

ბრ. ხაზთასი

ნარკვევები
გერმანული კლასიკური
ლიტერატურიდან



თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი 1975

წიგნი მიძღვნილია ლესინგის, გოეთეს, შილერისა და ჰაინეს მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების ძირითადი საკითხებისადმი. კერძოდ, შესწავლილია ისეთი პრობლემები, როგორცაა გოეთე და საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუცია, გოეთე და რომანტიზმი, შილერის „ქაჩალების“ პრობლემატიკა, ჰაინეს დამოკიდებულება რეალიზმისადმი და სხვა.

წიგნი განკუთვნილია სტუდენტების, ასპირანტებისა და გერმანული ლიტერატურით დაინტერესებულ მკითხველებისთვის.

© თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1975

X $\frac{70202}{M-608(08)-75}$

ა ვ ტ ო რ ი ს ა ბ ა ნ

წინამდებარე წიგნში წარმოდგენილია ავტორის მიერ უკანასკნელი წლების მანძილზე დაწერილი შრომების ერთი ნაწილი. თემატური განსხვავების მიუხედავად, ისინი ურთიერთთან შინაგანად დაკავშირებულნი არიან, რამდენადაც ერთ საერთოს—გერმანული კლასიკური ლიტერატურის პრობლემებს ეხებიან. გაკვირვება არ უნდა გამოიწვიოს, რომ ნაშრომში შეტანილია ნარკვევი ჰაინეს შესახებაც, რამდენადაც უახლესმა გამოკვლევებმა ცხადყვეს, რომ ისტორიული ფარგლები ცნებისა—გერმანული კლასიკური ლიტერატურა — უნდა გაფართოვდეს, მასში ის ლიტერატურული მოძრაობაც უნდა იქნეს შეტანილი, რომელიც ჰაინეს სახელს უკავშირდება.

მკითხველი შენიშნავს, რომ ცენტრალური ადგილი წინამდებარე ნაშრომში უჭირავს გოეთელოგიურ პრობლემებს. ეს არა მხოლოდ იმით აიხსნება, რომ უკანასკნელთ მართლაც მთავარი ადგილი უჭირავთ გერმანული კლასიკური ლიტერატურის პრობლემატიკაში, არამედ იმ განსაკუთრებული ინტერესითაც. რომელსაც იჩენდა და იჩენს მათდამი ამ ნაშრომის ავტორი.

I

ლესინგი ჩერნიშევსკის კონცეფციაში*

დიდი გერმანელი განმანათლებელი გ. ე. ლესინგი იმთავითვე იქცევდა ყურადღებას როგორც ლიტერატურის მკვლევარების, ისე ფართო საზოგადოებისა. ყურადღებას იქცევდა ამ მწერლის როგორც მოწინავე მსოფლმხედველობა, მდიდარი მხატვრული და თეორიულ-კრიტიკული შემკვიდრეობა, ისე მისი საზოგადოებრივი მოღვაწეობა, ცხოვრების პირადი მაგალითი. ლესინგი ყურადღებას იქცევდა თავისი მაღალი მორალური თვისებებით, ღრმა იდეურობითა და პრინციპულობით. პირად ცხოვრებაშიც პრინციპების ერთგულ მწერალს საზოგადოებრივ-სამწერლო მოღვაწეობის სფეროშიც სძაგდა ყოველგვარი უპრინციპობა. ლიტერატურული მოღვაწეობის დარგში, პოლემიკურ გამოსვლებში ლესინგი ხელმძღვანელობდა არა პირადი მოსაზრებებით, არამედ საქმის ინტერესებით, ეროვნული კულტურის ინტერესებით. რომელიმე გოტშედის, გეცეს თუ კლოტცის წინააღმდეგ გალაშქრებისას, ზოგჯერ იმზომად მკვეთრის, რომ შეგობრებიც კი მას ვადაკარბებულად მიიჩნევდნენ, ლესინგი ხელმძღვანელობდა ღრმა პრინციპული მოსაზრებებით, იმის შეგნებით, რომ მოხსენებული პირების, როგორც გარკვეული სისტემის დამცველების, დამარცხება აუცილებელია საზოგადოებრივი თვალსაზრისით, თვითმყოფი გერმანული კულტურის განვითარების თვალსაზრისით.

ბუნებრივია, ამიტომ ის დიდი ინტერესი, რომელიც აღძრა ლესინგმა მსფლიოს სხვადასხვა კუთხეში, განსაკუთრებით, რუსეთში. ბუნებრივია ის დიდი ინტერესი, რომელსაც იჩენდნენ ამ მწერლისადმი დიდი რუსი რევოლუციური დემოკრატები, განსაკუთრებით, ჩ ე რ ნ ი შ ე ვ ს კ ი, რომელმაც ლესინგს უძღვნა ფუნდამენტური შრომა¹, აგრეთვე გამოთქვა მწერლის შესახებ ფრიად საყურადღებო

*) არასრული სახით ეს ნარკვევი დაბეჭდილია ჩვენს წიგნში „გოთე და საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუცია“, თბილისი, 1959.

¹ Ч е р н ы ш е в с к и й, Лессинг, его время, его жизнь и деятельность. Сочинения, т. IV, Москва, 1948.

მოსაზრებები თავის სხვა შრომებშიც. დაბეჭდვით შეიძლება ითქვას, რომ ჩერნიშევსკის ნარკვევი ლესინგზე წარმოადგენს მარქსამდელი ლესინგოლოგიის უმნიშვნელოვანეს ნაშრომს, რომელშიც გარკვეულა მწერლის მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების კვანძური საკითხები, დახასიათებულია მწერლის განვითარების ეტაპები, მისი ცალკე ნაშრომები.

ჩერნიშევსკის ამ შრომას მთავარ ზოლად მიჰყვება შეგნება იმ დიდი როლისა, რომელიც შეასრულა ლესინგმა გერმანული ნაციონალური კულტურის განვითარებაში, შეგნება იმისა, რომ ლესინგი დიდად არა მხოლოდ როგორც მხატვარ-კრიტიკოსი, არამედ როგორც ადამიანი, პრინციპებისთვის შეუპოვარი მებრძოლი, ადამიანი მაღალი მორალური თვისებებისა. ჩერნიშევსკის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებებს ლესინგის შესახებ ენიჭებათ დიდი მნიშვნელობა ამ მწერლის ადგილის გასარკვევად გერმანული ლიტერატურის, აზროვნების ისტორიაში, რადგან ლესინგის შეფასებისას დიდი რუსი რევოლუციური დემოკრატი გამოდის იქიდან, რომ ლესინგი ფუძემდებელია ახალი გერმანული ლიტერატურისა, ასევე ახალი პერიოდის დამწყებია გერმანული აზროვნების ისტორიაში. ჩერნიშევსკი არა მხოლოდ იმას აღნიშნავს, რომ ლესინგი შემოქმედებითი სტიმულის მიმცემია გოეთესა და შილერის კლასიციზმისთვის, არამედ იმასაც, რომ იგი სტიმულის მიმცემია ჰერდერის, კანტის, ფიხტესა და სხვათა ფილოსოფიური მოძღვრებებისათვის. კიდევ მეტი: ლესინგი, ჩერნიშევსკის აზრით, ახალი ეპოქის დამწყებია არა მხოლოდ გერმანული კულტურის ისტორიაში, არამედ იგი გარკვეულად სტიმულის მიმცემია ახალი ეპოქისათვის მთელს მსოფლიო ლიტერატურაში, იმის მაჩვენებელია, თუ როგორ იზრდება გერმანული ლიტერატურის საერთაშორისო მნიშვნელობა მე-18 საუკუნის მეორე ნახევარში.

ჩერნიშევსკის შეხედულებები ლესინგზე წარმოადგენენ ფრიად მნიშვნელოვან მასალას არა მხოლოდ თვით დიდი რუსი რევოლუციური დემოკრატის მოწინავე სოციალურ-პოლიტიკური, ფილოსოფიური და მხატვრული შეხედულებების შესასწავლად, არამედ თვით ლესინგის მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების შესასწავლად. ისინი წარმოადგენენ ლიტერატურულ მოვლენათა ახსნის შესანიშნავ ნიმუშს, შესანიშნავს, პირველ ყოვლისა, განსახილველი საკითხისადმი მიდგომით. მთავარი, რაც თვალში გვეცემა ლესინგის ჩერნიშევსკისეულ შეფასებაში — ესაა განსახილველი საკითხის არა იზოლირებული, არამედ ყოველმხრივი განხილვა, მისი დაკავშირება მთელს იმდროინდელ იდეოლოგიასთან, გერმანული ხალხის ისტორიასთან. ლესინგის შემოქმედების განხილვას ჩერნიშევსკის შრომაში წინ უძღვის მე-18

საუკუნის გერმანიის ისტორიის საფუძვლიანი ანალიზი, ქვეყნის ნომიური და პოლიტიკური მდგომარეობის მართალი სურათის ეკოგენა. ამ საფუძველზე აგებს ჩერნიშევსკი თავის დასკვნებს იმდროინდელი გერმანული კულტურის ჩამორჩენის შესახებ.

მარქსამდელი ისტორიოგრაფიის არც ერთ ნაშრომში, ასევე მარქსამდელ ლიტერატურულ-ისტორიულ ნაშრომებში, არ არის მოცემული ასეთი მართალი სურათი იმდროინდელი გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების ჩამორჩენისა, გერმანული კულტურის ჩამორჩენისა. არავის მანამ ასე გამოკვეთილად არ უჩვენებია ის ისტორიული აუცილებლობა, რომელიც ამზადებდა ნიადაგს გერმანული ლიტერატურის აღორძინებისა, ლესინგის სახელთან რომ არის დაკავშირებული. მხოლოდ ჩერნიშევსკი აღწევს ამ მხრივაც იმ სიმაღლეს, რომელიც მიუღწეველი დარჩა მარქსამდელი ლიტერატურის მეცნიერებისთვის, დიდი ფაქტობრივი მასალით. მისი ღრმა ანალიზით მიჰყავს რა მკითხველი ლესინგის ისტორიული როლის გაგებამდე. ლესინგის ისტორიული როლის ამგვარ შეფასებაში მხოლოდ ჰაინე თუ უახლოვდება დიდ რუს რევოლუციურ დემოკრატს. მსგავსად ჩერნიშევსკისა, მასაც ლესინგი მიაჩნია ახალი გერმანული ლიტერატურის ფუძემდებლად, ტრადიციის, ფორმალისტურ-დოგმატიკური აზროვნების უღლიდან ადამიანთა გამათავისუფლებლად. მაგრამ ჰაინეს მიერ მოცემული ანალიზი ჩამოუვარდება ჩერნიშევსკის ანალიზს იმ მხრივ, რომ იგი საკითხს იხილავს ვიწროდ, თანაც ლესინგის შესახებ მსჯელობს გაკვირით მაშინ, როდესაც ჩერნიშევსკი დაწვრილებით იხილავს დიდი გერმანელი განმანათლებლის შემოქმედებას.

თუ როგორ მიახლოებულია ჩერნიშევსკი ქეშმარიტებასთან ლესინგის შესახებ მსჯელობისას, ამას გვიდასტურებენ მეცნიერული სოციალიზმის მამამთავართა შრომები გერმანიის იმდროინდელ სოციალურ-პოლიტიკურსა და იდეოლოგიურ ვითარებაზე. გერმანია მე-18 საუკუნისა, მარქსიზმის კლასიკოსების აზრით, არ იყო პოლიტიკურად გაერთიანებული, გერმანიაში არ იყო ისეთი საზოგადოებრივი კლასი, რომელიც სათავეში ჩაუდგებოდა ბატონყმური რეჟიმით უკმაყოფილო მასებს, რომელსაც „შეეძლებოდა დრომოკმეულ დაწესებულებათა განხრწნილი გვამების ჩამორეცხვა“¹. იმდროინდელი გერმანიის სოციალურ სინამდვილეს ენგელსი უწოდებდა უბადრუტ სინამდვილეს².

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. V, 1929, стр. 7.

² იქვე, 142.

მე-18 საუკუნის გერმანიის სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების იმ ამომწურავ დახასიათებას, რომელსაც იძლევიან მარქსი და ენგელსი, რომ შევადაროთ ამ ვითარების ჩერნიშევსკისეული დახასიათება, ცხადი გახდება, თუ როგორ დაახლოებულია ქვეშარიტებასთან დიდი რუსი რევოლუციური დემოკრატი. მთავარი მიზეზი, რამაც განსაზღვრა მე-18 საუკუნის გერმანიის ჩამორჩენა, ჩერნიშევსკის აზრით, უნდა ვეძიოთ ქვეყნის პოლიტიკურ დაქუცმაცებაში, სახელმწიფოებრივი მთლიანობის, ნაციონალური თვითშეგნების უქონლობაში. ლესინგამდელი გერმანული კულტურის განხილვისას ჩერნიშევსკი გამოდის იმ დებულებიდან, რომ იმდროინდელი გერმანია არ წარმოადგენდა ეროვნულ სახელმწიფოს, გერმანელები არ წარმოადგენდნენ ერს, რადგან კუთხური პარტიკულარიზმი მალა იყო დაყენებული საერთო ეროვნულ ინტერესებზე. ამგვარ მსჯელობაში თავს იჩენს ნაკლოვანი მხარეც ჩერნიშევსკის ისტორიული კონცეფციისა, იმის გაუთვალისწინებლობა, რომ ქვეყნის ჩამორჩენის მთავარ მიზეზს წარმოადგენდა საზოგადოებრივი ცხოვრების მატერიალური პირობები. საწარმოო ძალთა განვითარების დაბალი დონე, აგრეთვე სპეციფიკური მდგომარეობა გერმანიის ბურჟუაზიისა, რომელსაც არ სურდა ბატონყმური რეჟიმის წინააღმდეგ გაბედული ბრძოლა. მარქსიზმის კლასიკოსები მიუთითებენ იმდროინდელი გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების ჩამორჩენის მთავარ მიზეზზე, ცხადყოფენ, რომ ასეთს წარმოადგენდა საწარმოო ძალთა განვითარების დაბალი დონე, ბურჟუაზიის კომპრომისული დამოკიდებულება ფეოდალური რეჟიმისადმი. მარქსიზმის კლასიკოსების მიერ მოცემული ეს დახასიათება გერმანიის საზოგადოებრივი ვითარებისა ეხება არა მხოლოდ მე-18 საუკუნის მეორე ნახევრის, არამედ აგრეთვე პირველი ნახევრის გერმანიასაც, ე. ი. იმ პერიოდს, როცა უხდება სამოღვაწეო სარბიელზე გამოსვლა ლესინგს. ბურჟუაზიული რევოლუციის კლასიკური ქვეყნის — საფრანგეთისათვის ეს ეპოქა წარმოადგენს რევოლუციის მოსამზადებელ საფეხურს, რაც არ შეიძლება ითქვას იმდროინდელი გერმანიის შესახებ.

იხილავს რა ლესინგის დროის გერმანიის საზოგადოებრივ-კულტურულ ვითარებას, ჩერნიშევსკი, მართალია, არ გვირკვევს ამის მსაზღვრელ მატერიალურ პირობებს, მაგრამ იგი სწორად მიუთითებს მის უშუალო მიზეზებზე, ქვეყნის პოლიტიკურ მდგომარეობაზე. ქვეყნის პოლიტიკური დაქუცმაცება — აი ჩერნიშევსკის აზრით, მთავარი მიზეზი ლესინგამდელი გერმანიის საერთო ჩამორჩენის, კერძოდ, ლიტერატურის ჩამორჩენისა. ლესინგამდელი გერმანული ლიტერატურა, ჩერნიშევსკის აზრით, ჩამორჩენილია, არ არის ეროვნ-

ნული, ამასთანავე ხალხური ხასიათის მატარებელი. რომელიმე გოტ-შედი, ბოდმერი, ჰალერი და სხვ. ჩერნიშევსკისთვის არ წარმოადგენენ კეშმარიტ მხატვრებს არა მხოლოდ იმიტომ, რომ არ გააჩნიათ საჭირო მხატვრული მონაცემები, არამედ იმიტომაც, რომ არა აქვთ ეროვნული შეგნება, რომ ისინი კურსს იღებენ არა გერმანელ ხალხზე, არამედ ფეოდალურ სასახლეებზე, უცხოურ კულტურაზე. ცხადი ხდება, რომ მთავარი კრიტერიუმში, რომელსაც უყენებს ჩერნიშევსკი ყველა დროის ხელოვნებას, მდგომარეობს იმის გამორკვევაში, თუ რამდენად უპასუხებს ეს ხელოვნება საერთო-სახალხო, ევრონულ ინტერესებს, რამდენად ასახავს იგი ხალხის ფიქრებსა და განწყობილებებს. ირკვევა, რომ ჩერნიშევსკისათვის არ არსებობს წინააღმდეგობა სწორად გაგებული ეროვნულისა და ხალხურის ცნებებს შორის, რომ ქვეყნის პოლიტიკური გაერთიანების მოთავედ მას მიაჩნია ხალხი და არა ამ უკანასკნელის მჩაგვრელები.

ლესინგის შესახებ ჩერნიშევსკის ნაშრომის მთავარ ღირსებად უნდა ჩაითვალოს სწორად ამგვარი კრიტერიუმის მომარჯვება, ლიტერატურული ფაქტის შეფასება იმის მიხედვით თუ რამდენად ასახავს იგი ხალხის მისწრაფებებს, რამდენად ხელს უწყობს იგი ხალხის მდგომარეობის გაუმჯობესებას, ხალხის მიერ საკუთარი ღირსების შეცნობას, ეროვნული შეგნების გაღვივებას. ლესინგამდელი გერმანული ლიტერატურა, ფიქრობს ჩერნიშევსკი, არაა ამგვარი ნიშნის მატარებელი, მის მთავარ წარმომადგენლებთან წინა პლანზეა არა საერთო ინტერესები, არამედ პირადი, პატივმოყვარული, ვიწრო ამქრული ინტერესები. „ეს ლიტერატურა, წერს ჩერნიშევსკი, კვლავ რჩებოდა მონურ მიბაძვად იმისადმი, რაც იყო მკედარი და ცარიელი ფრანგულსა და ინგლისურ ლიტერატურაში, მისთვის სრულიად უცხო იყო ხალხის ცხოვრება“¹.

ლესინგამდელი გერმანული ლიტერატურის „დიქტატორი“ გოტ-შედი იმით იმსახურებს მკვეთრ კრიტიკას ჩერნიშევსკისას, რომ მისი მოღვაწეობის „ერთადერთ მიზანს შეადგენდა პირადი ინტერესი“, რომ „იგი ემლიქვნებოდა ყველას, ვისაც უნივერსიტეტებში ეკავა დიდი ოფიციალური მდგომარეობა; კიდევ უფრო ემლიქვნებოდა იმ კარისკაცებსა და არისტოკრატებს, რომლებიც პრეტენზიას აცხადებდნენ მეცენატობაზე“². ჩერნიშევსკი არაა განწყობილი ჯვარი დაუსვას ლესინგამდელი გერმანული ლიტერატურის მნიშვნელობას, არ დაინახოს მასში რაიმე სასარგებლო. მართალია, იგი ერთგვარი ირო-

¹ Чернышевскии, 56.

² იქვე, 53.

წიით ლაპარაკობს ხოლმე იმ ოპტიმისტზე, რომელიც შეეცდება მიიჩნოს ეს ლიტერატურა პროგრესად მე-17 საუკუნის გერმანულ ლიტერატურასთან შედარებით, მაგრამ ექვი არ რჩება, რომ თვით ჩერნიშევსკიც არ უარყოფს ამ პროგრესის ფაქტს, რომ მისთვისაც მისაღებია დებულება, რომ გოტშედი, თავისი უნიჭობისა და არაკეთილსინდისიერების მიუხედავად, მაინც სჯობს რომელიმე მაღალფარდოვან ლოენშტაინსა და გიუნთერს, რადგან წერს მაინც გასაგები ენით¹. მართალია, პროგრესის ცნების გაგებას ოპტიმისტის მიერ ჩერნიშევსკი ირონიის საგნად იხდის, აღნიშნავს რა, რომ ამ პროგრამის განხორციელება ხდებოდა ოქტავიანეს პრინციპის მიხედვით — „спеши медленно!“, მაგრამ ძნელი არ არის შევნიშნოთ, რომ ეს პროცესი ისტორიულ პერსპექტივაში ჩერნიშევსკის მაინც პროგრესად მიაჩნია.

ეს ფაქტია, რომ ჩერნიშევსკი არ თვლის ლესინგამდელ გერმანულ ლიტერატურას მნიშვნელობას მოკლებულ მოვლენად, მაგრამ ეს სრულიად არ ცვლის იმ გარემოებას, რომ მისი დამოკიდებულება ამ ლიტერატურისადმი მკვეთრად კრიტიკულია. როგორც აღინიშნა, ამგვარი დამოკიდებულების მთავარ საფუძველს ჩერნიშევსკისთან იმის შეგნება წარმოადგენს, რომ ლესინგამდელი ლიტერატურა დაშორებულია ხალხური საწყისისაგან. თუ საკითხის ამგვარი გაგებისას რაოდენ უახლოვდება ჩერნიშევსკი ჭეშმარიტებას, ამას გვიდასტურებს ის შეფასება, რომელიც მისცა აღნიშნული პერიოდის გერმანულ ლიტერატურას და მის მთავარ წარმომადგენელს გოტშედს კარლ მარქსმა. მარქსის აზრით, გოტშედი იდეური მამამთავარია ე. წ. „კომპეტენტური“ მწერლებისა, რომლებიც წარმოადგენენ ლესინგამდელი გერმანული ლიტერატურის საცოდაობის მთავარ მიზეზს². ამ ლიტერატურას მარქსი მიიჩნევდა ანტიხალხურ ლიტერატურად, მის წარმომადგენლებს, პირველ რიგში კი, გოტშედს — ისეთ მწერლებად, რომლებმაც ვერ დაძლიეს თავიანთი შემოქმედების ხალხისაგან განკერძოების პროფესიულ-ამქრული ტრადიციები, ვერ დაუკავშირდნენ ხალხს. ეს მწერლები, პირველ რიგში გოტშედი, „ჩადგნენ ხალხსა და მის სულს შორის, ცხოვრებასა და მეცნიერებას შორის, თავისუფლებასა და ადამიანს შორის“³.

მარქსის მიერ მოცემული დახასიათებიდან აშკარა ხდება, რომ ამ პერიოდის ოფიციალურ ლიტერატურაში, კერძოდ, გოტშედის შე-

¹ Чернышевский, 49.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. I, 1929, Москва-Ленинград, стр. 184.

³ იქვე.

მოქმედებაში, იგი ხედავს მკვეთრად გამოხატულ ანტიხალხურ ტენდენციას, ლიტერატურის გამოცალკევებას ცხოვრების აქტიური საკითხებისაგან. განზე ვტოვებთ რა ლესინგამდელი გერმანული ლიტერატურის, განსაკუთრებით გოტშედის შემოქმედების კვლევის საკითხს, ჩვენ უურადლებას მივაქცევთ იმ გარემოებას, თუ როგორ მართებულად შეაფასა ეს ლიტერატურა ჩერნიშევსკიმ, როგორ მართებულად გამოავლინა მან გოტშედის შემოქმედების ძირითადი ნაკლოვანება. ლესინგამდელი გერმანული ლიტერატურის შეკუმშული, არსებითად კი სწორი დასასიათებიდან, ჩერნიშევსკის წინაშე ისმება საკითხი იმის შეფასებისა, რაც უშუალოდ ლესინგის სახელს უკავშირდება, ამ მწერლის ადგილის გარკვევა გერმანული ლიტერატურის და აზროვნების ისტორიაში. ჩერნიშევსკი მიზნად ისახავს არა მხოლოდ იმ ფაქტის აღნიშვნას, რომ გერმანულმა ლიტერატურამ საუკუნის მეორე ნახევარში მძლავრი ნაბიჯი გადადგა წინ, არამედ ამ ფაქტის ახსნასაც. იგი კარგად ამჩნევს იმ მნიშვნელოვან როლს, რომლის შესრულებაც მოუხდა ლიტერატურას გერმანიის ისტორიაში.

ჩერნიშევსკი აღნიშნავს, რომ საუკუნის მეორე ნახევრის გერმანული ლიტერატურა წარმოადგენდა „ნამდვილად მთავარ მამოძრავებელს ისტორიული განვითარებისა“¹. ამჟებრიოდის ლიტერატურამ, ფიქრობს იგი, მისცა გერმანულ ხალხს ნაციონალური ერთიანობის შეგნება, გააღვიძა მასში კანონიერებისა და პატიოსნების გრძნობა². ჩერნიშევსკი თითქოს ერთგვარად აკარბებს, როცა იმდროინდელ გერმანულ ლიტერატურას მიიჩნევს გერმანიის ისტორიის მთავარ მამოძრავებელ ძალად, მაგრამ საფუძველში კი გერმანული ლიტერატურისათვის აქტიური როლის მიწერით იგი ქეშმარიტებას არ შორდება. ჯერ ერთი, ჩერნიშევსკი თავის დაკვირვებას ამდროინდელ გერმანულ ლიტერატურაზე არ აძლევს განზოგადებულ ხასიათს, არ მიდის იმ დასკვნამდე, რომ ლიტერატურა საერთოდ ყველგან და ყოველთვის ასეთ დიდ როლს ასრულებდა. იგი თვლის, რომ კაცობრიობის ისტორიაში იშვიათია, გამოჩაყლისია ისეთი შემთხვევები, როცა ლიტერატურა ასეთ პირველხარისხოვან როლს ასრულებდეს ქვეყნის განვითარებაში. მე-18 საუკუნის გერმანული ლიტერატურა, მისი აზრით, ასეთ გამოჩაყლის წარმოადგენს. ამ ლიტერატურის შესწავლა მას არ აძლევს საფუძველს დაინახოს ყველა ხალხის ცხოვრებაში ისეთივე მიმართება ხალხის ბედსა და ლიტერატურას შორის, როგორიც დაინახა მე-18 საუკუნის მეორე ნახევრის გერმანიაში, განავითაროს

¹ Чернышевский, 7.

² იქვე.

ის აზრი, რომ ერის ბედი საერთოდ ლიტერატურისაგანაა დამოკიდებული.

გერმანული ლიტერატურის ეგზომ აქტიური როლის ხაზგასმისას ჩერნიშევსკის მხედველობაში აქვს ის სპეციფიკური ვითარება, რომელიც შეიქმნა მე-18 საუკუნის გერმანიაში, ის მნიშვნელოვანი როლი, რომელიც ნამდვილად შეასრულა გერმანულმა ლიტერატურამ გერმანული ხალხის ცხოვრებაში. ჩერნიშევსკიმ სწორად შენიშნა ის, რაც შეადგენდა იმედს ამდროინდელი გერმანული ხალხისა, შენიშნა მნიშვნელობა ლიტერატურისა, რომელშიც ისახებოდა პერსპექტივა ნაციონალური აღორძინებისა. ცნობილია, რომ ფრ. ენგელსიც ასეთივე დიდი მნიშვნელობის მოვლენად მიიჩნევდა საუკუნის მეორე ნახევრის გერმანულ ლიტერატურას, აღნიშნავდა, რომ ერთადერთ იმედს ამ დროს ლიტერატურაზე ამყარებდნენო¹.

ჩერნიშევსკი ფიქრობს, რომ კონკრეტულ-ისტორიულ ვითარებაში მხატვრულ ლიტერატურას ერის ცხოვრებაში უხდება პირველხარისხოვანი როლის შესრულება, ადამიანთა ისტორიის განვითარების მთავარ ფაქტორად ვახდომა. ასეთი მაგალითები კაცობრიობის ისტორიაში მცირეა, მაგრამ ისინი მაინც არიან, რის ილუსტრაცია-საც წარმოადგენს მე-18 საუკუნის გერმანული ლიტერატურა. საკითხისადმი ამგვარი მიდგომით თავისთავად ცხადი ხდება, თუ რა ასპექტში აქვს მოფიქრებული ჩერნიშევსკის ლესინგისა და სხვა გამოჩენილი გერმანული მწერლების ადგილის გარკვევა ისტორიაში. ლესინგი და მისი ხაზის გამგრძელებლები ლიტერატურაში — გოეთე და შილერი არიან შემქმნელები ახალი გერმანული ლიტერატურისა, ასეთია ჩერნიშევსკის დასკვნა. დანტე და მილტონი, აღნიშნავს იგი, შესაძლოა იყვნენ უფრო გენიალურნი, ვიდრე გოეთე და შილერი, მაგრამ კაცობრიობის ისტორიაში ამათ გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი ადგილი უკავიათ, ვიდრე დანტესა და მილტონს. ცხადი ხდება, რომ იმ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, რომელიც მოიპოვეს მე-18 საუკუნის გერმანული ლიტერატურის კორიფეებმა — ლესინგმა, გოეთემ და შილერმა — ჩერნიშევსკი არ ხსნის მხოლოდ ამ მწერალთა არაჩვეულებრივი თვისებებით, არამედ ხსნის უმთავრესად იმდროინდელ გერმანიაში არსებული კონკრეტული პირობებით, იმ ისტორიული მოთხოვნებით, რომლებსაც ეპოქა აყენებდა და რომლებსაც ამ მწერლებმა ალღო აუღეს.

ჩერნიშევსკი, როგორც აღინიშნა, იხრება იმის აღიარებისაკენ, რომ სხვადასხვა ხალხსა და ეპოქას წარმოუშვიათ ხოლმე მოხსენებულ

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. V, 1929, стр. 7.

გერმანულ მწერლებზე კიდევ უფრო გენიალური ადამიანები, მაგრამ იგი იმ თვალსაზრისზე დგას, რომ ამ ადამიანებს არ შეუძლებიათ თავიანთი ხალხის ისტორიაში ისეთი დიდი როლი, როგორიც შეასრულეს ლესინგმა, გოეთემ და შილერმა. ეს იმიტომ, გამოდის ჩერნიშევსკის აზრთა თანმიმდევრობიდან, რომ მათი ეპოქა არ აყენებდა ლიტერატურის წინაშე ისეთ კარდინალურ საკითხებს, როგორსაც აყენებდა ლესინგის დროის გერმანია. გამოდის, რომ მე-18 საუკუნის გერმანული ლიტერატურის უმნიშვნელოვანესი საკითხის, ლიტერატურისა და ხალხის ცხოვრების ურთიერთობის გარკვევისას ჩერნიშევსკი არამც და არამც არ უგულებელყოფს საზოგადოებრივი ფაქტორების მსაზღვრელ როლს იდეოლოგიის, ლიტერატურის განვითარებაში. დახატა რა საუკუნის პირველი ნახევრის გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების ჩამორჩენის სურათი, ჩერნიშევსკის ბუნებრივად მივყავართ იმ აუცილებლობის გაგებად, რომ საჭირო იყო ერის სასიცოცხლო ძალების გაღვიძება, ანტიხალხური ოფიციალური ლიტერატურის ამქრული ტრადიციების საბოლოოდ დაძლევა, ნაციონალური ხასიათის მქონე გერმანული ლიტერატურის შექმნა. ამ მოთხოვნას აყენებდა ისტორია და ის მწერალი გახდებოდა დიადი, ვინც სწორად გაიგებდა ამას. ლესინგი იყო სწორედ ის მწერალი, რომელმაც შეიგნო თავისი ხალხის ეს სასიცოცხლო ინტერესები და პრაქტიკულად შეუდგა მათ განხორციელებას მხატვრული შემოქმედებისა და ხელოვნების თეორიის დარგში— ასე ესახება საქმის ვითარება, ლესინგის ადგილი გერმანულ ლიტერატურაში ჩერნიშევსკის.

როგორც ლესინგის შემოქმედების, ისე ლესინგამდელი ლიტერატურის ანალიზისას ჩერნიშევსკი დგას მატერიალისტური ესთეტიკის ნიადაგზე, იცავს იმ დებულებას, რომ ლიტერატურა წარმოადგენს საზოგადოებრივი ცხოვრების ასახვას. საუკუნის პირველი ნახევრის ლიტერატურა, ფიქრობს ჩერნიშევსკი, — „სავსებით ამართლებდა ცნობილ აქსიომას, რომ ლიტერატურა არის საზოგადოებრივი ცხოვრების გამოხატულება“¹, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრების ჩამორჩენას შეესაბამება ლიტერატურის ჩამორჩენაც. ლიტერატურის საცოდავი მდგომარეობის მიზეზს, ყოველთვის წარმოადგენს საზოგადოება. თუ საზოგადოება მრავალრიცხოვანია და გამსჭვალულია ცხოველი მისწრაფებებით, ქვეყნად არ არის ძალა, რომელსაც შეეძლოს ლიტერატურის განვითარების შეჩერება. ჩერნიშევსკი არ აღნიშნავს მოცემულ შემთხვევაში, თუ საზოგადოების რომელი ნაწილი აძლევს სტიმულს ლიტერატურული ცხოვრების ჩამორჩენას

¹ Чернышевский, 62—63.

და რომელი ნაწილი მის აღმავლობას, მაგრამ ეკვი არ ჩივბა, რომ იგი არაა განწყობილი გადააბრალოს ლიტერატურის ჩამორჩენა ხალხს, საზოგადოების უდიდეს ნაწილს, ანდა დაინახოს ლიტერატურის აღმავლობის მთავარი სტიმულის მიმცემი ექსპლოატატორ კლასებში.

ერთი შეხედვით თითქოს არ არსებობს საფუძველი იმის მტკიცებისთვის, რომ ჩერნიშევსკი არაა განწყობილი გადააბრალოს ლიტერატურის ჩამორჩენა მთელს ხალხს. ამაში თითქოს გვარწმუნებს ჩერნიშევსკის მიერ წამოყენება დებულებისა, რომ ლიტერატურის საცოდავი მდგომარეობის მიზეზი ყოველთვის საზოგადოებაა („виновницей жалкого состояния литературы всегда бывает публика“), მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. არსებითად კი საფუძველი არ არსებობს მივაწეროთ ჩერნიშევსკის ის აზრი, რომ გერმანული ლიტერატურის აღმავლობა არ არის საზოგადოებრივად დაპირობებული მოვლენა, რომ ლიტერატურის ჩამორჩენაში მთავარი ბრალი მიუძღვის საზოგადოების ექსპლოატირებულ ნაწილს და არა ექსპლოატატორებს, მივაწეროთ იმ აზრის განვითარება, რომ აღმავლობა გერმანული ლიტერატურისა, ლესინგის სახელთან რომაა დაკავშირებული, არ არის ისტორიულად შემზადებული. შეუძლებელია მატერიალისტ ჩერნიშევსკის მივაწეროთ იმის უარყოფა, რომ ლესინგის მოღვაწეობა და, მასთან დაკავშირებული აღმავლობა ლიტერატურისა, თვითაა შედეგი საზოგადოებრივი განვითარებისა, ამავე დროს ამ უკანასკნელზე მძლავრი გავლენის მომხდენიცაა. საუკუნის პირველი ნახევრის გერმანული ლიტერატურის იმ ანალიზიდან, რომელსაც ჩერნიშევსკი იძლევა, არამც და არამც არ გამომდინარეობს, რომ ამ ლიტერატურას თითქოს არაფერი უმემკვიდრნია წინამორბედი ლიტერატურული ეპოქისაგან. შეუძლებელია, ჩერნიშევსკის მივაწეროთ იმ აზრის უარყოფა, რომ ლესინგამდელი ლიტერატურაც წარმოადგენდა გარკვეულ საფეხურს ლიტერატურის განვითარების საერთო ჯაჭვში. ლაპარაკობს რა ამდროინდელი ლიტერატურის ჩამორჩენაზე, ჩერნიშევსკის მხედველობაში აქვს ოფიციალური ლიტერატურული სტილი, საკარო კლასიციზმი, რომელიც პრუსიული აბსოლუტიზმის იდეოლოგიურ დასაყრდენს წარმოადგენდა. ამ ლიტერატურაში ჩერნიშევსკი ხედავს ზოგიერთ დადებით მომენტსაც, პროგრესულობას წინა ეპოქის ლიტერატურულ სტილთან შედარებით.

მართალია, მთლიანად აღებული, ლესინგამდელი გერმანული ლიტერატურა ჩერნიშევსკის ჩამორჩენილად მიაჩნია, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ მასში იგი დადებითს ვერაფერს ხედავს, ვერ ხედავს ხალხის გამაჯანსაღებელ როლს ლიტერატურის აღორძინების საქმეში.

ჩერნიშევსკი იმას როდი ფიქრობს, რომ ლესინგმა თავისი მოღვაწეობა ცარიელ ადგილზე დაიწყო, არამედ იმას გვანიშნებს, რომ მისი დიადი წამოწყებანი ისტორიული აუცილებლობით იყო შემზადებული. არა ერთეული ადამიანების, თუნდაც ისეთის, როგორც ლესინგა, მოღვაწეობის შედეგად წარმოადგენს ჩერნიშევსკი გერმანიის საზოგადოებრივ-კულტურული ცხოვრების აღორძინებას საუკუნის მეორე ნახევარში, არამედ კონკრეტული ისტორიული განვითარების შედეგად. ჩერნიშევსკი, ცხადია, არათუ უარყოფს, არამედ ხაზს უსვამს იმას, რომ ლესინგმა ფრიად მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა გერმანიის საზოგადოებრივ-კულტურულ განვითარებაში, მაგრამ მთავარ მსაზღვრელ მნიშვნელობას იგი მაინც ობიექტურ-ისტორიულ ფაქტორებს ანიჭებს.

ყურადსაღებია, რომ ქვეყნის საზოგადოებრივი ცხოვრების გამოცოცხლების, კულტურული აღმავლობის ფაქტის ახსნისას ჩერნიშევსკი, მართალია, კურსს იღებს შინაგან, საზოგადოებრივ ფაქტორებზე, მაგრამ იგი არ იხილავს ამ აღმავლობას იზოლირებულად სხვა ქვეყნების ისტორიული განვითარებისაგან, მათი კულტურისაგან. უცხოური გავლენების წინააღმდეგ თითქოს მკვეთრად უარყოფითად განწყობილი ჩერნიშევსკი, მოცემულ შემთხვევაში, როცა თვითმყოფი გერმანული კულტურის წარმოშობაზე მსჯელობს, არაა განწყობილი უარყოს უცხოური კულტურის გავლენის მნიშვნელობა. ჩერნიშევსკი აღნიშნავს, რომ გერმანიას საფრანგეთისა და ინგლისიდან გამაგრილებელმა ნიაგმა დაუბერაო („свежим воздухом веяло на неё из Франции, из Англии“)¹.

გებოდა რა ფაქტს ლესინგამდელი გერმანული ლიტერატურის ჩამორჩენისას, ჩერნიშევსკი მიუთითებდა, რომ იგი მეტწილად უცხოური კულტურისადმი მონურ მიბაძვაში მქლავნდებოდა. მას ამხედრებდა არა ფაქტი გერმანულ და ფრანგ ხალხთა შორის კულტურულ ურთიერთობისა, არამედ უგულვებლყოფა ეროვნული ინტერესებისა. თავისთავად ფრანგული ლიტერატურისადმი მიბაძვაშიც ჩერნიშევსკი ხედავდა გარკვეულად დადებით მომენტსაც; მას იგი აფასებდა, მართალია, როგორც ბოროტებას, მაგრამ როგორც „აუცილებელს, დროებით ბოროტებას“. ამ მიბაძვის დადებით მომენტს, ჩერნიშევსკის აზრით, ის შეადგენდა, რომ იგი თვალნათლივ უჩვენებდა გერმანელებს განსხვავებას მათსა და იმ ხალხს შორის, რომელსაც ისინი ბაძავდნენ, თვალეებს უხელდა თავიანთ ჩამორჩენაზე და, ამდენად, სტიმულს აძლევდა თვით ამ დროებითი ბოროტების მოს-

¹ Чернышевский, 65.

პობასაც, თვითმყოფი ეროვნული კულტურის შექმნას. ლესინგის შემოქმედების ძირითადი საკითხების გარკვევისას, ლესინგამდელი გერმანული ლიტერატურის დახასიათებისას ჩერნიშევსკი გამოდიოდა არა ხალხთა შორის კულტურული ურთიერთობის წინააღმდეგ, არამედ უცხოური კულტურისადმი მონური მიბაძვის წინააღმდეგ, ფორმალისმის, მშობლიური კულტურის ინტერესების დავიწყების წინააღმდეგ. მსოფლიო ლიტერატურის ბრწყინვალედ მცოდნე ჩერნიშევსკის, რასაკვირველია, გათვალისწინებული ჰქონდა, რომ ის კულტურა, რომელსაც ამ ხანებში ბაძავდა გერმანული კულტურა, იყო მოწინავე კულტურა, კერძოდ, ფრანგული კლასიციზმი მე-17 მე-18 საუკუნეებისა. ირკვევა, რომ ჩერნიშევსკი არაა განწყობილი უარყოფს გერმანული ლიტერატურის აღმავლობის საქმეში მნიშვნელობა გერმანულ და ფრანგ ხალხებს შორის კულტურული ურთიერთობისა. ირკვევა ისიც, რომ მთავარ მნიშვნელობას თვითმყოფი გერმანული ლიტერატურის შექმნაში იგი ანიჭებს არა გარეგან ფაქტორებს, კულტურულ გავლენებს, არამედ შინაგან ფაქტორებს, ლიტერატურის წინაშე დასმული ამოცანების სწორად გაგებას გერმანული კულტურის მოამაგეების მიერ.

ასეთ წინაპირობებზე აგებს ჩერნიშევსკი თავის დასკვნებს ლესინგის შემოქმედების შესახებ. ამ მწერალს, მის გრანდიოზულ წამოწყებებს იგი იხილავს მათ ორგანულ კავშირში ხალხთან, ეროვნული ლიტერატურის შექმნის სასიცოცხლო ინტერესებთან. მისთვის ლესინგში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის, რაც ამ მწერალს იდეურად თავის ხალხთან აკავშირებს, მისი შემოქმედების ჯანსაღი ხალხური საწყისები. ამასთანავე აღსანიშნავია, რომ ლესინგს იგი არ წარმოგვიდგენს ისეთ ადამიანად, რომელიც ქადაგებს ლიტერატურის ჩაკეტვას ნაციონალურ ჩარჩოებში, სხვა ხალხებთან კულტურული ურთიერთობის უარყოფას. ჩერნიშევსკის გათვალისწინებული აქვს, რომ იმ დიდი ამოცანების გადასაწყვეტად, რომლებსაც ლესინგი აყენებდა, საჭიარისი არ არის ჩვენება მხოლოდ იმისა, თუ რა ობიექტური პირობები განაპირობებდა ასეთი ამოცანების დასმას, არამედ საჭიროა ჩვენება სხვა სახის მიზეზებისაც, ე. წ. სუბიექტური პირობებისა. საჭირო იყო ჩვენება იმის, ჰქონდა თუ არა ლესინგს სათანადო მონაცემები მის წინაშე დასმული ამოცანების გადასაწყვეტად. ამ კითხვას ლესინგის შესახებ ნაშრომში ჩერნიშევსკი სპეციალურად არ სვამდა, მაგრამ არსებითად კი მას ეს კითხვა მთელი სიღრმით აქვს დასმული და გადაწყვეტილი.

