ ფაქტებზე დამყარებული და უვარგისი, ყალბი, სინამდვილეს მოწყვეტილი. საბჭოთა ხელოვნებაში არის შემთხვევები, როდესაც სინამდვილის წარმოდგენა ხდება შელამაზებულად, საბჭოთა მოქალაქის ცხოვრების პირობები იმდენად გაყალბებულია, რომ ვერ უძლებს ვერავითარ კრიტიკას. თანამედროვე საბჭოთა ადამიანის უპირატესობა კაპიტალისტური ქვეყნის წარმომადგენლის წინაშე ისე კი არ უნდა გვესმოდეს, თუ რამდენი კოსტუმი და პერანგი აქვს თითოეულ მათგანს, არამედ ისე, თუ როგორი იყო დღევანდელთან შედარებით მათი გუშინდელი დღე და როგორი იქნება ხვალინდელი, ე. ი. რამდენად განიცადა და რამდენად განიცდის ცხოვრება პროგრესს. საამისოდ კი აუცილებელია ადამიანები განვიხილოთ შრომითს საქმიანობაში, ინტერესების იმ სფეროში, რომელშიც ვითარდება მათი ცხოვრების პირობები, მათი სულიერი სამყარო.

ამრიგად, სოციალისტური რეალიზმი მოითხოვს ხასიათების განხილვას არა განყენებულად, როგორც ამას აკეთებს კლასიციზმი, არა მხოლოდ მოცემულ ვითარებასთან მიმართებაში, როგორც კრიტიკული რეალიზმი, არამედ შრომითი საქმიანობის პროცესში, ობიექტურ გარემოცვაზე უკუშემოქმედების ასპექტში. „შრომამ შექმნა ადამიანი“, — ამბობს ენგელსი და ეს დებულება წითელი ზოლივით გასდევს სოციალისტური რეალიზმის დოქტრინას. ადამიანები იქმნებიან გარემო სიტუაციებში, სიტუაციების ზეგავლენა განსა-

ზღვრავს მათ ბუნებას; მაგრამ თავის მხრივ ეს ადამიანები ზემოქმედებას ახდენენ თვით გარემოზე და ამ ზემოქმედების ხარისხში იმალება ადამიანური ბუნების ჭეშმარიტი საფუძვლები, ხასიათების დაპირისპირების საიდუმლოება.

გარდა ამისა, ხასიათებისა და სიტუაციების შექმნისას საჭიროა დავიცვათ არა ფოტოგრაფიული სიზუსტე, არამედ ერთგვარად გამოვიყენოთ იდეალიზაციის ხერხი, მხოლოდ ისეთნაირად, რომ იგი შინაგანად გამომდინარეობდეს რეალური ფაქტებიდან. ე. ი. სოციალისტური რეალიზმის პოზიციებზე მდგარ ხელოვანს მოეთხოვება არა იდეალიზაცია თავისთავად, როგორც თვითმიზანი, არა ყალბი პათოსი, არამედ საგნობრივ ვითარებაში განვითარების ისეთი სურათის აღმოჩენა, რომელიც ლოგიკურად გაამართლებს იდეალიზაციის დაშვებას.

ლიტერატურის ზოგიერთი კრიტიკოსი, ემყარება რა სოციალისტური სინამდვილის დაცვისა და იდეალიზაციის ამოცანებს, აყენებს უარყოფით და დადებით გმირთა ე. წ. მათემატიკურ თეორიას. მისი აზრით, ჩვენი ცხოვრების პირობებში არ არსებობს ნიადაგი უარყოფითი ადამიანისათვის. ისინი წარსულის გადმონაშთები არიან და ამდენად წარმოადგენენ გამონაკლისებს. რეალისტური ხელოვნება კი უნდა ეხებოდეს არა შემთხვევით, ცალკეულ ამოცანებს, არამედ არსებითსა და დამახასიათებელს. ამიტომაც თანამედროვეობის ამსახველ ნაწარმოებებში ძირითადი ყურადღება უნდა მიექცეს დადებითი გმირის პრობლემას და საზოგადოდ დადებითი ყოველთვის უნდა სჭარბობდეს უარყოფითს.