ამ საკითხის გადაწყვეტას ჩერნიშევსკისთან ორი მხარე აქვს: პირველი გულისხმობს პასუხის გაცემას იმაზე, თუ როგორია ლე-

სინგის როგორც მხატვრული სიტყვის ოსტატის შესაძლებლობები; მეორე კი გულისხმობს იმის გამოკვეყნებას თუ როგორია მისი მონაცემები როგორც ხელოვნების თეორეტიკოსისა. ალსანიშნავია ისიც, რომ ეს საკითხი დასმულია თვით ლესინგის მიერაც.¹ ჩერნიშევსკისთვის მოცემულ შემთხვევაში გამოსავალ პუნქტს წარმოადგენს არა ის, რასაც ლესინგი ამბობს თავის თავზე, თავის მხატვრულსა და კრიტიკულ შესაძლებლობათა თანაფარდობაზე, არამედ მწერლის მთელი შემოქმედება, როგორც მხატვრული, ისე კრიტიკული. ჩერნიშევსკისეული ანალიზი მოხსენებული საკითხისა არ ემთხვევა ლესინგის თვითანალიზს. ეს ანალიზი ცხადყოფს არა მხოლოდ იმას, რაც ჩერნიშევსკის აშორებს მოხსენებული საკითხის ლესინგისეული გაგებისაგან, არამედ იმასაც, რაც აახლოებს მასთან. ლესინგის მხატვრული და კრიტიკული მონაცემების თანაფარდობის განხილვისას ჩერნიშევსკი უახლოვდება საკითხის ლესინგისეულ გაგებას იმ პუნქტში, სადაც საქმე ეხება ამ მწერლის კრიტიკული შესაძლებლობის შეფასებას. მსგავსად ლესინგისა, ჩერნიშევსკიც ამ მწერალში წინა პლანზე აყენებს თეორიულ-კრიტიკულ უნარს.

მაგრამ, როგორც აღინიშნა, ჩერნიშევსკისა და ლესინგის შეხედულებებს შორის მოცემულ შემთხვევაში ადგილი აქვს განსხვავებასაც. ჯერ ერთი, ჩერნიშევსკისა და ლესინგის შეხედულებებს შორის მთლიან თანხვედნილობაზე ლაპარაკი შეუძლებელია იმ შემთხვევაშიც, როცა საკითხი ლესინგის თეორიულ-კრიტიკული უნარის შეფასებას ეხება. ჩერნიშევსკის შეხედულება ამ საკითხზე განსხვავდება ლესინგის მიერ მოცემული თვითშეფასებისაგან იმიტომ, რომ ჩერნიშევსკი ლესინგში გაცილებით უფრო დიდი მნიშვნელობის კრიტიკოსს ხედავს, ვიდრე თვითონ ლესინგი თავის თავში. უთუოდ, ეს იმიტაც აიხსნება, რომ ლესინგს მსჯელობა უხდება თავისთავზე და იგი გარკვეულად გვერდს უვლის იმ ფაქტს, რომ მის თეორიულ-კრიტიკულ შრომებს ეპოქური მნიშვნელობა ჰქონდათ. ჩერნიშევსკი კი ამ შემთხვევაშიც მსჯელობს პირდაპირ, უჩვენებს ლესინგის კრიტიკის ეპოქურ მნიშვნელობას, მის დიდ კონსტრუქციულ ხასიათს.

განსხვავება ლესინგისა და ჩერნიშევსკის შეხედულებებს შორის უფრო გამოკვეთილად ჩანს იქ, სადაც საკითხი ეხება ლესინგის მხატვრულ უნარს, მის მხატვრულ შემოქმედებას. თავისი მხატვრული მონაცემების შესახებ ლესინგი დაბალი წარმოდგენისაა. იგი თავს

¹ Lessing, Hamb. Dramaturgie, Lessings Werke, Leipzig u. Wien, Bd. 1v, S. 441—442.

თელის ისეთ მწერლად, რომელსაც არ გააჩნია რაიმე მნიშვნელოვანი მხატვრული უნარი, ცხოველი ფანტაზია, თელის თავს ამ მხრივ კოკლად, რომელსაც სჭირდება კრიტიკის დახმარება, რათა მიაღწიოს რაიმე შედეგს. ჩერნიშევსკი არ უარყოფს, რომ ლესინგი-მხატვარი არ დგას იმ სიმაღლეზე, რომელზედაც დგას ლესინგი კრიტიკოსი, მაგრამ იგი არ იზიარებს იმ აზრს, რომ ლესინგი-მხატვარი არაა მნიშვნელოვანი. იგი წერს: „პოეტური ტალანტი მას (ლესინგს — გ. ხ.) ჰქონდა არანაკლები, ვიდრე რომელიმე გერმანელ პოეტს, გოეთესა და შილერის გამოკლებით“.¹

თუ რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ჩერნიშევსკი ლესინგს როგორც მხატვარს, ამას ნათლად გვიჩვენებს მის მიერ მოცემული მალაღობი შეფასება ლესინგის ნაწარმოებებისა — „მის სარა სამპსონის“, „მინა ფონ ბარნჰელმის“, „ემილია გალოტის“ და სხვა. ამ ნაწარმოებების ანალიზის საფუძველზე ცხადყოფს ჩერნიშევსკი თუ რა დიდი ისტორიული მნიშვნელობის ამოცანა გადაწყვეტა არა მხოლოდ თეორეტიკოსმა, არამედ მხატვარმა ლესინგმა. შეიძლება პირდაპირ ითქვას, რომ ჩერნიშევსკი არ წყვეტს ერთიმეორისაგან ლესინგის მხატვრული და კრიტიკული ნაწარმოებების განხილვას, მიაჩნია, რომ ის ამოცანები, რომლებიც მთელი სიღრმით ისმება მწერლის კრიტიკულ პროშეებში, ისმება აგრეთვე მის მხატვრულ ნაწარმოებშიც. ლესინგის მოღვაწეობის შეფასებისას ჩერნიშევსკი, როგორც ვხედავთ, გარკვეულ მნიშვნელობას ანიჭებს სუბიექტურ ფაქტორებს, ასევე ლესინგის ხასიათის ისეთ თვისებებს, როგორიცაა პირდაპირობა, მიუკერძოებლობა და პრინციპულობა, ღრმა ოპტიმიზმი, დამყარებული თავისი ძალების სწორ შეფასებაზე. „საერთოდ, თავისი კრიტიკული მოღვაწეობის დასაწყისშივე, წერს ჩერნიშევსკი, ლესინგი გრძნობდა, რომ იყო უძლიერესი. ებმებოდა რა პოლემიკაში, იგი ყოველთვის დარწმუნებული იყო, რომ მოწინააღმდეგე მასთან შედარებით სუსტი, ჩლუნგი და დონდლო აღმოჩნდებოდა. მისთვის უცხო იყო დაეკვება თავის გამარჯვებაში, ყოველგვარი შიში თავისი თავისა. ამიტომაა მისი პოლემიკა ერთობ ენერგიული; ამასთანავე იგი გამოირჩევა იშვიათი თავშეკავებით“.²

ასეთია, ჩერნიშევსკის გაგებით, ის ფაქტორები, რომლებმაც განაპირობეს ლესინგის გამოსვლა სამოღვაწეო სარბიელზე. ჩერნიშევსკის ამ ანალიზიდან ნათლად ჩანს, რომ ლესინგის გამოსვლას იგი იხილავს როგორც ისტორიული აუცილებლობით შემზადებულ მოვლე-

¹ Чернышевский, 99.

² იქვე, 115.

ნას, რომ ლესინგის მოღვაწეობაში იგი ხედავს ამ ისტორიული აუცილებლობის სწორად გაგებას. ლესინგი, ჩერნიშევსკის აზრით, იმას ახორციელებს, რაც მოცემულია გერმანელ ხალხში, შეესაბამება გერმანელი ხალხის მისწრაფებებს. ამიტომაც, რომ ლესინგის შემოქმედების განხილვისას მის მთავარ მიზანს შეადგენს ჩვენება ამ მწერლის შემოქმედების ხალხური საწყისისა, საქმის ვითარების იმგვარად წარმოდგენა, რომ ლესინგი ახორციელებს იმას, რასაც ესწრაფოდა გერმანელი ხალხი.

კონკრეტულად როგორ ესახება ჩერნიშევსკის ლესინგის როლი გერმანულ ლიტერატურაში? ეს მწერალი ჩერნიშევსკისათვის ახალი ეტაპის შემქმნელია გერმანული კულტურის ისტორიაში, როგორც მხატვრული ლიტერატურის, ისე ხელოვნების თეორიის დარგში. თეორიულ-კრიტიკული უნარის წინ წამოწევა ლესინგთან ხელს არ უშლის ჩერნიშევსკის წარმოაჩინოს ლესინგი ახალი ეტაპის შემქმნელად არა მხოლოდ ხელოვნების თეორიის დარგში, არამედ, მხატვრული შემოქმედების დარგშიც. იგი მას წარმოაჩენს ისეთ მწერლად, რომელსაც თეორიული პრობლემები იზიდავენ არა როგორც თავისთავადი, არამედ როგორც სტიმულის მიმცემნი მისი პრაქტიკული მოღვაწეობისათვის. ცხადი ხდება, რომ ჩერნიშევსკი შესანიშნავად წვდა ლესინგის შემოქმედების არსს, წვდა იმ კეშმარტებას, რომ ლესინგისათვის უცხოა აბსტრაქტულ-ფორმალისტური აზროვნება, უსიციოცხო თეორიული სქემები, რომ მისი თეორიული დებულებები მისი პრაქტიკული მოღვაწეობის პროგრამას წარმოადგენენ. საგულისხმოა, რომ დაახლოებით ასეთივე შეფასება მისცეს ლესინგის თეორიულ მოღვაწეობას. მისი თეორიის ორგანულ კავშირს პრაქტიკასთან ბელინსკიმ და დობროლიუბოვმაც.

წარმოგვიდგენს რა ლესინგს როგორც ერთობ აქტიურ, ქმედით ნატურას, თეორიისა და პრაქტიკის ორგანული მთლიანობის მქადაგებელს, ჩერნიშევსკი მთლიანად ეყრდნობა ლესინგის შემოქმედების მონაცემებს, რომლებიც სავსებით ამართლებენ მის დასკვნებს. ცნობილია, რომ თეორიისა და მხატვრული პრაქტიკის ორგანული მთლიანობის აუცილებლობაზე მიუთითებდა თვითონ ლესინგიც. უყრიდა რა საფუძველს ახალ ესთეტიკას, იგი გამოდიოდა იმ პრაქტიკული მოთხოვნებიდან, რომლებსაც მისი დროის ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარება აყენებდა. ქმნიდა რა „ლაოკონს“, მას უნდოდა გადაეწყვიტა მისი დროისთვის ფრიად მნიშვნელოვანი საკითხი, ბოლო მოელო ხელოვნების სხვადასხვა დარგის სფეროების აღრევისათვის, ეჩვენებინა თითოეული მათგანის საზღვრები და კომპეტენცია. თუ პრაქტიკულად როგორი ნაყოფი გამოიღო ყოველივე

ამან, ამას გვიდასტურებს 70-იანი წლების გერმანული ლიტერატურა, ასევე, ლესინგის „ლაოკოონის“ ცხოველმყოფელი გავლენის აღნიშვნა გოეთეს მიერ:

ასეთივე პრაქტიკული ამოცანები ჰქონდა დასახული ლესინგს სხვა თეორიულ-კრიტიკულ შრომებშიც. როგორც ჩერნიშევსკი შენიშნავს, ლესინგის რიგმა კრიტიკულმა სტატიამ საფუძველი ჩაუყარა გერმანული ლიტერატურული ცნებების გარდაქმნას, რაც დაავიროვინა „ლიტერატურულმა წერილებმა“, რომლებიც ახალი ეპოქის დასაწყისის აღნიშნავენ გერმანულ ლიტერატურაში¹. ლიტერატურის წინაშე ცხოვრების მიერ დასმული პრაქტიკული ამოცანების გადაწყვეტას ისახავდა მიზნად ლესინგი „ანტიკვარულ წერილებში“, როგორც ამას სამართლიანად შენიშნავს ჩერნიშევსკი. კლოტცის წინააღმდეგ გამოსვლაში ამ წერილების ავტორს ამოძრავებდა მხოლოდ იმის შეგნება, რომ საჭირო იყო „ერთხელ და სამუდამოდ მოღებოდა ბოლო ინტრიგანებისა და არამზადების გავლენას ლიტერატურაზე, ძირფესვიანად ამოგლეჯილიყო ყოველგვარი შესაძლებლობა ისეთი ვითარების აღორძინებისა, როგორიც არსებობდა გოტშედისა და ბოდმერის დროს².

თუ როგორ მკვეთრად აყენებდა ლესინგი თეორიისა და პრაქტიკის კავშირის აუცილებლობას ამას მჭევრმეტყველურად გვიდასტურებს „ჰამბურგის დრამატურგია“. აქ ლესინგი არ იფარგლება მხოლოდ თეორიულ ასპექტში საკითხის დაყენებით, ზოგადი ხასიათის მითითებებით, მხოლოდ იმის აღნიშვნით, რომ კონფლიქტის გადაწყვეტა, მაგალითად, კორნელის „როდოგიუნში“ არ უპასუხებს ჭეშმარიტი დრამის მოთხოვნას, არამედ გვთავაზობს თავის მოსაზრებებსაც იმის შესახებ, თუ როგორ შეიძლებოდა ამ ნაწარმოებში აღებული მასალიდან ჭეშმარიტი დრამის მიღება. „ჰამბურგის დრამატურგიას“ მთავარ ზოლად მიჰყვება იმის შეგნება, რომ ეს ნაწარმოები არა მხოლოდ ახალი დრამის თეორიაა, არამედ პრაქტიკული მოქმედების პროგრამაცაა, რომ აქ განვითარებული თეორიული მოსაზრებები შემოწმებულ უნდა იქნან სწორედ პრაქტიკაში, დრამატული შემოქმედების დარგში. ამის შეგნებითაა ნაკარნახევი ის ნაბიჯი, რომელიც გადადგა მწერალმა ამ ნაწარმოების გამოქვეყნების შემდეგ, შექმნა ისეთი დრამისა, რომელიც „ჰამბურგის დრამატურგის“ პრინციპების განხორციელების ცდას წარმოადგენს. როგორც ვხედავთ, ლესინგი თავის თეორიულ ტრაქტატებში არა მხო-

¹ Чернышевский, 168.

² იქვე.

ლოდ თეორიული ინტერესით ხელმძღვანელობს, არამედ პრაქტიკული ინტერესებითაც, არა მხოლოდ სხვების განსწავლას ცდილობს, არამედ პირად მაგალითსაც იძლევა, ხორცს ასხამს რა თავის თეორიულ დებულებებს. ეს მხარეც ლესინგის მოღვაწეობისა მართებულად შენიშნა ჩერნიშევსკიმ. მან შენიშნა ისიც, რომ ლესინგი არა მხოლოდ თავისი თეორიული დებულებების პრაქტიკულად განხორციელებას ახდენს, არამედ სხვების იმ თეორიული დებულებებისაც, რომლებსაც იგი იზიარებდა. ჩერნიშევსკის ამ შემთხვევაში მხედველობაში აქვს ლესინგის დამოკიდებულება დიდროსადმი.

„მის სარასამპსონის“ ავტორის დამსახურებას ჩერნიშევსკი ხედავს არა მხოლოდ იმაში, რომ ავტორმა გაიზიარა დიდროს დრამის დემოკრატიული პრინციპები, არამედ იმაშიც, რომ მან პრაქტიკულად განახორციელა ისინი უფრო ადრე, ვიდრე დიდრომ¹. ჩერნიშევსკის მიაჩნია და, მართებულადაც, რომ „მის სარას“ გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში უკავია ისეთივე ადგილი, როგორიც დიდროს დრამებს ფრანგული ლიტერატურის ისტორიაში². იგი ფიქრობს, რომ პირველად ამ დრამაში იჩინა თავი ქეშმარიტმა პათეტიზმმა, პირველად იქნა აქ გამოყვანილი ნამდვილი ადამიანი. ჩერნიშევსკი სავსებით ეთანხმება დიდროს „მის სარას“ ანალიზში, ეთანხმება მის დასკვნას, რომ ამ ნაწარმოებში „გერმანულმა გენიამ პირველად მიმართა ბუნებას“³.

როგორც ვხედავთ, ჩერნიშევსკის აზრით, ლესინგი თეორეტიკოსი და ლესინგი მხატვარი არ არიან გათიშული ერთიმეორისაგან, რომ მისთვის თეორიულ-კრიტიკული შრომები არ წარმოადგენენ ვიწრო თეორიული ხასიათის ნაწარმოებებს, არამედ, პრაქტიკული მოქმედების გარკვეულ პროგრამასაც. „ლაოკოონი“, მაგალითად, ჩერნიშევსკის აზრით, წარმოადგენს პოეზიის არსის ღრმად და მართებულად გაშუქებას, ახალი ხელოვნების თეორიის აგების ცდას, რამაც დიდი პრაქტიკული სარგებლობა მოიტანა. ასევე აფასებს ჩერნიშევსკი „ჰამბურგის დრამატურგიასაც“, მიიჩნევს რა მას ისეთ ნაწარმოებად, რომელშიც ლესინგმა მოგვცა დრამის თეორია⁴, მისცა რა ამით მძლავრი სტიმული გერმანული დრამის განვითარებას. „ჰამბურგის დრამატურგია“, ჩერნიშევსკის გაგებით, წარმოადგენს არა ე. წ. წმინდა თეორიული ხასიათის ტრაქტატს, არამედ ისეთ კოდექსს, რომლის

¹ Чернышевский, 147.

² იქვე.

³ იქვე.

⁴ იქვე, 158.

საფუძველზედაც წარმოიშვა კლასიკური ეპოქის შესანიშნავი ნიმუშები — „გოეცი“, „ფაუსტი“, „ყაჩაღები“ და „ვილჰელმ ტელი“.

„ლაოკონმა“, ფიქრობს ჩერნიშევსკი, გაწვრთნა გოეთესა და შილერის პოეზიის სული, „ჰამბურგის დრამატურგიამ“ კი მისცა მათ კანონები თავიანთი ტრაგედიებისთვის¹. ახალი სიტყვა, თქმული ლესინგის მიერ ხელოვნების თეორიის დარგში, გახდა უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი გერმანული მხატვრული ლიტერატურის განვითარებისთვის, თვით ლესინგის მხატვრული შემოქმედებისთვის — ასე ესახება საქმის ვითარება დიდ რუს რევოლუციურ დემოკრატს.

გერმანული ლიტერატურის, განსაკუთრებით დრამატურგიის დარგში, ლესინგს, ჩერნიშევსკის აზრით, ფრიად მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. მის სახელთანაა დაკავშირებული საფუძვლის ჩაყრა ახალი გერმანული ლიტერატურისათვის. მისი ამაგი ლიტერატურის წინაშე იმზომად დიდია, რომ შესრულებული სამუშაოს მხრივ მას ვერც გოეთე და შილერი შეედრებიან. გოეთემ და შილერმა, აღნიშნავს ჩერნიშევსკი, მხოლოდ დაამთავრეს ის, რაც უკვე დაწყებული იყო ლესინგის მიერ. ლესინგმა, ჩერნიშევსკის აზრით, პირველმა მისცა გერმანულ ლიტერატურას დამოუკიდებელი, ნაციონალური ხასიათი, ბოლო მოუღო ამ ლიტერატურის ხალხისაგან გამოცალკევების ტენდენციას. მის სახელთანაა დაკავშირებული ლიტერატურის გამსჭვალვა დემოკრატიული სულისკვეთებით. ლესინგის უმთავრეს დამსახურებადაც ჩერნიშევსკის ამ მწერლის შემოქმედების ხალხური ხასიათი მიაჩნია. მის პროგრესულობას იგი ხედავს იმაშიც, რომ ლესინგი ქადაგებს ნაციონალურ ერთიანობას, ილაშქრებს ფეოდალური დეცენტრალიზაციის წინააღმდეგ.

ამ ასპექტში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია „მინა ფონ ბარნჰელმი“ შეფასება ჩერნიშევსკის მიერ. განსხვავებით „მის სარასაგან“, რომელშიც ლესინგი, ჩერნიშევსკის აზრით, ჯერ კიდევ უცხოური ლიტერატურის გავლენას განიცდის, „მინა ფონ ბარნჰელმში“ მას შემოაქვს „ნაციონალური და თანადროული შინაარსი“¹. ამ ნაწარმოებში, აღნიშნავს ჩერნიშევსკი, გერმანელებმა პირველად იხილეს თავიანთი თავი და თავიანთი ცხოვრება როგორც მხატვრული ასახვის საგანი². ის გარემოება, რომ ამ ნაწარმოებში აღწერილია სიყვარული საქსონელი მინას და პრუსიელი ტელჰაიმისა, ჩერნიშევსკის მიაჩნია ამ პიესის კვლამარტივი ნაციონალური სულისკვეთების მაჩვენებლად, შე-

¹ Чернышевский, 148.

² იქვე, 149.

ჩიგების სიმბოლოდ „გათიშული გერმანელი ტომებისა“, სიმბოლოდ მათი გაერთიანებისა „ერთი ნაციონალური გრძნობით“¹.

როგორც ვხედავთ, ლესინგის დრამებში ჩერნიშევსკიმ დაინახა გერმანული სახელმწიფოებრივი მთლიანობის მომღერალი მწერალი, რომელიც ქადაგებს განცალკევებულ გერმანელ ტომთა პოლიტიკურ გაერთიანებას, ე. ი. იმას, რისკენაც ისწრაფოდა თვით გერმანელი ხალხი. „მინა ფონ ბარნჰელმის“ ანალიზი გვიჩვენებს, თუ რას ფიქრობდა ამ საკითხზე ჩერნიშევსკი. განსაკუთრებით ისაა საგულისხმო, რომ სახელმწიფოებრივი ერთიანობის იდეის პროპაგანდას ლესინგთან ჩერნიშევსკი ორგანულად აკავშირებს ლესინგის შემოქმედების ხალხურ საწყისებთან, სახავეს საქმის ვითარებას იმგვარად, რომ ნაციონალური გაერთიანება თვით გერმანელი ხალხის მისწრაფებას წარმოადგენდა („В первый раз является всё это в немецкой литературе, эта народность лиц и сюжетов, идей и обстановки“)². მხოლოდ ერთ პუნქტში შორდება ამ შემთხვევაში ქვემარტებას ჩერნიშევსკი. ეს მაშინ, როცა ანვითარებს აზრს, რომ ის პოლიტიკა, რომელსაც ახორციელებდა მეფე ფრიდრიხ მეორე, გერმანელი ხალხის სურვილის განხორციელებას წარმოადგენდაო, რომ ფრიდრიხ მეორეს, მართებულად თუ არამართებულად, სხვადასხვა გერმანელი ტომები თვლიდნენ, „გმირად, გერმანელ ნაციონალიზატა დამცველად უცხოელთა გავლენისაგანო“³. შეუძლებელია გავიზიაროთ ჩერნიშევსკის მტკიცება, რომ „მინა ფონ ბარნჰელმის“ ავტორმა დაიქირა ფრიდრიხ მეორეს მხარე⁴. ლესინგთან, პირველ რიგში მის „მინაში“, შეუძლებელია დავინახოთ პრუსიის სამხედრო-ბიუროკრატიული სახელმწიფოს, ფრიდრიხ მეორის მხარის დამკვირვებელი, რომელიც თითქოს ამართლებს სახელმწიფოებრივი გაერთიანების იმ გეგმას, რომელსაც პრუსიის მონარქია ახორციელებდა. მეცნიერებაში საბოლოოდ დამტკიცებულად ითვლება, რომ ლესინგი არ უჭერდა მხარს ფრიდრიხ მეორის პოლიტიკას. ამ დასკვნას საფუძვლით ამართლებს „მინა ფონ ბარნჰელმის“ ანალიზი. ამ ნაწარმოებში ნაჩვენებია მორიგი მსხვერპლი მონარქიის სამხედრო პოლიტიკისა, ტელჰაიმი, რომელიც უარყოფითადაა განწყობილი პრუსიის მონარქიისადმი. ამ გარემოების მიუხედავად, ჩერნიშევსკის მიერ მოცემული ანალიზი ლესინგის შემოქმედებისა, კერძოდ „მინა ფონ ბარნჰელმისა“, უნდა ჩაითვალოს შესანიშნავ

¹ Чернышевский, 150.

² იქვე.

³ იქვე 130.

⁴ იქვე.

მოვლენად, რადგან მასში არსებითად სწორადაა გამოვლენილი ლესინგის მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების სხვადასხვა მხარე.

ლესინგის მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების საფუძვლიანი განხილვით ჩერნიშევსკიმ ცხადჰყო თუ რა სიმაღლეს მიაღწია გერმანულმა ლიტერატურამ მე-18 საუკუნის მეორე ნახევარში, გვიჩვენა ამ აღმავლობის მიზეზები, ხასიათი ამ ახალი ლიტერატურისა. მან ცხადჰყო, რომ ეს ლიტერატურული აღმავლობა წარმოადგენდა საზი-გადოებრივი ცხოვრების განვითარების პროდუქტს და თავის მხრივ ამზადებდა ნიადაგს შემდგომი აღმავლობისთვის. ჩერნიშევსკიმ უჩვენა, რომ ლესინგის მოღვაწეობამ გამოიღო დიდი პრაქტიკული ნაყოფი, რომ მის მიერ დაწყებულ საქმეს მოჰყვა აღორძინება გერმანული ლიტერატურისა, საერთოდ გერმანული აზროვნებისა („За Лессингом выступают Кант, Гете, Шиллер, Фихте, — у всех этих людей одно общее чувство: сознание своего превосходства над иноземцами, действующими на одном с ними поприще“)¹. ლესინგის სახელთან აკავშირებს ჩერნიშევსკი და მართებულადაც, გერმანული ლიტერატურის გამოსვლას მსოფლიო ლიტერატურის ფართო გზაზე.

¹ Чернышевский. 161.

რომანტიზმისადმი გოეთეს დამოკიდებულების პრობლემისათვის

ნ ა რ კ ვ ე ვ ი პ ი რ ვ ე ლ ი

რომანტიზმისადმი გოეთეს დამოკიდებულების საკითხი გოეთელო-
გიის ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხთაგანია, რომლის გარკვევას შე-
უძლია შუქი მოპოვონოს არა მხოლოდ გოეთეს მსოფლმხედველობისა
და შემოქმედების, არამედ გერმანული რომანტიზმის ბუნების შესწავ-
ლასაც. ამ საკითხისადმი დიდი ინტერესი იმ გარემოებითაცაა პირო-
ბადებული, რომ გოეთე მოღვაწეობს არა მხოლოდ ე. წ. წინა რომან-
ტიზმის, არამედ თვით რომანტიზმის განვითარების, მისი გაფურჩქე-
ნისა და ამასთანავე დაწყებული დეგრადაციის ერაში. გოეთე მომსწ-
რე იყო იმის, თუ როგორ ეყრებოდა საფუძველი რომანტიზმის თეო-
რიასა და მხატვრულ პრაქტიკას, როგორ მკვიდრდებოდა გერმანულსა
და სხვა ქვეყნების ლიტერატურაში რომანტიკული მეთოდი, ახალი
სისტემა მხატვრული სახეებისა. გოეთეს თვალწინ ხდებოდა ჩამოყა-
ლიბება რომანტიზმის ესთეტიკის, ფილოსოფიის, გამოქვეყნება ამ
ახალი ლიტერატურის განვითარებისთვის ისეთი მნიშვნელოვანი შრო-
მებისა, როგორც იყო ფიხტეს „მოდღერება მეცნიერების შესახებ“,
შელინგის ნატურფილოსოფიური შრომები, „ფრაგმენტები“ შლეგე-
ლებისა და ნოვალისის, ტიკისა და ვაკენროდერის ესთეტიკური ტრაქ-
ტატები და მრავალი სხვა.

გოეთეს თვალწინ ხდებოდა შემოქმედებითი დავაჟკაცება მძემბი შლე-
გელების, ტიკის, ნოვალისის, აიხენდორფის, ბრენტანოს, არნიმის,
კლაისტის, პოფმანის და სხვა ბევრი გერმანელი რომანტიკოსისა, რომ-
ლებმაც ფრიად მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს გერმანული რო-
მანტიზმის ესთეტიკის შექმნასა და მხატვრული პრაქტიკის განვითარე-
ბაში, რომანტიკული ლირიკის, რომანის, ნოველის, დრამატურგიის

და სხვა ეანრის განვითარებაში. გოეთე მოწმე იყო რომანტიზმის კერების წარმოშობისა, აგრეთვე იმისაც, თუ როგორ თანდათან იზრდებოდნენ და ფართოვდებოდნენ ეს კერები, როგორ ცვლიდა ამ ლიტერატურის განვითარების ერთ საფეხურს მეორე საფეხური.

გოეთეს მოღვაწეობის ეპოქაში წარმოებდა რომანტიკული ლიტერატურის ევოლუციის რთული და მრავალფეროვანი პროცესი, პროცესი მკვეთრი დიფერენციაციისა რომანტიკოსთა ბანაკში, მათი მნიშვნელოვანი ნაწილის მიერ ხელის აღება ბურჟუაზიული პროზისა და ანტიესთეტიზმის წინააღმდეგ ადრინდელი ესთეტიკური ბუნტის თვალსაზრისზე და გადასვლა კონსერვატორთა, პოლიტიკური და იდეოლოგიური რეაქციის დამკველთა ბანაკში. გოეთე იცნობდა არა მხოლოდ ადრინდელ ფრ. შლეგელს, რეაქციული რომანტიზმის საპროგრამო დოკუმენტის — „ქრისტიანობა ანუ ევროპას“ გამოქვეყნებას რომ ეწინააღმდეგებოდა, არამედ მოგვიანო, პოლიტიკური რეაქციისა და კათოლიციზმის აქტიურ დამკველ ფრ. შლეგელსაც; გოეთე მოესწრო აგრეთვე შემოქმედებით მეტამორფოზას ლ. ტიკისას, ამ უკანასკნელის გადართვას ბურჟუაზიულ-მეშჩანურ თვალსაზრისზე. ისიც ფრიად საგულისხმო ფაქტია, რომ გოეთე იყო რომანტიზმის ლიტერატურის ამგვარი ევოლუციის მოწმე არა მხოლოდ გერმანიაში, არამედ სხვა ქვეყნებშიც.

ბუნებრივია, რაოდენ დიდი თეორიული ინტერესის შემცველია კითხვა იმის შესახებ, თუ როგორი იყო გოეთეს პოზიცია იმ ეპოქაში, როცა რომანტიზმი სულ უფრო და უფრო ხდებოდა გაბატონებული ლიტერატურული მიმართულება გერმანიასა და სხვა ქვეყნებში, როცა იწყებოდა გადაწყვეტი ბრძოლები წინა ეპოქის ლიტერატურისა და ახალი ლიტერატურის პრინციპებს შორის. როგორი იყო სრულიად სხვა, რომანტიკულისაგან განსხვავებულ იდეოლოგიურ ვითარებაში ჩამოყალიბებული დიდი გერმანელი მწერლის დამოკიდებულება ამ ახალი ლიტერატურისადმი? ეს კითხვა ბუნებრივად აყენებს კითხვას თვით გოეთეს შემოქმედებითი ევოლუციის შესახებ გერმანიაში რომანტიზმის ლიტერატურის განვითარების ერაში, კითხვას, თუ რა ცვლილებები განიცადა მწერალმა ამ ეპოქაში, თავის ადრინდელ პოზიციაზე, თუ რომანტიკოსთა პოზიციაზე დარჩა იგი. ბუნებრივად ისმება აგრეთვე კითხვა, თუ რა როლი შეასრულა გოეთემ ამ ახალი ლიტერატურის განვითარებაში, რა ობიექტურ მონაცემებს შეიცავდა მისი შემოქმედება, რომელიც რომანტიზმის ლიტერატურის განვითარებისთვის ხელშემწყობი მომენტი გახდა.

ცნობილია, რომ გერმანელი რომანტიკოსები, პირველ ხანებში დიდი კრძალვითა და მადლიერების გრძნობით ისხენიებდნენ გოეთეს

„ველჰელმ მაისტერს“, მას რომანტიზმის ლიტერატურის ერთ-ერთ წყაროდაც ასახელებდნენ¹, გოეთეს თავიანთ მედროშედ თვლიდნენ. მეცნიერული კეშმარიტების დადგენისათვის, ცხადია, ამ ფაქტის უბრალოდ კონსტატაცია საკმარისი არაა, მით უმეტეს, რომ შედარებით გვიან საქმე გვაქვს ამის სრულიად საწინააღმდეგო ფაქტთანაც, ნოვალისის მკვეთრ გამოსვლასთან გოეთეს წინააღმდეგ; საჭიროა, ამიტომ გოეთეთი გერმანელი რომანტიკოსების დაინტერესების არა უბრალოდ აღნიშვნა, არამედ მისი ახსნა, იმის ჩვენება, თუ რით აძლევდა გოეთეს შემოქმედება რომანტიკოსებს მე-18 საუკუნის მიწურულში შემოქმედებით იმპულსს, რით პასუხობდა იგი მათ განწყობილებებს.

საკითხი ხომ ისე გულუბრყვილოდ არ უნდა გავიგოთ, რომ რომანტიკოსები თითქოს ცდებოდნენ გოეთეს შეფასებაში, რომ ისინი მხოლოდ შემდეგ მიხვდნენ, რომ გოეთე არ იყო მათი თანამგზავრი, რომ გოეთეს ნაწერებში იმთავითვე არაფერი იყო ისეთი, რასაც რომანტიკული იერი დაჰკრავს, არ იყო რომანტიკული მომენტები.

მეორე მხრივ, არც ისე გამარტივებულად უნდა შევხედოთ რომანტიკოსთა და გოეთეს დამოკიდებულების საკითხს, როგორც ამას ზოგჯერ ამჟღავნებს ჰ. ჰაინე, მიაჩნია რა, რომ გოეთე დიპლომატიურ, მედიდურ დამოკიდებულებას იჩენდა გერმანელი რომანტიკოსებისადმი, იწვევდა მათ თავისთან და ესაუბრებოდა. ჰაინეს ამგვარი მსჯელობის აზრი იმაში მდგომარეობს, რომ გოეთე და რომანტიკოსები წარმოადგინოს, როგორც ერთიმეორისაგან იმთავითვე პრინციპულად განსხვავებული ბანაკის წარმომადგენლები, მიიჩნიოს, რომ გოეთესთან რომანტიკულის ძიება იმთავითვე გამორიცხულია. საკითხის მეცნიერული შესწავლა მოითხოვს გოეთესა და გერმანელი რომანტიკოსების დაახლოების ფაქტის არა მხოლოდ აღნიშვნას, არამედ მის ახსნას, იმის ჩვენებას, რომ ეს არ წარმოადგენდა შემთხვევით გარემოებათაგან ნაქარნახევ დაახლოებას, არამედ გარკვეულად მიუთითებდა იმაზე, რაც საერთოა გოეთესა და რომანტიკოსებს შორის*.

¹ Fr. Schlegel, Fragmente und Ideen, herausg. von Deibel, München und Leipzig, S. 104.

* ჰაინეს მიაჩნია, რომ გოეთესა და რომანტიკოსთა შორის მაინც არის ბევრი რამ საერთო, რომ გოეთე მათი „ყურის მეზობელია“ (H. Heine, Die romantische Schule, sämtl. Werke, herausg. v. Elster, Bd. V, S. 187). რომ ამიტომ რომანტიკოსებისადმი გოეთეს დიპლომატიური დამოკიდებულება შეფასებულ უნდა იქნეს როგორც უმადურობის (Undank) გამოხატულება. პართალა, მის სანახავად და პატივსაცემად მოსულთა მიმართ გოეთე იჭერდა თავს გარკვეულ მანძილზე, ზოგჯერ ცივად, მკაცრადც მიმართავდა მათ ხოლმე, მაგრამ ეს არამც და არამც არ ნიშნავს, რომ იგი

დასმული საკითხის გადაწყვეტისათვის გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება თვით გოეთეს შეხედულებებს რომანტიკული ლიტერატურისაღმადმი თავისი დამოკიდებულებების შესახებ, გამოთქმულთ მომეტებულიად იმ პერიოდში, როცა დასახელებული ლიტერატურის განვი-

ნიღბავდა თავის აზრებს, ამბობდა იმის სრულად საწინააღმდეგოს, რასაც ფიქრობდა. ამგვარი დიპლომატიურობა გოეთესათვის სრულად არ იყო დამახასიათებელი და ამ აზრით შეიძლება მართებულად მივიჩნიოთ ჩემებენის სიტყვები, რომ გოეთე არ იყო დიპლომატი („Bezeichnend für Goethe bleibt aber gerade, daß er kein Diplomat war“ — Shamberlain, H. S. Goethe, München, 1919, zweite Auflage, S. 171) და არა იმ აზრით, რომ იგი როგორც სახელმწიფო მოღვაწე, მოკლებული იყო ასეთ უნარს.

მართალია, თავისი ბევრი თანამედროვისაღმადმი გოეთეს დამოკიდებულებაში გარკვეულად იგაძნობოდა მდლიდან ცქერისა და თავისი სილიადის შეგნების განწყობლება, ჰინემაც საკუთარი გამოცდილების მიხედვით დასდო გოეთეს ბრალი ადამიანებისაღმადმი ამგვარ ქედმაღლურ, ოლიმპიურ დამოკიდებულებაში, მაგრამ მტკიცებას არ საჭიროებს, თუ გოეთეს ამ გარეგნულ სიმკაცრესა და სერიოზულობაში რაოდენ კეთილი, ადამიანთა მოსყვარულე გულ იმაღებოდა. აღსანიშნავია, რომ ახალგაზრდობის პერიოდში გოეთეს ხასიათის ამგვარ მკაცრ შეფასებაში ჰინეს შემდეგ თვითონე უბღება მნიშვნელოვანი კორექტივის შეტანა. ცხადი ხდება, რომ ის ცოვი დამოკიდებულება, რომელიც გამოიჩინა გოეთემ 1824 წელს მის სანახავად მისულ ჰინესაღმადმი, არამც და არამც არ მომდინარეობდა მწერლის გულს სიღრმიდან, რომ ჰინე აშკარად ცდებოდა, როცა ფიქრობდა, რომ გოეთე მას არ აფასებდა როგორც პოეტს.

ფრად მნიშვნელოვანია ამ მხრივ ჰინესაღმადმი მისი ძმის, მაქსიმილიანეს მიერ 1833 წლის ბოლოს გაგზავნილი წერილი, რომლის შესახებაც მოგვითხრობს ე. ვადეპული სტატაში — Heines Verhältnis zu Goethe (იხ. კრებულ Goethe, Weimar, 1956). წერილის მიზანია ერთგვარად დაამშვიდოს ჰინე იმის გამო, რომ გოეთემ იგი მოიხსენია, როგორც „ქუჩის ბიჭი“ (Gassenjunge), ხელი ააღებონ მას საპასუხო ნაბიჯის გადადგმაზე, გოეთეს წინააღმდეგ გალაშქრებაზე. მართალია, მაქსიმილიანეს ეს ცდა წარმატებით ვერ დამთავრდა, ჰინემ ნოველაში „შნაბელეუოპსი“ შური იძია მის თითქოს აუგის მთქმელ გოეთეზე, მაგრამ ჩვენ ამჟერად მაქსიმილიანეს მოხსენებელი წერილი გვიანტერესებს არა გოეთესა და ჰინეს შორის მომხდარი კანფლიქტის ისტორიის შესწავლის მხრივ, არამედ იმ მხრივ, თუ როგორ აფასებდა გოეთე ჰინეს, იჩენდა თუ არა მისადმი იმ დიპლომატიურ ქედმაღლობას, რასაც ჰინე მას მიაწერდა. ეჭვი არ არის, ძმის დამშვიდების მიზნით მაქსიმილიანე შეეცდებოდა თავისი წერილით ერთგვარად შეერბილებინა გოეთეს მიერ ჰინესათვის მიცემული კვალიფიკაციით გამოწვეული შთაბეჭდილება, მაგრამ ძნელად დასაჯერებელია, რომ ამ მიზნისათვის მან დაამახინჯა ფაქტები. ამ წერილიდან ირკვევა, რომ გოეთე ჰინეს მაღალ შეფასებას აძლევდა, თვლიდა, რომ ჰინე იმგვარ მანერებს თავს რომ დაანებებდეს, რაც ქუჩის ბიჭებს ახასიათებს, იგი უდიდეს პოეტად წარმოგვიდგებოდა, რომელსაც კი ოდესმე უცხოვრია. ამ მაქსიმილიანეს სიტყვები: „Ich habe von mehreren Seiten mit Sicherheit erfahren, daß du von Göthe sehr hoch geschätzt wurdest. Sein Urteil an Zelter über dich war folgendes: „Wenn Heine erst aufhörte ein Gassenjunge zu seyn, dann ist er der größte Dichter der je gelebt hat“ (დასახელებული კრებულო, გვ. 130).

თარების ძირითადი ტენდენცია საბოლოოდ გამორკვეული იყო და მწერალს შეეძლო უკვე გადაჭრით ეთქვა, თუ როგორი ხასიათი მიიღო ამ ლიტერატურის განვითარებამ გერმანიასა და სხვა ქვეყნებში, როგორი მეტამორფოზა განიცადა რიგმა გერმანელმა რომანტიკოსმა. თუ მე-18 საუკუნის მიწურულში და XIX საუკუნის დასაწყისში გოეთეს პირადადაც მოუხდა მონაწილეობის მიღება რომანტიზმის ლიტერატურის გარშემო ატეხილ დავაში, მე-19 საუკუნის ოციან წლებში იგი თავს უფრო თავისუფლად გრძნობს იმსჯელოს ამ ლიტერატურის შესახებ უფრო დამშვიდებულად, გამოთქვას თავისი მოსაზრებები არა მხოლოდ ახალი დროის ე. წ. უ ლ ტ რ ა რ ო მ ა ნ ტ ი კ ო ს ე ბ ი ს , აგრეთვე მე ბ რ ძ ო ლ ი რ ო მ ა ნ ტ ი კ ო ს ე ბ ი ს შესახებ, არამედ ადრინდელი რომანტიკოსების, შლეგელების, ტიკის, ბრენტანოსა და სხვების შესახებაც, ასევე ფილოსოფოსების — ფიბტესა და შელინგის შესახებაც.

ეკერმანთან საუბრებში XIX საუკუნის 20-იან წლებში მწერლის მიერ ამ საკითხზე გამოთქმული მოსაზრებების შესწავლას იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ გოეთე არ იხილავს რომანტიზმის ლიტერატურას როგორც ერთიან ლიტერატურულ მიმართულებას, არამედ ხედავს მასში სხვადასხვა, ერთიმეორისაგან განსხვავებულ მიმდინარეობებს, მკვეთრად ასხვავებს ერთიმეორისაგან რომანტიკულ ლიტერატურაში რეაქციულ-მისტიკურსა და პროგრესულ-მებრძოლ ნაკადებს. ამ შეხედულებათა შესწავლას მივყავართ აგრეთვე იმ დასკვნამდე, რომ გოეთე არ იხილავს რომანტიზმის ლიტერატურას ს ტ ა ტ ი კ უ რ ო ბ ა შ ი , არამედ განვითარებაში, მიაჩნია, რომ თუ ახალი საუკუნის 20-იან წლებში ამ ლიტერატურაში რელიეფურადაა წარმოდგენილი მისტიკურ-პათოლოგიური ტენდენციები, განვითარების პირველ სტადიაზე ასეთ ტენდენციებს გაბატონებული მდგომარეობა არ ეკუთვნოდათ.

იენის რომანტიკოსებისადმი გოეთეს პოზიტიურ დამოკიდებულებას გარკვეულად შუქს ფენს მწერლის აღიარება, რომ მას მშვენიერი მოგონებები აკავშირებს ამ ადამიანებთან („ich habe dort schöne Abende erlebt“)¹; მას შუქს ფენს აგრეთვე ტიკისა და შლეგელის მოხსენიება იმ ადამიანთა შორის, რომლებიც გერმანიაში ცნობილი გახდნენ („was in Deutschland sonst Namen hat“)². ამასვე გვიდასტურებს ის მაღალი შეფასება, რომელსაც აძლევს გოეთე იენის სკოლის წარმომადგენლებს, შლეგელებსა და ტიკს. ამ უკანასკნელის მიმართ

¹ Ecker mann, J. P., Gespräche mit Goethe, Leipzig, 1835, Bd. I, S. 40.

² იქვე.