საკითხის ასეთი მექანიკური გადაწყვეტა ცალმხრივობისა და გაუგებრობის მაჩვენებელია. უსაფუძვლოა იმის მტკიცება, რომ სოციალისტური რეალიზმის პოზიციებზე მდგარი ხელოვნება სოციალისტური სინამდვილის მხატვრულ სახეებში წარმოდგენისას აქცენტირებას უნდა ახდენდეს დადებითი მხარეების გამომჟღავნებაზე. ცხოვრების უარყოფითი მომენტების კრიტიკული ანალიზი ხშირ შემთხვევაში უფრო მნიშვნელოვანია და ეფექტის მომცემი.

ცალმხრივობისა და ფორმალისტური აზროვნების შედეგია ის მოსაზრებაც, რომელიც თვლის, რომ ყოველ დადებით გმირს უთუოდ საჭიროა ჰქონდეს თავისებური სისუსტეები, ჩრდილოვანი მხარეები, რადგან არ არსებობს აბსოლუტურად უნაკლო ადამიანი. ცხოვრებაში შესაძლოა მართლაც არ არსებობდეს უნაკლო ადამიანი, მაგრამ ამას რა მნიშვნელობა აქვს, ხელოვნება ზომ ფოტოგრაფირებას არ წარმოადგენს? მთავარია ნაწარმოების გმირი იპყრობდეს ჩვენს ყურადღებას და ქმნიდეს სათანადო ემოციურ განწყობილებას. საზოგადოდ კი თვით საკითხის დაყენება იმის შესახებ, თუ რამდენი



დადებითი სახეები შეიქმნას და როგორ მოხდეს მათი ჩამოსხმა წინასწარ სქემების მიხედვით, უაზრობაა, მხატვრული შემოქმედების სისუსტის მაჩვენებელია. ყოველი სახე უნდა შეიქმნას შინაგანი ლოგიკის და არა გარედან მიყენებული წესების საფუძველზე.

სოციალისტური რეალიზმის ერთ-ერთი დამახასიათებელი მომენტი ახელოვნების სოციალური ბუნების განსაკუთრებული აღნიშვნა. ამასთან დაკავშირებით, ადგილი აქვს ყველა იმ ნიშნის წინა პლანზე წამოწევას, რომლებიც ხელოვნების სოციალური არსებისთვისაა განმსაზღვრელი, კერძოდ კლასობრიობა, ხალხურობა, ნაციონალურობა და ზნეობრიობა.

ხელოვნების კლასობრივი და სოციალური ბუნების ხაზგასმა სოციალისტური რეალიზმის მიერ გამოიხატება იმაში, რომ იგი წარმოდგენილია როგორც პროლეტარიატის საქმის ნაწილი, რომელიც ემსახურება ხალხის მასებში სოციალისტური შეგნების, კომუნისტური იდეალების ფორმირებას. სოციალისტური რეალიზმი თანმიმდევრულად და ენერგიულად იცავს მუშათა კლასის უშუალო ინტერესებს და ებრძვის ბურჟუაზიული კლასის, კერძოდ მესაკუთრე კლასების სწრაფვას მოგებისა და ექსპლოატაციისაკენ.

ხალხურობის პრინციპში სოციალისტური რეალიზმი გულისხმობს ხელოვნების დანიშნულებას — ასახოს საზოგადოების ფართო მასების საერთო ინტერესები და ხელი შეუწყოს ამ ინტერესების განხორციელებას. „ხელოვნება, — ამბობს ლენინი, — ეკუთვნის ხალხს. იგი უნდა იყოს მასებისათვის გასაგები და საყვარელი. მან უნდა გააერთიანოს მათი გრძნობა, აზრი და ნებისყოფა“. სოციალისტური რეალიზმის მიხედვით, ხელოვნების მთავარ ამოცანას შეადგენს ხალხის მასების ისტორიული პრაქტიკის ასახვა, ჩაგვრის წინააღმდეგ და სოციალურ ურთიერთობათა დამყარებისათვის მათი რევოლუციური ბრძოლის გამოხატვა. სოციალისტური რეალიზმისათვის ხელოვნების ხალხურობა ნიშნავს სინამდვილის რევოლუციური განვითარების მართებულ აღწერას და ამასთან ერთად ხალხისათვის გასაგები ენით გადმოცემას. ხელოვნება ვალდებულია დაუკავშირდეს საზოგადოების ფართო მასებს, რათა აამაღლოს მათი კულტურული დონე.

ხელოვნების ნაციონალური თავისებურება სოციალისტური რეალიზმის თანახმად იმაში უნდა ვეძებოთ, რომ ყოველ მხატვრულ შემოქმედებას მჭიდროდ აქვს ფესვები გადგმული ეროვნულ წიაღში და ამ ეროვნული ნიადაგის გაფხვიერება საჭიროა განხორციელდეს მხატვრული ფორმის მრავალფეროვნების გამდიდრებით, მაგრამ სოციალისტური შინაარსის და არა ეროვნული კარჩაკეტილობის საფუძველზე. ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სო-

ციალისტური — აი, როგორი უნდა იყოს სოციალისტური რეალიზმის პოზიციებზე მდგარი ხელოვნება.

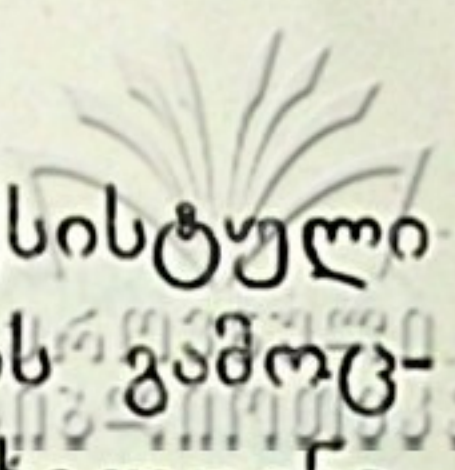
ხელოვნების ზნეობრივი ფუნქცია, რომელსაც მკაცრად აყენებს სოციალისტური რეალიზმი, გამოიხატება ხალხის მასების მორალურ სრულყოფაში, მათ შეგნებაში კომუნისტური ზნეობის პრინციპების — შრომისადმი სიყვარულის, კოლექტივიზმის, ჰუმანიზმის, პატრიოტიზმისა და ინტერნაციონალიზმის შეტანასა და ღრმად დანერგვაში. ხელოვნების პირდაპირი ვალდებულებაა განწმინდოს ადამიანთა ცნობიერება ყოველგვარი ცრუ მოსაზრებისაგან, გაათავისუფლოს იგი მავნე ჩვევებისაგან და გზა მისცეს კაცობრიობის მაღალი ზნეობრივი იდეალების განვითარებას.

სოციალისტური რეალიზმი მტკიცედ იცავს ხელოვნებაში ტრადიციის არსებობის აუცილებლობას, კლასიკური მემკვიდრეობის ათვისების პრინციპს. ჭეშმარიტად ახალი, მოწინავე ხელოვნება არ წარმოიშვება ცარიელ ადგილზე, არამედ წარმოადგენს წარსული კულტურის თანმიმდევრულ გაგრძელებას. და სოციალისტური რეალიზმიც კანონზომიერი განვითარებაა იმ საუკეთესო ტრადიციებისა, რომლებიც შეუქმნია მსოფლიო კულტურას ათასეული წლების მანძილზე.

საბჭოთა სახელმწიფოს არსებობის პირველ წლებში თავი იჩინა სრულიად ახალი, ძველისაგან მოწყვეტილი კულტურის შექმნის ერთგვარმა ტენდენციამ. ამ ტენდენციის მიმდევართ ეწოდათ „პროლეტკულტელები“. მათი აზრით, პროლეტარიატმა დამოუკიდებელი გზით უნდა შექმნას თავისი ახალი სულიერი ცხოვრება და ხაზი გადაუსვას წარსულის ყოველგვარ მემკვიდრეობას. სოციალისტური რეალიზმისათვის უცხოა სიახლის ამგვარი, ანარქისტული გაგება. ახალი, როგორც გვასწავლის დიალექტიკა, წარმოიქმნება ძველის განვითარებისა და დაძლევის გზით.