მწერალი არაორაზროვნად გამოთქვამს თავის გულითად დამოკიდებულებას („Ich bin Tieck herzlich gut“)¹, აღნიშნავს, რომ ტიკი არის „დიდმნიშვნელოვანი ტალანტი“ („ein Talent von hoher Bedeutung“)², თელის, რომ ამ მწერლის არაჩვეულებრივ დამსახურებას („außerordentlichen Verdienste“)³ მასზე, გოეთეზე უფრო კარგად ვერავინ დააფასებს. კიდევ მეტი: გოეთე აღნიშნავს, არამხოლოდ იმ დამსახურებას, რომელიც მიუძღვით გერმანული ლიტერატურის განვითარებაში იენის რომანტიკოსებს, არამედ იმ დამსახურებასაც, რომელიც მიუძღვით მათ თვით მის, გოეთეს განვითარებაში. შლეგელების გამოსვლა სამოღვაწეო სარბიელზე „ეკერმანთან საუბრებში“ შეფასებულა, როგორც უდიდესი მნიშვნელობის მოვლენა („...„von der größten Wichtigkeit““)⁴, რომლისაგანაც გოეთეს თურმე „გამოუთქმელი სარგებელი“ მიუღია („Es sind mir daher unnenbare Vorteile entstanden“)⁵.

მოტანილი საბუთები თითქოს არ ტოვებენ ეჭვს მასში, რომ „ეკერმანთან საუბრები“ ცხადყოფენ იენის რომანტიკოსებისადმი გოეთეს მხოლოდ პოზიტიურ დამოკიდებულებას. მაგრამ უფრო გულმკერდული შესწავლა ცხადყოფს, რომ არსებითად გოეთეს დამოკიდებულება რომანტიზმის ფილოსოფიისა და ლიტერატურისადმი იმთავითვე კრიტიკულია. ამჯერად დასმული პრობლემის შუქზე ჩვენ გვაინტერესებს იმის გამოკრევევა, რაც გოეთეს, მისივე აღიარებით, რომანტიზმის ლიტერატურასთან აახლოებს. შემდეგში, როცა რომანტიზმის გოეთესეული კონცეფციის მთლიანი სურათის მოცემას შევუდგებით, ჩვენ დაწვრილებით განვიხილავთ იმასაც, რაც „საუბრებში“ დახატულ გოეთეს აზორებს ამ ლიტერატურისაგან.

როგორც ვხედავთ, ეკერმანის მიერ დახატული გოეთე ავლენს იენის რომანტიზმისადმი თავის პოზიტიურ დამოკიდებულებას, ლაპარაკობს მის დიდ დამსახურებაზე გერმანული ლიტერატურის განვითარებაში, იმ სარგებლობაზედაც, რაც თურმე მოუტანა გოეთეს. ამ სკოლის მეთაურთა გამოსვლამ.

ეკერმანისეული გოეთე არ შემოიფარგლება მხოლოდ საკითხის ამ მხარის ჩვენებით, იმის აღნიშვნით, თუ რა დადებითი როლი შეასრულა ახალმა ლიტერატურამ გერმანული კულტურის განვითარე-

¹ Eckermann, 101.

² იქვე.

³ იქვე.

⁴ იქვე, 161.

⁵ იქვე,

ბაში, რა სასარგებლო როლი შეასრულა მან პირადად გოეთეს შემოქმედებით განვითარებაში, არამედ ცდილობს დასცავს საკითხი უფრო ფართო ასპექტში, გვიჩვენოს მიმართება რომანტიზმის ხელოვნებასა და კლასიკურ ლიტერატურას შორის, გვიჩვენოს არა მხოლოდ ის, თუ რით არის დავალებული პირადად გოეთე რომანტიზმის ხელოვნებით, არამედ ისიც, თუ რით არის ეს უკანასკნელი დავალებული გოეთეს შემოქმედებით, მოგვცეს ზოგიერთი ორიენტირი ამ საკითხის სწორი, მეცნიერული გადაწყვეტისა. ცხადია, საკითხის ამ მხარის, ისე როგორც სხვა მხარის შესახებ „საუბრებში“ მოწოდებული მასალა არ შეიძლება მიჩნეულ იქნეს საკითხის გადაწყვეტის ერთადერთ და ყველაზე საიმედო საშუალებად, მაგრამ იგი, მწერლის შემოქმედების სხვა რეალიებთან ერთად, ამ საკითხის გადასაწყვეტად ფრიად მნიშვნელოვან მასალას წარმოადგენს.

იმის თქმა შეუძლებელია, რომ, ლაპარაკობს რა მის განვითარებაში შლეგელების დამსახურებაზე, გოეთე თითქოს განწყობილია დამციროს თავისი თავი, წარმოადგინოს თავისი თავი, როგორც რომანტიკოსთა ფარვატერში მოქცეული, ისე როგორც შეუძლებელია იმის თქმაც, რომ, ლაპარაკობს რა სხვა ადგილას ტიკის მისდამი დამოკიდებულებაზე, გოეთე თითქოს ისწრაფის დამციროს ეს ნიჭიერი რომანტიკოსი და განადიდოს თავისი თავი. „ეკერმანთან საუბრები“ დასმული პრობლემის შეუქმნე განსაკუთრებით იმ მხრივ იქცევა ყურადღებას, თუ როგორ ესმის გოეთეს რომანტიზმისადმი თავისი დამოკიდებულების ეს მეორე, ფრიად მნიშვნელოვანი მხარე, სახელდობრ ის, თუ რა იმეკვიდრეს მისგან რომანტიკოსებმა. საკითხის ამ ასპექტის შესწავლას „ეკერმანთან საუბრებში“ და მის შეპირისპირებას გოეთეს თეორიულ-კრიტიკული და მხატვრული შემოქმედების რეალიებთან შეუძლია შეუქმი მოჰფინოს წინამდებარე შრომაში დასმულ პრობლემას.

ირკვევა, რომ ეკერმანისეული გოეთე მკვეთრად განასხვავებს ერთიმეორისაგან კლასიკურისა და რომანტიკულის ცნებას, ითვალისწინებს რა იმ გარემოებას, რომ ამ მიმდინარეობათა წარმომადგენლებს შორის ადგილი აქვს განხეთქილებასა და ბრძოლას („der jetzt so viel Streit und Spaltungen verursacht“)¹; მწერალს მიაჩნია, რომ კლასიკურ პოეზიაში მთავარი მნიშვნელობა მიკუთვნებული აქვს ობიექტურ ფაქტორს, რომანტიკულ პოეზიაში კი სუბიექტურ ფაქტორს². შემდეგში გოეთე კიდევ უფრო შორს მიდის. კლასიკურისა და

¹ Eckermann, II, 140.

² იქვე.

რომანტიკულის დაპირისპირებაში, ხედავს ერთ მხარეს სიჯანსაღეს, მეორე მხარეს კი — ავადმყოფობას¹, მაგრამ იგი სრულიადაც არ აზოგადებს თავის ამგვარ შეფასებას რომანტიკული ხელოვნებისას, როგორც თითქოს პათოლოგიური ხასიათის მქონე ხელოვნებისას, არ იცვლის თავის ადრინდელ შეხედულებას იმის შესახებ, რაც მას პოზიტიურად მიაჩნდა რომანტიკულ ხელოვნებაში. გოეთეს შემოქმედების სწვა რეალიზმზედაც რომ არაფერი ვთქვათ, ამ დასკვნამდე მიყვავართ იმ გარემოებასაც, რომ იმავე „საუბრებში“, რომელშიც რამდენიმე ადგილას კლასიკური და რომანტიკული ერთიმეორეს უპირისპირდებოდა, როგორც ჯანსაღი და ავადმყოფური, გოეთე ამგვარი შეხედულების გამოთქმიდან ერთი წლის შემდეგ, სახელდობრ, 1830 წელს კვლავ უბრუნდება ამ საკითხს, კლასიკურისა და რომანტიკულის დამოკიდებულების საკითხს, უკუაგდება რა მათ დაპირისპირებას როგორც ჯანსაღისა და ავადმყოფურის. მწერალი ახლა იმ აზრისა ჩანს, რომ კლასიკური და რომანტიკული არ არიან ერთიმეორისადმი აბსოლუტურად დაპირისპირებული მოვლენები, მიაჩნია, რომ კლასიკურში შესაძლებელია მოიძებნოს მომენტები რომანტიკულისა და, პირიქით.

ამ თავისი თითქოს ახალი დებულების საილუსტრაცია მასალად გოეთე აყენებს თავის თავსა და შილერს, მიაჩნია, რომ მათ სახელთანაა დაკავშირებული კლასიკურ და რომანტიკულ მიმართულებათა წარმოშობა, თვით ცნებების — კლასიკურისა და რომანტიკულის წარმოშობა („der Begriff von klassischer und romantischer Poesie... ist ursprünglich von mir und Schiller ausgegangen“)². მწერლის მომდევნო მსჯელობები ამ საკითხზე ექვს არ ტოვებენ, რომ ცნებები — კლასიკური და რომანტიკული მის გაგებაში არ არიან ერთიმეორისაგან აბსოლუტურად გამიჯნულნი. ამას გვიდასტურებს ისიც, რომ გოეთე ფაქტიურად ეთანხმება შილერის მტკიცებას, რომ იგი, გოეთე, თავისი სურვილის წინააღმდეგ (wider Willen“), რომანტიკულადაა განწყობილი, რომ მისი „ფიგენია“ მასში გრძნობათა მოჭარბების გამო („durch das Vorwalten der Empfindung“) არამც და არამც არ არის ისე კლასიკური, როგორადაც ის შეიძლებოდა ადამიანს მიეჩნია³.

თავის შემოქმედებაში კლასიკურისა და რომანტიკულის ამგვარ თანაფარდობაზე მიუთითებს გოეთე, როცა ლაპარაკობს „ფაუსტის“

¹ Eckermann, II, S. 63. 71.

² იქვე, 140.

³ იქვე.

II ნაწილში გამოყენებული სიზმრის მომენტის შესახებ, მიუთითებს, თუ აქ როგორაა მოცემული ერთიმეორის გვერდით კლასიკურიცა და რომანტიკულიც და როგორ აღწევენ ისინი წონასწორობას ფაუსტისა და ელენეს შეხვედრის ეპიზოდში („eine Art von Ausgleichung finden“)¹.

კლასიკურისა და რომანტიკულის დამოკიდებულების ამგვარი გაგებიდან ბუნებრივად გამომდინარეობს, რომ ეკერმანისეული გოეთეს გაგებაში რომანტიკულსაც ისევე აქვს პრეტენზია იწოდებოდეს ქეშმარიტ ხელოვნებად, როგორც კლასიკურს, რომ არც ერთ მათგანს არ გააჩნია რაიმე უპირატესობა მეორესთან შედარებით. ამაში გვარწმუნებს გოეთეს მიერ მოწონება კლასიკურისა და რომანტიკულის დამოკიდებულების საკითხის იმ გაგებისა, რომელსაც ფეხი მოეკიდნა ფრანგთა შორის, დათანხმება და გონივრულად მიჩნევა იმ დებულებისა, რომ ორივე კარგია და თანაბარი, როგორც კლასიკური, ისე რომანტიკული („Es ist alles gut und gleich,.... Klassisches wie Romantisches“)², ოღონდაც ხელოვნების ორივე ეს ფორმა გონივრულად იქნეს გამოყენებული („es kommt nur darauf an, daß man sich dieser Formen mit Verstand zu bedienen und darin vortrefflich zu sein vermöge“)³.

თავისში რომანტიკული მიდრეკილების მოცემულობა აქვს მხედველობაში გოეთეს, როცა ლაპარაკობს, თუ როგორ ინსტინქტურად, თითქოს სიზმარში მყოფი წერდა იგი თავის ზოგიერთ ლექსს („instinktartig und traumartig niederzuschreiben mich getrieben fühlte“)⁴.

¹ Eckermann, II, 110.

² იქვე.

³ იქვე.

⁴ Eckermann, III, 215. სინამდვილის, გოეთეს გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, „რეალობის ქეშმარიტების“ („die Wahrheit des Realen“) გაგებისას გოეთე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს, პოეტურ ფანტაზიას, რომელიც რეალობის ქეშმარიტებას გვიხსნის („eine Phantasie für die Wahrheit des Realen“—Eckermann, I, 168). მწერალი ანსხვავებს ერთიმეორისაგან იმ ადამიანებს, რომელთაც ამგვარი ფანტაზია აქვთ, იმათაგან, რომელთაც ის არ გააჩნიათ და რომლებიც ამის გამო რეალობას ცველდებიან (die durchaus am Realen kleben—იქვე); აღნიშნავს რა სინამდვილისადმი ამ ორ სხვადასხვაგვარ დამოკიდებულებას, გოეთე არაორაზროვნად იხრება პირველის მხარეს, რომელიც, მისი გაგებით, არ უგულებელყოფს არც რეალურსა და არც რომანტიკულს და იმოქნება ე. წ. შიშველი, „ბუნების ერთგულების“ პრინციპის დამცველი რეალისტებისაგან, რამდენადაც მიაჩნია, რომ ამ თეალსაზრისის წარმომადგენლებთან ირიცხება პოეტური და იდილური (Poetische und Idylische—Eckermann, I, 168).

მოტიანილი ადგილები, გოეთეს შემოქმედების სხვა ბევრ რეალისტთან ერთად, რომელთა შესახებაც ქვევით გვექნება ლაპარაკი, გვაფიქრებინებს, რომ გოეთე პოზიტიურადაა განწყობილი რომანტიზმის ლიტერატურისადმი მაშინაც, როცა უხდება მკვეთრად ვალაშქრება მოგვიანო რომანტიკოსთა მისტიკური ტენდენციის წინააღმდეგ, აღნიშნავს ამ ახალი ლიტერატურის დიდ დამსახურებას საერთოდ ლიტერატურის, კერძოდ მისი შემოქმედებითი ევოლუციის საქმეში. ეს რეალიები ამასთანავე გვაძლევენ საფუძველს ვიფიქროთ, რომ რომანტიკული, თვით გოეთეს გაგებით, არ არის კლასიკურისადმი აბსოლუტურად დაპირისპირებული, რაოდენადაც არ ცდილობდნენ ამ დაპირისპირებას რომანტიზმის ფუძემდებლები, რომ იგი, რომანტიკული, შესაძლოა მოცემული იყოს კლასიკურის გვერდით, როგორც მთლიანობის ერთი კომპონენტთაგანი, და მოცემულია, კონკრეტულად მის, გოეთეს შემოქმედებაში. ეს რეალიები თითქოს არ ხდინან საეკვოდ იმას, რომ გოეთე განწყობილია დააკავშიროს თავის სახელთან არა მხოლოდ დამკვიდრება ტერმინებისა — კლასიკური და რომანტიკული, არამედ თვით რომანტიკული ლიტერატურის წარმოშობა. დაეთანხმა რა ფაქტიურად შილერის მტკი-

ცხად ხდება, რომ გოეთესთვის პოეტური და რომანტიკული არ არიან ერთი მეორისადმი დაპირისპირებული ცნებები ისე, როგორც არ არიან დაპირისპირებული ცნებები პოეტურის, იგივე რომანტიკულის და რეალურისა. მოტიანილი მავალითიდანაც ნათლად ჩანს, რომ პოეტურ-რომანტიკული გოეთეს არსებითად რეალურის შემადგენელ ნაწილად მიიჩნია. მართალია, იგი ლაპარაკობს პოეტური უნარით დაქილდოებული სუბიექტის შესახებ, რომელიც „რეალურის კეშმარიტებს“ ივლენს და უპირისპირებს მას ასეთი უნარის არმქონე სუბიექტს, რითაც შთაბეჭდილება იქმნება, რომ პოეტურ-რომანტიკული სუბიექტური და არა ობიექტური რიგის მოვლენაა, მაგრამ საკითხის არსში თუ ჩაიხედავთ, დაერწმუნდებით, რომ ეს ასე არ არის, რომ გოეთე არ თიშავს ერთიმეორისაგან პოეტურ-რომანტიკულსა და რეალურს, არამედ მათი ერთიანობის თვალსაზრისზე დგას.

და მართალია, რისი გამოვლენა შეუძლია პოეტური უნარით, ამ შემთხვევაში „რეალურის კეშმარიტების“ მწვდომი ფანტაზიის უნარით დაქილდოებულ სუბიექტს თუ ასეთი გამოსავლენი ობიექტში არ არის? გოეთეს ზევით ილუსტრირებულ მსჯელობიდან ხომ საფუძველშივე ირიცხება იმის შესაძლებლობა, რომ სუბიექტი ავლენდეს ობიექტში იმას, რაც ამ უკანასკნელს არ გააჩნია, უმატებდეს, აესებდეს მას? ლაპარაკობს რა „რეალურის კეშმარიტების“ მწვდომი ფანტაზიის შესახებ მწერალი სწორედ იმას გვანიშნებს, რომ პოეტურობა ობიექტური რიგის მოვლენაა, რომელსაც ივლენს ჯანსაღი ფანტაზიის უნარით დაქილდოებულ სუბიექტი. სხვა ადგილას, როგორც ეს მართებულად შენიშნა ვ. შალევეალდტმა (იხ. დასახელებულ კრებულში ვ. შალევეალდტის სტატია — Goethes Begriff der Realität), გოეთე ამ აზრს კიდევ უფრო ნათლად გამოთქვამს, აღნიშნავს, რომ არაპოეტური საგანი საერთოდ არ არსებობს („allein im Grunde bleibt ke i n realer Gegenstand unpoetisch... Eckermann, I, 259—260).

ცებას, რომ კლასიკურად მიჩნეულ „იფიგენიაში“ ბატონობენ რომანტიკული განწყობილებები, წამოაყენა რა დებულება, რომ თავისი შემოქმედების გვირგვინში—„ფაუსტში“, კერძოდ მის ბოლო სცენებში კლასიკური და რომანტიკული მოცემულია ერთიმეორის გვერდით, როგორც მთლიანობის კომპონენტები, გოეთემ გარკვეულად შუქი მოჰფინა რომანტიზმის ლიტერატურისადმი თავის დამოკიდებულებას.

მაგრამ შეიძლება კი გოეთესთან რომანტიკულის საკითხის კვლევა შემოიფარგლოს მწერლის მხოლოდ იმ შეხედულებების ანალიზით, რომლებიც გამოთქმულია „ეკერმანთან საუბრებში“? რაოდენ მნიშვნელოვანი არ იყოს „საუბრები“ გოეთეს მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი საკითხების შესასწავლად, იგი უნდა მიჩნეულ იქნეს დასმული საკითხის გადასაწყვეტად ერთ-ერთ და არა ერთადერთ წყაროდ. ეს საკითხი უნდა გადაწყდეს გოეთეს მთელი შემოქმედების შესწავლის საფუძველზე.

ყურადღებას იქცევს ის გარემოებაც, რომ ამ ახალი ლიტერატურისადმი თავისი პოზიტიური დამოკიდებულების საილუსტრაციო მასალებად გოეთეს მოაქვს თავისი შემოქმედების არა ადრინდელი ნიმუშები, არამედ ის ნიმუშები, რომლებიც შეიქმნა შედარებით გვიან პერიოდში, თვით ამ ლიტერატურის დეგრადაციის პერიოდშიც. უნდა ვიფიქროთ ამიტომ, რომ გოეთე სწორედ იმ აზრისაა, რომ რომანტიკული მომენტების შემცველია მომეტებულად მისი მოგვიანო და არა ადრინდელი პერიოდის შემოქმედება. ეს გარემოება, სხელდობრ ის, რომ ეკერმანისეული გოეთე განწყობილია იგულოს რომანტიკული „იფიგენიასა“ და „ფაუსტის“ II ნაწილში და არა „ვერთერში“, „ფაუსტის“ I ნაწილსა და სხვა ადრინდელ ნაწამოებებში, ცხადს ხდის, რომ „ეკერმანთან საუბრები“ არ შეიძლება მიჩნეულ იქნეს ერთადერთ და ყველაზე უფრო სანდო წყაროდ წინამდებარე შრომაში დასმული პრობლემის გადასაწყვეტად.

ეს, ცხადია, არ ამცირებს „საუბრების“ მნიშვნელობას გოეთეს მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების, კერძოდ, რომანტიზმის ლიტერატურისადმი მწერლის დამოკიდებულების საკითხის შესწავლის საქმეში. მართალია, იგი არ იძლევა ამომწურავ პასუხს წინამდებარე შრომაში დასმულ საკითხზე, არ არის თავისუფალი წინააღმდეგობრიობისაგანაც, მაგრამ იგი გვაწვდის საკმაოდ მდიდარ მასალას, რათა გოეთეს შემოქმედების სხვა რეალიებთან შეპირისპირებით, შუქი მოეფინოთ რომანტიზმის გოეთესეულ კონცეფციას, ცხადვით მწერლის პოზიტიური დამოკიდებულება ამ ახალი ლიტერატურისადმი.

სწორი არ იქნება თუ „საუბრებს“ მივიჩნევთ როგორც რომანტიზმის ლიტერატურისადმი გოეთეს მხოლოდ პოზიტიური დამოკიდებულების მაჩვენებელ ძეგლს, არ დავინახავთ მასში იმ რიგის მასალასაც, რომელიც რომანტიზმისადმი გოეთეს აშკარა კრიტიკული დამოკიდებულების მაჩვენებელია, ასევე ისეთ მასალასაც, რომლის საფუძველზედაც მწერალი თითქოს კლასიკურისა და რომანტიკულის ერთიანობის თვალსაზრისის დამცველად გვევლინება. ერთი სიტყვით, „საუბრები“ გვაწვდის გარკვეულ მასალას რომანტიკულის გოეთესეული კონცეფციის დასადგენად, მაგრამ ეს მასალა, როგორც აღინიშნა, არ შეიძლება ჩაითვალოს საკმარისად დასმული საკითხის გადასაწყვეტად. ერთი კი ცხადია: „საუბრები“ მოწმობს გოეთეს ღრმა ინტერესს რომანტიზმის ფილოსოფიისა და ლიტერატურისადმი.

ამ განასერში სრულიად ბუნებრივად მოჩანს ცდა მთელი რიგი მკვლევარისა დააკავშირონ გოეთე რომანტიზმის ფილოსოფიასა და ლიტერატურასთან. რომანტიზმის ფილოსოფიისადმი გოეთეს დამოკიდებულების საკითხი არსებითად ამ მწერლის კლასიკური იდეალისტური ფილოსოფიისადმი დამოკიდებულების საკითხს უკავშირდება. ამ საკითხს მიეძღვნა რიგი შრომა როგორც ბურჟუაზიული, ისე საბჭოთა მეცნიერებისა და მისი მთავარი ასპექტი შესწავლილად უნდა ჩაითვალოს*.

რომანტიკოსებთან გოეთეს დაკავშირების ტენდენცია შეინიშნება არა მხოლოდ ზოგად ფილოსოფიურ პლანში, არამედ და, მომეტებულად, მწერლის მხატვრული შემოქმედების განხილვისასაც, თანაც მისი არა მხოლოდ მოგვიანო პერიოდის, არამედ ადრინდელი პერიოდის ნაწერების განხილვის მაგალითზედაც. საქმე გვაქვს საინტერესო ვითარებასთან; თვითონ გოეთე განწყობილია რომანტიკული იგულოს მომეტებულად თავის გვიანდელ შემოქმედებაში, „ფაუსტის“ II ნაწილში, გოეთეს მკვლევარების ერთი ნაწილი კი მას ეძებს მწერლის ადრინდელ ნაწერებში.

ასე, მაგალითად, ვ. ჰენი ფიქრობს, რომ „გოეცი“ რომანტიკული ხასიათის დრამაა, რომ მასში მოცემულია იდეალიზაცია ფეოდალური შუა საუკუნეებისა, ეს უკანასკნელი წარმოდგენილია როგორც კეთილშობილური, ადამიანური და თანაგრძნობის გამომწვევი სო-

* ამ საკითხს მიეძღვნა აგრეთვე ჩენი 1960 და 1961 წლების საკვლევო-სამეცნიერო გეგმებით შესრულებული შრომები (იხ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები, № 101, 1962 წ. და № 106, 1964 წ.).

ციალური წყობა („als die edle, menschliche, mitleidswerte“)¹. განზე ვტოვებთ რა საკითხს იმის შესახებ, თუ რაოდენ შეესაბამება სინამდვილეს „გოეთის“ ძირითადი პრობლემატიკის ასეთი გაგება. რამდენად მართებულია ამ ნაწარმოებში ფეოდალური შუა საუკუნეების იდეალიზაცია დავინახოთ, ჩვენ ყურადღებას მივაქცევთ იმ გარემოებას, რომ ჰენმა „გოეცი“ მიიჩნია რომანტიკული ხასიათის ნაწარმოებად, თანაც ისეთად, რომელიც რომანტიზმის ლიტერატურის არა დასაწყისს, არამედ მოგვიანო პერიოდს ეხმაურება, იმ პერიოდს, როცა ამ ლიტერატურაში მკვეთრად იჩინა თავი ფეოდალური წარსულის იდეალიზაციის განწყობილებებმა. ეკერტცი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ გოეთეს მთელ რიგ ნაწარმოებს, კერძოდ, „დასავლურ-აღმოსავლურ დივანს“ მსკვალავს სპირიტუალისტური, იგივე მისტიკურ-რომანტიკული ტენდენცია². ჰ. ჰაინეც „ვერთერში“ ხედავდა რომანტიკულ მეოცნებეობასა და უსარგებლო სანტიმენტალობას, რაც, მისი აზრით, ეწინააღმდეგება სამყაროზე ყოველგვარ გონივრულ შეხედულებას³. ლესინგის კრიტიკულ გამოსვლასაც „ვერთერის“ წინააღმდეგ საფუძვლად იმის შეგნება ედება, რომ ვერთერი რომანტიკული მეოცნებეა და არა ჭანსალი თვალსაზრისის მქონე ყმაწვილი. ჩერნიშევსკის კრიტიკულ შენიშვნებსაც „პერმან და დოროთეას“ მიმართ იმის შეგნება განსაზღვრავდა, რომ ეს ნაწარმოები სანტიმენტალური ცალმხარივობით ხასიათდება⁴.

ჩვენს დროშიც მთელი რიგი მკვლევარისა იმ აზრისაა, რომ გოეთესა და რომანტიკოსებს შორის შეინიშნება საერთო ხაზი, რომ გოეთე ამზადებს ნიადაგს არა მხოლოდ გერმანული, არამედ, საერთოდ ევროპული რომანტიზმისთვის. ასე, მაგალითად, ფრ. შტრიხი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ გოეთე თავისი ადრინდელი ნაწერებით — „გოეცი“, „ვერთერით“, „პრომეთით“ და „ფაუსტის“ პირველი ნაწილით ახდენს რევოლუციას ევროპის ლიტერატურაში, ანგრევს კლასიციზმს და გზას უკაფავს რომანტიზმს⁵. განსაკუთრე-

¹ Hehn, W., Gedanken über Goethe, Berlin, 1825, S. 23.

² Eckertz, Heine und seine Witz, Berlin, 1908, S. 47.

³ H. Heine, Sämtl. Werke, herausgegeben v. Elster, Bd. IV, S. 235. შტრ. ჰაინეს ლექსი — „ტენდენცია“, რომელშიც გაკრიტიკებულია, ვერთერული მეოცნებეობა („Girre nicht mehr wie ein Werther, welcher nur für Lotten glüht“; შტრ. აგრეთვე ლექსი — „An einen ehemaligen Goetheaner“, რომელშიც გოეთესთან იგივე მეოცნებეობაა დანახული და გაკრიტიკებული.

⁴ Чернышевский, Собр. сочинений, Москва, т. II, 1946, стр. 257.

⁵ Strich, Fr., Goethe und die Weltliteratur, Bern, 1946, S. 368.

ბით დიდად ესახება შტრიხის ის რეზონანსი, რომელიც გამოიწვია ევროპის ლიტერატურაში „ვერთერმა“, მიაჩნია, რომ გოეთე შემდეგში ცდილობდა მოეხსნა პასუხისმგებლობა მთელი ევროპის მასშტაბით ვერთერული ავადმყოფობის გავრცელებისათვის („die Verantwortung für die europäische Wertherkrankheit abzulehnen“)¹.

შტრიხის ეს მოსაზრება გასაზიარებელი იქნებოდა, რომ იგი ფაქტობრივი მასალის შესწავლას ემყარებოდეს, გოეთეს პასუხისმგებლობას ხსნიდეს მთელი ევროპის მასშტაბით ვერთერიანობის განვითარებაში, გამომდინარე იქიდან, რომ მწერალი იმთავითვე კრიტიკულ დამოკიდებულებას იჩენს ვერთერიანობისადმი. მაგრამ შტრიხი ამ წინამძღვრიდან კი არ გამოდის, სახელდობრ იქიდან, რომ გოეთესა და ვერთერის პოზიცია არ არის ერთი და იგივე, არამედ იქიდან, რომ გოეთემ შემდეგ დაძლია ვერთერიანობა, რომ „ვერთერის“ დიდი გამოძახილი ევროპაში და ევროპული ვერთერიანობის წარმოშობა იმ დროს დაემთხვა, როცა გოეთე უკვე აღარ იყო გოეთე-ვერთერი².

∴ განზე ვტოვებთ რა იმ საკითხს, თუ რას წარმოადგენდა, შტრიხის კონცეფციით, გოეთე ვერთერიანობის დაძლევის შემდეგ, რა მსოფლ-

¹ Strich, Fr., Goethe und die Weltliteratur, Bern, 1949, S. 194.

² იქვე, 195. არსებითი მნიშვნელობა კი იმას აქვს, რომ გვიანდელი გოეთე სრულად არაა განწყობილი მოიხსნას პასუხისმგებლობა ევროპის მასშტაბით ვერთერიანობის გავრცელებაში და, მიუხედავად იმისა, რომ ვერთერული ექსპერიმენტოსადმი იმთავითვე უარყოფითადაა განწყობილი, იგი მაინც ღრმა სიმპათიის ინარჩუნებს ვერთერისადმი მაშინაც, როცა ვერთერიანობისადმი თავის კრიტიკულ დამოკიდებულებას პირდაპირ გამოთქვამს ე ვ ლ ტ ე რ ი ს ა დ მ ი გ ა გ ზ ა ვ ნ ი ლ წ ე რ ი ლ შ ი, ნაპოლეონთან პირველი აუღენციის დროს და აგრეთვე „პოეზია და ჰუმანიტებაში“. გოეთე, მართალია, ახლა არაორაზროვნად აკრიტიკებს ვერთერიანობას, ლაპარაკობს რომ დაწერს ახალ ვერთერს, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ იგი ჭეარს უსვამს წინანდელ ვერთერს, როდი ნიშნავს, რომ მხოლოდ ახლა აეხილა თვალები და შენიშნა ვერთერის ძირითადი ნაკლოვანებები. ახალი ვერთერის შექმნის იდეა სრულიადაც არ ნიშნავს მწერლის მიერ პირიქით ვერთერზე გადაკრები უარის თქმას, მისთვის ზურგის შექცევას. ახალი ვერთერის შექმნაზე მწერალი ლაპარაკობს იმდენად, რამდენადაც მიაჩნია, რომ წინანდელი ვერთერი ახალ ეპოქას არ შეესაბამება, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ ვერთერი, თვით მწერლის გაგებით, არ შეესაბამებოდა იმ ეპოქას, რომელშიც იგი იშვა. არც ვ ი ლ მ ო ნ ტ ი ს ის აზრი შეიძლება სწორად მივიჩნიოთ, რომ ახალი „ვერთერის“ შექმნის იდეა იმის მაჩვენებელია, რომ გოეთემ იცოდა წინააღმდეგობათა კრიტიკულ-რეალისტური გადაწყვეტაო (Г е т е. Письма, соч., т. XIII, Москва, 1949, предисловие Вильмонта, стр. 33.). გოეთეს ამ უნარის მაჩვენებელია არა ის, რაც მწერალს შემდეგ უნდა შეექმნა, არამედ ის, რაც მან უკვე შექმნა, მათ შორის წინანდელი „ვერთერიც“, აგრეთვე „გოეცი“, „ფაუსტი“ და სხვა.

მხედველობრივ წანამძღვრებზე დარჩა იგი, ჩვენ ყურადღებას მივაქცევთ იმას, რომ შტრიხი აღრინდელ გოეთეს არ მიჯნავს რომანტიზმის ლიტერატურისაგან, რომანტიზმისათვის ნიადაგის შემზადებას ხედავს გოეთეს ამ დროის ნაწერებში არა მხოლოდ მათი ობიექტური შედეგიანობის მიხედვით, არამედ თავის რომანტიკულ გმირებთან თვით მწერლის იდეური დაკავშირების მხრივ.

რომანტიზმის ლიტერატურასთან აკავშირებს გოეთეს შტერნბერგი ი. ც. იგი ფიქრობს, რომ გოეთე არის რომანტიკული მოძრაობის ნიადაგის შემამზადებელი, რომ სწორი არ არის შლეგლების წინააღმდეგ გოეთეს გალაშქრებაში დავინახოთ რომანტიზმის გამანადგურებელი გოეთე (den Vernichter der Romantik)¹. გოეთე, შტერნბერგის აზრით, ილაშქრებს არა საერთოდ რომანტიზმის, არამედ მისი მხოლოდ იმ სახეობის წინააღმდეგ, რომელიც მოცემულია შლეგლებთან².

ო. როტერმელიც იმ აზრისაა, რომ აღრინდელი გერმანული რომანტიზმის განვითარების ერთ-ერთ არსებითი მნიშვნელობის ნაკადს ფიხტეს გვერდით გოეთე წარმოადგენს³.

ი. მ. კარეც გადაჭრით აკავშირებს გოეთეს რომანტიზმის ლიტერატურასთან, თვლის, რომ თავისი „ვერთერიტა“ და „გოეციტი“ გოეთე კარებს უღებს რომანტიზმის ლიტერატურას („il avait ouvert... les portes du romantisme“)⁴, ამზადებს ნიადაგს არა მხოლოდ ვალტერ სკოტის, არამედ შატობრიანისთვისაც („il avait... préparé la venue de Walter Scott et de René“)⁵.

რიგი საბჭოთა მეცნიერიც იმ აზრისაა, რომ გოეთე თავისი მხატვრული შემოქმედებით, მომეტებულად აღრინდელი პერიოდისა, ამზადებს ნიადაგს ევროპაში რომანტიზმის განვითარებისათვის. ასე, მაგალითად, ს. პ. გიქდეუ აღნიშნავს, რომ XIX საუკუნის 10—20-იანი წლების ახალგაზრდა ადამიანების წარმოდგენაში ვერთერის სახე შეერწყა ბაირონის, შატობრიანის გმირთა და სხვა რომანტიკულ

¹ Sternberg, K. H. Heines geistige Gestalt und Welt, Berlin-Grünwald, 1921, S. 150.

² იქვე.

³ Rothermel, O., Fr. Schlegel und Fichte, Gießen, 1934, S. 16.

⁴ Carré, J. M., La vie de Goethe, Paris, 1927, p. 289.

⁵ იქვე. ბარბეილორეცი, ცნობილი გოეთესადმი თავისი ნიჰილისტური დამოკიდებულებით, გოეთეს „ვერთერზე“ მალა შატობრიანის „რენეს“ აყენებს (Barbey D'Aurevilly), Goethe et Diderot, p. 72—73; შდრ. Curzius E. R. Goethe et le classique allemand. „La nouvelle revue française“, Paris, mars, 1932, p. 349).

„მოდარდეთა“ სახეებს¹. კიდევ მეტი: რომანტიკოსებთან გოეთეს შეხვედრის მომენტებს გიჟდებუ ხელავს მწერლის არა მხოლოდ ადრინდელ, არამედ შემდეგი პერიოდების ნაწერებშიც, „ვილჰელმ მაისტერსა“ და „ფაუსტში“, მიაჩნია, რომ გოეთე XIX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში შექმნილ ნაწარმოებებში პრობლემის გადაწყვეტას გვაწვდის უფრო რომანტიკულთან დაახლოებულ ფორმებში („эта новая проблематика облеклась в формы... в некоторых отношениях более близкие к романтическим“)².

მ უ რ ა ვ ი ო ვ ა და ტ უ რ ა ე. ვ ი ც, აიგივებენ რა გოეთეს პოზიციას ვერთერის პოზიციასთან, მიიჩნევენ რა, რომ ვერთერის სისუსტე მოწმობს დიდი გერმანელი მწერლის „იდეურ უსუსურობას“³, ფაქტიურად ნიადაგს წმენდნენ „ვერთერის“ რომანტიკულ ლიტერატურასთან დასაკავშირებლად.

არსებითად რომანტიზმის, უკეთ, დეკადენტთა ესთეტიკასთან აკავშირებს გოეთეს გ ო რ ა ნ ფ ე ლ დ ი, რომლის აზრითაც, გოეთეს ესთეტიკის ქვაკუთხედს წარმოადგენს სინამდვილისადმი მწერლის არა-ცნობიერი წვდომა („бессознательное постижение поэтом действительности“)⁴, არა-ცნობიერება პოეტური ჩანაფიქრისა („бессознательность поэтического замысла“)⁵.

რომანტიზმის ლიტერატურასთან გოეთეს დაკავშირების ცდა განსაკუთრებით მკაფიოდ მოჩანს გოეთეს ხელოვნების იდეალის განხილვისას, იმის განხილვისას, თუ როგორ ესმის ამ მწერალს ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულების უმნიშვნელოვანესი საკითხები. ამ საკითხთა გარკვევისას ლიტერატურის მეცნიერებაში შეინიშნება ტენდენცია დასახონ გოეთე ხელოვნების ი მ ა ნ ე ტ ი ზ მ ი ს, მისი საზოგადოებრივი ცხოვრებიდან მოწყვეტის პრინციპის მალიარებლად. ამას დიდი ხნის ისტორია აქვს. სიცოცხლეშივე უყენებდნენ გოეთეს ბრალდებას, რომ იგი როგორც მხატვარი და მოქალაქე ყურად არ იღებს იმას, რაც აწუხებს მის თანამედროვეებს, განზე დგას ეპოქის მწვავე საკითხებისაგან და ე. წ. წმინდა ხელოვნებაში იკეტება. ასეთ ბრალდებას უყენებდნენ გოეთეს არა მხოლოდ ისინი, ვინც გერმანიაში ფეოდალური რეაქციის პოზიციაზე იდგნენ, არა-

¹ История зарубежной литературы XIX века, Москва, 1957, стр. 21.

² იქვე, 22.

³ Муравьева и Тураев, Западноевропейская литература, Москва, 1956, стр. 79.

⁴ Г о р н ф е л ь д А. Г., Как работали Гете, Шиллер и Гейне, Москва, 1933, стр. 12.

⁵ იქვე.

მედ ზოგი ისეთიც, ვინც მეზბოლ დემოკრატიულ პოზიციაზე იდგა, არა მხოლოდ მ ე ნ ც ე ლ ი და მისი თანამოაზრეები, არამედ ბო-
ე რ ნ ე ც ა და ჰ ა ი ნ ე ც. ცნობილია, რომ ბოერნე გოეთეს უწო-
ლებდა გართიმულ მონას¹, რქოვანა გარსს, სითეთრეს გერმანელი ხალ-
ხის თვალზე, წარსულის დასათაურებას². ჰ ა ი ნ ე ც, თუმცა მკვეთ-
რად აკრიტიკებდა მენცელს გოეთეს შეფასების საკითხში, მაინც იმ
აზრის იყო, რომ გოეთე წარმომადგენელია ხელოვნების არისტოკრა-
ტიზმის ეპოქისა, „ხელოვნების პერიოდისა“, აღნიშნავდა, რომ „ხე-
ლოვნების პერიოდის „დამთავრებასთან ერთად მთავრდება გოეთეა-
ნობაც“.

იმის უარყოფა შეუძლებელია, რომ გოეთეს გამოყვანა ე. წ. ხე-
ლოვნების არისტოკრატიზმის პრინციპის დამცველად, ჰაინეს გაგე-
ბაში, არ არის გოეთესა და რომანტიზმის ესთეტიკის თანხვედნილო-
ბის მაჩვენებელი. როგორც ეს გამორკვეულად შეიძლება ჩაითვალოს
საბჭოთა მეცნიერების მონაცემებით, გოეთე, ჰაინეს კონცეფციით,
მიუხედავათ იმისა, რომ ხელოვნების არისტოკრატიზმის პრინციპს
იცავს, რჩება ფილოსოფიის დარგში მატერიალიზმის ნიადაგზე. ჰაი-
ნე, მართალია, ლაპარაკობს გოეთეს მიერ შექმნილი მხატვრული სა-
ხეების უნაყოფობაზე, მაგრამ ეს, მისი გაგებით, სრულიადაც არ ნიშ-
ნავს, რომ გოეთე იცავს პრინციპს— ხელოვნება ხელოვნებისათვის,
რომ მისი მხატვრული სახეები არარეალისტური სახეები. გოეთეს
ესთეტიკა და შემოქმედება, ჰაინეს კონცეფციით, საფუძველშივე
უპირისპირდება რომანტიზმის ესთეტიკასა და მხატვრულ პრაქ-
ტიკას.

ეს ასეა, გოეთე, ჰაინეს შეხედულებით, რჩება მაინც დიდი რეა-
ლისტი, მტერი ყოველგვარი მისტიკურისა და ირაციონალურის,
მაგრამ ფაქტია, რომ მის მიერ დიდი გერმანელი მწერლის გამოცხა-
დება ე. წ. ხელოვნების პერიოდის წარმომადგენლად, იმათ პოზი-
ციას აძლიერებდა, ვინც გოეთესა და რომანტიკოსების, აგრეთვე დე-
კადენტების ხელოვნების იდეალის თანხვედნილობას აღიარებდა და
დღესაც აღიარებს. ასე, მაგალითად, მ ა ი ე რ ჰ ო ფ ე რ ი ფიქრობს,

¹ Л. Берне. Из моего дневника. Соч., т. I, Петербург, 1869, стр. 179.

² მისივე—Парижские письма, Соч., т. II, стр. 24.

³ H. Heine, Sämtl. Werke, Bd. VII, S. 294. დაწერილებით ამ საკითხ-
ზე იხილეთ ჩენი—„Гете в концепции Г. Гейне“, თბილისის სახ. უნივერსიტეტის
შრომები, № 11, 1939 წ., იხ. აგრეთვე ჩენი, — „ჰაინრიხ ჰაინეს ხელოვნე-
ბის თეორია“, თბილისი, 1956, გვ. 147—157; 240—248; შტრ. Schwerte,
H., Faust und Faustische, Stuttgart, 1962, S. 52. . .

რომ გოეთე არის წარმომადგენელი თავისთავში ჩაკეტილი „ხელოვნების ეგოიზმის“ ეპოქისა¹ „თვითკმაყოფილი ხელოვნების პერიოდისა“².

კიდევ უფრო შორს წავიდა რომანტიზმსა და დეკანდენტობასთან გოეთეს დაკავშირების მიმართულებით ფრ. შტრიხი. ადრინდელი გოეთე, რომელიც, შტრიხის აზრით, ნიადაგს ამზადებს ევროპული რომანტიზმისათვის, შემდეგში თვითონვე უღებს სათავეს ამ თავის რომანტიკულ გატაცებას, ადგება ახალ გზას თავისი შემოქმედებითი განვითარებისა. მაგრამ როგორ ესახება შტრიხს ეს ახალი გზა გოეთეს შემოქმედებითი განვითარებისა, დაძლევა ადრინდელი, მის მიერ რომანტიკულად მიჩნეული იმ განწყობილებებისა, რომლებიც „გოეტში“ „პრომეთეში“, „ვერთერსა“ და „ფაუსტის“ I ნაწილში ეგულება? მოსალოდნელი იყო, რომ პოეტის ამგვარ ევოლუციას შტრიხი შეაფასებდა, როგორც ევოლუციას რომანტიზმიდან რეალიზმისაკენ, მაგრამ ვხედავთ, რომ იგი მიდის ტრადიციული გზით, გოეთეს ევოლუციას წარმოადგენს ისე, როგორადაც იგი წარმოდგენილია საერთოდ ბურჟუაზიულ გოეთელოგიაში, სახელდობრ, როგორც პროცესს მწერლის თვითგანთავისუფლებისა (Selbstbefreiung)³, ზომიერებაზე გადასვლისა („er wußte um die Gefahr des Sturmes und um den Segen des Maßes und so hat er den Sturm in sich gebändigt und das Maß gewonnen“)⁴.

შტრიხის გაგებას გოეთეს შემოქმედებითი ევოლუციისა არ გააჩნია პრეტენზია როგორც ქვეშარიტებასთან დაახლოების, ისე სიახლისაც. ეს სხვა ფორმით წარმოადგენს განმეორებას ფრ. გუნდოლფის მიერ წამოყენებული გოეთეს ე. წ. ურკონფლიქტისაგან განთავისუფლების, მის მიერ საკუთარი თავის აღზრდის (Selbsterziehung) თეორიისა⁵. სიახლეს არ წარმოადგენს აგრეთვე შტრიხის მტკიცება, რომ

¹ Mayerhofer, A., H. Heines Literaturkritik., München, 1929, S. 47.

² იქვე, 20. ეპელსჰაიმიერი გოეთეში ე. წ. წმინდა ხელოვნების პრინციპების დამკველს ხედავს მწერლის არა ყველა, არამედ ზოგიერთ ნაწარმოებში, კერძოდ, „ტორკვატო ტასოში“. იგი წერს: „Goethes „Torquato Tasso“ ist wie Goethes Gestalt selbst, das klare Gegenbild des Nur-Dichtertums“ (E. Pelsheimer, R. Tragik und Metamorphose, München, 1958, S. 57).

³ Strich, 195.

⁴ იქვე, 395—396.

⁵ Gundolf, Fr., Goethe, Berlin, 1922, SS. 526, 527. იმის უარყოფა შეუძლებელია, რომ გოეთეს შემოქმედებითი განვითარება წარმოადგენს აღმავალს და არა დაღმავალ ხაზს, მაგრამ ეს არამც და არამც არ იძლევა საფუძველს გოეთეს ე. წ. თვით-აღზრდის თეორიის გამართლებისა, რადგან ამ თეორიის დედაარსი იმის გამართლების ცდაში მდგომარეობს, რაც გოეთესთან სისუსტის და არა სიძლიერის მაჩვენებ-

ვამარის პერიოდში გოეთე დარწმუნდა თავისი ადრინდელი ბუნტარული მისწრაფების საზიანო შედეგებში, დააოკა თავისი შტიურმერული ბუნება და ზომიერება ისწავლაო. წინამდებარე შრომაში დასმული პრობლემის შუქზე კი გადაამწყვეტი მნიშვნელობა იმას ენიჭება თუ როგორ ესახება შტრიხის გოეთეს ეს „პოეტური გათავისუფლება“, რომანტიზმის დაძლევა. ირკვევა, რომ საკითხის ამ მხარის გარკვევაშიც შტრიხი ტრადიციული გზით მიდის, წარმოადგენს მწერლის ამ გათავისუფლებას როგორც გადასვლას ე. წ. წმინდა ხელოვნების პოზიციაზე. რომანტიზმის დაძლევის შედეგად გოეთე, შტრიხის აზრით, მიდის არა რეალიზმთან, არამედ ხელოვნების იმ იდეალამდე, რომელიც წამოაყენეს პარნასელებმა, კერძოდ თ. გოტიე მ. ეს მოძრაობა, რომლის დროშაზედაც აწერია „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, შტრიხის აზრით, ემყარებოდა გოეთეს („berief sich auf Goethe“)², მაგრამ არა „გლუცის“, „ვერთერისა“ და „ფაუსტის“ I ნაწილის ავტორ გოეთეს, არამედ „ფაუსტის“ II ნაწილის, საერთოდ მოხუც გოეთეს (aber auf den zweiten Teil und besonders auf die Helenatragödie, auf den alten Goethe also, auf den „Olympier“)³.

გოეთეს შემოქმედებითი ევოლუციის ამგვარ გაგებას, ცხადია, დადებითი არაფერი შეუძლია შემატოს წინამდებარე შრომაში დასმული საკითხის კვლევას, იმის კვლევას, არის თუ არა საერთო გოეთესა და რომანტიზმის ლიტერატურას შორის. ამგვარი გაგება მკვეთრად ეწინააღმდეგება ფაქტებს, უგულებელყოფს რა იმას, რომ რომანტიკოსთა და გოეთეს შემოქმედებას შორის საერთო მომენტებზე ლაპარაკი არანაკლები უფლებითა შეიძლება მაშინ, როცა საქმე ეხება მწერლის გვიანდელ ნაწერებს, ვიდრე მაშინ, როცა საქმე გოეთეს ადრინდელ ნაწერებს ეხება. რომანტიზმის ეპოქის ძირითად განწყობილებებს, მართალია, „ვერთერი“ და გოეთეს სხვა ადრინდელი ნაწარმოებები ეხმაურებოდა, მაგრამ იმის უარყოფაც არ შეიძლება,

ლოა, სახელობრ, იმის გამართლებაში, რომ გოეთე ხელს იღებს თავის ადრინდელ საბრძოლო განწყობილებებზე და ზომიერ კომპრომისულ თვალსაზრისზე დგება. თვითაღზრდა გოეთესი გუნდოლფის მიერ წარმოდგენილია, როგორც მწერლის მიერ თავისი საკუთარი თავის ნახვა, იმის უარყოფა, რაც თურმე მის მოწოდებას არ შეადგენდა, სახელობრ, აქტიურ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ თემებზე წერაზე უარის თქმა. ასევე წარმოგვიდგენდა გოეთეს შემოქმედებით განვითარებას კ. ალტიც K. Alt. Goethe und seine Zeit, Leipzig, 1911, S. 52; დაწერილებით ამ საკითხზე იხ. ჩვენი — გოეთე და საფრ. ბურჟუაზიული რევოლუცია — გვ. 142—153.

¹ Strich, 368.

² იქვე.

³ იქვე.

რომ მათზე შედარებით მოგვიანო პერიოდის ნაწარმოებებიც — „ვილჰელმ მაისტერი“, „არჩევითი თვისობა“, „დასავლურ-აღმოსავლური დივანი“ და „ფაუსტის“ II ნაწილიც ეხმაურებოდა. თვით ის ფაქტიც საგულისხმოა, რომ საკუთრივ გოეთე რომანტიკულს განსაკუთრებით „ფაუსტის“ II ნაწილში ნახულობდა. ამიტომ, გოეთეს შემოქმედებითი ევოლუციის ისეთ გაგებას, როგორსაც შტრიხი და ბევრი სხვა ბურჟუაზიული გოეთელოგი გვთავაზობს, გაგება, რომლის თანახმად რომანტიზმის დაძლევა გოეთესთან გამოიხატა თურმე მის მიერ ე. წ. წმინდა ხელოვნების პლატფორმაზე გადასვლაში, არ შეუძლია დადებითი რამ შეიტანოს როგორც საერთოდ ამ მწერლის მემკვიდრეობის, ისე კერძოდ რომანტიზმისადმი მისი დამოკიდებულების შესწავლაში.

გუნდოლფი, შტრიხი და სხვები წარმოადგენენ გოეთეს შემოქმედებით განვითარებას როგორც მწერლის მიერ თავისი ადრინდელი შემოქმედების ძირითადი განწყობილების გადაჭრით დაძლევას და გადასვლას ე. წ. წმინდა ხელოვნების პლატფორმაზე*. რომანტიკულის დაძლევა მწერლის მიერ ამ ასპექტშია განხილული, მაგრამ წარმოადგენს თუ არა ეს ნამდვილად განვითარებას, აღმავალ ხაზს? არა, არ წარმოადგენს. მწერლის განვითარების რა აღმავალ ხაზზე შეიძლება ლაპარაკი, როცა იგი, განვითარება, გაგებულა როგორც რომანტიკული განწყობილებების შეეცვლა პარნასული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი განწყობილებებით? რომანტიკულის დაძლევა გვიანდელი გოეთეს მიერ უნდა გამოხატულიყო სამყაროზე ჭანსალირეალისტური თვალსაზრისის გამომუშავებაში და არა პარნასული ესთეტიკის პლატფორმაზე დადგომაში. თუ გვიანდელი გოეთე დადგა პარნასული ხელოვნების პრინციპების ნიადაგზე, მაშინ, ცხადია, შეუძლებელია ლაპარაკი მის შემოქმედებაში რომანტიკულის დაძლევაზე, საერთოდ აღმავლობაზე, რადგან პარნასული ესთეტიკა არ არის რომანტიკული ესთეტიკის საპირისპირო. ტრადიციულ-რომანტიკულის დაძლევა გოეთესთან უნდა გამოხატულიყო ხელოვნების სინამდვილისაგან მოწყვეტის, ვერთერის მკვერტელური თვალსაზრისის, მისი ცალმხრივობის უარყოფაში და არა ისევე ხელოვნების სინამდვილისაგან გათიშვის თვალსაზრისზე დადგომაში.

* ჩ ე მ ბ ე რ ლ ე ნ ი არ იზიარებს იმას, რომ გოეთე იცავს პრინციპს თეორიისას — „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, ისე როგორც პრინციპს თვითმზნობრივი შეცნობებისა (Shamberlain, H. S., Goethe, zweite Auflage, München, 1949, S. 268), მაგრამ ფაქტიურად ისიც „თვითგანთავისუფლებისა“ და „თვითაღზრდის“ წყალობით დაწინაურებულ გოეთეს ისეთივე სახეს წარმოვიდგენს, როგორსაც გუნდოლფი, შტრიხი, ზიმელი და სხვ.

გოეთეს შემოქმედებითი ევოლუციის ის გაგება, რომელსაც გვთავაზობენ გუნდოლფი, შტრიხი და ბევრი სხვა ბურჟუაზიული გოეთელოგი, არ შეესაბამება ფაქტობრივ სინამდვილეს, ფაქტების უგულვებელყოფას წარმოადგენს. ეს უგულვებელყოფა მომეტებულად იმაში ჩანს, რომ ამ თეორიის დამცველები ერთიმეორეს უპირისპირებენ აღრინდელ და გვიანდელ გოეთეს, ხედავენ პირველთან ანარქიას, კაპრიზებსა და რომანტიკულ-ავადმყოფურ განწყობილებებს, მეორესთან კი სიმშვიდესა და ჰარმონიას. სინამდვილე კი იმას გვეუბნება, რომ გოეთეს შემოქმედების ევოლუციის ამგვარი გაგება შეუძლებელია, რომ ამგვარი გაგების შედეგად გოეთეს განვითარების ხაზი არ წარმოგვიდგება როგორც აღმავალი ხაზი. საბჭოთა, საზღვარგარეთის მოწინავე გოეთელოგიის მონაცემები გვიდასტურებენ, რომ გვიანდელი გოეთე შეუძლებელია დაეუპირისპიროთ აღრინდელ გოეთეს, მასში დავინახოთ აღრინდელი განწყობილებების გადაქრით დამლევა და ამ გზით შინაგანი ჰარმონიის მიღწევა.

გუნდოლფ-შტრიხისა და სხვათა მიერ წამოყენებული თეორია ავადმყოფურ-რომანტიკულის დაძლევის შესახებ გოეთესთან მოკლებულია მეცნიერულ დასაბუთებას იმიტომაც, რომ იგი რომანტიკულის დაძლევას უწოდებს იმას, რაც მისი დაძლევა კი არ არის, არამედ, გაღრმავება, უკეთ, რესტავრაცია; თანაც ეს თეორია გვერდს უვლის იმ ფაქტს, რომ რომანტიკული გოეთეს შემოქმედებაში მომეტებულად სწორედ იმ პერიოდზე მოდის, რომელიც შტრიხს რომანტიკულის დაძლევის პერიოდად აქვს მიჩნეული, „ვილჰელმ მაისტერის“, „არჩევითი თვისობის“ და „ფაუსტის“ მეორე ნაწილის შექმნის პერიოდზე.

აღსანიშნავია, რომ რიგი საბჭოთა მკვლევარებისაც არასწორად წარმოადგენს გოეთეს შემოქმედებით ევოლუციას. გიუდეუ, მაგალითად, იმის აღიარებისაკენ იხრება, რომ გოეთესთან აღრინდელი შემოქმედების განწყობილებების დაძლევა რომანტიკულის დაძლევის ხასიათს კი არ ატარებს, არამედ განმანათლებლურისას, რომ გვიანდელი გოეთე ამის შედეგად რომანტიკულ გაგებას უახლოვდება¹. ვილმონტი არ უგულვებელყოფს იმას, რომ გოეთესათვის ცნობილია წინააღმდეგობის დაძლევის კრიტიკულ რეალისტური გზა, მაგრამ ამას იგი გოეთესთან უფრო მეტად შესაძლებლობაში ხედავს, ვიდრე სინამდვილეში². ნამდვილად გოეთე, ვილმონტის გაგებით, მხოლოდ ფორმით ძლევს წინააღმდეგობას,

¹ Op. cit.

² Гете, Письма, Москва, 1949, предисловие Вильмонта, стр. 29—30.

რაც თურმე სხვას არაფერს ნიშნავს თუ არა გაქცევას სფეროში — „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, გაქცევას „სპილოს ძვლისაგან ნაგებ კოშკში“ („только бегство в сферу „искусство для искусства“, только уход в „нашнюю из слоновой кости“)¹.

როგორც ვხედავთ, გოეთეს შესახებ მეცნიერებაში გარკვეულად შეინიშნება ტენდენცია დააკავშირონ ეს მწერალი, პირდაპირ თუ არაპირდაპირ, რომანტიზმის ფილოსოფიასა და ლიტერატურასთან, დაინახონ მასში რომანტიზმის არა მხოლოდ ნიადაგის შემამზადებელი, არამედ ფაქტობრივად რომანტიზმის გზით მავალი მწერალი. როგორც აღინიშნა, თვითონ გოეთეც არ არის განწყობილი გამიჯნოს თავისი თავი რომანტიზმის ლიტერატურისაგან, არ დაინახოს საერთო, შეხვედრის მომენტები თავის შემოქმედებასა და რომანტიკოსთა შემოქმედებას შორის.

რა გვეთქმის ამის შესახებ? რამდენად მართებულად შეიძლება ჩიოთვალოს რომანტიზმისადმი გოეთეს დამოკიდებულების ამგვარი გაგება? რაოდენ სათუოდ არ იქნას მიჩნეული შეხედულება რომანტიზმის ლიტერატურისადმი გოეთეს პოზიტიური დამოკიდებულების შესახებ, ერთი რამ ცხადია, რომ გოეთე ვერ დაარჩებოდა და არც დარჩენილა გულგრილი იმ დიდი ცვლილებებისადმი, რომელთაც ადგილი ჰქონდა მის ეპოქაში ადამიანთა სულიერ ცხოვრებაში, კერძოდ, მხატვრულ ლიტერატურაში. გოეთეს ეპოქა საზღვარგარეთული ლიტერატურის ისტორიაში არის ეპოქა განმანათლებლური ლიტერატურის კრიზისისა, რაც ნათლად აისახა „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურაში, რომლის ფარვატერშიც, როგორც ცნობილია, გოეთეც იმყოფებოდა. ლიტერატურის განვითარების პერსპექტივაში განმანათლებლური მოძრაობის ეს კრიზისი წარმოადგენდა არა უკან გადადგმულ ნაბიჯს, როგორც ეს ზოგიერთ მკვლევარს წარმოუდგენია, არამედ პროგრესულ მოვლენას, დაძლევის იმ ცალმხრივობისას, რაც რაციონალიზმის პრინციპზე აგებულ განმანათლებლურ ლიტერატურას ახასიათებდა და გამოსვლას სინამდვილის მეცნიერული თუ მხატვრული შემეცნების ფართო არენაზე. ამ ახალ მოძრაობას ჰქონდა, რასაკვირველია, თავისი უარყოფითი მხარეებიც, მაგრამ არა ამ უკანასკნელთ ეკუთვნით არსებითი მნიშვნელობა „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურაში, არამედ ძველი, დამყაყებელი წესების უარყოფას, საზოგადოებრივი ცხოვრების ჯანსაღი განვითარების უაღრესად ხელშემშლელ ფაქტორს რომ წარმოადგენდნენ. ეს ლიტერატურა თავისებურად გამოხატავდა საზოგადოე-

¹ Гете, Письма, Москва, 1949, предисловие Вильмонта, стр. 30.

ბის ფართო ნაწილის პროტესტს ადამიანთა სოციალური ჩაგვრის, სულიერი დაბეჩავების წინააღმდეგ, წარმოადგენდა ადამიანთა თავისებურ იდეოლოგიურ მომზადებას ბურჟუაზიული რევოლუციისათვის გერმანიაში.

შემთხვევითი როდი იყო, რომ გოეთე მოექცა ამ დიდი ლიტერატურული მოძრაობის სათავეში. შტიურმერთა სამოქმედო პროგრამაში დიდი გერმანელი მწერალი ნახულობდა იმას, რაც მის სულს ეხმაურებოდა, მოძველებული სოციალური და იდეოლოგიური ინსტიტუტების უარყოფას, ადამიანის განთავისუფლების მოწოდებას, განათლების საუკუნის ლიტერატურის ცალმხრივობის დაძლევის. ცხადია, გოეთე არ გამხდარა ამ მოძრაობის უბრალო მიმდევარი, მან იგი გაამდიდრა, აიყვანა განვითარების მაღალ საფეხურზე. მართალია, შემდეგ „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურაც კრიზისულ პერიოდში შედის, მაგრამ მას არ ჩაუვლია უკვალოდ როგორც გოეთესათვის, ისე მთელი გერმანული ლიტერატურისთვის. მან გარკვეულად მოამზადა ნიადაგი ახალი, რომანტიკული ლიტერატურის განვითარებისათვის არა მხოლოდ იმით, რომ მთელი სიმკვეთრით დააყენა იდეალისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხი, არამედ იმითაც, რომ წამოაყენა მისი გადაწყვეტის თავისებური პროგრამა. ეს განსაკუთრებით ითქმის „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურის მოგვიანო პერიოდის შესახებ, როცა „გერმანიის საუკეთესო ადამიანებიც კი იმედგაცრუებამ მოიცვა“ და როცა სინამდვილისა და იდეალის დამოკიდებულების საკითხი წყდება ადამიანის სინამდვილესთან შერიგების, თუ იდეალის წარმოსახვაში, ირეალურში ძიების გზით. შტიურმერების ამგვარი ევოლუცია არა უბრალოდ დაემთხვა გერმანიაში რომანტიზმის განვითარებას, არამედ წარმოადგენდა ამ მოძრაობისთვის თავისებურ ნ ი ა დ ა გ ი ს შ ე მ ზ ა დ ე ბ ა ს ა ც. მართალია, რომანტიკოსებს უფრო პასუხობენ იმ დროის შტიურმერები, როცა ეს უკანასკნელები ხელს იღებენ არსებულისადმი კრიტიკულ დამოკიდებულებაზე, მაგრამ ფაქტია, რომ ადრინდელ შტიურმერთა მხატვრული ნიმუშებიც მათ გულთან ახლოს უდგებათ.

გოეთეს ეპოქა ევროპის ხალხთა ისტორიაში — ესაა ეპოქა ფეოდალური წყობილების დაწყებული ნგრევის და ახალი ბურჟუაზიული ურთიერთობის დადგინებისა. გოეთე იყო მომსწრე საფრანგეთის პირველი ბურჟუაზიული რევოლუციის, იმპერიის და რესტავრაციის ეპოქების, — მომსწრე ივლისის ბურჟუაზიული რევოლუციისაც. იგი ხედავდა თუ როგორი დაძაბული ხასიათის იყო ბრძოლა იმ ძალებს შორის, რომელთაგან ერთს, თვით მწერლის აღიარებით, მომავალი

ეკუთვნოდა და იმ ძალას შორის, რომელიც ისტორიის ავანსცენიდან საბოლოოდ გადიოდა, ხედავდა რევოლუციასა და კონტრრევოლუციას შორის ამ დაძაბულ ბრძოლებში თუ რა როლს ასრულებდა იდეოლოგია, მხატვრული ლიტერატურა. მწერალი ხედავდა, რომ რომანტიკული ლიტერატურა სწორედ იმ ეპოქაში იშვა, როცა ძველსა და ახალ სამყაროს შორის სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლები წარმოებდა, ხედავდა, რომ ამ ლიტერატურის დროშის ქვეშ ირახმებოდნენ არა მხოლოდ ისინი, ვინც ფეოდალურ წარსულს მისტიროდა, არამედ ისინიც, ვინც უკმაყოფილო იყო ბურჟუაზიული რევოლუციის არათანამიმდევრობით. შეეძლო თუ არა დიდ გერმანელ მწერალს გვერდი აეგლო ამ დიდი მოვლენებისათვის, ყურად არ ელო ის ფაქტი, რომ რომანტიზმის ლიტერატურა წარმოადგენდა პირმშოს რთული და წინააღმდეგობრივი საზოგადოებრივი ცხოვრებისა?

თუ გამოვალთ იქიდან, რომ გოეთე, მიუხედავად თავისი სურვილისა — შეენარჩუნებინა ინდიფერენტული პოზიცია მისი დროის დიდ პოლიტიკურ ამბებში, მაინც დროდადრო იძულებული ხდებოდა პირისპირ წადგომოდა ამ დიდ პოლიტიკურ მოვლენებს¹, იძულებული ხდებოდა გამოეთქვა მათ შესახებ თავისი შეხედულებები, თუ აქედან გამოვალთ, უნდა ვალიართ, რომ მას არ შეეძლო ინდიფერენტულობა გამოეჩინა იმისადმი, რაც ხდებოდა იმდროინდელ ლიტერატურაში, არ გამოეთქვა მის შესახებ თავისი მოსაზრებები, არ გაეზიარებინა და თავისთვის არ გამოეყენებინა ის, რაც სწორად და მისაბაძად მიაჩნდა ამ ლიტერატურაში. ეს მით უფრო საფიქრებელია, რომ გოეთე, როგორც ამას ქვევით დავინახავთ, თავისი აქამდელი შემოქმედებით სტიმულს აძლევდა, გარკვეულად ნიადაგს ამზადებდა ამ ახალი ლიტერატურის განვითარებისთვის.

გოეთეს არ შეეძლო რომანტიზმის ლიტერატურის ერაში დარჩენილიყო უცვლელად ძველ პოზიციაზე, პოზიციაზე იმ ლიტერატურისა, რომლის ერა უკვე დასრულებული იყო; მას არ შეეძლო აგრეთვე დარჩენილიყო უცვლელად „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურის პოზიციაზე, რამდენადაც XVIII საუკუნის 80—90-იან წლებში მისთვის, მთელი გერმანული ლიტერატურისათვის „ქარიშხლისა და შეტევის“ მოძრაობა უკვე განვლილ ხანას წარმოადგენდა. თორთულად უფრო ისაა სავარაუდო, რომ გოეთე ან რომანტიზმის ლიტერატურის პლატფორმაზე დამდგარიყო, ანდა თავისი სამოქმედო პროგრამა გაემდიდრებინა იმით, რაც სიახლედ და სასარგებლოდ მიაჩნდა რომანტიზმის ლიტერატურაში. გოეთეს არ შეეძლო დუმილით

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. V, стр. 156.

აველო გვერდი რომანტიზმის ლიტერატურის განვითარებისათვის ისე, როგორც არ შეეძლო დუმილით აველო გვერდი იმ დიდი პოლიტიკური ამბებისათვის, რომლებიც მის თვალწინ ხდებოდა XVIII საუკუნის მიწურულში.

ასევე არ შეეძლო მწერალს გვერდი აველო რომანტიზმის ლიტერატურის შემდგომი განვითარების ეპოქისთვის, არ ეთქვა თავისი მოსაზრებები იმ ფაქტზე, რომ გერმანელი რომანტიკოსები მიდიან სულ უფრო და უფრო მარჯვნივ, ფეოდალური რეაქციის დაცვის გზით, იჩენებიან მისტიკაში, რელიგიაში. და გეოთემ გამოთქვა თავისი შეხედულებები როგორც აღრინდელ, ისე მოგვიანო რომანტიკოსებზე, გამოთქვა მათდამი დამოკიდებულება თავის როგორც მხატვრულ, ისე თეორიულ-კრიტიკულ შრომებში. ეს სრულიად ბუნებრივი მოვლენაა, რაც თეორიულად სავსებით მართებულს ხდის ამ შრომაში დასმულ საკითხს, რომანტიკულის საკითხს გოეთეს შემოქმედებაში. ეს საკითხი, როგორც ვხედავთ, დაკავშირებულია მეორე დიდ საკითხთან, იმასთან თუ რა პოზიციაზე დარჩა გოეთე რომანტიზმის შემდეგ კრიტიკული რეალიზმის განვითარების ერაში, ამ საკითხის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს.

დიდი გერმანელი მწერლის დაახლოება რომანტიკოსებთან არ შეიძლება ჩაითვალოს შემთხვევით, რაიმე კონიუნქტურული მოსაზრებებით ნაკარნახევ მოვლენად. იგი განპირობებულია მწერლის მიერ იმ დიდი ამოცანების შეგნებით, რომლებიც ისმებოდა მხატვრული ლიტერატურის წინაშე ამ ეპოქაში, როცა „ერთადერთ იმედს მხატვრულ ლიტერატურაზე ამყარებდნენ“. ხელოვნების მაღალი სოციალური დანიშნულების წანამძღვრებიდან გამოსული, გოეთე სავსებით თანმიმდევარია იენის რომანტიკოსებისადმი თავის აღრინდელ სიმპათიურ დამოკიდებულებაში. ეს დამოკიდებულება იმის შეგნებას ემყარება, რომ იენის რომანტიზმი ისტორიულ პერსპექტივაში განასახიერებს წინ გადადგმულ ნაბიჯს კულტურის ისტორიაში, ფილოსოფიის, მხატვრული ლიტერატურის განვითარებაში. ამგვარი დასკვნა ბუნებრივად გამოძინარეობს აღრინდელი გერმანული რომანტიზმის თეორეტიკოსთა და მხატვრული სიტყვის ოსტატთა იმ მაღალი შეფასებიდან, რომელსაც იძლევა გოეთე ფიხტეს, შელინგის, შლეგელების ან ტიკის როლის განხილვისას.

ცნობილია თუ როგორ მაღალ შეფასებას აძლევდა გოეთე გერმანული რომანტიზმის თეორიისა და მხატვრული პრაქტიკის განვითარებაში ისეთ ფუძემდებელი მნიშვნელობის ნაშრომს, როგორიც იყო ფიხტეს „მოდერება მეცნიერების შესახებ“, როგორ გულთან ახლოს ღებულობდა იგი ფიხტეს მდგომარეობას და ცდილობდა ახალ-

გაზრდა ფილოსოფოსისათვის სათანადო დახმარება აღმოეჩინა. „მეცნიერების შესახებ მოძღვრებაში“ გატარებული აზრი სუბიექტის განუსაზღვრელი როლის შესახებ გულთან ახლოს უდგებოდა. საუკუნის მიწურულის გოეთეს, რამდენადაც საკითხის ამგვარ გაშუქებაში იგი ხედავდა თავისებურ გამართლებას ადამიანის გათავისუფლების იმ მაღალი მოთხოვნისა, რომელიც მთელი სიმწვავეით დაისვა ბურჟუაზიული რევოლუციის ერაში, ხედავდა თავისი სოციალური პროგრამის იმ პუნქტის მართებულობის დადასტურებას, რომ ტირანიამ გზა უნდა დაუთმოს თავისუფლებას.

იმის გაუთვალისწინებლობა შეუძლებელია, რომ ფიხტეს „მეცნიერების თეორიისადმი“ დამოკიდებულებაში გოეთე სხვა წინამძღვრები და ნამდვირად გამოდიოდა, ვიდრე გერმანელი რომანტიკოსები, მომეტებულად ფრ. შლეგელი, ფიხტეს დასახელებულ ნაშრომს რომანტიზმის ლიტერატურის ერთ-ერთ წყაროდ რომ მიიჩნევდა¹; მაგრამ იმის გაუთვალისწინებლობაც შეუძლებელია, რომ გოეთესთვისაც და რომანტიკოსებისთვისაც დასახელებული ნაშრომი წარმოადგენდა თავისებურ რეაქციას, პასუხს საფრანგეთის რევოლუციასა და განმანათლებლობაზე. როგორც გოეთე, ისე გერმანელი რომანტიკოსები იჩენდნენ კრიტიკულ დამოკიდებულებას საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციისადმი, გამოხატავდნენ, მართალია, სხვადასხვა ძალითა და გრადაციით, იმ წინააღმდეგობრიობას, რომელიც დამახასიათებელი იყო მთელი იმდროინდელი გერმანული იდეოლოგიისათვის, რევოლუციის იდეალების მხოლოდ თეორიულად მიღებას, პრაქტიკულად კი მათ გადაჭრით უარყოფას². როგორც ერთი, ისე მეორენი ასევე გამოხატავდნენ გერმანიის ბურჟუაზიის კლასობრივი სიჩლუნგითა და კოსმოპოლიტური ქედმაღლობით განპირობებულ ტენდენციას³, თანადროულობის მწვავე სოციალური საკითხებისათვის ზურგის შექცევას, რეალური სინამდვილისათვის წარმოსახულის დაპირისპირებას.

ფიხტეს „მეცნიერების თეორია“, ამიტომ, გულთან ახლოს უდგებოდა როგორც რომანტიკოსებს, ისე გოეთეს; ჯერ ერთი იმიტომ, რომ იგი ხაზს უსვამდა პიროვნების აქტიურ როლს, ამასთანავე იმიტომ, რომ წარმოსახულს, უკეთ, გონებრივ კონსტრუქციებს მწარე სინამდვილეზე მაღლა აყენებდა. ეს, ცხადია, არამც და არამც არ ნიშნავს, რომ

¹ Fr. Schlegel, Fragmentè und Ideen, 104.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. IV, М., 1933, стр. 174.

³ იქვე.

გორც ამას თავის ადგილას ვუჩვენებთ, თანხედენილობას გოეთესა და რომანტიკოსთა სამოქმედო პროგრამისა, მათი მსოფლმხედველობრივი საწყისებისა. პიროვნების აქტივობის მომენტის ხაზგასმა ფიხტეს მოძღვრებაში რომანტიკოსებს, განსხვავებით გოეთესაგან, აინტერესებთ არა იმისთვის, რომ აღიარონ პიროვნების აქტიური როლი საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის საქმეში, არამედ იმისთვის, რომ პიროვნების მაღალი პრეტენზიების წამოყენებით იქადაგონ ფილოსოფია არაფრის კეთებისა, „სასიამოვნო უმოქმედობისა“, სინამდვილისადმი ადამიანის მისტიკურ-ინტუიტური დამოკიდებულებისა.

ფიხტეს „მეცნიერების თეორია“ სუბიექტისათვის ყოვლისმომცველი ფუნქციის მინიჭებით გზას უხსნის რომანტიკოსებს იდეალი ეძიონ უნივერსალურში, ღვთაებრივში, სინამდვილისაგან გამდგარი, მისი კანონების უარყოფელი პარაზიტი პიროვნება წარმოადგინონ როგორც სამყაროს შუაგული. პრინციპულად სხვაგვარია პიროვნებისა და გარემოს დამოკიდებულების გაგება გოეთეს მიერ, წანამდვარები „მეცნიერების თეორიისადმი“ მისი პოზიტიური დამოკიდებულებისა. ეს უკანასკნელი იმის შეგნებითაა გაპირობებული, რომ სუბიექტს ენიჭება ფრად აქტიური როლი სინამდვილის გარდაქმნის საქმეში, რომ პიროვნების მაღალი პრეტენზიების ხაზგასმა წარმოადგენს ეპოქის ძირითად მოთხოვნას, თვით ცხოვრების გაუმჯობესების გზას. გამოხატავს რა თავის სიმპათიას ფიხტეს „მეცნიერების თეორიისადმი“, გოეთე სრულებით არ მიდის პიროვნების დემიურგული როლის აღიარებამდე, „ინტელექტუალური განკვრეტის“ თეორიამდე; მისთვის საფუძველშივე მიუღებელია როგორც ფიხტესეული ყოვლისმომცველი, მისტიკურ-ინტუიტური უნარით დაჯილდოებული, ისე რომანტიკოსების მიერ დახატული საზოგადოებისაგან გამდგარი, თავისთავში ჩაძირული, უქნარა, მეოცნებე პიროვნება.

ეს ასეა, გოეთე, როგორც ამას თავის ადგილას ვნახავთ, გადაჭრით ილაშქრებს პიროვნებისა და საზოგადოების დამოკიდებულების მისტიკურ-იდეალისტური გაგების წინააღმდეგ, საფუძველშივე უპირისპირდება ამ საკითხში ფიხტეს „მეცნიერების თეორიას“ და ამ უკანასკნელის საფუძველზე მდგარ გერმანელ რომანტიკოსებს. იგი ასევე გადაჭრით უპირისპირდება ადამიანისა და სინამდვილის დამოკიდებულების, ასევე ბუნების შელინგისეულ გაგებას, წარმოადგენს რა ბუნებას როგორც რეალური კანონზომიერების შემცველს და არა როგორც განსახიერებას უნივერსალური იდეისა, „აბსოლუტური კოპულისა“. იდეალისა და სინამდვილის, სამყაროს გაგების საკითხში გოეთეს ამოსავალი პუნქტი სრულად სხვა არის,

ვიდრე სუბიექტური და ობიექტური იდეალისტებისათვის, ასევე მისტიკური რომანტიზმისათვის, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ გოეთე აბსოლუტურად იმიჯნება რომანტიზმის ლიტერატურისაგან, არ ხედავს რაიმე შეხვედრის მომენტებს თავისსა და რომანტიკოსების შემოქმედებას შორის.

რომ ამ ახალი ლიტერატურისადმი გოეთეს დამოკიდებულება აბსოლუტურად ნეგატიური იყოს, რომ მის ნააზრევსა და მხატვრულ შემოქმედებაში რომანტიკული აბსოლუტურად ირიცხებოდეს, მაშინ სრულიად გაუგებარი იქნებოდა ის მაღალი შეფასება, რომელსაც აძლევდნენ რომანტიკოსები გოეთეს შემოქმედებას, ამ უკანასკნელის მიჩნევა მათ მიერ რომანტიზმის ლიტერატურის ერთ-ერთ წყაროდ. ასევე გაუგებარი იქნებოდა ის მაღალი შეფასება, რომელსაც აძლევდა გოეთე იენის რომანტიზმის თეორეტიკოსებსა და მხატვრებს, ლიტერატურის განვითარების საქმეში მათი განსაკუთრებული დამსახურების დანახვა. სრულიად გაუგებარი იქნებოდა, თუ რატომ აკავშირებს გოეთე თავის სახელთან რომანტიზმის ლიტერატურის წარმოშობას, ნახულობს რომანტიკულს თავის შემოქმედებაში, კერძოდ, „ფაუსტის“ II ნაწილში. ასევე გაუგებარი იქნებოდა თვით შილერის პოზიციაც, რომანტიკულის დანახვა კლასიკურად მიჩნეულ გოეთეს „იფიგენიაში“.

რომანტიზმის, ამ მოძრაობისადმი თავისი დამოკიდებულების შესახებ გოეთეს მიერ სხვადასხვა დროს გამოთქმული შეხედულებების შესწავლას იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ მწერლის ამ შეხედულებებში არსებობს გარკვეული შინაგანი კავშირი, სისტემურობა, რომ გოეთე არ ეწინააღმდეგება რომანტიზმის შესახებ თავის კონცეფციას არა მხოლოდ მაშინ, როცა ამ ლიტერატურის მკაცრი კრიტიკით გამოდის, არამედ მაშინაც, როცა მის პროგრესულ მნიშვნელობაზე, რომანტიკოსებისა და თავისი შემოქმედების შეხვედრის მომენტებზე ლაპარაკობს. რომანტიზმის გოეთესეული კონცეფცია სათუოდ არ ხდის იმ გარემოებას, რომ რომანტიკული, გოეთეს გაგებით, არამც და არამც არ წარმოაგენს პ რ ე რ ო გ ა ტ ი ვ ა ს მხოლოდ და მხოლოდ რომანტიკოსებისას, რომ იგი შეიძლება ნახულ იქნას იმ ლიტერატურაშიც, რომელიც თავისი ბუნებით არ არის რომანტიკული, ნახულ იქნას ყველა დროის ლიტერატურაში. ბუნებრივია, რომ აქედან გამონაკლისად მწერალს არც თავისი შემოქმედება მიაჩნია.

რამდენად შეესაბამება ფაქტობრივ მდგომარეობას გოეთეს ამგვარი დასკვნები რომანტიკულის შესახებ თავის შემოქმედებაში? რა არის ის, რაც გოეთეს მის თანამედროვე რომანტიკოსებთან აახლოებს?

ამ საკითხზე პასუხი გოეთეს მთელი ნაზრების, მისი შემოქმედების განხილვის შედეგად უნდა გაიკეს. მაგრამ რამდენადაც ამ მწერლის მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების ბევრი ასპექტი გამორკვეულად შეიძლება ჩაითვალოს საბჭოთა მეცნიერებაში, აგრეთვე საზღვარგარეთის პროგრესულ გოეთელოგთა შრომებში, ჩვენ შეიძლება შემოვიფარგლოთ მხოლოდ რამდენიმე საკითხით, რომლებიც გოეთესთან რომანტიკულის საკითხის შესწავლასთან უშუალოდ კავშირში იმყოფებიან. უპირატესად ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმ ძირითად საზოგადოებრივ-პოლიტიკურსა და იდეოლოგიური ხასიათის ფაქტორებს, რომლებიც საფუძვლად დაედო რომანტიზმის ლიტერატურის განვითარებას და რომლებიც შეუქს ფენენ აგრეთვე რომანტიკულის პრობლემას გოეთესთან. ეს ძირითადი ფაქტორებია საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუცია და მასთან დაკავშირებული განმანათლებლობა.

საფრანგეთის ბურჟუაზიულმა რევოლუციამ მძლავრი სტიმული მისცა რომანტიზმის ლიტერატურის წარმოშობას გერმანიაშიც, იმ ქვეყანაში, რომელშიც ბურჟუაზიული რევოლუცია, მიუხედავად იმისა, რომ მისთვის ობიექტური პირობები მზად იყო, მე-18 საუკუნეში არ მომხდარა. რევოლუციის ეს ფრიალ მნიშვნელოვანი როლი გერმანული რომანტიზმის განვითარებაში შეგნებული ჰქონდა, თუმცა არასრულად, ამ ლიტერატურის ერთ-ერთ მამამთავარს ფ რ . შ ლ ე გ ე ლ ს, მიაჩნდა, რომ ახალი დროის ერთ-ერთ მთავარ ტენდენციას საფრანგეთის რევოლუცია წარმოადგენდა¹. გერმანულ რომანტიზმშიც, როგორც აღრიხდელ, ისე მომდევნო ეპოქებისა, გამოხატულება პოვა იმ უკმაყოფილებამ და შეშფოთებამ, რომლითაც გამსჭვალული იყვნენ გამარჯვებული რევოლუციისადმი საფრანგეთის სინამდვილეში დამარცხებული, გერმანიაში კი ჯერ კიდევ დაუმარცხებელი ფეოდალური კლასები, აგრეთვე იმ უკმაყოფილებამაც, რომლებმაც მოიცვა საზოგადოების ფართო ფენები რევოლუციის არათანმიმდევრული, მისი სწორედ ბურჟუაზიული ხასიათის გამო. ბურჟუაზიული რევოლუციის კრიტიკას მარჯვნიდან, ფეოდალური რეაქციის პოზიციიდან, თუ მარცხნიდან — დემოკრატიის პოზიციიდან, თავის ძირეული განმასხვავებელი ნიშნების გასწვრივ, აქვს საერთო ნიშანიც, რომელიც ამ სხვადასხვა ნაკადს ახალი ლიტერატურისას მაინც ერთი მიმართულებით, რომანტიზმის აბრის ქვეშ წარმოადგენს. ეს საერთო შეინიშნება არა მხოლოდ წერის, მხატვრული სახეების წარმოქმნის მანერაში, არამედ იდეურ-

¹ Fr. Schlegel, Fragmente, 104.

მსოფლმხედველობრივი, ძირითადი ტენდენციების სფეროშიც. გოეთეს პოზიცია საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის ეპოქაში, მისი რევოლუციამდელი და რევოლუციის პერიოდის შემოქმედება იძლევა იმის საფუძველს, რომ მოიძებნოს შეხვედრის წერტილები მისსა და აღრინდელ გერმანელ რომანტიკოსთა სამოქმედო პროგრამას შორის, რაც გარკვეულად შუქს ფენს რომანტიკულის პრობლემას გოეთეს შემოქმედებაში საერთოდ. მართალია, ბურჟუაზიული რევოლუციისადმი გოეთეს დამოკიდებულება პრინციპულად განსხვავებულია იმ რომანტიკოსთა პოზიციისაგან, რომლებიც რევოლუციის უარყოფით წარსულის ინსტიტუტების აღდგენასა და განმტკიცებას ესწრაფვიან, მაგრამ ეს როდი უარყოფს იმას, რომ საფრანგეთის რევოლუციის კრიტიკაში გოეთესა და რომანტიკოსებს შორის არსებობს საერთოც, შეხვედრის მომენტები, რაც განაპირობებს საერთოს მათ მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეთა სისტემებს შორის.

ეს საერთო უპირატესად თავს იჩენს იმის გაგებაში, თუ რა ბედი ეწია ადამიანს ახალ სოციალურ ვითარებაში, უკეთ, როგორი პერსპექტივები გადაიშალა მის წინაშე ახალი ბურჟუაზიული ურთიერთობის განვითარების ეპოქაში. ეს საკითხი, აღვილი დასანახია, წარმოადგენს შემადგენელ ნაწილს იმ ძირითადი საკითხისა, რომელიც მთელი სიმწვავეით ისმება გოეთეს რევოლუციამდელ შემოქმედებაში და ისმება მომდევნო ეპოქებშიც, — იდეალისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხისა, საკითხისა, რომელიც ასევე ისმება რომანტიზმის ლიტერატურაში. რომანტიკული ლიტერატურის განვითარება სწორედ იმის მაჩვენებელი იყო, თუ როგორ ჩიხში მოემწყვდა 80—90-იანი წლების გერმანიაშიც ხსენებული საკითხის გადაწყვეტა. გოეთესა და გერმანელ რომანტიკოსებს ამ განსაერში ერთიმეორესთან აახლოებთ იმის შეგნება, რომ ბურჟუაზიული რევოლუციის შედეგად არ გადაწყვეტილა იდეალისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხი, რომ მათ შორის ისეთივე უფსკრული არსებობს, როგორც იყო წინათ, შეგნება იმისა, რომ პიროვნება კვლავინდებურად ფრთებშეკვეცილი და უფლებააყრილია.

საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის კრიტიკაში გოეთესათვის გამოსავალ პუნქტს წარმოადგენს იმის შეგნება, რომ ეს რევოლუცია არ არის თანმიმდევრული, არ ასრულებს დანაპირებს, არ წყვეტს დიდ სოციალურ საკითხებს. ეს რევოლუცია, გოეთეს აზრით, სპობს ადამიანის მიერ ადამიანის ჩაგვრის ერთ ფორმას და ამყარებს ჩაგვრის ახალ ფორმას. იდეალისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხი, ამდენად, ბურჟუაზიული რევოლუციის შედეგად არა თუ არ გადაჭრილა, არამედ კიდევ უფრო გამწვავდა. პიროვნების გათავისუ-

ფლები საკითხი, დასმული განმათავისუფლებლების მიერ, ახალ დროში ამიტომ დღის წესრიგიდან არათუ არ არის მოხსნილი, არამედ მთელი სიმწვავეით ისმება. ადამიანი კვლავინდებურად კონფლიქტში იმყოფება მის გარემომცველ სინამდვილესთან. ამ პუნქტში ერთდებიან გოეთესა და აღრინდელ გერმანელ რომანტიკოსთა გზები, სახელდობრ იმის ვაგებაში, თუ რა ძლიერი დისონანსებით ხასიათდება ბურჟუაზიული რევოლუციის ეპოქა, როგორ გამძაფრდა წინააღმდეგობა იმას შორის, რაც არის და რაც უნდა იყოს.