სოციალისტური რეალიზმის მჭიდრო კავშირს კლასიკური ხელოვნების მემკვიდრეობასთან ბურჟუაზიული ესთეტიკისა და რევოლუციონიზმის წარმომადგენლები ნათლავენ ხელოვნების ჩამორჩენილობად, ნეოკლასიციზმად, რამდენადაც წინაპართა შემოქმედების ნიმუშად მიჩნევა დამახასიათებელი იყო სწორედ კლასიციზმისათვის.

კლასიკური მემკვიდრეობის ყოველი აღიარება როდია კლასიციზმი. თუ ეს უკანასკნელი მოითხოვდა ანტიკური კულტურის წინაშე ქედის მოხრას და ბრმა თაყვანისცემას, სოციალისტური რეალიზმი დგას წარსული მემკვიდრეობის კრიტიკული გადამუშავების პოზიციებზე. ახალმა ხელოვნებამ უნდა მიჰყოს ხელი არა ადრე არსებული მხატვრული ფორმებისა და დადებითი



მომენტების მექანიკურ გადმოღებას, არამედ მათ ათვისებას მარქსისტული მსოფლმხედველობისა და პროლეტარიატის რევოლუციური ბრძოლის გამოცდილების შუქზე. თუ საბჭოთა მუსიკა, ფერწერა, ლიტერატურა და ხელოვნების სხვა დარგები წარმატებით აგრძელებენ წინაპართა გზას, ეს იმას როდინიშნავს, რომ იმეორებენ მათ ნათქვამს და მოკლებული არიან ახლის თქმის უნარს. თანამედროვე სინამდვილის ასახვის პირობებში ხელოვნება თავისთავად ვეღარ დარჩება აბსოლუტურად ძველ პოზიციებზე, იგი იძულებულია ანგარიში გაუწიოს ცხოვრების დინებას და მის მოთხოვნილებას. წარსულის ხელაღებით უარყოფა დამახასიათებელია ფორმალიზმისათვის. სოციალისტური რეალიზმისათვის კი ფორმალიზმი არა მხოლოდ რეალიზმის საწინააღმდეგო მიმდინარეობაა, არამედ მხატვრული ფორმის დაშლისა და საზოგადოდ ხელოვნების დაკნინების, მისი გადაგვარების გამოხატულება.

ტრადიციის პრობლემას სოციალისტური რეალიზმისათვის ის მნიშვნელობა აქვს, რომ მასში მოჩანს ხალხის საერთო მისწრაფების, თვითმყოფადი კულტურის ჩანასახები, ადამიანის უნარის, განუსაზღვრელ შესაძლებლობათა ელემენტები. ხოლო კაცობრიობის ბრწყინვალე მომავლის შექმნა, მაღალი მხატვრული გემოვნების აღზრდა, რომელსაც მიზნად ისახავს სოციალისტური რეალიზმი, შეუძლებელია იმის გათვალისწინების გარეშე, თუ რას ფიქრობდნენ, რაზე ოცნებობდნენ, რისთვის იბრძოდნენ მთელი ისტორიის მანძილზე კაცობრიობის საუკეთესო წარმომადგენლები.