გოეთე და რომანტიკოსები საერთო ენას ნახულობენ სწორედ იმის ვაგებაში, თუ როგორი წინააღმდეგობრივია ადამიანის გარემომცველი საზოგადოებრივი სინამდვილე, იმაში, რომ ბურჟუაზიულმა რევოლუციამ ვერ მოუღო ბოლო ამ წინააღმდეგობას, ვერ დაამყარა პარმონია იდეალსა და სინამდვილეს შორის. ამ ძირითადი წინამძღვრიდან გამოსულნი, ისინი აკრიტიკებენ ბურჟუაზიულ რევოლუციას, მისტიკოსი რომანტიკოსები — ფეოდალური რეაქციის პოზიციიდან, პროგრესული რომანტიკოსები და გოეთე — საზოგადოების მოწინავე ფენების პოზიციიდან.

ეს, ცხადია, არ ნიშნავს გოეთესა და რომანტიკოსების, თუნდაც პროგრესული რომანტიკოსების, შეხედულებების სრულ თანხედენილობას ბურჟუაზიული რევოლუციის ისტორიული მნიშვნელობის შეფასების საქმეში, არ ნიშნავს მათი ამოსავალი მსოფლმხედველობრივი საწყისების თანხედენილობას, მაგრამ საერთო მომენტები, შეხვედრის პუნქტები მათ შორის უდავოდ არსებობს. ეს საერთო იმაშიც ჩანს, რომ როგორც რომანტიკოსები, ისე გოეთე უკმაყოფილოა ბურჟუაზიული რევოლუციის შედეგებით, ხედავს, რომ ამ რევოლუციამ ვერ განახორციელა კაცობრიობის სანუკვარი სურვილები. ამავე წინამძღვრიდან გამომდინარე პროგრესული რომანტიკოსებიც, არა რევოლუციის საფუძველში უარყოფის პოზიციიდან, არამედ იმის შეგნებიდან, რომ განმანათლებელთა მიერ წამოყენებულმა იდეალებმა რევოლუციის ეპოქაშივე მარცხი განიცადეს, მით უფრო მარცხი განიცადეს იმპერიისა და რესტავრაციის ეპოქებში. როგორც გოეთესათვის, ისე პროგრესული რომანტიკოსებისთვის რევოლუციის კრიტიკაში ამოსავალ პუნქტს წარმოადგენს რევოლუციის არა აბსოლუტური უარყოფა, არამედ უარყოფა მისი შეზღუდული, არათანმიმდევრული ხასიათისა. როგორც ერთი, ისე მეორენი გამომდინარე საზოგადოების შედარებით ფართო ფენების პოზიციიდან, ასახავენ მათ ფიქრებსა და განწყობილებებს, მათ უკმაყოფილებას ისტორიულ მოვლენათა განვითარებით.

სრულიად განსხვავებულია პოზიცია მისტიკოს რომანტიკოსები-სა. რევოლუციის კრიტიკა მათთან გულისხმობს მის აბსოლუტურ უარყოფას, უარყოფას განმანათლებლობისა და დაბრუნებას ფეოდალური წარსულისაკენ. მათგან განსხვავებით, გოეთე და პროგრესული რომანტიკოსები ბურჟუაზიული რევოლუციის კრიტიკაში კურსს იღებენ არა წარსულზე, არამედ ისევ მომავალზე. ბურჟუაზიული რევოლუციის კრიტიკა მათთან არამც და არამც არ იხატება ამ რევოლუციის დადებითი შედეგების უარყოფაში, განმანათლებლობის, ცოდნის უარყოფასა და რწმენისადმი დაბრუნებაში. პროგრესულობას ამ რიგის რომანტიკოსებისას განსაზღვრავს სწორედ ის, თუ რამდენად ახერხებენ ისინი შეინარჩუნონ და განავითარონ განათლების საუკუნის მოწინავე იდეალები.

ეს ასეა, საფრანგეთის რევოლუციისადმი დამოკიდებულებაში პრინციპულად სხვადასხვაა წანამძღვრები გოეთესა და პროგრესული რომანტიკოსებისა, ერთი მხრივ და მისტიკოს რომანტიკოსებისა, მეორე მხრივ, მაგრამ ეს კიდევ არ ნიშნავს, რომ მათ შორის საერთო არაფერია. თუ არა ეს საერთო, ისე შეუძლებელი იქნებოდა ლაპარაკი ორ ნაკადზე ერთ მიმართულებაში, მაშინ უნდა გველეპარაკნა არა რომანტიზმზე საერთოდ, არამედ ორ რომანტიზმზე. და რადგან ეს ასე არაა, რადგან რომანტიზმი, მიუხედავად ღრმა შინაგანი წინააღმდეგობისა, მაინც ერთი მიმართულებაა, თეორიულად სწორედ ისაა სავარაუდო, რომ მის ორივე ნაკადს შორის განმასხვავებელი მომენტების გასწვრივ არის საერთო მომენტებიც, რომლებიც საფუძველს იძლევიან ვილაპარაკოთ ერთ და არა ორ რომანტიზმზე.

საფრანგეთის ბურჟუაზიულმა რევოლუციამ შეასრულა გოეთეს შემოქმედებაშიც ისეთივე მნიშვნელოვანი როლი, როგორც რომანტიკოსთა შემოქმედებაში. ამ რევოლუციით გოეთეც ისევე უკმაყოფილოა, როგორც რომანტიკოსები. რომანტიკოსების მსგავსად, ისიც გულის ტკივილით აღიქვამს ანტიესთეტიზმის, ბურჟუაზიული პროზისა და მონოტონობის სულის დამკვიდრებას. გოეთეს ამ პერიოდის ნაწერებში გარკვეულად თავს იჩენს შეშფოთება შექმნილი ვითარების გამო, იდეალსა და სინამდვილეს შორის კვლავინდებურად მკვეთრი კოლიზიის არსებობის გამო. მწერალი ხედავს ამ ახალ ვითარებაში თუ როგორი გამოსავალი მონახეს რომანტიკოსებმა, როგორ შეაქციეს მათ ზურგი სინამდვილეს, დაუპირისპირეს მას თავიანთი ილუზიები. გოეთესათვის, ცხადია, დაფარული არაა, რომ სინამდვილისაგან ამგვარი განდგომა გერმანელი რომანტიკოსებისა გამოხატავდა რეაქციული კლასების ფსიქო-იდეოლოგიას, რომ ამგვარი განდგომა სრულიადაც არ ნიშნავდა ბრძოლის ველის მიტოვებას, არამედ-

წარმოადგენდა თავისებურ ხერხს რეაქციული კლასების სოციალური დაკვეთის შესასრულებლად. მკვეთრი სოციალური დისონანსების დანახვა, ადამიანის სულიერი დანაწევრებისა და ანტიესთეტიზმის სულის დამკვიდრების შემჩნევა გოეთეშიც მწარე შეგრძნებას იწვევდა, მაგრამ ამის შედეგად იგი მისტიკასა და ირაციონალიზმში როდი იჩეხებოდა. ბურჟუაზიული რევოლუციის, ანტიესთეტიზმის კრიტიკას გოეთესთან როდი მიუღია ისეთი საფუძველშივე მცდარი, ანტიმეტონიერული ხასიათი, როგორც მიიღო მან, მაგალითად, ტიკა და ნოვალისთან, არ გამოხატულა განმანათლებლობის, მატერიალიზმის, მეცნიერულ-ექსპერიმენტული მეთოდის უარყოფაში, ცოდნისათვის რწმენის, ინტელიციის დაპირისპირებაში.

გოეთე მკვეთრად იმიჯნება იენის რომანტიკოსების ანტიგანმანათლებლური, ანტიმეტონიერული თვალსაზრისისაგან როგორც თავის მხატვრულ შემოქმედებაში, ისე თავის სამეცნიერო გამოკვლევებში. ბურჟუაზიული ანტიესთეტიზმის კრიტიკა მასთან, ამიტომ, სრულიად სხვა ხასიათს ატარებს, ვიდრე გერმანელ მისტიკოს რომანტიკოსებთან. ეს ასეა, მაგრამ განსხვავება, თუნდაც პრინციპული ხასიათისა, არ ნიშნავს, რომ მასსა და რომანტიკოსებს შორის ამ პუნქტშიც არ არის საერთო. ეს საერთო, როგორც აღინიშნა, იმაში მდგომარეობს, რომ არსებული ვითარებით უკმაყოფილოა გოეთეც და რომანტიკოსებიც, რომ ერთიცა და მეორენიც წინ წამოსწევენ ხელოვნების საკითხს, მწარედ აღიქვამენ ანტიესთეტიზმის დამკვიდრებას. როგორც რომანტიკოსები, ისე გოეთე ამ ეპოქაში ხატავენ ხელოვნების მაღალი პრეტენზიით აღჭურვილ ადამიანებს, რომლებიც სინამდვილის აქტიურ საკითხებს ზურგს აქცევენ. რომანტიკოსთა შემოქმედებაში ეს პროცესი იმაში მქლავნდება, რომ რომანტიკული გმირი თავის თავში იძირება, თავისი თავის ანალიტიკოსი ხდება, წყდება სინამდვილეს და ილუზიებში იჩეხება. გოეთესთან კი ეს პროცესი სხვადასხვა ფორმით მქლავნდება, ისტორიისადმი, ანტიკურობისადმი მიბრუნებაში. ასევე თანადროულობის თემების დამუშავებაშიც.

გოეთესა და შილერის მიბრუნება ანტიკურობისადმი, მათი ანტიკური კლასიციზმით გატაცება, გვახედებს სწორედ იმ დიდი სოციალური დისონანსების ეპოქისაკენ, რომელმაც რომანტიზმის წარმოშობა განაპირობა. ეს მიბრუნება ნიშნავდა მაინც თანადროულობის მწვავე საკითხებისათვის ზურგის შექცევას, წარმოადგენდა გამოხატულებას გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების მძაფრი წინააღმდეგობისას, გერმანიის ბურჟუაზიის სისუსტის, მისი მსოფლმხედველობის.

დუალიზმისას¹. გოეთესა და შილერის შემოქმედება 90-იან წლებში, მათი ანტიკურობისაკენ მიბრუნება, წარმოადგენდა იმ ხაზის გაგრძელებას, რომელიც შეინიშნება საუკუნის მეორე ნახევარში გერმანული ხელოვნების განვითარებაში და რომელიც ლესინგისა და ვინკელმანის სახელს უკავშირდება. ეს მიბრუნება, დაპირობებული გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების თავისებურობით, გამოხატავდა გერმანიის საზოგადოების მოწინავე ნაწილის მისწრაფებას დაეპირისპირებინა გერმანული სინამდვილის უბადრუკობისათვის სასურველი სინამდვილე, ანტიკურობა, გაგებული მათ მიერ როგორც ჰარმონია.

ეს იმის სრულიად საპირისპირო ფაქტია, რასაც ვხედავთ იმავე კრიზისულ ვითარებაში მოქცეულ გერმანულ რომანტიკოსებთან, რომლებიც აგრეთვე სინამდვილეს იდეალს უპირისპირებენ, მაგრამ იდეალს, გოეთესაგან განსხვავებულად გაგებულს. საზოგადოებრივი ცხოვრების უბადრუკობის, ადამიანსა და სინამდვილეს შორის მძაფრი კოლიზიის შემჩნევის შედეგად, რომანტიკოსები, მსგავსად გოეთესა და შილერისა, გარბიან წარსულში, ისტორიაში, მაგრამ არა ანტიკურობაში, არა იმ ისტორიულ ეპოქებში, როცა ადგილი აქვს დიდ სოციალურ-პოლიტიკურ ძვრებს, არამედ ფეოდალური ინსტიტუტების შედარებითი სიმყარის ეპოქაში. ისინი მკვეთრად უპირისპირდებიან ანტიკურობას, ანტიკურ იდეალს, ხედავენ რა მასში პრინციპს ობიექტიურობისას, წინააღმდეგ იმ ხელოვნებისა, რომლის შექმნასაც თვითონ იწყებენ და რომელსაც საფუძვლად უდებენ პრინციპს სუბიექტივიზმისას, პიროვნების შეუზღუდველი ნებელობისას*.

¹ K. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. II, стр. 174.

* ანტიკურობით გოეთეს გატაცების ამ ობიექტურ ფაქტორებს გვერდს უვლის ჩემბერლენი, რომელიც ფიქრობს, რომ კლასიციზმით გატაცებას გოეთესთან არ ჰქონია სერიოზული საფუძველი, რომ გოეთესათვის ამ შემთხვევაში გამოსავალ მომენტს წარმოადგენდა ის გარემოება, რომ კლასიციზმისადმი ინტერესს იჩენდა პერიოდი კარლ ავგუსტი და პერიოდი დედა (Shambler, 55); ჩემბერლენი ფიქრობს, რომ კლასიკური თემების აღება 80—90-იანი წლებს გოეთეს შემოქმედებაში, კერძოდ „იფიგენიასა“ და „ტასოში“ განპირობებულია სასახლის ცხოვრებით („war sie durch das Hofleben vorgeschrieben“—იქვე). გოეთესთან კლასიციზმის ბუნების ამგვარი მკდარი გაგებიდან გამოსული, ჩემბერლენი არათანამიმდევარი როლია, როცა შემდეგ პერიოდში (იგულისხმება ის პერიოდი, როცა პერიოდი და პერიოდის დედა ცოცხალი არ არიან) გოეთესთან ხედავს ზურგის შექცევას კლასიციზმისათვის, იმ განწყობილების შეცვლას, რომელიც მსჭვალავდა მის „იფიგენიას“ („wandte sich nie wieder dahin“—იგივე, 56). მაგრამ თანმიმდევრობა ყოველთვის როდი ნიშნავს მართებულობას, რადგან ფაქტია, რომ ანტიკური კლასიციზმისათვის გოეთეს ზურგი არ შეუქცევია მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე, რასაც მკვერპრეტყველურად გვიდასტურებს მისი „ფაუსტის“ II ნაწილი.

თავიანთ ამ ახალ კონსტრუქციებში რომანტიკოსები თითქოს თეორიულ მხარდაჭერას ნახულობენ ანტიკური და ახალი ხელოვნების შილერისეულ გაგებაში, მაგრამ საკითხის არსში თუ ჩავიხედავთ, დაერწმუნდებით, რომ შილერის ხელოვნების იდეალიც განსხვავდება რომანტიკოსთა ხელოვნების იდეალისაგან, რომ შილერიც, მიუხედავად იმისა, რომ თავის მსჯელობებში ანტიკური ხელოვნების შესახებ აქა-იქ უახლოვდება რომანტიზმის თეორიტიკოსთა, მომეტებულად ა. შლეგელის შეხედულებებს, მიდის მაინც მათგან განსხვავებული გზით, რომელიც უფრო ლესინგ-ვინკელმან-გოეთეს გზას უახლოვდება, ვიდრე რომანტიკოსებისას. მართალია, შილერი, განსხვავებით გოეთესაგან, ხელოვნების თეორიის უმნიშვნელოვანესი საკითხების გარკვევაში, მათ შორის, ბუნებრივია, ანტიკური ხელოვნების გაგებაშიც, გარკვეულ ხარკს უხდის კანტის ესთეტიკას, რითაც იგი რომანტიკოსთა ესთეტიკასაც უახლოვდება, მაგრამ მიუხედავად ამისა, იგი, მომეტებულად თავის მხატვრულ შემოქმედებაში, მიდის განმანათლებლური კლასიციზმის და არა რომანტიზმის გზით.

იგივე, კიდევ უფრო დაბეჭითებით ითქმის გოეთეს შესახებ, რომელიც ამ პერიოდშიც მკვეთრად უპირისპირდება სუბიექტურსა და ობიექტურ იდეალიზმს, ასევე კრიტიკულ ფილოსოფიას, კი არ გარბის კანტის ესთეტიკურ იდეალში, არამედ რჩება ერთგული მატერიალიზმისა, მხატვრულ შემოქმედებაში რეალიზმის პრინციპებისა, რჩება მატერიალურის, რეალურის პრიმატის მალარებელი. წარსულისაკენ გოეთეს მიჯრა არ წარმოადგენს თვითმიზნობრივ მოვლენას, თანადროულობის აქტიური საკითხებისათვის გადაქრით ზურგის შექცევის გამოხატულებას, მით უფრო არ წარმოადგენს გამოხატულებას უპერსპექტივობის და განწირულობისას, ადამიანის ცხოვრების მისტიკურ-ფატალური განსაზღვრულობის აღიარებისას, არამედ წარმოადგენს თავისებურ ფორმას ისევ თანადროულობის ასახვისა.

გოეთეს შემოქმედების, მისი ანტიკური კლასიციზმის ეს ბუნება მართებულად შენიშნა პ. პ ა ი ნ ე მ, წამოაყენა რა დებულება გოეთესთან ანტიკურობის მოდერნიზაციის შესახებ. დადასტურებულად შეიძლება ჩაითვალოს, რომ გოეთეს კლასიციზმი კურსს იღებს არა წარსულზე, არამედ თანადროულობაზე, რომ მისი კლასიკურად მიჩნეული მხატვრული სახეები ასეთების მხოლოდ ალეგორიას წარმოადგენენ, არსებითად კი ისინი თანადროულობის თარგზე არიან გამოქრილნი.

იგივე ითქმის ისტორიზმის პრინციპის შესახებაც გოეთესთან. ამ პუნქტშიც თითქოს გოეთესა და რომანტიკოსების გზები ერთიმეორეს

ხედებიან, შეხვედრის წერტილები, საერთო მომენტები, მათ შორის უდავოდ შეინიშნება, მაგრამ ეს არამც და არამც არ იძლევა საფუძველს გოეთესა და რომანტიკოსთა ისტორიული კონცეფციის თანხედენილობაზე ვილაპარაკოთ. გოეთეს მიდგომა ისტორიული წარსულისადმი ძირეულად განსხვავდება რომანტიკოსთა მიდგომისაგან. გოეთე ისტორიაში ეძებს არა რაღაც მისტიკური საიდუმლოების ამოხსნას, არამედ რეალურ კანონზომიერებას, არა ერთეულ ადამიანებს, არამედ ისტორიის შემქმნელ ადამიანთა ერთიანობას, მასებს.

წარსულისაკენ მიბრუნება გოეთეს ნააზრევსა და შემოქმედებაში არ იძლევა საფუძველს დავასკვნათ რომანტიკოსებისა და გოეთეს ესთეტიკური იდეალის თანხედენილობა, რაც თითქოს კ ი თ ხ ვ ი ს ქ ვ ე შ ა ყ ე ნ ე ბ ს რომანტიკულის ძიების საკითხს ამ მწერლის შემოქმედებაში. მატერიალიზმის, რეალიზმის პრინციპების ერთგული გოეთე არ შეიძლებოდა თავის თეორიულ ნააზრევსა და მხატვრულ შემოქმედებაში რეალურზე იდეალურის პრიმატის მალღარებელი გამხდარიყო, იდეალური რეალურისაგან მოეწყვიტა, რომანტიკულო უნივერსალიზმის პოზიციასზე გადასულიყო. გოეთეს შემოქმედება რომანტიზმის ეპოქისა, როგორც თეორიულ-კრიტიკული, ისე მხატვრული საფუძველს არ იძლევა მწერალთან ამგვარ მეტამორფოზაზე ვილაპარაკოთ. დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ გოეთესთან არ მოიძებნება ისეთი ნაწარმოები, რომელშიც გატარებული იყოს სამყაროზე, ადამიანთა შორის დამოკიდებულებაზე ისეთი ანტიმეცნიერული თვალსაზრისი, რომელიც მსჭვალავს მისტიკური რომანტიზმის ლიტერატურას. გოეთეს მთელი შემოქმედება წარმოადგენს პრინციპშივე უარყოფას „საისელი მოსწავლეების“, „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენის“, „ჰენტეზილვას“ და სხვა მისტიკურ რომანტიკული ხასიათის ნაწარმოებთა პრობლემატიკისას.

რა შეიძლება საერთო იყოს ბუნების „შემსწავლელი“ საისელების მისტიკურ სკოლასა და დიდ, ბუნების მკვლევარ გოეთეს შორის, როცა პირველთათვის, განსხვავებით მეორისაგან, ბუნების მოვლენები და საგნები მნიშვნელოვანია მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ისინი მათთვის მინიშნებას წარმოადგენენ რაღაც იდუმალსა და ზებუნებრივზე? ასევე პრინციპულად განსხვავებულია „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენისა“ და გოეთეს შემოქმედებაში გატარებული თვალსაზრისი. შემთხვევითი როდია, რომ ჰაინრიხის რომანი თვით ავტორის მიერ მოფიქრებულია როგორც ხელოვნების გოეთესეული კონცეფციის, მისი „მხატვრული ათეიზმის“ უარყოფა.

მაგრამ ნიშნავს თუ არა ეს იმას, რომ გოეთესა და რომანტიკოსთა ხელოვნების იდეალს შორის მსგავსებაზე ლაპარაკი საერთოდ შეუძ-

ლებელია, რომ რომანტიკულის ძიება გოეთესთან გაუმართლებელია? არა, არ ნიშნავს. ზევით უკვე აღინიშნა, თუ რა საკითხის გარშემო თყრიან თავს გოეთესა და რომანტიკოსების ინტერესები, აღინიშნა, რომ მათთვის გამოსავალს წარმოადგენდა ის ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობა, რომელიც მყარდებოდა ადამიანთა შორის ბურჟუაზიული რევოლუციის შედეგად; აღინიშნა, რომ როგორც რომანტიკოსები, ისე გოეთეც კრიტიკულადაა განწყობილი ამ ახალი სოციალური წყობისადმი.

მართალია, მსოფლმხედველობრივი წანამძღვრები გოეთესათვის ამ კრიტიკაში სხვა არის, ვიდრე რომანტიკოსებისათვის, მაგრამ ეს არ იძლევა საფუძველს აბსოლუტურად გაემიჯნოთ იგი რომანტიკოსებისაგან, თეორიულად გაუმართლებლად მივიჩნით მასთან რომანტიკულის პრობლემის დასმა, რადგან ამავე ლოგიკით შეგვეძლო რომანტიკოსებისაგან გაგვემიჯნა პროგრესული რომანტიკოსებიც, რომლებთანაც, მსგავსად გოეთესი, რევოლუციის კრიტიკა არ წარმოადგენს კრიტიკას მარჯვნიდან, რევოლუციის განმანათლებლური იდეალის უარყოფას.

რომანტიზმის ლიტერატურისადმი გოეთეს დამოკიდებულების საკითხი უნდა იმის შესწავლის საფუძველზე გაირკვეს თუ როგორ წყდება სინამდვილისა და ხელოვნების დამოკიდებულების საკითხი გოეთესა და რომანტიკოსთა შემოქმედებაში. როგორც აღნიშნული გექონდა, ისინი, მართალია, სხვადასხვა წანამძღვრიდან გამოსული, კრიტიკულ დამოკიდებულებას იჩენენ საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციისადმი. ცნობილია, რომ რევოლუციაზე რეაგირება გერმანელი რომანტიკოსების ერთს, მნიშვნელოვან ნაწილში გამოიხატა თანადროულობისათვის შუა საუკუნეების სინამდვილის დაპირისპირება-აპოლოგიაში, რეალობისათვის ოცნების დაპირისპირებაში. გოეთესთან რევოლუციისადმი კრიტიკულ დამოკიდებულებას ასეთი ხასიათი არ მიუღია, არ გამოხატულა თანადროულობისათვის გადაჭრით ზურგის შექცევაში. ამ მწერლის კრიტიკული გამოსვლები საფრანგეთის რევოლუციის წინააღმდეგ მეტწილად თანადროულობის მასალას ემყარება („მოქალაქე გენერალი“, „აჯანყებულები“. „პერმანი და დოროთეა“ და სხვა). ეს ასეა, გოეთე თანადროულობის ნიადაგზე დგას არა მხოლოდ მაშინ, როცა თავის შეხედულებებს რევოლუციაზე პირდაპირ გამოთქვამს („ანალები“), არამედ მაშინაც, როცა მათ მხატვრულ განხორციელებას ცდილობს*.

* ამ ფაქტის კონსტატაციას ახდენს მთელი რიგი ბურჟუაზიული გოეთელოგი, მაგრამ ხსნის მას საფუძველშივე მდარად. ტიპიურია ამ მხრივ ფრ. გუნდოლი, რომელიც ფიქრობს, რომ რევოლუციის თემაზე დაწერილი გოეთეს

ეს არ ნიშნავს, რომ მწერალი ამ მღელვარე ეპოქაში თავს აღწევს იმას, რაც დამახასიათებელია იმ დროის გერმანული იდეოლოგიისათვის, არ უხდის გარკვეულ ხარკს სინამდვილისათვის ზურგის შექცევის რომანტიკულ ტენდენციას. რევოლუციის უშუალო შთაბეჭდილებით დაწერილ ნაწარმოებებში გოეთე, მართალია, თანადაროულობის მწვავე საკითხებს ეხმაურება, მასალასაც თავისი ეპოქიდან იღებს, თვალს უსწორებს რევოლუციის ეპოქას, იცავს რა ფეოდალურ სამყაროს ბურჟუაზიული რევოლუციის მოწოდებისაგან („verteidigt sie gegen die andrängende geschichtliche Bewegung“)¹, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ ამ კრიზისულ ეპოქაში იგი თავს აღწევს ზევით აღნიშნულ ტენდენციას, თანადროულობისათვის წარსულის დაპირისპირების ტენდენციას. ნაწილობრივ ასეთი ვითარება თავს იჩენს რევოლუციის თემაზე შექმნილ ნაწარმოებებშიც (რევოლუციამდელი მდგომარეობის ასახვა „დიდ კოფტას“ და „უკანონო ქალში“, ძველი სიუჟეტის გამოყენება „ჰერმანსა და დოროთეაში“), უფრო ძლიერად კი ანტიკურობისადმი დამოკიდებულებათაში.

გოეთეს მიბრუნება ანტიკური კლასიციზმისადმი არ წარმოადგენს შემთხვევითი გარემოებით ნაკარნახევ მოვლენას, როგორადაც ეს ჩემბერლენს სურს დასახოს, არამედ ისტორიული აუცილებლობით დაპირობებულ მოვლენას, იმ ხაზის ბუნებრივ გაგრძელებას, რომელიც შეინიშნება გერმანული ხელოვნების განვითარებაში XVIII საუკუნის II ნახევარში და რომელიც ლესინგისა და ვინკელმანის სახელს უკავშირდება. ეს მიბრუნება, დაპირობებული გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების თავისებურებით, გამოხატავდა მაინც და მაინც საზოგადოების მოწინავე ნაწილის მისწრაფებას დაეპირისპირებინა გერმანული სინამდვილის უბადრუკობისათვის სასურველი სინამდვილე, — ანტიკურობა, გაგებული მათ მიერ როგორც იდეალი და ჰარმონია. გოეთესა და შილერის მიბრუნება ანტიკურობისადმი,

ნაწარმოებები მხატვრულად სუსტია, რადგან წარმოადგენენ მწერლის მიერ თავისი შემოქმედების მაგისტრალური ხაზიდან გადახვევას, საკუთარი ბუნების წინააღმდეგ ამხედრებას („Goethe dichtet hier, seiner ganzen Natur entgegen, nicht aus der Fülle seines Wesens, ... sondern seiner Einsicht in Mangel“—G u n d o l f, Fr. Goethe, S. 485).

გოეთე იყო მოწოდებით არა გარეგანი ამბების, პოლიტიკის მწერალი („er war kein Dichter der äußeren Aktualitäten, der Politik und Geschichte“ — *ibid.*), არც მწერალი ბუნებისა და სულის მარადიული შინაგანი კანონებისა („sondern der Dichter der ewigen inneren Gesetze und Kräfte der Natur und der Seele“ — *ibid.*).

¹ Op. cit.

კლასიციზმი მათ შემოქმედებაში გვახედებს სწორედ იმ ეპოქისაკენ, რომელმაც რომანტიკული ლიტერატურის წარმოშობა განაპირობა, როგორც გერმანული სინამდვილის მძაფრი წინააღმდეგობის გამო-ატულება, ამ ქვეყნის ბურჟუაზიის სისუსტის, მისი მსოფლმხედველობრივი დუალიზმის გამოხატულება; იგი ნიშნავს მაინც თანადროულობის მწვავე საკითხისთვის თავის არიდებას, სინამდვილისთვის იდეალის დაპირისპირებას, სინამდვილეში არსებული კონფლიქტების წარმოსახვაში გადაწყვეტის ცდას.

ამ პუნქტშიც ჩანს საერთო გოეთესა და რომანტიკოსებს შორის. როგორც ერთთან, ისე მეორეებთან ადგილი აქვს თანადროულობიდან გაქცევას, თანადროულობისათვის წარსულის დაპირისპირებას. სახელმძღვანელო მითითებას ამ მხრივაც ვნახულობთ ფრ. ენგელსთან, რომელიც გოეთესთან სინამდვილისადმი დამოკიდებულების სხვადასხვა ფორმას შორის ასახელებს აგრეთვე ფორმას მისგან გაქცევისას. ენგელსი აღნიშნავს, რომ გოეთე ცდილობს გაექცეს მის გარემომცველ საზოგადოებრივ სინამდვილეს („er sucht der ihm Widerwärtigen zu entfliehen“) და ამის მაგალითად თვლის „იფიგენიას“, საერთოდ იტალიაში მოგზაურობის დროს შექმნილ ნაწარმოებებს.

ფრ. ენგელსის ეს დებულება, ფაქტიური მასალებით დადასტურებული, შუქს ფენს არა მხოლოდ გოეთეს შემოქმედებითი განვითარების ტენდენციას მე-18 საუკუნის მიწურულში, არამედ, საერთო ტენდენციას ამ პერიოდის გერმანული ლიტერატურის განვითარებისას. იგი სავესებით შეესაბამება გერმანული ბურჟუაზიული იდეოლოგიის იმ ანალიზს, რომელიც მოცემულია „გერმანულ იდეოლოგიაში“. წინამდებარე შრომაში დასმული პრობლემის განასერში ენგელსის ეს ფორმულა, ლიტერატურის მეცნიერებაში არა საკმაოდ შესწავლილი და გამოყენებული, მნიშვნელოვანია იმ მხრივაც, რომ იგი შუქს ფენს საერთოს, შეხვედრის მომენტებს გოეთესა და გერმანულ რომანტიკოსთა სამოქმედო პროგრამებს შორის, ცხადს ხდის იმ გარემოებას, რომ გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების უბადრუკობის წინაშე წამდგარი გოეთეც, მსგავსად რომანტიკოსებისა, ზურგს აქცევს თანადროულობას.

ბურჟუაზიულ მეცნიერებაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ გოეთეს მიბრუნება ანტიკურობისადმი წარმოადგენდა პიროვნული მნიშვნელობის ფაქტს, ვაიმარის პერსონაჟით განაწყენების შედეგს (ლუისი, გასეტი და სხვ.). ფიქრობენ აგრეთვე, რომ კლასიციზმისადმი მიბრუნებით გოეთე თავის მოქმედებას უფარდებდა პერსონაჟისა და მისი დედის გემოვნებას, მათ გატაცებას კლასიციზმით.

კლასიციზმის ბუნების გამორკვევაში, ცხადია, გოეთესთან გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება ასეთ ფაქტორებსაც, მაგრამ არა ესენი უნდა იქნან მიჩნეული მთავარ მიზეზად, არამედ ის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და იდეოლოგიური ვითარება, რომელიც შეიქმნა გერმანიაში ბურჟუაზიული რევოლუციის ეპოქაში. ვაიმარის ჰერცოგისადმი გოეთეს კრიტიკული დამოკიდებულების ნოტებიც ამ საერთო მოვლენის ასპექტში უნდა იქნას განხილული. და როცა ფრ. ენგელსი აღნიშნავს ანტიკურობაში გოეთეს გაქცევის ფაქტს, ეს უნდა გავიგოთ არა ისე, რომ გოეთე ვაიმარის ჰერცოგს გაექცა, ანდა, პირიქით, ისე, რომ აქამდე თავის ნაბიჯს ჰერცოგის ნება-სურვილს უგუებდა, არამედ იმ მნიშვნელობით, რომ იგი გამოთქვამს პროტესტს მთელი გარემომცველი სოციალური სინამდვილის მიმართ. ანტიკურობაზე ჭურსის აღებით გოეთე გაექცა არა მხოლოდ ვაიმარს, არამედ მთელს იმდროინდელ ჩაგვრის სისტემას, გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების უბადრუკობას. ეს იყო არა შემთხვევითი მოვლენა, არა ერთგვარი კლასილი გოეთეს შემოქმედებით განვითარებაში, როგორც მას მიიჩნევს ჩ ე მ ბ ე რ ლ ე ნ ი, არამედ მწერლის განვითარების ბუნებრივი ხაზი, დაპირობებული იმდროინდელი საზოგადოებრივი ვითარებით.

ანტიკურობაზე ორიენტაცია გოეთესთან კანონზომიერი და არა შემთხვევითი მოვლენაა იმიტომაც, რომ იგი არ არის ნიშანდობლივი მხარე იმ დროის მხოლოდ გოეთეს შემოქმედებისა, არამედ მეტად თუ ნაკლებად, ნიშანდობლივია მაშინდელი გერმანული კლასიკური ლიტერატურისათვის, ასევე იმდროინდელი ფრანგული ლიტერატურისათვის. ეს ის პერიოდია, როცა ინტერესი ანტიკურობისადმი ერთობ გაძლიერებულია, როცა არა მხოლოდ თეორიულად ცდილობენ გაიგონ ანტიკური კლასიციზმის ბუნება, არამედ პრაქტიკულად, მხატვრული შემოქმედების სფეროშიც ცდილობენ წვდნენ მას, და წვდნენ არა მხოლოდ ანტიკური ლიტერატურის ნიმუშების გადმოთარგმნით, არამედ ორიგინალური შემოქმედებითაც, ანტიკური თემების თუ მხატვრული სამკაულების გამოყენების მეშვეობით. კლასიციზმი გოეთეს შემოქმედებაში დაემთხვა კლასიციზმს მეორე დიდი გერმანელი მწერლის, შილერის შემოქმედებაში, ასევე კლასიციზმზე ორიენტაციას ამ პერიოდის ფრანგულ ლიტერატურაში, ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. მართალია, ანტიკურობაზე ორიენტაცია, ანტიკური მასალისა და ფორმების გამოყენება იმ დროის ფრანგულ ლიტერატურაში გერმანულისაგან განსხვავებულ ხასიათს იღებს, ფრანგულ ლიტერატურაში იგი, როგორც ეს კ. მარქსმა აცხადყო, ეპოქის რევოლუციურ განწყობილებებს შეესაბამება, რაც არ შეიძლება ითქვას გერ-

მანული კლასიციზმის შესახებ, მაგრამ ეს არ უარყოფს იმას, რომ ანტიკური კლასიციზმით გატაცება იმ დროისთვის საერთო, კანონზომიერი და არა შემთხვევითი მოვლენა იყო.

ჩატარებული ანალიზი საფუძველს იძლევა დავაკავშიროთ მე-18 საუკუნის მიწურულის გოეთეს შემოქმედებითი განვითარების ძირითადი ხაზი ამ პერიოდის გერმანული იდეოლოგიის, ლიტერატურის განვითარების საერთო ხაზთან, მოენახოთ შეხების პუნქტები გოეთესა და რომანტიკოსთა ესთეტიკურ იდეალებს შორის. ცხადი ხდება, რომ კარდინალური მნიშვნელობის, ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის გაგებაში გოეთე გარკვეულად ხარკს უხდის რომანტიზმის ფილოსოფიას, აყენებს რა პრინციპს იდეალის, პარმონიის წარსულში, ამ შემთხვევაში ანტიკურობაში ძიებისას.

ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ ანტიკურობით გატაცება განსაკუთრებით ძლიერად გოეთეს შემოქმედებაში თავს იჩენს სწორედ რომანტიზმის ლიტერატურის განვითარების ეპოქაში, მე-18 საუკუნის 90-იან წლებში, როცა იქმნება თეორია და მხატვრული პრაქტიკა რომანტიზმისა. ანტიკური თემებისადმი გოეთე გარკვეულ ინტერესს აღრევე იჩენდა, მაგრამ ჭერ ერთი, ასეთი თემები მის იმდროინდელ შემოქმედებაში სპორადულ ხასიათს ატარებდა და, რაც განსაკუთრებით საგულისხმოა, მათი დამუშავება თანადროულობის, „ქარიშხლისა და შეტევის“ ეპოქის ძირითად განწყობილებებს ეგუებოდა მაშინ, როდესაც 80-იანი წლების მიწურულიდან ანტიკური თემები გოეთეს შემოქმედებაში სულ უფრო და უფრო მნიშვნელოვან ადგილს იკავებენ და გარკვეულად რომანტიზმის ეპოქის ძირითად განწყობილებებს ეგუებიან. ყურადღებას იქცევს აგრეთვე ისიც, რომ ანტიკური კლასიციზმის ძირითადი განწყობილებები მსკვალავს ამ პერიოდის გოეთეს არა მხოლოდ იმ ნაწარმოებებს, რომლებიც უშუალოდ ანტიკურ მასალაზეა დამყარებული, არამედ იმ ნაწარმოებებსაც, რომლებიც თ ა ნ ა დ რ ო უ ლ ო ბ ი ს მასალაზეა დამყარებული.

ეს ითქმის მომეტებულად იმ ნაწარმოებთა შესახებ, რომლებშიც გოეთე ამუშავებს ს ა ფ რ ა ნ გ ე თ ი ს რ ე ვ ო ლ უ ც ი ი ს თ ე მ ა ს და რომლებშიც იგი თანადროულობის მწვავე საკითხების გადაწყვეტის დაახლოებით ისეთივე პროგრამას გვთავაზობს, როგორსაც გვთავაზობს უშუალოდ ანტიკურ თემებზე დამყარებულ ნაწარმოებებში. სხვაგვარად ეს შეუძლებელიც იყო, რადგან ორივე რიგის ნაწარმოები გამოდის ერთი და იმავე მწერლის შემოქმედებითი ლაბორატორიიდან და მათ შორის, როგორც იდეურ-შინაარსობრივ, ისე მხატვრული მხრივ ერთი საერთო ხაზის დანახვა

სავსებით ბუნებრივი იქნება. თემატური მხრივ დიდი განსხვავების მიუხედავად, ერთსა და იმავე იდეურ სიბრტყეზე უნდა მოთავსდნენ გოეთეს ისეთი ნაწარმოებები, როგორცაა „უკანონო ქალი“, „აჯანყებულები“, „მოქალაქე გენერალი“ და „ჰერმანი და დოროთეა“, ერთი მხრივ, „ფიგენია თავრიდში“, „რომაული ელუგები“, „აქილეიდა“, „ჰანდორა“ და „ფაუსტის“ II ნაწილი, მეორე მხრივ. ორივე ამ რიგის ნაწარმოებებს აერთიანებთ იდეალისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის დაახლოებით ერთნაირი გადაწყვეტა, ჰარმონიის დაპირისპირება დისჰარმონიისათვის, ჰუმანურობისა ინდივიდუალიზმისათვის*.

პირველი რიგის ნაწარმოებებში გოეთე, მართალია, სინამდვილისადმი სხვაგვარ დამოკიდებულებას იჩენს, ვიდრე მეორე რიგის ნაწარმოებებში, კი არ გარბის თანადროულობიდან, არამედ თვალს უსწორებს მას, ამუშავებს თანადროულობიდან აღებულ თემებს, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ იგი ამ შემთხვევაშიც ახერხებს დარჩეს თანადროულობის ნიადაგზე, წამოაყენოს თანადროულობის მწვავე საკითხების გადაწყვეტის ქმედითი პროგრამა. საფრანგეთის რევოლუციის თემაზე დაწერილ ნაწარმოებებშიც მწერალი გვთავაზობს არსებითად იმავე პროგრამას, რასაც, უშუალოდ ანტიკურობის თემებზე დაწერილ ნაწარმოებებში, კურსს იღებს იმავე ჰარმონიასა და ჰუმან-

* რიგი ბურჟუაზიული გოეთელოგი განწყობილია დაუპირისპიროს ერთიმეორეს რევოლუციისა და ანტიკურობის თემებზე შექმნილი გოეთეს ნაწარმოებები, მიიჩნის პირველი იმ რიგის ნიმუშებად, რომლებშიც მწერალი იმპულსებს გარედან და არა შიგნიდან იღებს, მეორე კი იმ რიგის ნიმუშებად, რომლებშიც იგი თავის შინაგან იმპულსებს მიყვება. აღსანიშნავია ამ მხრივ ფრ. გუნდოლფი, რომელიც ცდილობს დაამტკიცოს, რომ რევოლუციის თემებზე შექმნილი ნაწარმოებები, სწორედ იმიტომ, რომ მწერალი გარეგან და არა შინაგან იმპულსებს მიყვება, მხატვრულად დაბალი ხარისხის არიან („mußle er flachere, lebensärmere, uneigeneren Sachen hervorbringen als sonst“ — Gundolf, 485). ასეთი მტკიცების უსაფუძვლობა იქიდანაც ჩანს, რომ სწორედ რევოლუციის თემაზე დაწერილი „ჰერმანი და დოროთეა“ წარმოადგენს საყოველთაოდ აღიარებულ მაღალმხატვრულ ნაწარმოებს, რომ არაფერი ვთქვათ „ფაუსტის“ II ნაწილის შესახებ, რომელშიც რევოლუციის თემას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია.

აღსანიშნავია, რომ რიგი ბურჟუაზიული გოეთელოგიც არ უპირისპირებს ერთიმეორეს რევოლუციისა და ანტიკურობის თემებზე შექმნილ გოეთეს ნაწარმოებებს, აღნიშნავს მათ შორის ერთიანობას, მაგრამ ეს ერთიანობა მათ მიერ გავებულია საფუძველშივე მცდარად, სახელობარ ისე, რომ გოეთეს ყველა ამ რიგის ნაწარმოებში დანახულია ე. წ. წმინდა ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშნები (იხ. J. B a b, Das Leben Goethes, Leipz., 1932, S. 10; იხ. აგრეთვე — Em. Ludwig. Goethe. Geschichte eines Menschen, Berl., 1928, S. 534).

ნურობაზე, ადამიანის ესთეტიკურსა და მორალურ სრულყოფაზე.

მართალია, რევოლუციის თემებზე შექმნილ ნაწარმოებებში გოეთე გარკვეულად ეხმაურება თანადროულობის მწვავე საკითხებს, აკრიტიკებს რევოლუციას მისი სწორედ ბურჟუაზიული შეზღუდულობის გამო, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ იგი ახერხებს დარჩეს ბოლომდე თანადროულობის, რეალიზმის ნიადაგზე, არ მიუზღოს ხარკი ეპოქის ძირითად რომანტიკულ ტენდენციას. ამ რიგის ნაწარმოებებშიც მწერალი ირჩევს მიუღებელი სინამდვილისათვის — იდილიის, ჰარმონიისა და ჰუმანურობის დაპირისპირების გზას. გოეთეს ამ ნაწარმოებებსაც მსჭვალავს ის ტენდენცია, რომელიც საერთოა მთელი მისი შემოქმედებისათვის, კერძოდ, ანტიკურ თემებზე დაწერილი ნაწარმოებებისათვის, მწვავე და ამასთანავე უბადრუტი სინამდვილისათვის იდეალის დაპირისპირების ტენდენცია, ეგოიზმისა და თვითკმაყოფილებისათვის ე. წ. წმინდა ადამიანობის (reine Menschlichkeit) დაპირისპირების ტენდენცია.

ეს ტენდენცია წარმოადგენს ძირითადს გოეთეს მთელი ამდროინდელი და მომდევნო პერიოდის შემოქმედებისათვის, ტენდენცია ადამიანის მიერ თავისი სოციალური და კლასობრივი ინტერესების უარყოფის და საერთო ინტერესებით აღფრთოვანებისა. იღებს თავისი ნაწერებისათვის თემას საფრანკეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის თუ ანტიკურობის ეპოქიდან, გოეთე გამოდის ერთი და იმავე წანამძღვრიდან, მიუხედავად იმისა, რომ თითოეულ შემთხვევაში სინამდვილისადმი მისი დამოკიდებულების ფორმა სხვადასხვაგვარია, ერთ შემთხვევაში იგი თვალს უსწორებს ამ სინამდვილეს, იცავს ფეოდალურ ყოფას ახალი ძალის შემოტევისაგან, მეორე შემთხვევაში კი ზურგს აქცევს მას და ანტიკურობაში იხიზნება.

ცხადი ხდება, რომ იმ ეპოქაში, როცა რომანტიზმის ლიტერატურა ყალიბდება, ეს ტენდენცია გოეთეს შემოქმედებასა და ნააზრევში წინა, „ქარიშხლისა და შეტევის“ პერიოდის ნაწერებთან შედარებით კი არ იხსნება, არამედ ახალი ძალით და, რაც განსაკუთრებით აღსანიშნავია, ახალი ფორმით ვლინდება, სახელდობრ, სინამდვილისა და იდეალის კოლიზიის დაძლევის ტენდენცია. 90-იანი და მომდევნო პერიოდის მწერლის შემოქმედება ამ მხრივაც წარმოადგენს მისი ამდროინდელი შემოქმედებითი ხაზის ბუნებრივ გაგრძელებას, დამადასტურებელს ერთი საერთო შემოქმედებითი ხაზისა „ქარიშხლის და

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочин., т. V, 1929, Москва, стр. 142

შეტვის“ პერიოდის და რომანტიზმის პერიოდის გოეთეს შემოქმედებისა. ეს იმიტომ, რომ ორივე შემთხვევაში გოეთე ეძებს იდეალსა და სინამდვილის გადაწყვეტის გზას, დისონანსებს სოციალური და სულიერი ცხოვრების დარგში უპირისპირებს ჰარმონიის იდეალს. მართალია, გზა მისი განხორციელებისა მწერალს განსხვავებულად ესახება თავისი შემოქმედებითი განვითარების ადრინდელ და შემდეგ ეტაპებზე, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ იგი ხელს იღებს ჰარმონიის იდეალის განხორციელებაზე. „გოეცის“, „ვერთერის“, „პრომეთესა“ და „ფაუსტის“ ტრაგედიის პირველი ნაწილის ავტორიც იმავე მსოფლმხედველობრივი წანამძღვრებიდან გამოდის, რომლიდანაც გამოდის საფრანგეთის რევოლუციისა და ანტიკურობის თემებზე შექმნილი ნაწარმოებების ავტორი გოეთე, სახელდობრ იმის აღიარებიდან, რომ სინამდვილე და იდეალი, მოწინავე ადამიანი და მისი გარემომცველი საზოგადოებრივი ცხოვრება მკვეთრად დაპირისპირებულნი არიან, რომ ამ დაპირისპირებას უცილობლად ბოლო უნდა მოეღოს, დისჰარმონია ჰარმონიით უნდა შეიცვალოს.

ჰარმონიის ამ იდეალს ესწრაფვის არა მხოლოდ მე-18 საუკუნის მიწურულისა და მომდევნო პერიოდის, არამედ ადრინდელი პერიოდის გოეთეც. „გოეცის“, „პრომეთესა“ და „ვერთერის“ პრობლემატიკა ამ მხრივ სრულ შესაბამისობაშია „იფიგენიას“, „ჰერმანისა და ღოროთეას“, „აჯანყებულების“, „ვილჰელმ მაისტერისა“ და „ფაუსტის“ პრობლემატიკასთან, გოეთეს იმ მრავალრიცხოვან და მრავალფეროვან ნაწარმოებებთან, რომლებიც მე-18 საუკუნის ბოლოს და XIX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში შეიქმნენ. „იფიგენიას“, „ვილჰელმ მაისტერის მოგზაურობის წლებისა“ და „ფაუსტის“ II ნაწილის ავტორი იმავე ადამიანურობის წანამძღვრიდან გამოდის, საიდანაც გამოდიოდა „ქარიშხლისა და შეტვის“ პერიოდის გოეთე და ყოველგვარი ცდა გოეთეს შემოქმედებითი განვითარების ამ სხვადასხვა პერიოდის ურთიერთისადმი დაპირისპირებისა მოკლებულია მეცნიერულ დასაბუთებას, რომ აღარაფერი ეთქვათ იმის შესახებ, რომ მას სიახლის არავითარი პრეტენზია არ გააჩნია, გოეთეს ე. წ. დადულების, მისი „ურკონფლიქტისაგან“ გათავისუფლების, თვითაღზრდისა და თვითღისციპლინირების ბურჟუაზიული თეორიის გადამღერებას წარმოადგენს. როგორც წინა, ისე რომანტიზმის პერიოდის გოეთე ესწრაფვის ძირითადი საკითხის გადაწყვეტას, აყენებს ჰუმანურობის, სოციალური კოლექტივიზმის პრინციპს ინდივიდუალიზმისა და სულიერი დანაწევრების საპირისპიროდ. გოეცი, ვერთერი, პრომეთე და ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტიც ისევე გამოდიან ჰუმანურობის,

სოციალური პარმონის ძიების წანამძღვრებიდან, როგორც თავადი „მოქალაქე გენერალში“, გრაფის ცოლი „აჯანყებულებში“, იფიგენია, ტასო, აქილეესი, ვილჰელმ მაისტერი, კაპიტანი („არჩევითი თვისობა“), ფაუსტი ტრავედიის მეორე ნაწილისა და გოეთეს მრავალი სხვა გმირი.

როგორც აღნიშნული გეჰონდა, გოეთე ეხმაურება რომანტიზმის ლიტერატურას თავისი შემოქმედების ამ ძირითადი პრობლემატიკათ, არა მხოლოდ იდეალსა და სინამდვილეს შორის მძაფრი კოლიზიის აღნიშვნით, არამედ საკითხის გადაწყვეტის ძიებითაც, პარმონის იდეალის წამოყენებით. ხელოვნების უნივერსალიზმის, ყოვლისმომცველობისა და თავისთავადობის თეორია, ჩამოყალიბებული შლეგელის „ფრაგმენტებსა“, ვაკენროდერისა და ტიკის „ფანტაზიებსა“ და ნოვალისის „ფრაგმენტებში“ არსებითად იმავე სოციალური ტენდენციებით დაპირობებულ მოვლენას წარმოადგენდა, რასაც გერმანული სინამდვილისათვის გოეთეს მიერ ე. წ. „წმინდა ადამიანობის“ დაპირისპირება; ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს იმის შეგნებასთან, რომ ადამიანი და მისი გარემომცველი სინამდვილე მკვეთრ წინააღმდეგობაში არიან, რომ სულიერი დანაწევრებისა და ანტიესთეტიზმის ტენდენცია კი არ ისპობა, არამედ კიდევ უფრო ძლიერდება. როგორც რომანტიკოსები, ისე გოეთე უპირისპირებენ ასეთ ვითარებას თავიანთ სოციალურსა და ესთეტიკურ პროგრამებს, რომელთაც საერთო ისიც აქვთ, რომ პარმონის იდეალს აყენებენ.

პარმონის ძიების ეს პრობლემა დასმული და თავისებურად გადაწყვეტილი გოეთესთან მისი შემოქმედებითი განვითარების სხვადასხვა პერიოდში და იგივე პრობლემა დასმული გერმანული რომანტიზმის თეორიასა და მხატვრულ პრაქტიკაში. შლეგლების, ვაკენროდერ-ტიკისა და ნოვალისის ესთეტიკურ ნაზრევში ძირითად მომენტს წარმოადგენს სწორედ იმის ცდა, რომ ხელოვნებას დაეკისროს უმაღლესი პარმონის განხორციელების ფუნქცია. ფიხტეს ე. წ. ინტელექტუალური განქვერების თეორია, „მეცნიერების შესახებ მოძღვრების“ ძირითადი პრობლემატიკა, ისე როგორც შემდეგში შელინგის ნატურფილოსოფიური შეხედულებები მათ სწორედ ამ მხრივ იზიდავს და იდეურ საზრდოს აწვდის. დისპარმონის, როგორც სამწუხარო ფაქტის, კონსტატაცია და მისი გადალახვის ცდა წარმოადგენს ძირითად თემას გერმანული რომანტიზმის ლიტერატურაში არა მხოლოდ იქ, სადაც ეს გამოკვეთილად ჩანს („საისელი მოსწავლეები“, „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი, „იოსებ ბერგლინგერი“ „ჩექმებიანი კატა“, „კატა მურის წერილები“ და მრავალი სხვა), არამედ იქაც, სადაც მხოლოდ დისპარმონის ფაქტის კონსტატაცია ხდებ-

ბა (ბრენტანოსა და არნიმის ნოველები, კლასიკის დრამები, პოფ-
მანის მრავალრიცხოვანი მოთხრობები, რომლებშიც ხელოვანის
თემაა დამუშავებული).

ტ რ ა ვ ი კ უ ლ ო ბ ი ს პრობლემატ რომანტიზმის ლიტერატუ-
რაში ამ მხრივ უნდა იქნეს შეფასებული, იმის გათვალისწინებით
რომ ტრაგიკული სიტუაციები და განწყობილებები იქ იჩენენ თავს,
სადაც მთლიანობის, პარმონიის დარღვევის ფაქტთან გვაქვს საქმე.
კ. ბრენტანოს, ი. არნიმის ნოველების, კლასიკის „შროფენშტაინე-
ბის ოჯახის“, „რობერტ გისკარის“, „პენტეზილეს“, ზ. ვერნერის
მისტიკური დრამების პრობლემატიკა სწორედ იმის აღიარებას ემყა-
რება, რომ ახალ დროში დ ა ი რ ღ ვ ა სულიერი პარმონია, ადა-
მიანი სულიერად განმარტოებული და დაცარულია. მართალია, რო-
მანტიკული ლიტერატურის ამ რიგის ნიმუშები არა პარმონიის ძიე-
ბას ეძღვნება, არამედ ადამიანის უკიდურესი სულიერი კონტრას-
ტების ჩვენებას, მაგრამ ი რ ი ბ ა დ აქაც პარმონიის საკითხი ისმე-
ბა, რამდენადაც დისპარმონია, როგორც ფაქტი, კრიტიკულ ხაზებ-
შია გადმოცემული.

როგორც ვხედავთ, იდეალისა და სინამდვილის დამოკიდებულების
საკითხის გარკვევაში გოეთესა და გერმანელ რომანტიკოსთა შორის
გარკვეულად საერთო ხაზიც შეინიშნება. რომანტიკოსების მსგავსად,
გოეთეც მწარედ აღიქვამს საზოგადოებრივსა და სულიერ ცხოვრე-
ბაში მომხდარ ცვლილებებს ბურჟუაზიული ურთიერთობის დამკვი-
დრების ეპოქაში, იმ სპეციფიკურ ვითარებას, რომელშიც მოექცა
გერმანიის საზოგადოებრივი და იდეოლოგიური განვითარება მე-18
საუკუნის მიწურულში. როგორც დისპარმონიის ფაქტის აღნიშვნისას,
ისე პარმონიის იდეალის ძიებისას მას უხდება გარკვეული ხარკი მიუ-
ზღოს რომანტიზმის ეპოქას, უპირატესად იმით, რომ იძულებულია
ზურგი შეაქციოს თანადროულობას და წარსულში გაიქრას; იმ შემ-
თხვევაში კი, როცა თანადროულობის მასალას ამუშავებს—იძულე-
ბულია თანადროულობას წარმოსახვითი პარმონიის იდეალი დაუ-
პირისპიროს, რომელიც არსებითად რევოლუციით დაშინებული
გერმანელი ბიურგერის ილუზიას წარმოადგენს. წინ წამოსწევს ანტიკ-
ური პარმონიის იდეალს, თუ პარმონიული კლასობრივი საზოგადოე-
ბის ბიურგერულ იდეალს, გოეთე ორივე შემთხვევაში ხარკს უხ-
დის ძირითადი საკითხის რომანტიკულ გაგებას, აყენებს რა ე. წ.
წმინდა ადამიანობის აბსტრაქტულ იდეალს, მეტრძოლ სოციალურ
ბანაკთა თანაარსებობის იდეალს. უარყოფა რეალურად არსებული.
ვითარებისა, ცდა კლასთა ბრძოლისა და რევოლუციების მიზანშეუ-
წონლობის დასაბუთებისა, ბუნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრე-

ზის კანონზომიერებათა გაიგივებისა, წარმოადგენდა თავისებურ ფორმას მტკივნეული და მომწიფებული საკითხების ი მ ა ვ ე რ ო - მ ა ნ ტ ი ე უ ლ ა ს პ ე ქ ტ შ ი გადაწყვეტისა, რასაც გერმანელ რომანტიკოსებთან ვხედავთ.

რომანტიკული მსოფლგაგებისათვის ხარკის მიზღვა გოეთეს მიერ უპირატესად იმაში მდგომარეობს, რომ დიდი სოციალური გარდატეხების ეპოქაში მწერალი ზურგს აქცევს საზოგადოებრივი ცხოვრების აქტიურ საკითხებს, რევოლუციური სინამდვილის მიერ ნაკარნახევი მსოფლგაგების ნაცვლად აყენებს ბიურგერულ იდეალს, იხიზნება პატარა, ბიურგერულ სამყაროში. რეალური კანონზომიერების ამგვარი უგულვებლყოფა, სინამდვილისა და იდეალის, ბიურგერული ილუზიის დაპირისპირება გვახედებს სწორედ რომანტიზმის ეპოქისაკენ, საკითხის რომანტიკული დაყენებისაკენ. ეს იყო გამოხატულება გოეთეს მსოფლმხედველობის არა სიძლიერის, არამედ ს ი ს უ ს ტ ი ს, თავისებური ხარკის მიზღვა იმ კრიზისული განწყობილებებისათვის, რომლებიც რომანტიზმის ეპოქისთვისაა დამახასიათებელი. ეს იყო იმის მაჩვენებელი, რომ გოეთეც, მსგავსად ბევრი მისი თანამედროვისა, ხელს იღებს იდეალის რეალურ სინამდვილეში ძებნის შესაძლებლობაზე, რეალურს წარმოსახულს უპირისპირებს.

საკითხის ამგვარ გაგებაში ჩანს შეხვედრის წერტილები, საერთო მომენტები გოეთესა და რომანტიკოსთა მსოფლგაგებას შორის, სახელდობრ იმაში, რომ იდეალი, ჰარმონია კი არ გამოდის რეალური ცხოვრების კანონზომიერებიდან, არამედ უპირისპირდება მას როგორც წარმოსახული. კლასობრივ-ქონებრივი განსხვავების ხელუხლებლად დატოვების პირობებში ჰარმონიული საზოგადოების შექმნის იდეა, იმის რწმენა, რომ მქონებელი კლასები აღზრდისა და დარწმუნების გზით ხელს აიღებენ თავიანთ კლასობრივ პრივილეგიებზე, გამსჭვალეებიან საერთო სახალხო ინტერესებით, რომ ექსპლოატირებული მასები თავისუფლების არსებითად ამ აბსტრაქტული იდეალით დაკმაყოფილდებიან, ბუნებრივია, გვახედებს რომანტიზმის ეპოქისაკენ და, რომანტიკული მსოფლმხედველობისათვის გარკვეულად ხარკის მიზღვას წარმოადგენს. გოეთეს, მართალია, ამ შემთხვევაშიც კაცობრიობის ბედნიერი მომავალი აინტერესებს, სოციალური ჩაგვრისა და ძალმომრეობის ეპოქას სოციალური სამართლიანობისა და მშვიდობის იდეას უპირისპირებს, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ ამის გამო წაიშალა საერთო მასსა და რომანტიკოსებს შორის მსოფლმხედველობრივსა და შემოქმედებით სფეროში. ეს იმიტომ, რომ ბედნიერი მომავლის იდეალის წამოყენება უცილობლად არ ნიშნავს, რომ

მისი ავტორი არ დგას რომანტიული მსოფლგაგების ნიადაგზე, რადგან მთავარი მნიშვნელობა იმას ენიჭება თუ როგორაა გაგებული ეს იდეალი, სინამდვილის კანონზომიერების შესწავლის შედეგადაა იგი მიღებული, თუ მისი უგულბებლყოფის შედეგად. გოეთესეული ჰარმონიის იდეალი, მისი მოძღვრება „წმინდა ადამიანობაზე“ კი კურსს იღებს არა საზოგადოებრივი ცხოვრების კანონზომიერებაზე, არა კლასთა ბრძოლასა და რევოლუციისაზე, არამედ ადამიანთა მორალურ აღზრდასა და გაკეთილშობილებაზე, ჰარმონიის, ჰუმანურობის პრინციპის გამარჯვებაზე ანტაგონისტურ კლასებად დაყოფილ საზოგადოებაში.

ასეთ იდეალს აყენებს გოეთე მეტ-ნაკლებად მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე, არა მხოლოდ იმ ნაწარმოებებში, რომლებშიც გაურბის, თუ იცავს მის გარემომცველ საზოგადოებას, არამედ იმ ნაწარმოებებშიც, რომლებშიც უმხედრდება მას, იმ განსხვავებით მხოლოდ, რომ უკანასკნელი რიგის ნაწარმოებებში იგი არ აქცევს ზურგს რეალური ცხოვრების კანონზომიერებას, არ ქადაგებს სოციალურ ინტერესთა შერიგებას, არ იჩენება ბიურგერულ თვითკმაყოფილებაში. ჰარმონიის განხორციელების გზა განსხვავებულად ესახება „გოეცისა“ და „პრომეთეს“ ავტორს, ვიდრე „ჰერმანი და დოროთეას“ და „უკანონო ქალის“ ავტორს, მაგრამ იდეალი ჰარმონიისა მისთვის ამ შემთხვევაშიც კაცობრიობის ბედნიერ მომავალს გულისხმობს. როგორც ყველა სხვა შემთხვევაში. „პრომეთე“ — „გოეც“ — „ვერთერისა“ და „ფაუსტის“ ტრაგედიის პირველი ნაწილის ავტორიც იმავე წანამძღვრიდან გამოდის, საიდანაც „იფიგენიასა“ და „ფაუსტის“ ტრაგედიის II ნაწილის ავტორი, სახელდობრ, დისჰარმონიის აღიარების ფაქტიდან. წანამძღვრები, მართალია, ერთია, მაგრამ გზები დასახული პროგრამის განხორციელებისა, სხვადასხვა.

შთაბეჭდილება იბადება, რომ რომანტიზმის ეპოქის ძირითად განწყობილებებს პასუხობენ გოეთეს სწორედ ეს მეორე რიგის ნაწარმოებები. ამგვარ ვარაუდს ერთგვარად საფუძველს უმაგრებს ის გარემოებაც, რომ ეს ნაწარმოებები შეიქმნენ სწორედ რომანტიზმის ლიტერატურის განვითარების ერაში და მათ რომანტიკული მსოფლგაგებისადმი გოეთეს დამოკიდებულების საკითხისათვის გარკვეულად შეუქი უნდა მოეფინათ. ეს ფაქტია და სრულიად ბუნებრივი, რომ გოეთეს სწორედ რომანტიზმის განვითარების ერაში უხდება თავისი თვალსაზრისის გამოთქმა რომანტიზმის ლიტერატურაზე, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ იგი მხოლოდ თავისი ამდროინდელი შემოქმედებით წარმოადგენს ინტერესს რომანტიკოსებისათვის. გოეთე პასუხობს რომანტიკოსებს არა მხოლოდ თავისი ამ პერიოდის, არამედ აღრინ-

დელი შემოქმედებითაც, არა მხოლოდ თავისი „იფიგენით“ და „ვილჰელმ მაისტერთ“, არამედ „ვერთერთ“, „პრომეთეით“ და „ფაუსტის“ პირველი ნაწილითაც. ამ საკითხის განხილვას, ისე, როგორც რომანტიკულის პრობლემის განხილვას გოეთეს შემოქმედების მოგვიანო და გვიან პერიოდებში, მიეძღვნება წინამდებარე ნაშრომის მეორე ნაწილი.

ნ ა რ კ მ ე მ ი მ ე ო რ ი ე

ჩვენ განვიხილეთ რომანტიზმისადმი გოეთეს პოზიტიური დამოკიდებულების საკითხის ზოგიერთი ასპექტი. წინამდებარე ნარკვევში მიზნად ვისახავთ გავალრმართ ამ მიმართულებით მუშაობა, მოვიცვათ შედარებით უფრო ფართო წრე საკითხებისა, რომლებიც შუქს ფენენ რომანტიზმის თეორიასა და მხატვრულ პრაქტიკასთან მწერლის მიმართებას. ყველაფერი, რაც შრომის პირველ ნაწილში გოეთესა და რომანტიკოსთა პოზიციის დაახლოების შესახებ ითქვა, იმას მოწმობს, რომ დიდი გერმანელი მწერალი არ დარჩენილა გულგრილი მისი დროის ლიტერატურის განვითარებაში მომხდარი ფრიად მნიშვნელოვანი ცვლილებებისადმი, რომ იგი, მიუხედავად იმისა, რომ დროდადრო უხდებოდა ხოლმე სამდურავის გამოთქმა თუ გალაშქრებაც ცალკე რომანტიკოსი მწერლების წინააღმდეგ, არ არის განწყობილი უარყოს, რომ იწყება ახალი ერა ლიტერატურის განვითარებაში.

დამოუკიდებლად იმისა თუ როგორ პასუხს გაცემთ საკითხს იმის შესახებ, თუ რა გზით წავიდა ამ ეპოქაში თვითონ გოეთე, რომანტიკული ლიტერატურის, თუ მისი საწინააღმდეგო გზით, შეგვიძლია დადასტურებულად ჩავთვალოთ, რომ მწერალს შეგნებული აქვს, რომ მე-18 საუკუნის მიწურული და მე-19 საუკუნის პირველი სამი ათწლეული, როგორც გერმანიის, ისე სხვა ქვეყნების ლიტერატურის განვითარებაში არის პერიოდი რომანტიზმისა. ასეთი დასკვნის გაკეთების უფლებას გვაძლევს არა მხოლოდ გოეთეს მიერ მიცემული მაღალი შეფასება სხვადასხვა ქვეყნის რომანტიკოსი მწერლებისათვის, მათი დამსახურების აღიარება ლიტერატურის განვითარების საქმეში, არამედ მკვეთრი გალაშქრება მემარჯვენე მისტიკოს-რომანტიკოსების წინააღმდეგაც.

ეპოქა, რომელშიც უხდება ცხოვრება და მოღვაწეობა გოეთეს, უფრო ზუსტად, მე-18 საუკუნის უკანასკნელი და მე-19 საუკუნის პირველი სამი ათწლეული, თვით ამ მწერლის შეხედულებით, არის რომანტიზმის ლიტერატურის ეპოქა, რაც სრულიადაც არ ნიშნავს,

რომ ამ ეპოქაში არ არსებობს და არ აქვს არსებობის ნიადაგი სხვა ლიტერატურულ მიმართულებას. ბუნებრივია, ამიტომ, რომ გოეთეს შემოქმედება არაა გათიშული რომანტიზმის ლიტერატურისაგან, რომ ამ მწერლის ნააზრევსა და მხატვრულ შემოქმედებაში შეინიშნება რომანტიზმის თეორიასა და მხატვრულ პრაქტიკასთან დაახლოება⁶.

* გოეთესთან რომანტიკულის პრობლემის შესწავლაში ყურადღებას იქცევს ე. ჰელდგარდის ნაშრომი — „Weltklage und Bild der Welt in der Dichtung Goethes“. ავტორის მიზანს არ შეადგენს საერთოდ რომანტიზმისადმი გოეთეს დამოკიდებულების შესწავლა, მაგრამ მის მიერ მოწოდებულ მასალას გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება ამ საკითხის შესწავლისათვის. ჰელდგარდის მიზანია მოქმედონ ერთიანი ხაზი გოეთეს შემოქმედებაში ისეთი კარდინალური მნიშვნელობის საკითხის გარშემო, როგორცაა გარემომცველი სინამდვილისადმი მწერლის დამოკიდებულების საკითხი, უჩვენოს, რომ გოეთეს დამოკიდებულებას გარემომცველი სინამდვილისადმი მთელი მისი ცხოვრების მანძილზე წითელ ზოლად მიჰყვება მსოფლიო მწუხრის განწყობილებები, რომ ამგვარი განწყობილებები მსკევალავს მწერლის როგორც მხატვრულ, ისე თეორიულ-კრიტიკულ ნაშრომებს, მწერლის როგორც ახალგაზრდობის, ისე მოხუცებულობის პერიოდში (E. Heldegard, *Weltklage und Bild der Welt in der Dichtung Goethes*, Weimar, 1958, S. 7.).

გოეთეს მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების ბუნების ის გაგება, რომელსაც ჰელდგარდი გვაწვდის, ნიშნავს დიდი გერმანელი მწერლის ორგანულად დაკავშირებას რომანტიზმის ფილოსოფიასა და ლიტერატურასთან, მიუხედავად იმისა, რომ თვითონ ჰელდგარდი ამგვარ დასკვნას არ აკეთებს, გოეთესა და რომანტიკოსთა თვალსაზრისის თანხედენილობის შესახებ არ ლაპარაკობს. ჰელდგარდის მოსაზრებებში წინამდებარე შრომაში დასმული პრობლემის შუქზე საყურადღებოა უპირატესად ის, რომ მკვლევარი, აკავშირებს რა გოეთეს ფაქტობრივად რომანტიზმის ლიტერატურასთან, ხედავს მათ შორის საერთოს მწერლის განვითარების არა ერთ რომელმე, არამედ ყველა საფეხურზე; გოეთე, მისი აზრით, სულ ყოველთვის ლაპარაკობს ხოლმე ბოროტი, გაუტანელი და წყეული ქვეყნის შესახებ („von der schnöden, argen Welt, der öden, der verruchten, wilden, ungestümen Welt“ — *ibid.*, 8). ყურადღებას იქცევს ჰელდგარდის ეს მოსაზრება არა იმიტომ, რომ იგი თითქოს საესკების სწორი აქოს, არამედ იმიტომ, რომ გოეთეს განვითარებაში იქ დანახულია საერთო ხაზი, წინააღმდეგ იმ მკვლევარებისა, რომლებიც გოეთესთან განვითარების მხოლოდ ადრინდელ პერიოდში ხედავენ გარემომცველი სინამდვილით დაუკმაყოფილებლობას, თავისი მწარე განცდების გამოთქმას საზოგადოებრივი ცხოვრების არაგონიერულად მოწყობის გამო, შემდეგ პერიოდებში კი, არსებულთან ბოლომდე შერაცხულსა და თვითკმაყოფილ ოლიმპიელს.

ეს ასეა, ჰელდგარდის ცდას, დაინახოს ერთიანი ხაზი გოეთეს განვითარებაში, ენიჭება გარკვეული მეცნიერული მნიშვნელობა, მაგრამ იგი მინც არ შეიძლება მიჩნეულ იქნეს საკითხის კუთვნიერად მეცნიერულ შესწავლად. ჰელდგარდის კონცეფციის ძირითადი ნაკლი იმაში მდგომარეობს, რომ იგი გოეთეს შემოქმედების იმ ტენდენციას, რომელსაც მსოფლიო მწუხრის ტენდენციას უწოდებს, არ აკავშირებს ქვეყნის საზოგადოებრივი განვითარების საკითხებთან, ასევე, იმდროინდელი გერმანული იდეოლოგიის, საკუთრივ გოეთეს მსოფლმხედველობის განხილვასთან. მკვლევ-

ეს დაახლოება შეინიშნება, როგორც ითქვა, ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულების ძირითადი საკითხის გაგებაში, მომეტებულად კი, მხატვრული შემოქმედების დარგში. რომანტიზმის ესთეტიკის ძირითადი პრინციპი, ხელოვნებასა და სინამდვილეს შორის მკვეთრი წინააღმდეგობის აღიარება, გარკვეულად გამოხატავს გოეთეს თვალსაზრისსაც. დიდი გერმანელი მწერლის შემოქმედებაში ვხედავთ არა მხოლოდ ამ რომანტიკული პრინციპის ცხადყოფას, არამედ თავისებურ ცხადყოფასაც ხელოვნების სინამდვილისაგან, თანადროულობის აქტიური საკითხებისაგან გაქცევის მოთხოვნისა. ჩვენ თავის ადგილას დაწვრილებით განვიხილავთ გოეთესთან ხელოვნების სინამდვილისადმი ამგვარი დამოკიდებულების ნამდვილ არსს, აქ კი მხოლოდ იმაზე შეეჩერდებით, რომ ამგვარ დამოკიდებულებას, სინამდვილისაგან გაქცევას ადგილი აქვს გოეთესთანაც, ადგილი აქვს გოეთეს განვითარების არა ერთ რომელიმე, არამედ ყველა საფეხურზე.

ის, რაც გოეთეს თეორიულ ნააზრევსა და მხატვრულ შემოქმედებაში რომანტიზმის ესთეტიკასა და მხატვრულ პრაქტიკასთან მწერლის დაახლოების მაჩვენებელია, წარმოადგენს არა შემთხვევითს, არამედ ღრმად კანონზომიერ მოვლენას, ქვეყნის საზოგადოებრივი განვითარებით დაპირობებულს. მსგავსად რომანტიკოსებისა, გოეთეც გაურბის გარემომცველ სოციალურ სინამდვილეს, რაც თვით ამ სინამდვილით არის განპირობებული. იგი გაურბის თანადროულობის მწვავე საკითხებს, პირს იბრუნებს ანტიკური კლასიციზმისა თუ შუა საუკუნეების დიდი ისტორიული ამბებისაკენ, რადგან ვერ ახერხებს დაძლიოს გერმანული სინამდვილის უბადრუკობა, პირიქით, ეს უკანასკნელი სძლევეს მას. ეს გაქცევა არის საერთო მოვლენა, დამახასიათებელი არა მხოლოდ გოეთეს და გერმანელი რომანტიკოსებისათვის, არამედ მთელი იმდროინდელი გერმანული იდეოლოგიისათვის.

ვარი. მართალია, ეძებს ერთიან ხაზს მწერლის განვითარებაში, მაგრამ ამ ერთიანობას აღწევს იმის მცდარად გაგებით, რაც გოეთეს მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების პროგრესულ მხარეს წარმოადგენს. პელდგარდი გოეთეს გმირებში მოთქმასა და გოდებას ხედავს იქ, სადაც ეს გმირები არსებულს უპირისპირდებიან, მის წინააღმდეგ გაბედულად იბრძვიან. იგი მათ არსებითად პასიურ გმირებად მიაჩნია, რომლებიც მხოლოდ მოთქვამენ, შეტევაზე კი არ გადადიან.

იმის უარყოფა შეუძლებელია, რომ მსოფლიო მწუხრის განწყობილებები გოეთეს შემოქმედებაშიც იჩენს თავს, მაგრამ ეს არამც და არამც არ ნიშნავს, რომ ამ განწყობილებებს ეკუთვნით წამყვანი მნიშვნელობა დიდ გერმანულ მწერლის შემოქმედებაში.

თანადროულობიდან გაქცევის ეს ტენდენცია შეინიშნება გოეთეს არა მხოლოდ იმ ნაწარმოებებში, რომლებიც მწერლის ანტიკური კლასიციზმით გატაცების, ასევე რომანტიზმის ლიტერატურის ეპოქაში იშვენენ, არამედ ადრინდელ ნაწარმოებებშიც*. „გოეცი“, „პრო-

* კლასიციზმით გატაცებაში გ. ზ ი მ ე ლ ი მართებულად ხედავს გოეთესთან იტალიის კეთილშოფეულ გავლენას მწერლის მსოფლმხედველობრივ განვითარებაზე, რომანტიზმის ცალმხრივობაში გადავარდნის საფრთხისათვის თავის დაღწევას. ეს ასეა, მაგრამ ზიმელი შორდება ჰემშარიტებას როცა ე. წ. იტალიამდელ პერიოდს გოეთეს შემოქმედებისა თვლის არსებითად რომანტიკულ პერიოდად, რომელიც თურმე დაძლეულ იქნა იტალიის მეოხებით. იტალიაში გამგზავრებამდე გოეთე, ზიმელის აზრით, შეპყრობილი იყო უსასრულობისადმი იმევე დარღით (Sehnsucht), რომელიც მას რომანტიკულის სპეციფიკურ ნიშნად მიაჩნია („Sehnsucht erscheint mir als der spezifische Affekt der Romantik“ — G. S i m m e l, Goethe, Leipz. 1918, S. 186) და რომელიც გოეთეს, ზიმელის აზრით, უთუოდ დაღუპავდა („er wäre vor Italien beinahe daran zugrunde gegangen“ — ibid., 187), რომ აქედან იგი იტალიას არ დაეხსნა („aber hier rettete ihn nun gerade Italien“ — ibid.).

ჩვენ აქ უკრადლებას შევაჩერებთ ზიმელის არა იმ სწორ მოსაზრებაზე, რომ იტალიაში მოგზაურობამ კეთილშოფეულად იმოქმედა გოეთეს განვითარებაზე, ხელი შეუწყო იმ ცალმხრივობისა და მელანქოლიური განწყობილებების დაძლევის, რაც „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურის ფარვატერში მოქცეულ გოეთეს ახალსათბდა, არამედ იმაზე, რომ ზიმელი მკვეთრად მიჯნავს ერთიმეორისაგან გოეთეს განვითარების იტალიამდელ და მომდევნო პერიოდს, ფაქტობრივად იმას ამტკიცებს, რომ ადრინდელი, იტალიამდელი გოეთე მიდის რომანტიზმის გზით, შემდეგი პერიოდის გოეთე კი, ანტირომანტიკული გზით, რომ ამიერიდან გოეთეს შემოქმედებით გზა არის რომანტიკული დარღიანობის დაძლევა („Überwindung der Sehnsucht“), მისგან თვითგადარჩენა.

მართალია, გოეთეს მიერ იტალიაში გამგზავრებამდე დაწერილი ნაწარმოებები შეიცავენ ისეთ მომენტებსა და განწყობილებებს, რომლებიც გვახედებენ რომანტიზმისაკენ, მაგრამ არაერთააო საფუძველი არ არის დაეინახოთ მათში რომანტიკულ მსოფლალქმის ნიადაგზე მდგომი მწერალი, თანაც ისეთი, რომელსაც შემდეგში თურმე კათოლიციზმში გადასვლის საფრთხე ემუქრება. მტკიცებას არ საკვიროებს, რომ „გოეცის“, „პრომეთის“, „ვერთერისა“ და „ფაუსტის“ პირველი ნაწილის ავტორი, მიუხედავად რომანტიზმისადმი გარკვეულ ხარკის მიზღვისა, დგას არა პათოლოგიურად რომანტიზმის, არამედ განმანათლებლური რეალისმის ნიადაგზე.

ზიმელისეულ გაგებაში სადავოს წარმოადგენს აგრეთვე იტალიაში ყოფნისა და მომდევნო პერიოდის გოეთეს აბსოლუტური გამიჯვნა რომანტიზმისაგან, ვითარების ისე დახატვა, რომ მწერალმა იტალიაში ყოფნის დროს დასძლია საბოლოოდ რომანტიკული განწყობილებები და, ამდენად, გატკეპნა ის გზა, რომელითაც წარმართა მისი განვითარება მომდევნო პერიოდებში. რომ იტალიაში გამგზავრებასთან დაკავშირებულაა ახალი პერიოდი გოეთეს შემოქმედებითი განვითარებისა, ეს დავის არ იწყვეს, დავის იწყვეს ის, რომ ამიერიდან იწყება თითქოს თვისობრივად ისეთი ახალი პერიოდი მწერლის განვითარებაში, რომელიც საპირისპიროა მისი განვითარების წინანდელი პერიოდისა, იწყება წინააღმდეგობათა დაძლევის და „თვითგადარჩენის“, საერთოდ რომანტიკულის გამორიყვის პერიოდი, როგორც თა-

მეთ“; „მუხამედის სიმღერა“, „ფაუსტის“ I ნაწილი და რიგი სხვა ნაწარმოები, რომლებშიც მწერალი თანადროულობის მღელვარე საკითხებს ეხმაურება, მოწმობს, რომ გოეთე გარკვეულ ხარკს უხდის სინამდვილის უარყოფის რომანტიკულ ფილოსოფიას, რამდენადაც თავისი მოწინავე, ანტიტირანული შეხედულებების გამოთქმისთვის უხდება აილოს მასალა არა თანადროულობიდან, არამედ წინა ეპოქებიდან. ცხადია, ისტორიული მასალის აღება, წარსულის თემების დამუშავება არ ნიშნავს, რომ მწერალი უცილობლად რომანტიზმის პოზიციასზე დგება, მაგრამ იგი, ცხადია, არც მწერლის უცილობლად რეალიზმის პოზიციასზე დგომის მაჩვენებელია. ცხადია, რომანტიზმისადმი გოეთეს დამოკიდებულების საკითხის გასარკვევად მნიშვნელობას არაა მოკლებული ის გარემოება, რომ თავის აღრინდელ ნაწარმოებებშიც მწერალი აპელაციას მეტწილად წარსულისადმი ახდენს და არა თანადროულობისადმი.

გოეთე ამუშავებს ამ პერიოდში არა მხოლოდ წარსულის, არამედ თანადროულობიდან აღებულ თემებსაც, მაგრამ ფრიად საგულისხმოა ჯერ ერთი ის, რომ ამ რიგის ნაწარმოებები შედარებით ნაკლებია, აგრეთვე და, მომეტებულად ის, რომ მწერლის მოწინავე, ანტიტირანულ-მებრძოლი შეხედულებები გაცილებით უფრო მძლავრად მოცემულია წარსულის, ვიდრე თანადროულობის თემაზე დაწერილ ნაწარმოებებში. დადასტურებულად შეიძლება ჩაითვალოს, რომ ეს მებრძოლ-დემოკრატიული შეხედულებები გაცილებით უფრო მძლავრად იჩენენ თავს „გოეტში“, „პრომეთესა და „ფაუსტის“ პირველ ნაწილში, ვიდრე, მაგალითად, „ვერთერში“. ფრ. ენგელსიც, როცა

ვის ადგილას იქნება ნაჩვენები, იტალიაში ყოფნისა და მომდევნო პერიოდშიც რომანტიკულის პრობლემას გოეთეს შემოქმედებაში კვლავინდებურად აქტიური მნიშვნელობა ენიჭება, რომანტიკულისაგან მწერალი ამ პერიოდშიც გამოიწეული არაა.

იტალიაში გოეთეს გამგზავრების მნიშვნელობის იმ შეფასებას, რომელსაც ზემელი იძლევა, სხვადასხვა სახით იმეორებს რიგი ბურჟუაზიული გოეთელოგი. ფრ. გუნდოლფის აზრით, ეს თვითშეზღუდვის გზაზე დამდგარი ვაიმარული მწერლის თვითგაფორმების (Selbstgestaltung) გზაზე დადგომა (Fr. Gundolf, Goethe, Berlin, 1922, S. 362—364). ჩემბერლენის აზრით, იტალიაში გაქცევის გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა გოეთეს მორალურ ცხოვრებაში (St. Shaimberlain, Goethe, München, 1919, S. 59), რასაც შედეგად მოჰყვა ახალი ხაზი გოეთეს შემოქმედებაში. ასევე აფასებს გოეთეს განვითარებაში იტალიაში გამგზავრების მნიშვნელობას ე. კასირერიც (E. Cassirer, Rousseau. Kant. Goethe, 1945, p. 89—90). ე. ბოტლერიც იტალიაში გამგზავრებას თვლის მკვეთრ გარდატეხად გოეთეს შემოქმედებით განვითარებაში, კავშირის გაწყვეტად მწერლის შემოქმედების აღრინდელ პერიოდთან (E. Beutler., Wiederholte Spiegelungen, Göttingen, 1957, S. 42).

გარემომცველი სინამდვილისადმი გოეთეს მებრძოლ-რადიკალური დამოკიდებულების შესახებ ლაპარაკობს, ასახელებს მწერლის აღრინდელი ნაწერებიდან არა იმათ, რომელთა თემა თანადროულობიდანაა აღებული, არა, მაგალითად, „ვერთერს“, არამედ იმათ, რომელთა თემა წარსულიდანაა აღებული, სახელდობრ, „გოეცს“, „პრომე-თეს“, „ფაუსტს“[•].

თითქოს შემთხვევითი, არაკანონზომიერი უნდა იყოს, რომ აღრინდელი გოეთე თავის რადიკალურ შეხედულებებს გაცილებით უფრო ძლიერად აქსოვს წარსულის, ვიდრე თანადროულობის თემებზე შექმნილ თავის ნაწარმოებებში. მაგრამ ასეთად გვეჩვენება ეს მოვლენა ერთი შეხედვით, ნამდვილად კი იგი ღრმად კანონზომიერი, საზოგადოებრივი მიზეზებით დაპირობებულია. ამ ფაქტშიაც თავს იჩენს გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების დიალექტიკა, გერმანიის განვითარების სპეციფიკურობა, მთელი იმდროინდელი გერმანული იდეოლოგიისათვის დამახასიათებელი თავისებურება. მასში იხატება გერმანიის მოწინავე ადამიანების მისწრაფება გარდაქმნან საზოგადოებ-

[•] K. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. v, 1929, стр. 142. იმის ფიქრი, რომ ფრ. ენგელსს ამ შემთხვევაში მხედველობაში აქვს მთელი „ფაუსტი“ და არა მისი პირველი ნაწილი, მოკლებულია საბუთიანობას, ეწინააღმდეგება გოეთეს მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების არსის ენგელსის მიერ მოცემულ შეფასებას, ეწინააღმდეგება როგორც აზრობრივად, ისე ტექსტობრივად. ფაუსტს როგორც პერსონაჟს, ენგელსი იხსენიებს თავისი იმ დებულების საილუსტრაციოდ, რომ გოეთეს მსოფლმხედველობა და შემოქმედება წინააღმდეგობრივი ხასიათისაა, რომ მწერლის დამოკიდებულება გარემომცველი სოციალური სინამდვილისადმი არ არის ერთნაირი მისი განვითარების სხვადასხვა პერიოდში, რომ ერთ შემთხვევაში მწერალი ხატავს სინამდვილის წინააღმდეგ ამხედრებულ გმირებს, სხვა შემთხვევაში კი, მისგან ანტიკურ სინამდვილეში გაქცეულ, თუ ფეოდალურ სინამდვილესთან შერიგებულ გმირებს. ფაუსტის მაგალითიც ენგელსს მოაქვს თავისი სწორედ იმ დებულების საილუსტრაციოდ, რომ გოეთე უმხედრდება მის გარემომცველ სინამდვილეს, მოაქვს გოეცის, ამ მუამბოზე გმირის გვერდით. ყველაფერი იმას მოწმობს, რომ ენგელსს ამ შემთხვევაში მხედველობაში აქვს ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტი, რადგან ეს უკანასკნელი გოეცის გვერდით იხსენიება და იხსენიება იმის ცხალსაყოფად, თუ როგორ უმხედრდება მწერალი თავის ერთი რიგის ნაწარმოებებში სოციალურ ტირანიას. არავითარი საფუძველი არ გვაქვს, ამდენად, გავავრცელოდ ენგელსის ეს მითითება ტრაგედიის მეორე ნაწილის ფაუსტზე, მწერლის განვითარების იმ პერიოდზე, როცა ის იდრინდელი მუამბოზე განწყობილებებით არ ხასიათდება.