სოციალისტური რეალიზმი როგორც მხატვრული მეთოდი თუმცა პირველად ლიტერატურაში წარმოიშვა, მაგრამ დღეს იგი საბჭოთა ხელოვნების საერთო საფუძველია და ხელოვნების სხვადასხვა დარგებში გამოვლენის თავისებური ფორმები გააჩნია. არ იქნებოდა სწორი სოციალისტური რეალიზმის პრინციპების ბრმა მიყენება მხატვრული შემოქმედებისათვის ამ შემოქმედების სპეციფიკის გათვალისწინების გარეშე. მხატვრულ ლიტერატურაში სოციალისტური რეალიზმი მიზნად ისახავს ცხოვრების სიმართლისათვის ბრძოლას, მოწინავე, მარქსისტული იდეოლოგიის გატარებას და ადამიანთა ცნობიერებაში არსებული გადმონაშთების აღმოფხვრას. მუსიკაში მთავარ ამოცანას შეადგენს მელოდიური მუსიკის დანერგვა, მასების აღზრდა მაღალი, კოლექტიური სულისკვეთებით და კაკაფონიის წინააღმდეგ ბრძოლა. არქიტექტურაში სოციალისტური რეალიზმი მოითხოვს ხალხის მატერიალური მოთხოვნილებებისათვის ანგარიშის გაწევას, შედარებით ეკონომიური და მსუბუქი ნაგებობების შექმნას, ფერწერაში — სოციალისტური, კონკრეტული, საგნობრივი სინამდვილის ასახვას, ფორმალიზმის ყოველგვარი გამოვლენის უარყოფას და ა. შ.

შინაარსი

შესავალი

| | |
|---------------------------------|----|
| 1. ესთეტიკის განვითარების გზები | 5 |
| 2. ესთეტიკის საგანი | 12 |

ნაწილი პირველი ესთეტიკური სინამდვილე

თავი I

ესთეტიკური დამოკიდებულება

| | |
|------------------------|----|
| 1. ესთეტიკური გრძნობა | 21 |
| 2. ესთეტიკური აღქმა | 24 |
| 3. ესთეტიკური მსჯელობა | 29 |

თავი II

ესთეტიკური ღირებულება

| | |
|---------------------------|----|
| 1. სუბიექტივიზმის კრიტიკა | 34 |
| 2. ობიექტივიზმის კრიტიკა | 41 |

ესთეტიკური ღირებულების არსი

| | |
|---|----|
| ა) ღირებულების ცნება | 51 |
| ბ) ღირებულების საზომი | 52 |
| გ) ღირებულების სახეები | 58 |
| დ) ესთეტიკური ღირებულების თავისთავადობა | 60 |
| ე) ესთეტიკური ღირებულება — ღირებულების შინაგანი საფუძველი | 65 |
| ვ) ესთეტიკური ღირებულება — ღირებულების შინაგანი საფუძველი | 80 |

თავი III

ესთეტიკური ღირებულების ძირითადი ფორმები. მშვენიერი

| | |
|--|----|
| ა) მშვენიერების განსაზღვრებისათვის | 83 |
| ბ) მშვენიერება ბუნებასა და ხელოვნებაში | 88 |



ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ამაღლებული

| | |
|---------------------------------------|-----|
| ა) ამაღლებული როგორც ესთეტიკური ფაქტი | 98 |
| ბ) ამაღლებულის ბუნების გაგებისათვის | 115 |
| გ) ამაღლებული ხელოვნებაში | |

ტრაგიკული

| | |
|--|-----|
| ა) ტრაგიკულის ბუნების გაგებისათვის | 118 |
| ბ) ტრაგიკულის არსება | 132 |
| გ) ტრაგიკული სიტუაცია და ტრაგიკული კონფლიქტები | 137 |
| დ) „ტრაგიკული ხასიათი“ და „ტრაგიკული დანაშაული“ | 143 |
| ე) ტრაგიკულის ესთეტიკური არსი. „კათარზისის“ პრობლემა | 151 |
| ვ) ტრაგედია როგორც ჟანრი. ტრაგიკული ხელოვნება | 154 |

კომიკური

| | |
|--|-----|
| ა) კომიკურის გაგებისათვის | 159 |
| ბ) კომიკური და სიცილი | 166 |
| გ) კომიკურის არსი | 175 |
| დ) კომიკური სიტუაცია და კომიკური ხასიათი | 181 |
| ე) კომიკურის გამოხატვის ხერხები | 187 |
| ვ) კომიკურის ასახვის ფორმები და კომიკური ხელოვნებაში | 192 |