ის ფაქტი, რომ „ფაუსტის“ პირველი ნაწილი დასრულებული სახით გამოდის შედარებით გვიან, არ ცვლის მდგომარეობას, რადგან ეს ნაწარმოები ავრძილებს და იგვირგვინებს გოეთეს შემოქმედებითი ევოლუციის იმ ხაზს, რომელზედაც მოცემულია „გოეცი“ და „ქარიშხლისა და შეტევის“ ეპოქის გოეთეს სხვა მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები (უფრო დაწერილებით ამ საკითხზე იხილეთ ჩვენი—„გოეთე და საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუცია“, თბილისი, 1959, გვ. 60—66).

რევი ცხოვრება განმანათლებლური იდეალების შესაბამისად, მაგრამ იხატება ამასთანავე მათი უძლურებაც აირჩიონ გაბედული ბრძოლის გზა დასახული პროგრამის განხორციელებისათვის. ამ ფაქტში ჩანს მთელი სიცხადით ის, რაც დამახასიათებელია გერმანული ბურჟუაზიული იდეოლოგიისათვის, კურსის აღება არა აქტიურ ბრძოლაზე, არამედ პასიურ წინააღმდეგობაზე, მომეტებულად კი, არსებულთან შეერიგებაზე, ჩანს იდეალის ძიება არა თანადროულობის ნიადაგზე დგომის, არამედ მისთვის წარსულის, ანდა წარმოსახული სინამდვილის დაპირისპირების გზით*. მართალია, რომანტიკოსების, სახელდობრ, მათი მემარჯვენე ფრთის გამოსვლა სამოღვაწეო სარბიელზე განაპირობა არა იმ გარემოებამ, რომ განმანათლებლური პროგრამის განხორციელება გერმანიაში მძლავრ დაბრკოლებას წააწყდა, რადგან რომანტიკოსები გამოდიოდნენ არა განმანათლებლობის, არამედ ანტიგანმანათლებლური პროგრამით, მაგრამ საერთო ვითარებას ეს გარემოება არ ცვლის, იმის გარკვევაში ხელს ვერ გვიშლის, თუ რატომაა, რომ ვარემომცველი სინამდვილის წინააღმდეგ ხმას იმაღლებენ თუ მისგან გარბიან არა მხოლოდ ანტიგანმანათლებლურ პოზიციაზე მდგომი რომანტიკოსები, არამედ განმანათლებელი გოეთეც. იგი ხელს ვერ გვიშლის გავერკვეთ, თუ რატომაა, რომ განმანათლებელი გოეთე თავისი მოწინავე, მებრძოლ-დემოკრატიული, განმანათლებლური პროგრამის განხორციელებისთვის იმავე, თანადროულობისათვის ზურგის შექცევის გზას ირჩევს, რასაც რომანტიკოსები ირჩევენ და უფრო მეტ წარმატებას აღწევს სწორედ იმ ნაწარმოებებში, რომლებშიც მასალას წარსულიდან იღებს.

როგორც რომანტიკოსები, ისე გოეთე გარბის თანადროულობიდან და გარბის იმიტომ, რომ ი ძ უ ლ ე ბ უ ლ ი ა ასე მოიქცეს. გოეთესათვის ეს გაქცევა არ არის უსაგნო მეოცნებეობაში გადაჩეხვა,

* გერმანული იდეოლოგიის ეს სპეციფიკურობა აქვს მხედველობაში ენგელსს, როცა იგი მკვეთრად განასხვავებს ერთიმეორისაგან ფილოსოფიურ რევოლუციას მე-18 საუკუნის საფრანგეთსა და მე-19 საუკუნის გერმანიაში, მიაჩნია რა, რომ გერმანიაში ამ რევოლუციის წარმომადგენლები არიან „ახალგაზრდებისათვის სახელმწიფოს მიერ დანიშნული დამრიგებლები, მათი თხზულებები — უფროსების მიერ მოწონებული სახელმძღვანელოები“ (K. M a r x ს ი Ф. Э н г е л ь с е, Сочинения, т. XIV, стр. 635.). აღსანიშნავია, რომ გოეთეც ხედავს მისი დროის გერმანული იდეოლოგიის ამ ნიშანდობლოვ მხარეს. იგი ფიქრობს, რომ უცხოელები არ იჩენენ ახალი გერმანული ფილოსოფიით დაინტერესებას და არ იჩენენ იმიტომ, რომ ეს ფილოსოფია არ არის უშუალოდ ცხოვრებასთან დაკავშირებული („sie nicht unmittelbar ins Leben eingreift“ — G o e t h e, Auswärt. Literatur, 52), რომ უცხოელები გერმანულ ფილოსოფიაში პრაქტიკულ სარგებელს ვერ ხედავენ („praktische Vorteile von ihr können sie nicht absehen“ — ibid.).

არამედ მისი პროგრესული შეხედულებების გამოთქმის თავისებური ხერხია. გარბის რა თანადროულობიდან „პრომეთესა“ და „ფაუსტის“ ავტორი ინაწილებს იმ დროის გერმანელი მწერლების საერთო ხვედრს, გარკვეულად ხარკს უხდის რომანტიზმს, ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის რომანტიკულ გაგებას, მაგრამ იგი რჩება მაინც ერთგული თავისი დემოკრატიული, განმანათლებლური შეხედულებებისა, წარსულის ამბებსა და გმირებს წარმატებით იყენებს თანადროულობის მიერ დასმული საკითხების გასარკვევად. გოეთე რჩება განმანათლებლური რეალიზმის, ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულების არარომანტიკული გაგების ნიდაგზე თავის ადრინდელ იმ ნაწარმოებებშიც, რომლებშიც წარსულის მასალას ამუშავებს. და თუ აქ იგი უფრო მეტ წარმატებას აღწევს, ვიდრე უშუალოდ თანადროულობის თემაზე დაწერილ ნაწარმოებებში, ეს აიხსნება არა იმით, რომ წარმატება თანადროულობის უშუალო თემებიდან განდგომამ გამოიწვია, არამედ აღებული მასალის ხასიათით. საქმე ის არის, რომ გოეთე, მსგავსად შილერისა, ინტერესდება არა საერთოდ წარსულით, არამედ გერმანიისა და სხვა ქვეყნების წარსულიდან აღებული დიდი მნიშვნელობის მოვლენებით, ინტერესდება იმ ეპოქებით, რომლებშიც ადგილი აქვს გრანდიოზულ ძვრებს სოციალურ ცხოვრებასა და აზროვნებაში და რომლებიც გოეთეს ეპოქას ეხმაურებიან.

ეს ასეა, რომანტიზმისადმი გოეთეს დამოკიდებულებაში არ შეინიშნება განმანათლებლური რეალიზმის გზიდან გადახვევა, მაგრამ იმის უარყოფაც არ შეიძლება, რომ „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურის კრიზისის ეპოქაში, როცა გერმანიაში გზას იკაფავს რომანტიზმის ლიტერატურა, გოეთეს შემოქმედებაშიაც ეს ახალი მოვლენა თავისებურად აირეკლება, გოეთეც ვერ ახერხებს აბსოლუტურად გაიმოხროს ამ ახალი ლიტერატურისაგან. იგიც ინაწილებს იმ დროის გერმანელი მწერლების საერთო ხვედრს, გარემომცველი სოციალური ყოფის უბადრუკობის წინააღმდეგ ბრძოლაში იძულებულია თანადროულობის აქტიური თემების ნაცვლად მეტწილად წარსულის, შუა საუკუნეებისა თუ ანტიკურობიდან აღებულ თემებს გადაერთვას. ამაშიც ჩანს შეხვედრის მომენტი გოეთესა და რომანტიკოსთა შორის.

თანადროულობიდან ეს გაქცევა წარმოადგენს გოეთეს შემოქმედებითი განვითარების ერთ-ერთ ნიშანდობლივ მხარეს. იგი შეინიშ-

ნება, როგორც აღვნიშნეთ, მწერლის განვითარების აღრინდელ პერიოდში, შეინიშნება აგრეთვე, მეტად თუ ნაკლებად, საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის, თერმიდორული რეაქციის, იმპერიისა და რესტავრაციის დროის მის ნაწერებშიც. საქმე ეხება არა მხოლოდ იმას, ამუშავებს თუ არა მწერალი თანადროულობიდან აღებულ თემებს, არამედ და მომეტებულად, იმას, თუ როგორ ამუშავებს იგი მათ, უახლოვდება თუ არა იგი ამ მხრივ საკითხის რომანტიკულ გაგებას, უხდის თუ არა ხარკს რომანტიზმის ესთეტიკას. თუ საკითხს ამ მხრივ შევხედავთ, გოეთეს შემოქმედებას ამ თვალსაზრისით განვიხილავთ, დავრწმუნდებით, რომ თანადროულობის აქტიური საკითხებისათვის თავის არიდება არ არის შემთხვევითი მოვლენა მწერლის შემოქმედებისათვის, დამახასიათებელი მისი მხოლოდ ზოგიერთი ნაწარმოებისათვის, არამედ, მეტად თუ ნაკლებად, არის საერთო მოვლენა, დამახასიათებელი მისი მთელი შემოქმედებისათვის, როგორც იმ რიგის ნაწარმოებებისათვის, რომლებშიც წარსულის თემებია დამუშავებული, ისე იმ რიგის ნაწარმოებებისთვისაც, რომლებშიც თანადროულობის თემებია დამუშავებული.

წინამდებარე შრომის პირველ ნაწილში საკითხის ეს მხარე ნაწილობრივ ცხადყოფილ იქნა, ნაჩვენები იყო, რომ თანადროულობიდან გაქცევის ტენდენციას გოეთე გარკვეულ ხარკს უხდის არა მხოლოდ ანტიკურ თემებზე დაწერილ ნაწარმოებებში, არამედ საფრანგეთის რევოლუციის თემაზე დაწერილ ნაწარმოებებშიც; ასევე მინიშნებულ იქნა, რომ ეს ტენდენცია დამახასიათებელია გოეთეს განვითარების შემდეგი საფეხურისთვისაც, რომ ამ მხრივაც გოეთეს შემოქმედებას ერთი საერთო ხაზი მიჰყვება. ნაშრომის ამ ნაწილში კი დეტალურად უნდა განვიხილოთ და დავასაბუთოთ ის, რაც პირველ ნაწილში მხოლოდ მინიშნებულ იყო.

გოეთეს მრავალმხრივი შემოქმედება ყურადღებას იქცევს თემატური მრავალფეროვნებითაც. მასში გვხვდება თემები, აღებული როგორც თანადროულობის, ისე გერმანიისა და სხვა ქვეყნების ისტორიიდან, ანტიკურობიდან, აღმოსავლეთის ხალხთა ცხოვრებიდან და სხვა, რომელთა დამუშავებისას მწერალი ირჩევს სინამდვილისადმი თავისი დამოკიდებულების გადმოცემის სხვადასხვა ფორმას, მაგრამ მის ყველა ამ რიგის ნაწარმოებს, თემატური თუ იდეურ-შინაარსობრივი განსხვავების მიუხედავად, ერთი საერთო, გოეთეს შემოქმედების ძირითადი ხაზი მიჰყვება, ისინი იდეურად, შინაგანად დაკავშირებულნი არიან. ასეთი იდეური, შინაგანი კავშირი არსებობს გოეთეს ნაწარმოებთა შორის, დამოუკიდებლად იმისა, თანადროულობის თემაზეა ისინი აგებული, თუ წარსულის თემებზე, ანტიკური კლასი-

ციზმის თუ აღორძინების ეპოქის მასალაზე. საფუძველი არ არის, მაგალითად, უარვეყოთ ღრმა იდეური კავშირი „გოცსა“ და „ვერ-თერს“ შორის, მიუხედავად იმისა, რომ ერთში წარსულის თემაა აღებული, მეორეში კი თანადროულობის, რომ ისინი გარემომცველი სინამდვილისადმი მწერლის განსხვავებული დამოკიდებულების მაჩვენებელი ნაწარმოებებია. ასევე საფუძველი არ არის უარვეყოთ ღრმა იდეური კავშირი ანტიკურ თემაზე დაწერილ „იფიგენიასა“ და აღორძინების ეპოქის თემაზე დაწერილ „ფაუსტს“, ან საფრანგეთის რევოლუციის თემაზე დაწერილ „ჰერმანსა და დოროთეასა“ და თანადროულობის თემაზე დაწერილ „არჩევით თვისობასა“ და „ეპიმენიდეს გამოღვიძებას“ შორის. ეს იმიტომ, რომ ყველა ეს ნაწარმოები გამოსულია ერთი და იმავე მწერლის შემოქმედებითი ლაბორატორიიდან და ყველა ისინი, მეტად თუ ნაკლებად, გამოხატავს გოეთეს თვალსაზრისს მყოფობისა და ადამიანთა ისტორიის საკითხებზე, იმის გათვალისწინებით თუ მწერალმა მსოფლმხედველობრივი და შემოქმედებითი ევოლუციის როგორი გზა განვლო.

ყველა ამ ნაწარმოებში ჩანს მწერალი, რომელიც გამოდის ერთი და იმავე მსოფლმხედველობრივი წანამდღვრიდან, სინამდვილესა და იდეალს შორის დისპარმონიის აღიარებისა და ჰარმონიის ძიებიდან, მიუხედავად იმისა, რომ ჰარმონიის ძიების ეს ფორმა ყველა დასახელებულ ნაწარმოებში ერთნაირი ხასიათის არ არის. ყველა ამ ნაწარმოებს, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგმათგანში მწერალი გარემომცველი სოციალური ყოფისადმი რადიკალურ დამოკიდებულებას იჩენს, ზოგიერთში კი ზომიერ-შემრიგებულს, აერთიანებს ის, რაც დამახასიათებელია გოეთეს მსოფლმხედველობისათვის, საერთოდ იმდროინდელი გერმანული იდეოლოგიისათვის, გარემომცველი სინამდვილისადმი წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება. ამ წინააღმდეგობრიობის დაძლევის აღიარებისას, როგორც გერმანელი რომანტიკოსები, ისე გოეთე იქიდან გამოდინან, რომ არსებული მიუღებელია, აყენებენ თავისებურად გაგებულ ჰარმონიის იდეალს. და თუმცა ისინი, ჰარმონიის იდეალის გაგებაში მკვეთრად შორდებიან ერთმეორეს, მაინც იმის უარყოფა შეუძლებელია, რომ გოეთეც გარკვეულად ხარკა უხდის რომანტიკულ მსოფლგაგებას, ხარკა უხდის არა მხოლოდ იმით, რომ დისპარმონიის ფაქტს აღიარებს, არამედ იმითაც, რომ ჰარმონიის აბსტრაქტული იდეალს აყენებს. ჰარმონიის გოეთესეული იდეალი, მიუხედავად იმისა, რომ იგი საფუძვლიანად განსხვავდება ჰარმონიის რომანტიკული იდეალისაგან, მაინც გავს ამ უკანასკნელს, რამდენადაც ისიც არსები-

თად სოციალური სინამდვილის კანონზომიერებიდან განდგომას, აბსტრაგირებას წარმოადგენს.

ჰარმონიის ამგვარ, რომანტიკულთან გარკვეულად დაახლოებულის, იდეალს აყენებს გოეთე არა მხოლოდ თავისი განვითარების იმ ეტაპზე, როცა იგი დიდი ისტორიული ქარტეხილების პირისპირდგება, არამედ თავის აღრინდელ ნაწერებშიც, როცა სინამდვილისადმი მისი დამოკიდებულება რადიკალიზმით ხასიათდებოდა. რომანტიკულის პრობლემა მწერლის ამ პერიოდის ნაწერებშიც, ამიტომ, ისევე აქტუალური ხასიათისაა, როგორც შემდეგი პერიოდის ნაწერებში, მიუხედავად იმისა, რომ რომანტიზმი, როგორც მიმართულება იმ ხანებში ჯერ კიდევ გაფორმებული არაა. „გოეცისა“ და „ვერთერის“ ავტორიც არსებითად სოციალური ცხოვრების დისონანსების დაძლევის იმავე აბსტრაქტულ-ჰუმანისტურ გზას ირჩევს, რასაც უფრო გადაჭრით შემდეგი პერიოდის მწერალი, და რაც გარკვეულად ჩამოგავს რომანტიკოსთა მიერ არჩეულ გზას, არსებითად რეალური ცხოვრების კანონზომიერებისათვის ზურგის შექცევას წარმოადგენს. „გოეცის“, „პრომეთეას“ და „ვერთერის“ ავტორი, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ნაწარმოებებში ანტიტირანულ, ანტიფეოდალურ განწყობილებებს აქსოვს, მაინც არ აყენებს სოციალურ წინააღმდეგობათა რადიკალური დაძლევის პროგრამას, ადამიანის ვათავისუფლება მაინც წარმოსახვის სფეროში გადააქვს. ასეთ წარმოსახულ სინამდვილეს, ჰარმონიის აბსტრაქტულ იდეალს შეტრფიან გოეციცა და ვერთერიც, იდეალს, რომელიც, მათივე გაგებით, მშვენიერია როგორც იდეალი, მაგრამ პრაქტიკულად კა მას განხორციელება არ უწერია*.

* ასეთი ვითარება შეინიშნება არა მხოლოდ „ვერთერში“ რომლის ცენტრალური გმირი — ტირია ვერთერი (K. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. V, 1929, стр. 195), მიუღებელ სინამდვილეს მხოლოდ თავის ილუზიებს უპირისპირებს, არამედ „გოეცშიც“, რომლის მთავარი გმირი, მართალია, უპირისპირდება ფეოდალურ დესპოტიას, მაგრამ უპირისპირდება არა პლებეურ-რევოლუციური კლასის პოზიციიდან, არამედ წვრილი აზნაურობის პოზიციიდან, მიზნად ისახავს რა სამართლიანი წყობილების დამყარებას ფეოდალური წყობილების საფუძვლების ბელუბლუბლად დატოვების პირობებში. გოეთეს მიერ დრამატიზებული გოეცის რევოლუციურობაც, ამდენად, ისეთივე წარმოსახვითი ხასიათისაა, როგორც რევოლუციურობა ისტორიული ზოკინგენისა და ჰუტენის, წარმოსახვითი რევოლუციურობა, ბრწყინვალედ ცხადყოფილი მარქსისა და ენგელსის მიერ ლასალისადმი გაგზავნილ წერილებში (Marx—Engels über Kunst und Literatur, Moskau, 1937, S. 91), გოეთეს მიერ გამოყვანილი გოეციც აყენებს ჰარმონიის იდეალს, მაგრამ ეს უკანასკნელი მაინც ჰარმონიის აბსტრაქტულ იდეალს წარმოადგენს და არა რეალური ცხოვრების კანონზომიერების გამოხატვას. უფრო დაწერილებით ამ საკითხზე იხილეთ

თავისუფლების ამგვარი აბსტრაქტული იდეალის, რომანტიკულ-თან უდავოდ დაახლოებული, ჰიმნს წარმოადგენს მომავლადგი გოცის უკანასკნელი სიტყვები, პრომეთეს მიმართვა ზევისსადმი, რომ მან ეს ქვეყანა მას დაანებოს, ასევე ვერთერის მსჯელობა რევოლუციის შესახებ. აქ ჩანს მთელი სიცხადით „ქარიშხლისა და შეტევის“ იდეების ფარვატერში მოქცეული ადამიანების მსოფლმხედველობრივი წინააღმდეგობა, სწრაფვა ჰარმონიის იდეალისადმი, მაგრამ ჩანს ამასთანავე ამ ადამიანთა უუნარობა იდეალის პრაქტიკულად განხორციელებისათვის ბრძოლისა, ჩანს კრიზისული პერიოდი თვით „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურისა, მთავარი ნიშანს ეტე ბი ახალი, რომანტიკული ლიტერატურისა. და თუ გოეთე ამ კრიზისულ ეპოქაში არ წასულა რომანტიზმის გზით, არამედ წავიდა თავისი გზით, რაშიაც „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურამაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა, ეს როდი ნიშნავს, რომ მან მოახერხა ამ ახალი ლიტერატურისაგან აბსოლუტურად გამიჯვნა. „ქარიშხლისა და შეტევის“ დროის გოეთეს ნაწერები გვემოწმებია, რომ მწერლის მიერ ამ ნაწარმოებებში მოცემული ძირითადი საკითხების გადაწყვეტა გარკვეულად უახლოვდება მათ რომანტიკულ გადაწყვეტას. ეს დაახლოება კიდევ უფრო ცხადი ხდება შემდეგ, რომანტიზმის ლიტერატურის განვითარების ეპოქაში.

ყურადღებას იქცევს ამ მხრივ „ვილჰელმ მაისტერის მოსწავლეობის წლები“, რომელიც როგორც მწერლის მხატვრული ჩანაფიქრის, ისე შესრულების მხრივაც გოეთეს რომანტიზმის ლიტერატურასთან დაახლოების მაჩვენებელიცაა. ეს დაახლოება მომეტებულად იმაში ჩანს, რომ ავტორი უმნიშვნელოვანესი სოციალური საკითხების გადაწყვეტაში კვლავინდებურად კურსს იღებს ჩაგვრის სისტემის წინააღმდეგ არა რადიკალურ-პოლიტიკურ ბრძოლაზე, არამედ ადამიანის ესთეტიკურსა და მორალურ აღზრდაზე. იგი კურსს იღებს იმავე „წმინდა ადამიანობაზე“, რომელზედაც კურსს იღებდა რევოლუციის თემაზე დაწერილ მრავალრიცხოვან ნაწარმოებში და რომელიც საკითხის თითქმის ისეთივე აბსტრაქტულ გადაწყვეტას წარმოადგენდა, როგორსაც წარმოადგენდა იმავე საკითხის რომანტიკოსების მიერ შემოთავაზებული გადაწყვეტა. „მოსწავლეობის წლების“ პრობლემატიკა, მართალია,

ჩენი — „გოეთე და საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუცია“, თბილისი, 1959, გვ. 33—47; იხ. აგრეთვე ჩენი — „ქ. მარქსი და ფრ. ენგელსი ისტორიული დრამის შესახებ“, „მართობი“, 1956, № 11 გვ. 95—100.

მოწმობს გარკვეულ ევოლუციას მწერლის მსოფლმხედველობრივსა და შემოქმედებით განვითარებაში, რევოლუციის თემაზე დაწერილ ნაწარმოებთა პრობლემატიკის უცვლელად განმეორებას არ წარმოადგენს, მაგრამ იგი მოწმობს ევოლუციას არა იმ მხრივ, რომ მწერალმა თითქოს წინანდელთან შედარებით უფრო რადიკალური და ქმედითი პროგრამა წამოაყენა, არამედ იმ მხრივ, რომ უფრო ახლო მივიდა ამ პრობლემატიკის რომანტიკულ გაგებასთან.

და მართლა, „მოსწავლეობის წლები“, რომელიც ორგანულადაა დაკავშირებული გოეთეს მთელ აქამდელ განვითარებასთან, გვიჩვენებს, რომ მწერალს უმნიშვნელოვანესი საზოგადოებრივი საკითხების გადაწყვეტა დაახლოებით იმავე ესთეტიკურ პლანში ესახება, რომელშიც ესახებათ მათი გადაწყვეტა იენის რომანტიკოსებს, რომ იგიც ძირითად მნიშვნელობას ანიჭებს ადამიანის მორალურსა და ესთეტიკურ აღზრდას, ხელოვნებას. ამ გზით მიჰყავს გოეთეს რომანის ცენტრალური გმირი, ვილჰელმი, სახელდობრ, ესთეტიკური აღზრდის, სცენურ ხელოვნებასთან მისი დაკავშირების გზით, რომლითაც მიდიან აგრეთვე ვილჰელმისებრ რომანტიკულად შემართული ხელოვნების სხვა ენთუზიასტები. ეს უკანასკნელები გვემოწმებიან, რომ მწერალი გარკვეულ ხარკს უხდის რომანტიკულ მსოფლგაგებას, მოწმობენ ხელოვნებისათვის ისეთივე ყოვლისშემძლე ფუნქციის მინიჭებას, როგორსაც ვხედავთ შლეგლების, ტიკისა და ვაკენროდერის ესთეტიკურ ტრაქტატებში.

„მოსწავლეობის წლების“ ვილჰელმიც დაახლოებით იმავე მსოფლმხედველობრივი წინამძღვრიდან გამოდის, საიდანაც ვაკენროდერის მიერ დახატული ბერგლინგერი, გამოდის იდეალსა და სინამდვილეს შორის ღრმა წინააღმდეგობის აღიარების ფაქტიდან, ხელოვანის სინამდვილიდან განდგომის, მისგან ამაღლების აუცილებლობის აღიარებიდან. იგიც გარკვეული მნიშვნელობით ისეთივე წმინდა ესთეტიკოსია, როგორიც ბერგლინგერი, არა თუ არ იბრძვის გარემომცველი სოციალური ყოფის უმგვანეობის წინააღმდეგ, არამედ თვალსაც ვერ უსწორებს მას, გარბის მისგან პოეტური წარმოსახვის სამყაროში.

ჩვენ თავის ადგილას ვუჩვენებთ იმასაც, რაც „მოსწავლეობის წლების“ ვილჰელმს თიშავს ბერგლინგერისაგან, საერთოდ რომანტიკული გმირისაგან. ამჟამად კი ჩვენს მიზანს წარმოადგენს ვუჩვენოთ ის, რაც ვილჰელმს აახლოებს მათთან, ვუჩვენოთ მათ შორის შეხვედრის მომენტები. ეს დაახლოება, როგორც აღვნიშნეთ, ჩანს მომეტებულად იმაში, რომ ვილჰელმი ცხოვრების გარდაქმნის დაახლოებით ისეთივე ესთეტიკურ პროგრამას აყენებს, რასაც აყენებდ-

ნენ: საერთოდ რომანტიკული გმირები და რაც იმდროინდელი სინამდვილით დაპირობებულ მოვლენას წარმოადგენდა. ფრ. ენგელსი მიუთითებს, რომ ეს იყო გერმანიისათვის საყოველთაო იმედგაცრუების ეპოქა, რომ გერმანიის სალკეთესო ადამიანებიც კი ამ დროს თავს ვერ აღწევენ გერმანული იდეოლოგიისათვის დამახასიათებელ სუბლიმაციას, წარმოსახვის სამყაროში გადაჩეხვას. და რა გასაკვირია, რომ გოეთეც ამ საერთო იმედგაცრუების, რომანტიკული მსოფლგაგების დამკვიდრების ეპოქაში გარკვეულ ხარკს უხდის ამ მსოფლგაგებას. ადამიანის ესთეტიკურ-მორალური აღზრდის საშუალებით ცხოვრების გარდაქმნის პროგრამა, რომელსაც ამ ეპოქაში აყენებს გოეთე, წარმოადგენდა რომანტიზმის თეორიასთან მწერლის დაახლოების მაჩვენებელს. იმის უარყოფა შეუძლებელია, რომ გზები გოეთესა და რომანტიკოსებისა ამ შემთხვევაშიც ერთი-მეორისაგან იყრიდნენ, რომ ცხოვრების ესთეტიზაციის ის პროგრამაც, რომელსაც „მოსწავლეობის წლების“ ავტორი აყენებდა, არ სე ბ ი თ ა დ ი ყ ო ა რ ა . რ ო მ ა ნ ტ ი კ უ ლ ი , ა რ ა მ ე დ გ ა ნ მ ა ნ ა თ ლ ე ბ ლ უ რ ი პ რ ო გ რ ა მ ა , მაგრამ ეს სრულიადაც არ გამორიცხავს იმას, რაც გოეთესა და რომანტიკოსთა დაახლოების შესახებ ითქვა, არ გამორიცხავს, რომ „მოსწავლეობის წლების“ პრობლემატიკა რომანტიკოსთა შემოქმედების პრობლემატიკას ეხმარება.

საქმის ვითარებას არ ცვლის ის, რომ ესთეტიკურ-ჰუმანისტური გზით მავალი ვილჰელმის გასწვრივ რომანში გამოყვანილი არიან ისეთი გმირებიც, რომლებიც ვილჰელმის საწინააღმდეგო პოზიციასზე დგანან, აურჩევიათ არა პოეტური იდეალიზმის, არამედ პრაქტიკული საქმიანობის გზა, მაგრამ საფუძველი არ არის ვიფიქროთ, რომ ავტორის თვალსაზრისს ამ ხანებში ეს გმირები გამოხატავენ და არა ვილჰელმ-მინიონ-მექნარე. საქმის ვითარებას არ ცვლის არც ის, რომ რომანის უკანასკნელ წიგნებში, მით უფრო მის მეორე ნაწილში, ავტორი გარკვეულად იმიჯნება ვილჰელმის პოეტური იდეალიზმისაგან, რადგან საკითხისადმი ამგვარი მიდგომა შეინიშნება მასალაზე მწერლის მუშაობის შემდეგ პერიოდში, თავდაპირველად, პირვანდელი ზნაფიქრის მიხედვით კი, როგორც ცნობილია, მწერალს ამგვარი განზრახვა არ ჰქონია. მას არ ჰქონია განზრახვა წაეყვანა თავისი გმირი სასცენო ხელოვნებასთან კავშირის გაწყვეტის გზით, არამედ ფიქრობდა საბოლოოდ დაეკავშირებინა იგი თეატრთან, ეჩვენებინა მისი სცენის ჭეშმარიტ ოსტატად გახდომა. ეს იმას ნიშნავს, რომ ცხოვრების ესთეტიზაციის ის პროგრამა, რომელსაც აყენებს გოეთე „მოსწავლეობის წლების“ ძირითად ნაწილში და რომელიც რომანტი-

კულ მსოფლგაგებასთან მის დაახლოებას გვემოწმება, წარმოადგენდა არა შემთხვევითს, არამედ დამახასიათებელ მოვლენას მისი მთელი ამდროინდელი განვითარებისათვის, მაჩვენებელს თვით მწერლის მიერ განვლილი გზისა, რომლის ძირითად ნიშანსვეტებს განმანათლებელი გოეთესათვის „ქარიშხლისა და შეტევის“ და ანტიკური კლასიციზმით გატაცების ეპოქა შეადგენდა. იგი წარმოადგენდა იმის დამადასტურებელს, რომ გოეთეც ანგარიშს უწევდა იმ ფაქტს, რომ დადგა ახალი ერა გერმანული ლიტერატურის განვითარებაში, ერა რომანტიზმისა, რომელიც განმანათლებლური ლიტერატურის სანაცვლოდ მოდიოდა. და თუმცა გოეთე ამ ახალ ერაში დარჩა მაინც თავის პოზიციიზზე, განმანათლებლური რეალიზმის პოზიციიზზე, მაინც აშკარაა, რომ იგი არაა განწყობილი უარყოს ლიტერატურის ისტორიაში ამ ახალი ერის დასაწყისი, უარყოს ისტორიულ პერსპექტივაში რომანტიზმის პროგრესული მნიშვნელობა, არ მიუზღოს მას გარკვეული ხარკი თავის თეორიულ მსჯელობებსა და მხატვრულ შემოქმედებაში.

კიდევ მეტი: მე-18 საუკუნის მიწურულისა და მე-19 საუკუნის პირველი ათწლეულის გოეთეს შემოქმედება გვიდასტურებს, რომ მწერალი, რომანტიზმის წინააღმდეგ გალაშქრების მიუხედავად, თავის შემოქმედებაში მნიშვნელოვან ადგილს უთმობს რომანტიზმის მოტივებს, არაიშვიათად უახლოვდება უმნიშვნელოვანესი საკითხების რომანტიკულ დაყენებას, ზოგჯერ მათ რომანტიკულ პლანში გადაწყვეტასაც. „მოსწავლეობის წლებიც“ ამის დადასტურებას წარმოადგენს. შემთხვევითი როდი იყო, რომ ფრ. შლეგელმა იგი რომანტიზმის ლიტერატურის ერთ-ერთ წყაროდ, ეპოქის ერთ-ერთ ძირითად ტენდენციად აღიარა, რადგან მისთვის გამოსავალს წარმოადგენდა ის, რომ „მოსწავლეობის წლები“ მაჩვენებელია რომანტიკოსებთან გოეთეს დაახლოების და არა დაშორების. შეჰყავდა რა თავისი დროის უმთავრეს ტენდენციებს შორის გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერი“, ფრ. შლეგელი, ეჭვი არაა, იმის აღიარებიდან გამოდიოდა, რომ ეს ნაწარმოები იდეურად და მხატვრული შესრულების მხრივაც რომანტიზმის ლიტერატურის ნაკადს ერთვის.

შეიძლება თუ არა ვიფიქროთ, რომ ფრ. შლეგელი ცდებოდა „ვილჰელმ მაისტერისათვის“ მიცემულ ამგვარ შეფასებაში? არა, არ შეიძლება, რადგან ამ ნაწარმოების ფაქტურა მოწობს, რომ მწერალი მასში დასმული ძირითადი საკითხის გაგებაში რომანტიკოსებს უახლოვდება; რასაკვირველია, გოეთეს ეს ნაწარმოები არ იძლეოდა საფუძველს რომანტიზმისადმი მწერლის დამოკიდებულების შესახებ ისეთი კატეგორიული მსჯელობისათვის, როგორსაც ფრ. შლეგელთან

ვხედავთ, მაგრამ იმის უარყოფაც არ შეიძლება, რომ გოეთე ამ რომანში უახლოვდება საკითხის რომანტიკულ გაგებას, რომ მას მიჰყავს თავისი გმირი არსებითად იმავე პოეტური იდეალიზმის გზით, რა გზითაც მიდიან რომანტიკული გმირები. ამდენად ჰქონდა საფუძველი შლეგელს მიეჩნია გოეთეს ეს ნაწარმოები რომანტიკული ტენდენციის შემცველ ნაწარმოებად.

ნოვალისის კრიტიკული გამოსვლაც „მოსწავლეობის წლების“ წინააღმდეგ წარმოადგენდა არა მხოლოდ იმის დადასტურებას, თუ როგორ აპარებდა შლეგელი, როცა გოეთეს ამ რომანს რომანტიკული ლიტერატურის ერთ-ერთ ძირითად ინგრედიენტად მიიჩნევდა, არამედ ირიბად იმის დადასტურებასაც, რომ გოეთე ამ ნაწარმოებით უახლოვდება რომანტიკოსებს, საკითხის რომანტიკულ გაგებას. გამოდის რა „მოსწავლეობის წლების“ რეალისტური ხაზის წინააღმდეგ, ნოვალისს, თქმა არ უნდა, მხედველობაში აქვს რომანის უკანასკნელი წიგნები, როცა გარკვეულად თავს იჩენს ეს ახალი ტენდენცია. „ვილჰელმ მაისტერის“ წინააღმდეგ ნოვალისის მკვეთრ გამოსვლაში ძნელი არ არის შეენიშნოთ რომანის ავტორით ერთობ განაწყენებული რომანტიკოსი მწერალი, რომელსაც გოეთემ იმედები გაუცრუა, ამბის განვითარება იმ ხაზით არ წაიყვანა, რა ხაზითაც მიჰყავდა დასაწყისში, გადაუხვია პოეტური იდეალიზმის გზას და რეალიზმის გზას დაადგა. ირიბად ეს იმის დადასტურებასაც წარმოადგენს, რაც გოეთეს რომანტიკოსებთან აახლოებდა, რაც მოწმობს რომანტიკოსებთან მის შეხვედრას, დაახლოებას და არა მათ პლატფორმაზე დადგომას.

გოეთე არ არის განწყობილი ჯვარი დაუსვას რომანტიზმის მნიშვნელობას კულტურის, ლიტერატურის განვითარების პერსპექტივაში, უარყოს, რომ მისი განვითარება არის კანონზომიერი მოვლენა, გარკვეული საფეხური ხელოვნების განვითარებაში. მწერალი არაა განწყობილი უარყოს, რომ დგება ერა რომანტიზმის ლიტერატურისა, ანგარიში არ გაუწიოს მას როგორც ფაქტს, როგორც მემარჯვენე, ისე პროგრესული რომანტიზმის განვითარებას. და გოეთე არა მხოლოდ თეორიულად ლებულობს რომანტიზმს როგორც ფაქტს, გამოთქვამს მის შესახებ თავის მოსაზრებებს, არამედ თავის შემოქმედებაშიც ხარკს უხდის ამ ლიტერატურას, რომლის შემზადებაშიც მას გარკვეული როლი მიუძღვის. ჯერ ჩვენ განზე ვტოვებთ საკითხს იმის შესახებ თუ რა პოზიციიაზე დგას ამ ეპოქაში თვითონ გოეთე, რა წინამძღვრებიდან გამოდის იგი რომანტიზმის შესახებ თავის პოზიტიურ თუ ნეგატიურ მსჯელობებში და შესაბამის თავის მხატვრულ ნაწერებში, ყურადღებას ვამახვილებთ ჯერჯერობით საკითხის იმ

მხარეზე, რაც ამ მწერლის რომანტიკოსებთან შეხვედრას გვიდასტურებს. და თუ ამ თვალსაზრისით შევხვდავთ გოეთეს შემოქმედებას, დაწვრილებით, რომ რომანტიკულის პრობლემა მნიშვნელობას ინარჩუნებს ამ მწერლის შემოქმედების არა ერთი რომელიმე პერიოდისათვის, არამედ მთელი მისი შემოქმედებითი განვითარებისათვის, რომ ეს პრობლემა გოეთესთან აქტიურად ისმება გერმანული რომანტიზმის განვითარების როგორც პირველ, ისე შემდეგ საფეხურებზედაც, როცა მწერალი გაცილებით უფრო მკვეთრად ლაპარაკობს რომანტიკოსების შესახებ, ვიდრე ეს წინათ შეინიშნებოდა.

საგულისხმოა, რომ რომანტიკულის პრობლემა არანაკლები სიმწვავეით ისმება გოეთეს იმ მხატვრულ ნაწერებში, რომლებიც შეიქმნა რომანტიკოსთა წინააღმდეგ მწერლის მკვეთრი გამოხვედრის ეპოქაში, ვიდრე იმ მხატვრულ ნაწარმოებებში, რომლებიც შეიქმნა წინა პერიოდებში, როცა გოეთესა და რომანტიკოსებს შორის ასეთი გამწვავებული დამოკიდებულება არ არსებობდა. ფაქტია, რომ სწორედ იმ პერიოდში, როცა გოეთესა და რომანტიკოსებს შორის დამოკიდებულება სულ უფრო და უფრო მწვავედება, მწერალი დიდ ინტერესს იჩენს რომანტიზმის ლიტერატურისადმი. სწორედ ამ პერიოდში, როცა მწერალმა საზღვარი დაუდო ვილჰელმ მაისტერის რომანტიკულ ილუზიებს, როცა მან რომანის გმირს გამოსავალი საზოგადოებრივად-სასარგებლო, პრაქტიკულ საქმიანობაში დაუსახა, სწორედ ამ პერიოდში შექმნა მან „დასავლურ-აღმოსავლური დივანი“, რომელშიც გარკვეული ხარკი მიუზღო რომანტიზმს, რომანტიკულ ტენდენციას; სწორედ ამ პერიოდში შექმნა მან რომანი „არჩევითი თვისობა“, რომელშიც ღრმად რეალისტური სურათებისა და მხატვრული სახეების გასწვრივ შექმნა შესანიშნავი რომანტიკული პასაჟები, აგრეთვე რომანტიკული მეოცნებების, ახალი დროის ვერთერების, ოტილიესა და ედუარდის მხატვრული სახეები.

კიდევ მეტი: თავისი განვითარების ამ საფეხურზე, როცა გოეთეს ფაუსტის სახით გადაჭრით გამოაქვს განაჩენი უსაგნო მეოცნებეობის წინააღმდეგ, როცა იგი ადამიანის ამ ქვეყნად დარჩენისა და მისი გარდაქმნის პროგრამას აყენებს, მწერალი კვლავინდებურად ფრიად მნიშვნელოვან ადგილს უთმობს თავის შემოქმედებაში რომანტიკულ მოტივებს, კვლავინდებურად ძალაში რჩება მასთან გარემომცველი სინამდვილისადმი დამოკიდებულების ის ფორმები, რომლებიც მისი შემოქმედებითი განვითარების წინა საფეხურებს ახასიათებდა, კვლავინდებურად იღებს იგი მასალას თავისი შემოქმედებისათვის არა იმდენად თანადროულობიდან, რამდენადაც წარსულიდან და, რაც მთავარია, თანადროულობის მასალაზე აგებულ ნაწარმოებებშიც გარკ-

ვეულ ხარკს უხდის ხოლმე თანადროულობიდან გაქცევის რომანტიკულ ფილოსოფიას. ამ მხრივაც გოეთეს შემოქმედებაში ერთი საერთო ხაზი შეინიშნება, თანადროულობის მწვავე საკითხებიდან განდგომის, თავისი თავის აღზრდისა და სრულყოფის ხაზი. ეს ხაზი გამოკვეთილად ჩანდა პოლარიზმის უარყოფელი რევოლუციის პერიოდის გოეთეს შემოქმედებაში, ხაზი ე. წ. „წმინდა ადამიანობისა“ და ასევე გამოკვეთილად ჩანს იგი იმპერიისა და რესტავრაციის პერიოდების გოეთეს ნაწერებშიც.

ეს ფაქტია, რომ გოეთე არ აპყობია ნაციონალისტურ-შოვინისტურ ტალღას, თავისი შემოქმედებით აქტიურად არ გამოხმაურებია მას, რომ იგი ქვეშაირტ პოეზიას უფრო მაღალ ამოცანას უასახავდა, ვიდრე ამ მოძრაობის მომღერალი პოეტები. ამ ფაქტში ჩანს გოეთეს სიძლიერეცა და სისუსტეც. სიძლიერე ჩანს იმაში, რომ იგი არ დგება პოლიტიკური და იდეოლოგიური რეაქციის პოზიციაზე, ცდილობს დადგეს ინტერნაციონალიზმის, ხალხთა შორის სოლიდარობის აღიარების ნიადაგზე. სისუსტე მწერლისა ჩანს იმაში, რომ იგი ცდილობს შეინარჩუნოს თავისი დროის დიდი პოლიტიკური მოვლენებისადმი ინდიფერენტული დამოკიდებულება. რაოდენ არ გვხიბლავდეს გოეთეს პოზიცია შოვინისტებისადმი დამოკიდებულებაში, იმის უარყოფა შეუძლებელია, რომ მათგან გამოიჯინიას იგი ფაქტიურად ქადაგებს ხელოვნების გათიშვას თანადროულობის მწვავე საკითხებისაგან, ხელოვნების თავისთავადობას, იმანენტისმის რომანტიკულ გაგებას უახლოვდება. და ეს ხდება სწორედ იმ დროს, როცა საკუთრივ გერმანელი რომანტიკოსები, მისი მემარჯვენე ფრთის წარმომადგენლები ხელოვნების იმანენტისმის ქადაგებას ათავსებენ პოლიტიკური რეაქციის პროგრამის აქტიურ დაცვასთან, ნაციონალისტურ-შოვინისტურ მოძრაობაში ქმედით მონაწილეობასთან.

გამათავისუფლებელი ომის ეპოქაში თითქოს უფრო ის იყო მოსალოდნელი, რომ მომეტებულად ის მწერლები დარჩენილიყვნენ ხელოვნების იმანენტისმის პოზიციაზე, რომლებიც იმავეთვე ამგვარი გაგების ნიადაგზე იდგნენ, რომლებიც ხელოვნების უნივერსალიზმის თეორიას იცავდნენ და არა გოეთე, რომლის ხელოვნების იდეალი პრინციპში იმავეთვე განსხვავდებოდა რომანტიკოსთა ხელოვნების იდეალისაგან. ვხედავთ კი თითქოს ამის სრულიად საწინააღმდეგო სურათს, მემარჯვენე რომანტიკოსთა აქტიურად ჩადგომას პოლიტიკური რეაქციის დამცველთა რიგებში, გოეთესთან კი — დარჩენას დიდი პოლიტიკური მოვლენებისადმი ხელოვანის ინდიფერენტული დამოკიდებულების გაგების ნიადაგზე.