ნ ა წ ი ლ ი მ ე ო რ ე

მხატვრული სინამდვილე

თ ა ვ ი I

მხატვრული ასახვის თავისებურება

| | |
|---|-----|
| 1. მხატვრული ასახვა | 199 |
| 2. მხატვრული სახე | 201 |
| 3. ჭეშმარიტება მხატვრულ ასახვაში, მხატვრული სიმართლე | 208 |
| 4. მხატვრული სახის შემეცნებითი ღირებულება. მხატვრული ტიპი | 213 |
| 5. ფორმა და შინაარსი მხატვრულ ასახვაში | 223 |

თ ა ვ ი II

ხელოვნების არსება

| | |
|-------------------------------|-----|
| 1. ხელოვნების ესთეტიკური არსი | 234 |
| 2. ხელოვნების სოციალური არსი | 244 |
| 3. ხელოვანი | 257 |

თ ა ვ ი III

ხელოვნების განვითარების კანონზომიერება

| | |
|-------------------------------------|-----|
| 1. ხელოვნების ისტორიის პერიოდიზაცია | 266 |
| 2. ხელოვნების წარმოშობა | 271 |
| 3. უძველესი ხანის ხელოვნება | 275 |
| 4. ანტიკური ხელოვნება | 277 |

გამომც. რედაქტორი მ. მკედლიშვილი
მხატვარი ილ. უთურაშვილი
მხატვ. რედაქტორი თ. გორალევიჩი
ტექნორედაქტორი რ. კახრეიძე
კორექტორი ე. ნადარეიშვილი

ვადაეცა წარმოებას 20/III-74 წ.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 1/X-74 წ.

ნაბეჭდი თაბახი 23,75.

ქალაქის ზომა $70 \times 90^{1/16}$.

სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 21,46.

უე 08 602, შეკვ. № 345.

ტირაჟი 5 000

ფასი — 1 მან. 88 კაპ.

გამომცემლობა „ხელოვნება“
პლესხანოვის 179
თბილისი 1974

საქაატველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს გამომცემლობათა, პოლიგრაფიისა და წიგნით
ვაჭრობის საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის მთავარპოლიგრაფმრეწველობის
სტამბა № 1. თბილისი, ორჯონიკიძის ქ. № 50.

Типография № 1 Главполиграфпрома Государственного комитета
Совета Министров Грузинской ССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли. Тбилиси, ул. Орджоникидзе № 50.

БОРИС СЕРГЕЕВИЧ ЦОЦОНАВА

«ЭСТЕТИКА»

(на грузинском языке)

Издательство «Хеловнеба»

Плеханова, 179

Тбилиси

1974

შემაჯავთელი კორექტურული შეცდომები



| გვ. | სტრიქონი | | დაბეჭდილია | უნდა იყოს |
|-----|----------|-------|---------------------------------|---------------------------------|
| | ზემ. | ქვემ. | | |
| 7 | 17 | | ლონგენი | ლონგინი |
| 71 | 18 | | დროული და ვრცელი | დროული და ვრცეული |
| 85 | 5,10 | | პლატონი | პლოტინი |
| 90 | 13 | | იდუის ბუნება სხვაა | ბუნება იდუის სხვაა |
| 97 | 14 | | ეთიკურ კატეგორიად | ესთეტიკურ კატეგორიად |
| 161 | | 16 | ესთეტიკური თვისება მოითხოვს | ესთეტიკური თვისება არ მოითხოვს |
| 273 | | 14. | და დააფიქროს | და დააფიქსიროს |
| 281 | 18 | | საერთო კულტურა | საერო კულტურა |
| 303 | | 6 | მოქალაქეობრივი დამოკიდებულების | მოქალაქეობრივი დამოუკიდებლობის |
| 352 | 3 | | სიცოცხლის განვითარების პროცესში | სიცოცხლის განვითარების საკითხში |
| 362 | 17 | | გვექნება | გვექონდა |
| 363 | | 2 | იდუურ ფორმაშია | იდუეურ ფორმაშია. |