ასეთი ვითარება, რომელიც რომანტიზმისადმი გოეთეს შეხვედრის შესახებ ლაპარაკობს, შეინიშნება მწერალთან არამხოლოდ ახალ ეპოქაში, არამედ წინა პერიოდებშიც, მომეტებულად, საფრანგეთის რევოლუციის ეპოქაში. როგორც რევოლუციის, ისე სხვა თემებზე შექმნილ ამ პერიოდის ნაწარმოებებში, გოეთე წარმოგვიდგება როგორც დამცველი სინამდვილისადმი ხელოვანის ე. წ. წმინდა, ობიექტური დამოკიდებულებისა, მღელვარე პოლიტიკური ამბებისადმი ინდიფერენტული დამოკიდებულების მალარებელი. ხელოვნების დანიშნულების ამგვარი გაგება გოეთესთან საესეებით შეესაბამება ადამიანთა ისტორიის მის მიერ ამ ხანებში შემუშავებულ გაგებას, საზოგადოების მშვიდი, ევოლუციური განვითარების აღიარებას, რომელიც ხელოვნებას უმთავრეს ამოცანად უსახავს მოამზადოს ადამიანი მომავლის საზოგადოებისათვის ამ ადამიანის ესთეტიკურ-მორალური აღზრდის, სრულყოფის გზით.

ახალი საუკუნის თავის შესანიშნავ მხატვრულ ქმნილებებში, მიუხედავად იმისა, რომ ახლა შეაქვს მნიშვნელოვანი ცვლილება თავის ადრინდელ მსოფლგაგებაში, რომ იგი ახლა ცალმხრივობად მიიჩნევს ე. წ. ესთეტიკური ჭანყის პროგრამას და აყენებს ადამიანის აქტიური საზოგადოებრივი მოღვაწეობის პროგრამას, გოეთე მაინც გადაჭრით არ იმიჯნება თავისი აქამდელი მსოფლგაგებისაგან, რომელიც გადამწყვეტ მნიშვნელობას ადამიანის ესთეტიკურ-მორალურ აღზრდასა და სრულყოფას აკეთენებდა და რომელშიც მწერლის რომანტიკულ მსოფლგაგებასთან დაახლოება იგრძნობოდა. ეს ჩანს გოეთეს არამხოლოდ იმ ნაწარმოებებში, რომლებიც შეიქმნენ ახალი საუკუნის პირველ ორ ათწლეულში, არამედ უკანასკნელ დიდ მხატვრულ ქმნილებებში — „მოგზაურობის წლებსა“ და „ფაუსტის“ მეორე ნაწილში.

რაც შეეხება პირველი რიგის ნაწარმოებებს, ისინი გარკვეულად მოწმობენ ევოლუციის გოეთეს მსოფლმხედველობრივსა და შემოქმედებით განვითარებაში, ევოლუციის მწერლის მიერ ხელოვნების წინაშე დასმული ძირითადი ამოცანის ესთეტიკურ-განმანათლებლურ პლანში განხილვიდან მისი საზოგადოებრივ პლანში განხილვისაკენ. გოეთე სულ უფრო და უფრო ახლო მიდის ხელოვნების ამგვარი, საზოგადოებრივი ფუნქციის აღიარებამდე, რაც მნიშვნელოვანწილად შეინიშნებოდა მისი განვითარების წინა საფეხურებზედაც („პრომეთე“, „ფაუსტის“ პირველი ნაწილი, „იფიგენია“, „ტასო“ და მრავალი სხვა.) ეს ასეა, მაგრამ გოეთეს ევოლუციაში ამ გარდამავალ ეპოქაში ჭერ კიდევ ძლიერია ესთეტიკურ-განმანათლებლური ხაზი, მწერალს ჭერ კიდევ გადაჭრით არ უთქვამს უარი თავის იმ შემოქმედებით პლატფორმაზე, რომელიც დასრულებული სახით არის მოცემული. „მოს-

წავლუობის წლებში“ და რომელიც რომანში დასმული ძირითადი საკათხის რომანტიკულ გადაწყვეტას უახლოვდება. მართალია, რომანის უკანასკნელ წიგნებში თავს იჩენს ახალი, გადაჭრით ანტირომანტიკული ტენდენცია, მაგრამ ამ უკანასკნელს ჯერ კიდევ არ მოუპოვებია გაბატონებული მდგომარეობა გოეთეს ამ დროის და მომდევნო პერიოდის ნაწერებში, ჯერ კიდევ არ გამიჯვნია მწერალი გადაჭრით ძირითადი საკითხის რომანტიკულ გაგებას, თავის აქამდელ ესთეტიკურ-განმანათლებლურ პროგრამას, რომელიც, მართალია, რომანტიკულ პროგრამას არ წარმოადგენს, მაგრამ აქვს მასთან მთელი რიგი საერთო, შეხვედრის მომენტი.

თითქოს უფრო ის იყო მოსალოდნელი, რომ რომანტიკული მსოფლგაგებისადმი კრიტიკულად განწყობილი „მოსწავლუობის წლების“ ბოლო წიგნების ავტორი მკვეთრად გამიჯნოდა პოეტური იდეალიზმის იმ პროგრამას, რომელსაც „მოსწავლუობის წლების“ ვილჰელმი მიჰყვებოდა, გაემართლებინა და გაემტკაცებინა თავისი ახალი მხატვრული ქმნილებების ის ახალი ტენდენცია, რომელიც თავს იჩენს „მოსწავლუობის წლების“ ბოლო ნაწილში, საბოლოო განაჩენი გამოეტანა თავისი გმირის რომანტიკული ცალმხრივობისთვის არა მხოლოდ შორეულ პერსპექტივაში, არამედ იმ ნაწარმოებებში, რომლებიც უშუალოდ ამის შემდეგ დაიწერა. ასეთი მოლოდინი სრულიად ბუნებრივად უნდა მივიჩნიოთ, მაგრამ სრულიად ბუნებრივად უნდა მივიჩნიოთ ისიც, რომ იგი გოეთესთან ერთბაშად არ ხორციელდება, არამედ საფეხურებრივად. ერთბაშად არ ხორციელდება, მაშასადამე, ის, რაც გოეთესა და ტრადიციული რომანტიზმის პოზიციის მკვეთრ გამიჯვნაში გამოიხატა. თანაც ისიც აღსანიშნავია, რომ ამ მკვეთრი გამიჯვნის ეპოქაშიც, როგორც თავის ადგილას ვნახავთ, რომანტიკულის პრობლემა გოეთესთან სრულიადაც არ იხსნება, არამედ კვლავ მთელი სიმკვეთრით ისმება, ოღონდაც იგი ახლა სხვა ასპექტს იღებს.

გოეთეს ევოლუციის ამ პირობითად გარდამავალად მიჩნეულ ეპოქაში მწერალს, მართალია, შეაქვს თავის ესთეტიკურ-განმანათლებლურ პროგრამაში ფრთად მნიშვნელოვანი ცვლილებები, მეოცნებე იდეალისტების გვერდით ხატავს სინამდვილის ნიადაგზე მდგომ გმირებსაც, მაგრამ არ ჩანს, რომ იგი ახლა მკვეთრად იმიჯნებოდეს თავისი აქამდელი ესთეტიკური პროგრამისაგან, რომ იგი გამოსავალს ხედავდეს მხოლოდ საზოგადოებრივ პრაქტიკაში, ადამიანის აქტიურ ჩარევაში სინამდვილის გარდაქმნის საქმეში. მე-19 საუკუნის პირველი ორი ათწლეულის გოეთეს შემოქმედება გვემოწმება, რომ შრომის, საზოგადოებრივად სასარგებლო ქმედების ქადაგებას გოეთე

უთავსებს თანადროულობის მღელვარე საკითხებით დაუინტერესებლობის, პოლიტიკური ინდიფერენტობის, მწვავე საკითხებიდან განდგომის მოთხოვნას, რაც ხელოვნების ძირეული საკითხების რომანტიკულ დაყენებასთან მწერლის არა დაშორებას, არამედ დაახლოებას მოასწავებს. ამ დაახლოებას მეტყველებს მღელვარე პოლიტიკური ცხოვრებიდან ხელოვანის გამოთიშვის ის კონცეფცია, რომელსაც ანვითარებს გოეთე საფრანგეთის რევოლუციის თემაზე დაწერილ მხატვრულ ნაწარმოებებში და რომელსაც იგი იცავს ოკუპაციისა და განმთავისუფლებელი მოძრაობის პერიოდში დაწერილ თავის უმნიშვნელოვანეს მხატვრულ ქმნილებებში („პანდორა“, „არჩევითი თვისობა“ „დასავლურ-აღმოსავლური დივანი“, „ეპიმენიდ“).

რომანტიკულისადმი გოეთეს ინტერესის გაძლიერებას ამ პერიოდში მოწმობს ჭერ ერთი მისი შემოქმედების თემატიკა, მომეტებულად, აღმოსავლეთის თემა, უფრო მეტად კი, აღებული მასალის დამუშავება, იდეალისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის გაგება, მხატვრულ სახეთა ის სისტემა, რომელსაც მწერალი ამ პერიოდში ქმნის. ცხადია, იმის მტკიცება შეუძლებელია, რომ გოეთე ამ ხანებში თავის ნაწერებში იდეალისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის რომანტიკულ გადაწყვეტას იძლევა, რომ იგი ახლა მომეტებულად რომანტიკულ მხატვრულ სახეებს ქმნის. არა, გოეთეს შემოქმედებაში ამ პერიოდშიც გაბატონებული მდგომარეობა უკავია განმანათლებლური რეალიზმის და არა რომანტიზმის პრინციპებს, რეალისტურ, ცხოვრებისეულ მხატვრულ სახეებს, მაგრამ ეს არ უარყოფს, რომ, მწერალი განვითარების ამ საფეხურზედაც ამჟღავნებს საერთოს, შეხვედრის მომენტებს რომანტიზმთან როგორც მასალის აღების, ისე მისი მხატვრული დამუშავების მხრივ. „პანდორას“, „არჩევითი თვისობის“, „დივანისა“ და სხვა ნაწარმოებთა ავტორი როგორც მასალის არჩევის, ისე მისი დამუშავების მხრივ გაცილებით უფრო ახლო დგას რომანტიზმთან, ვიდრე „გოეცის“, „პრომეთეს“, „ეგმონტისა“ და თუნდაც „ვერთერის“ ავტორი. ეს დაახლოება არ შეიძლება ვეძიოთ უბრალოდ მასალის ხასიათში, რადგან მასალას ორივე შემთხვევაში მწერალი იღებს არა იმდენად თანადროულობიდან, რამდენადაც წარსულიდან.

თუ ამ თვალსაზრისით შევხედავთ მოხსენებული გარდამავალი პერიოდის გოეთეს შემოქმედებას, დავრწმუნდებით, რომ ქვეყნის ოკუპაციის პირობებში, რომანტიკულის პრობლემა მის შემოქმედებაში კი არ იხსნება, არამედ უფრო აქტიურ ხასიათს იღებს. სწორედ ამ პერიოდში ინტერესდება მწერალი, მსოფლიოს გამოჩენილი რომანტიკოსების მსგავსად, აღმოსავლეთის თემით, ქმნის თავის „დასავლურ-აღმოსავლური დივანი“.

ლ უ რ - ა ღ მ ო ს ა ვ ლ უ რ . დ ი ვ ა ნ ს “, რომელიც, მართალია, რომანტიკული ნაწარმოები არაა, მაგრამ რომანტიზმთან მწერლის დაახლოებას უფრო მეტად მოწმობს, ვიდრე აქამდელი მისი რომელიმე სხვა ნაწარმოები. ამავე პერიოდში ქმნის მწერალი „ა რ ჩ ე ვ ი თ ი თ ვ ი ს ო ბ ა ს“, რომელიც, მართალია, თემატურად რომანტიზმის ლიტერატურასთან მწერლის დაახლოებას არ მოწმობს, მაგრამ მასალის დამუშავების მხრივ კი, ამგვარი დაახლოების უარყოფა შეუძლებელია.

ოტილიე-ედუარდის პერსონაჟებიც მიახლოებით იმავე პლანშია მოფიქრებული, რომელშიც მოფიქრებულია პერსონაჟები რომანტიკული ზედმეტი ადამიანებისა, რომელთაც ვერ მოუნახავთ თავიანთი ადგილი ადამიანთა საზოგადოებაში და, გრძნობენ რა გადაულახავ წინააღმდეგობას იდეალსა და სინამდვილეს შორის, ამთავრებენ თავიანთ ცხოვრებას ტრაგიკულად. ესენი არიან ახალი საუკუნის ვერთერები და მინიონები, რომელთაგანაც ისინი განსხვავდებიან არა მხოლოდ თავიანთი მისტიკური მიდრეკილებებით, არამედ თავიანთი პარაზიტულ-არისტოკრატიული სულისკვეთებითაც, ჯანსაღი ხალხური საწყისისაგან გამიჯვნით.

მდგომარეობას არსებითად ცვლის, ცხადია, ის გარემოება, რომ გოეთე ამ რომანტიკული მხატვრული სახეების გასწვრივ ქმნის ცხოვრებისეულ, რეალისტურ მხატვრულ სახეებს შარლოტას, კაპიტანის, მიტლერის, გრაფისა და სხვების, რომლებშიც აქსოვს მეტწილად თავის თვალსაზრისს მყოფობისა და ისტორიის უმნიშვნელოვანეს საკათხებზე, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ რომანტიკულ პერსონაჟების გაგებაში დაკარგული აქვთ ყოველგვარი მნიშვნელობა, რომ მწერალი მათგან საერთოდ გადაჭრით იმიჯნება. თუ ედუარდის მხატვრული სახისადმი გოეთე მართლაც კრიტიკულადაა გამსჭვალული¹, ეს არ ნიშნავს, რომ იგი ასეთივე დამოკიდებულებას იჩენს სომნამბულისტურად განწყობილი ოტილიესადმი, რომ ოტილიესა და ედუარდის სიყვარულის წარუმატებლობა მას სინანულს არ გვრის. რომანში, მართალია, იმარჯვებს გოეთეს ხაზი, სინამდვილისადმი ის ჯანსაღი რეალისტური დამოკიდებულება, რომელსაც მწერალი მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე ქადაგებდა, იმარჯვებს ოჯახი და ტრადიცია, შეყვარებულთა ერთი წყვილი, შარლოტა და კაპიტანი ქედს იხრის ტრადიციის წინაშე, მეორე წყვილი, ოტილიე და ედუარდი კა იღუპებიან. მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ მწერლის სულში ედუარდისა და ოტი-

¹ Eckermann, I, 222.

ლიეს სიყვარულის ტრაგედია არ ტოვებს მწარე დანალექს ისე, როგორც ეს ვერთერის ტრაგედიისადმი მწერლის დამოკიდებულების შესახებ ითქმის. რომანტიკულად შემართული თავისი გმირების დაღუპვა მწერალს მიაჩნია გარდაუვალად, გარდაუვალად მიაჩნია დაღუპვა იმ ადამიანებისა, რომლებიც იდეალსა და სინამდვილეს შორის არსებულ წინააღმდეგობას არ ლებულობენ როგორც ფაქტს და, არ გააჩნიათ რა მისი გადალახვის უნარი, ჯავრს საკუთარ თავზე იყრიან. ეს ასეა, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ გარდაუვალად მიჩნეული მწერალს სასურველად მიაჩნია, რომ იგი რომანტიკულად შემართული თავისი გმირებისადმი გადაჭრით უარყოფითადაა განწყობილი.

რომანტიკულისადმი ინტერესი „არჩევითი თვისობის“ ავტორმა გამოამჟღავნა არა მხოლოდ იმ ფაქტში, რომ რომანტიკულად შემართული თავისი გმირების დაღუპვა დიდი გულისტკივილით აღიქვა, არამედ მოხსენებული წინააღმდეგობის გადაწყვეტის თავისი პროგრამის წამოყენებაშიც. დააოკეს რა თავიანთი ბუნებრივი მისწრაფებები, კაპიტანმა და შარლოტამ გამოიჩინეს ცხოვრებისადმი უფრო ფხიზელი დამოკიდებულება, ვიდრე ედუარდმა და ოტილიემ, მაგრამ მათი ეს ნაბიჯი არ ნიშნავს, რომ გადაილახა ის წინააღმდეგობა, რომელმაც ოტილიესა და ედუარდის დაღუპვა განაპირობა, ასევე, შარლოტასა და კაპიტანის უანგარო სიყვარულის დაღუპვა. რეალურ ცხოვრებაში არსებული წინააღმდეგობა კვლავ დარჩა, რომლის წინაშეც ადამიანებმა მხოლოდ კაპიტულაცია მოახდინეს, დაემორჩილენ რა დამკვიდრებულ ტრადიციას. შარლოტა და კაპიტანი, ამდენად, წარმოგვიდგებიან არა ამ წინააღმდეგობისაგან თავდაღწეულ ადამიანებად, არამედ ფაქტიურად ისევ ტრაგიკულ ადამიანებად, რომლებიც მოქმედებენ ისე, როგორც უნდა იმოქმედონ და არა ისე, როგორც ისურვებდნენ ხოლმე რომ ემოქმედნათ. ისინი, ამდენად, გამოხატავენ გოეთეს თვალსაზრისის თანადროულობის უმნიშვნელოვანეს საკითხებზე, მის თვალსაზრისის იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა იმოქმედოს ადამიანმა ახალ სოციალურ ვითარებაში. მათი სახით მწერალი ერთხელ კიდევ გვეუბნება, რომ ადამიანმა თავისი და მთელი კაცობრიობის თავისუფლებისათვის ბრძოლა უნდა აწარმოოს არა რეალურად არსებული სოციალური ყოფის წინააღმდეგ, არამედ თავისი თავის აღზრდისა და სრულყოფის მიმართულებით, რეალურად არსებული წინააღმდეგობებიდან ამაღლების, თავის თავსა და სხვებში წმინდა ადამიანურობის მონახვით და მასზე დაყრდნობით. შარლოტა და კაპიტანიც, ამ აზრით, ისეთივე მეოცნებეებად გვევლინებიან, როგორადაც, ჩვეულებრივი რომანტიკული მეოცნებეები. ისინიც, მათ მსგავსად, ფიქრობენ წარმოსახვაში მოხსნან რეალური სინამდვილისათვის

დამახასიათებელი წინააღმდეგობები. თვითონ რეალურის პრიმატის მალაჩებელნი, პრაქტიკული მოღვაწეობით გატაცებულნი, ისინიც ირიბად რომანტიკულ მეოცნებებს ეხმაურებიან.

შარლოტა და კაპიტანი, ცხადია, არ ხასიათდებიან ავადმყოფურ-მისტიკური განწყობილებებით, ისინი ინარჩუნებენ სინამდვილისადმი ჯანსაღ დამოკიდებულებას, არ იჩეხებიან უკიდურესობაში, მაგრამ ძნელი არ არის შევნიშნოთ, რომ ისინიც წინააღმდეგობრივი ნატურები არიან, რომ მათ პარამონიას მიაღწიეს არა სინამდვილეში, არამედ წარმოსახვაში, აირჩიეს მოქმედების ის გზა, რასაც მათგან სინამდვილე მოითხოვდა და არა ის, რაც მათ სურვილებს შეესაბამებოდა. ესენი სწორედ გოეთეს იდეალური გმირები არიან, რომელთაც შესწევთ უნარი დააოკონ თავიანთი გატაცებები, არ გადაიჩენონ უკიდურესობაში, დარჩნენ იმ სინამდვილის ნიადაგზე, რომლის წინააღმდეგაც ამხედრებულნი იყვნენ და გაიღონ პირადი მსხვერპლიც, თავისუფლება აუცილებლობას დაუქვემდებარონ.

ეს გმირებიც ცდილობენ წარმოსახვაში მოხსნან ის წინააღმდეგობა, რაც რეალურ სინამდვილეს ახასიათებს და ამდენად ისინიც რომანტიკულ გმირებს ეხმაურებიან. ეს იმ დროს, როცა ედუარდი და ოტილიე ისწრაფიან არა წარმოსახვითი, არამედ რეალური თავისუფლებისაკენ და, ვერახებენ რა სინამდვილეში არსებული წინააღმდეგობის დაძლევის, ექცვიან მისტიკურ-პათოლოგიური განწყობილებების ტყვეობაში, რჩებიან სომნამბულისტ-რომანტიკულ გმირებად. როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში, ნაწარმოების ავტორი, თუმცა ემიჯნება რომანტიკულ მსოფლგაგებას, მაგრამ გარკვეულ ხარკს უხდის მას, გვიჩვენებს ღრმად ტრაგიკულ, დისპარმონიულ გმირებს, როგორც ედუარდ-ოტილიეს, ისე შარლოტა-კაპიტანის მაგალითზე, იმ განსხვავებით მხოლოდ, რომ პირველნი გამოსავალს ხედავენ თვითმკვლელობაში, მეორენი კი, არსებულთან შერიგებაში.

რომანტიკულ-მისტიკური განწყობილებების ტყვეობაში მოქცეულ ედუარდ-ოტილიეს გოეთემ დაუპირისპირა შარლოტასა და კაპიტანის მხატვრული სახეები, რომლებიც მოფიქრებულნი არიან არა რომანტიკულ, არამედ რეალისტურ პლანში. ისინი იჩენენ ცხოვრებისადმი უფრო ფხიზელ დამოკიდებულებას, ვიდრე ედუარდი და ოტილიე, სიყვარულით გატაცებაში არ იჩეხებიან მათებრ უკიდურესობაში, ახერხებენ თავი დააღწიონ ფიზიკურსა და სულიერ კატასტროფას, არ წაეიდნენ იმ გზით, რა გზითაც მიდიან ჩვეულებრივად მისტიკურ-რომანტიკული გმირები. ეს ასეა, მაგრამ ისინიც, როგორც ითქვა, თავს ვერ აღწევენ შინაგან წინააღმდეგობას, რჩებიან მაინც ტრა-

დიციული დისპარმონიული გმირები, რომლებმაც არსებულთან შე-
რიგებით, სინამდვილისადმი იდეალის დაქვემდებარებით მიაღწიეს
არა ნამდვილ, არამედ მოჩვენებით თავისუფლებას, მოჩვენებით ჰარ-
მონიას. ამდენად, ისინიც როგორც მოჩვენებითად დაშვებულ-
ნი და ჰარმონიული ადამიანები, რომანტიკულ გმირებს ეხმაუ-
რებიან.

რომანტიკულ გმირებს ჩამოგვანან ისინი არა მხოლოდ იმით, რომ
წარმოსახვითი თავისუფლებისადმი ისწრაფიან, აღწევენ მოჩვენე-
ბით და არა რეალურ თავისუფლებას, არამედ იმითაც, რომ მათი მის-
წრაფება არსებულთან შეერიგებისა, მოჩვენებითი ჰარმონიისა, ფაქ-
ტიურად არის თავისუფლებისადმი აბსტრაქტული მისწრაფება, სი-
ნამდვილის კანონზომიერების უგულვებელყოფა. უარყოფენ რა ედუ-
არდ-ოტილიეს სამოქმედო ხაზს, სავალდებულოდ მიიჩნევენ რა არჩე-
ვითი თვისობის პრინციპზე აგებული სიყვარულის დამორჩილებას
გაბატონებული ტრადიციის, ოჯახისა და ქორწინების ინტერესებისად-
მი, შარლოტა და კაპიტანი იჩენენ, რასაკვირველია, მოვლენებისადმი
უფრო მეტ ფხიზელ, რეალისტურ დამოკიდებულებას, მაგრამ, მოით-
ხოვენ რა იდეალის დაქვემდებარებას იმ სინამდვილისადმი, რომლის
წინააღმდეგაც ისინი არსებითად ისევე ამხედრებულნი არიან, რო-
გორც ედუარდი და ოტილიე, შარლოტა და კაპიტანიც აბსტრაქტულ-
იდეალისტური გზით მიდიან, სინამდვილის კანონზომიერებას ზურგს
აქცევენ.

ერთი შეხედვით ასეთი დასკვნა თითქოს პარადოქსული ხასიათი-
საა. მართლაცდა, რა უფლებით შეიძლება შარლოტასა და კაპიტანის
მოქმედებაში რეალური სინამდვილის კანონზომიერების უგულვებელ-
ყოფა და აბსტრაქტულ-იდეალისტური ხაზი დავინახოთ, როცა ეს
ადამიანები გადაჭრით უარყოფენ სინამდვილიდან გაქცევის იმ გზას,
რომელსაც ედუარდი და ოტილიე ადგანან, როცა ისინი სავალდებუ-
ლოდ მიიჩნევენ სინამდვილის მიღებას, იდეალის მისდამი დაქვემდე-
ბარებას? ერთი შეხედვით ეს თითქოს ასეა, შარლოტა და კაპიტანი
რჩებიან რეალური სინამდვილის ნიადაგზე და რომანტიკულ გმირებ-
თან მათი რაიმე დაკავშირების ცდა საფუძველს მოკლებულია.

მაგრამ ასეთი შთაბეჭდილება შეიძლება დაიბადოს მხოლოდ ერთი
შეხედვით. თუ საკითხის არსში ჩავიხედავთ, დავრწმუნდებით, რომ
ზემოაღნიშნულ დათქმას საფუძველი არ გააჩნია. შარლოტა და კა-
პიტანი, მართალია, მოვლენებისადმი ფხიზელი, რეალისტური და-
მოკიდებულებით ხასიათდებიან, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ისინი
რჩებიან თანმიმდევრული რეალისტები, ბოლომდე ახერხებენ რო-

მანტიკული თვალსაზრისისაგან აბსოლუტურად გამიჯვნას. მათაც ისევე ღრმად უყვართ ერთმანეთი სპეტაკი სიყვარულით როგორც უყვართ ერთმანეთი ეღუარდსა და ოტილიეს, მაგრამ, ამ უკანასკნელები-საგან განსხვავებით, მათ აქვთ უნარი დააოკონ თავიანთი თავი, ანგარიში გაუწიონ იმ დაბრკოლებას, რომელიც ტრადიციის, ოჯახისა და ქორწინების სახით მათ წინაშე აღმართული. მაგრამ ნიშნავს თუ არა ეს იმას, რომ შარლოტამ და კაპიტანმა, მოახდინეს რა არსებულის წინაშე კაპიტულაცია, აირჩიეს მოქმედების თანმიმდევრული რეალისტური გზა? არა, არ ნიშნავს. ასეთი დაშვება იქნება გამართლება იდეალის კაპიტულაციისა სინამდვილის წინაშე, იმის დაშვებაც, რომ ასეთი კაპიტულაცია იდეალსა და სინამდვილეს შორის არსებული წინააღმდეგობის ერთადერთ გონივრულ გადაწყვეტას წარმოადგენს.

საკითხის დედაარსი იმაშია, რომ ის სოციალური სინამდვილე, რომლის წინაშეც კაპიტულაციას ახდენენ შარლოტა და კაპიტანი, იყო დრომოკმული, დასალუბავად განწირული ფეოდალური სინამდვილე, რომ რეალური სინამდვილის კანონზომიერების ნიადაგზე დგომა გულისხმობდა არა ამ სოციალური ყოფის მიღებას, არამედ მის უარყოფას, არა დაქვემდებარებას მისდამი, არამედ დაპირისპირებას. ასეთ პირობებში შარლოტასა და კაპიტანის არჩევანი, მათი გადაწყვეტილება, ხელი აიღონ საერთოდ არსებულის წინააღმდეგ პროტესტზე, დაემორჩილონ დრომოკმულ ტრადიციას, ნიშნავდა სწორედ რეალური კანონზომიერების უგულვებელყოფას, მისგან აბსტრაგირებას, თავისუფლებას არა რეალობაში, არამედ წარმოსახვაში.

შარლოტა და კაპიტანი წარმოადგენენ არა შემთხვევითს, არამედ ღრმად კანონზომიერ მოვლენას გოეთეს შემოქმედებით განვითარებაში, ერთს მრავალთაგანს მწერლის მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეთა გაღერებიდან. ისინი გამოხატავენ დიდი გერმანელი მწერლის თვალსაზრისს მყოფობისა და ადამიანთა ისტორიის უმნიშვნელოვანეს საკითხებზე საფრანგეთის რევოლუციის, ოკუპაციისა და რესტავრაციის ეპოქებში, მის თვალსაზრისს სოციალურ კლასებს შორის დამოკიდებულებაზე, საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის გზებისა და ფორმების შესახებ. ისინი ცხადყოფენ მწერლის მსოფლმხედველობის როგორც ძლიერ, ისე სუსტ მხარეებს, მოთხოვნას მოვლენებისადმი რეალისტური, მატერიალისტური დამოკიდებულების შესახებ, ცხოვრებაზე მისტიკურ-რომანტიკული თვალსაზრისის უარყოფას, მეორე მხრივ კი, მოთხოვნას, რომ ადამიანი ამადლდეს თავისი ვიწრო, ამასთანავე თავისი კლასობრივი მდგომარეობიდან ე. წ. წმინდა ადამიანო-

ბამდე, დაკმაყოფილდეს წარმოსახვითი თავისუფლებით, იმით, რაც არსებითად აბსტრაქტულ თავისუფლებას წარმოადგენს*.

* ამგვარი დასკვნა თითქოს საფუძველშივე ეწინააღმდეგება თავისუფლების ცნების იმ გაგებას, რომელსაც აყენებს გოეთე თავის მრავალრიცხოვან მხატვრულ ნაწარმოებში, აგრეთვე საუბრებსა და მიმოწერებში, განსაკუთრებით კი, ფრ. შილერის შესახებ მსჯელობაში, რომელშიც გადაჭრით ილაშქრებს თავისუფლების იმ იდეალს წინააღმდეგ, რომელსაც იგი იდეალურ თავისუფლებას უწოდებს და რომელსაც ფიზიკური თავისუფლების (physische Freiheit) იდეალს უპირისპირებს. აღნიშნავს რა, რომ შილერი პირველ პერიოდში ესწრაფოდა ფიზიკური თავისუფლების მოპოვებას („daß nun diese physische Freiheit Schiller in seiner Jugend so viel zu schaffen machte“ — Eckermann, I, 220), რომ შემდეგ პერიოდში, როცა მას საკმარისად ჰქონდა მოპოვებული ეს ფიზიკური თავისუფლება (ibid). იგი ამით არ დაკმაყოფილდა და მიზნად დაისახა იდეალური თავისუფლების მოპოვება („ging er zur Ideellen über“ — ibid.), გოეთე შუქს ფენს თავის შეხედულებას თავისუფლების შესახებ, აყენებს იდეალს ფიზიკური თავისუფლებისა და უარყოფს იდეალს ე. წ. იდეალური თავისუფლებისა. რომ ეს ასეა, ამას მკვერმტყველურად გვიდასტურებს ის ფაქტი, რომ შილერის მიერ მიზნად იდეალური თავისუფლების მოპოვების დასახევაში გოეთე ხედავს ფრიად სამიშს, შილერისათვის დამლუპველ მოვლენას („ich möchte fast sagen, daß diese Idee ihn getötet hat“ — ibid.).

ეკვი არ არის, გოეთე ილაშქრებს თავისუფლებისადმი იმგვარი მისწრაფების წინააღმდეგ, რასაც გვიანდელ შილერთან ხედავს, ილაშქრებს ე. წ. იდეალური თავისუფლების წინააღმდეგ და აყენებს იდეალს ფიზიკური თავისუფლებისა, აყენებს ადამიანისათვის ხელისშემშლელ გარემო პირობების გაუქმების მოთხოვნას. ეს კი ძირეულად ეწინააღმდეგება იმას, რაც თავისუფლებისა და აუცილებლობის გოეთესეული გაგების შესახებ ითქვა, კერძოდ. იმას, რაც „არჩევითი თვისობის“ პრობლემატურის შესახებ ითქვა. მართლა და, როგორ შეიძლება ერთიმეორეს შეუღწეოთ მტკიცება იმისა, რომ „არჩევითი თვისობის“ ატოლება. სრულ იუნისონში მთელს თავის აქამდელ შემოქმედებასთან, აყენებს არა რეალური, ფიზიკური, არამედ წარმოსახვითი თავისუფლების იდეალს, მტკიცებას იმის შესახებ, რომ იგი ილაშქრებს ამგვარი წარმოსახვითი, იდეალური თავისუფლების წინააღმდეგ და იცავს ფიზიკური თავისუფლების იდეალს? ვეაქვს თუ არა აქ საქმე წინააღმდეგობასთან? ან იქნებ საქმე ვეაქვს მწერლის შეხედულების შეცვლასთან, ისეთ ვითარებასთან, რომ აქამდე გოეთე აყენებდა იდეალურ, წარმოსახვითი თავისუფლების იდეას, მე-19 საუკუნის 20-იან წლებში კი, რადიკალურად შეიცვალა თავისი შეხედულება, აყენებს იდეას ფიზიკური და არა იდეალური თავისუფლებისა?

რა გვეთქმის ამის შესახებ? საკითხის სიღრმეში თუ ჩაიხედავთ. დავრწმუნდებით, რომ თავისუფლების ცნების გაგების საკითხში გოეთე არ ეწინააღმდეგება თავის თავს, როცა ერთის მხრივ აყენებს წარმოსახვითი თავისუფლების იდეალს, მეორეს მხრივ კი ილაშქრებს ე. წ. იდეალური თავისუფლების წინააღმდეგ, როცა ერთის მხრივ ლაპარაკობს საერთო კეთილდღეობის ინტერესებიდან გამოსული პიროვნების მიერ თავისი თავის შეზღუდვის აუცილებლობის შესახებ, მეორეს მხრივ კი, ფიზიკური თავისუფლების შესახებ. მაშინაც, როცა „არჩევითი თვისობის“ წერს და მაშინაც, როცა შილერთან იდეალური თავისუფლებისადმი სწრაფვას იწუნებს, გოეთე ერთგულია თავისი ძირითადი მსოფლმხედველობრივი პრინციპების, საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის თავისი კონცეფციის. როგორც სხვა მრავალ შემთხვე-

შარლოტასა და კაპიტანის მხატვრულ სახეებშიც გამოთქვამს გოეთე თავის თვალსაზრისს მებრძოლ სოციალურ ძალთა შორის დამოკიდებულებაზე, იმას გვეუბნება, რომ ადამიანმა საერთო ინტერესებისათვის უნდა დასთმოს ის, რაც ადამიანებს ერთიმეორეს უპირისპირებს, უნდა ამაღლდეს თავისი მოვალეობის შეგნებამდე. სინამდვილიდან ამგვარად ამაღლებული გმირები არიან გოეთეს მიერ შექმნილ სხვა

ვაში, ისე შილერის შესახებ მსჯელობაშიც იგი იმ აზრს ანვითარებს, რომ ადამიანმა უნდა შეასრულოს თავისი ვალდებულება როგორც საზოგადოების წევრმა, უნდა ამაღლდეს თავისი პიროვნული, ამასთანავე წოდებრივი ინტერესებიდან საერთო ინტერესებამდე, პერსონალურობიდან ჰუმანურობამდე, ზოგადადამიანურობამდე, ე. ი. უნდა შეზღუდოს და დააკლოს თავისი თავი, როგორც პიროვნება, იგრძნოს თავისუფლება აუცილებლობისადმი შეგნებულ დამორჩილებაში.

ამგვარად ესახება საფრანგეთის რევოლუციისა და მომდევნო ეპოქების გოეთეს ადამიანის თავისუფლების საკითხი, კერძოდ რომანში — „არჩევითი თვისობა“ და ამგვარი გაგებიდან მას არ გადაუხვევია არც შილერის შესახებ ზევით ილუსტრირებულ მსჯელობაში. შილერის შესახებ მსჯელობაში იგი, მართალია, იწონებს ფიზიკური თავისუფლების იდეალს და უარყოფს იდეალს იდეალური თავისუფლებისა, მაგრამ თუ ჩავეღრმავდებით შილერის შესახებ მწერლის გამოხატულების შესწავლას, დაინახავთ, რომ გოეთე თავისუფლების ცნების გაგებაში სრულიადაც არ ეწინააღმდეგება თავის თავს, იმ დებულებას, რომ ადამიანმა თავისუფლება სინამდვილის არა რევოლუციურ გარდაქმნაში იგრძნოს, არამედ ამ სინამდვილისადმი შეგნებულ დამორჩილებაში, თვითშეზღუდვაში, ე. ი. იგი უნდა დაკმაყოფილდეს წარმოსახვითი თავისუფლებით.

შილერის შესახებ მსჯელობაშიც გოეთე იმ აზრს ანვითარებს, რომ ადამიანმა თავისუფლება აუცილებლობას უნდა დაუქვემდებაროს, უნდა დაკმაყოფილდეს იმით, რაც აქვს. ადამიანის თავისუფლების აუცილებელ პირობად შილერის შესახებ მსჯელობაში გოეთე იმას აყენებს, რომ ადამიანს ჰქონდეს საშუალება ქანმრთელად ცხოვრობდეს და თავის საქმიანობას ეწეოდეს („um gesund zu leben und sein Gewerbe zu treiben“—Eck., I, 219); თუ ასეთი პირობა არსებობს და მისი მიღწევა კი ყველას ადვილად შეუძლია („und so viel hat leicht ein jeder“—ibid.), მაშინ ადამიანი ამით უნდა დაკმაყოფილდეს („so hat er genug“—ibid.), ამაზე მეტს იგი არ უნდა ესწრაფოდეს, ე. ი. იგი არ უნდა გავიდეს ფიზიკური თავისუფლების ფარგლებიდან. ფიზიკური თავისუფლების ფარგლებიდან გასვლა ადამიანს არც სჭირდება და არცა სასარგებლო მისთვის, პირიქით, იგი მისთვის საზიანოცაა, როგორც ამის დამტკიცებას მწერალი შილერის მაგალითზე შეეცადა. ადამიანი უნდა დაკმაყოფილდეს ფიზიკური თავისუფლებით, ჯანსაღი და ქმედითი ცხოვრების აუცილებელი პირობების შექმნით და არ უნდა დაისახოს მიზნად ამაზე მეტი, იდეალური თავისუფლების მოპოვება, რომელიც, გოეთეს აზრით, არის ქ ა რ ბ ი თავისუფლება (ein Überfluß von Freiheit“ — ibid.) და რომელიც ადამიანისათვის ზედმეტია და საზიანოც.

შილერმა, გამოდის რა გოეთეს აზრთა თანმიმდევრობიდან, საბედისწერო შეცდომა დაუშვა, როცა არ დაკმაყოფილდა მოპოვებული ფიზიკური თავისუფლებით და დაწაფა ჯარბ თავისუფლებას, როცა, მოპოვებული ფიზიკური თავისუფლების პირობებში ვერ დაუღო სადავე თავის მისწრაფებებს, არ დაემორჩილა გარეგან აუ-

მრავალ გმირთა შორის აგრეთვე შარლოტა და კაპიტანი. ამ გმირთა მოქმედებაში თავისებურად უთავსდება ხოლმე ერთიმეორეს სინამდვილის ნიადაგზე დგომა, ცხოვრებაში დარჩენისა და პრაქტიკული მოღვაწეობის პროგრამა სინამდვილის კანონზომიერების უარყოფას, კლასობრივი ბრძოლისა და რევოლუციის უარყოფას, ინდიფერენტიზმისა და ესთეტიზმის გზით სვლას. დგანან რა ბიურგერულ-მეშჩანულ-

ცილებლობას. შილერისათვის, მაშასადამე, გამოირიცხა შესაძლებლობა, რომ მას თავი თავისუფლად ეგრძნო, რადგან მან ეერ დააოჯა თავისი თავი, ეერ ვათავისუფლდა ქარბი თავისუფლების მოპოვების მისწრაფებისგან. ასეთი მდგომარეობა გოეთეს არ მიაჩნია გამართლებულად, არ მიაჩნია გამართლებულად ფიზიკური თავისუფლების ფარგლებიდან გასვლა, მიზნად ქარბი თავისუფლების მოპოვების დასახვა. „ან რად გეინდა ეს ქარბი თავისუფლება. კითხულობს გოეთე, თუკი მისი გამოყენება არ შეგვიძლია. შეხედე აი ამ ოთახს, შეხედეთ მის მოსაზღვრე ოთახს, რომელშიც ჩემს ტახტს ხედავთ. არც ერთი ამ ოთახთაგანი დიდი არ არის. ამას გარდა ისინი სხვადასხვა ხელსაწყოებით, წიგნებით, ხელნაწერებითა და მხატვრული ნივთებითაა საესე. ჩემთვის ესენი საკმაოა, მე მთელი ზამთრის განმავლობაში ეცხოვრობდი ამ ოთახებში და წინა ოთახებში თითქმის ფეხიც არ შემიდგამს. რად მინდა ჩემი დიდი სახლი, ან თავისუფლება დავდიოდე ოთახიდან ოთახში, თუკი არ მაქვს მისი გამოყენების მოთხოვნილება?“ (ibid.).

გალაშქრა რა შილერის შესახებ გამოთქმულ მოსაზრებებში ქარბი თავისუფლების, ასევე იდეალურ თავისუფლების წინააღმდეგ, გოეთეს სრულიადაც არ უარუყვია პრინციპში იდეალური თავისუფლება, საქმის ვითარება ისე არ წარმოუდგენია, რომ აღამიანმა გარეგანი აუცილებლობისაღმე დამორჩილებით თავისუფლებაზე ხელა უნდა აიღოს, თავი აუცილებლობის ბრმა მსახურად აღიაროს. არა, გოეთე მოცემულ შემთხვევაშიც თავისუფლების ცნებას ორგანულად აკავშირებს აუცილებლობის ცნებასთან, ეკლავინდებურად იმ აზრს ანვითარებს, რომ თითოეულმა თავისი მოვალეობა შეასრულოს, სინამდვილეს თვალი გაუსწოროს, გამოიჩინოს ურთიერთისაღმე მოკრძალებითი დამოკიდებულება, ერთიმეორეში აღამიანი დაფასოს, მონახოს თავისი ადგილი საზოგადოებაში, აკეთოს ის, რასაც საერთო ინტერესები მოითხოვს. ეს კი, გოეთეს აზრით, ნიშნავს, რომ აღამიანი თავის მოქმედებას გარკვეულ ზღვარს უდებს, საერთო ინტერესებისთვის თავის თავს ზღუდავს, მაშასადამე, ზღუდავს თავის თავისუფლებასაც. ნამდვილი თავისუფლება, გამოდის გოეთეს აზრთა თანმიდევრობიდან, მიიღწევა პიროვნული თავისუფლების სწორედ ასეთი შეზღუდვით და არა ნებისმიერი ქმედებით. იგი მიიღწევა მხოლოდ ისეთ პირობებში, როცა აღამიანი შეგნებულად იმას აკეთებს, რაც საჭიროა რომ გააკეთოს („die wir erfüllen müssen“); ბიურგერი, მაგალითად, გოეთეს აზრით, ისევე თავისუფალია, როგორც დიდგვარიანი, როგორც კი იგი თავს იმ საზღვრებში იგრძნობს („in den Grenzen hält“ — ibid.). რომელიც მისთვის ღმერთსა და მის სოციალურ მდგომარეობას დაუწესებია.

ნამდვილი თავისუფლება, გოეთეს აზრით, მიიღწევა აუცილებლობისაღმე არა თვითნებურად თავისუფალ დამოკიდებულებაში, არამედ შეგნებულ დამორჩილებაში. თავისუფალი იმის შედეგად კი არ ეხდებით, რომ ჩვენს ზევით მდგომი არაფერი ვიცნოთ („nichts über uns anerkennen wollen“ — ibid.), არამედ იმის შედეგად, რომ მივიღოთ და პატივი ეცეთ იმას, რაც ჩვენს ზევითაა. ასეთ პირობებში ჩვენ თვი-

რი ყოფის აპოლოგიის ნიდაგზე, ისინი გზას თავისუფალს ტოვებენ, რომ სხვებიც რეზინაციის იმ გზით წავიდნენ, რა გზითაც თვითონ მიდიან და რაც საერთოდ საკითხის რომანტიკული გაგებისაკენ გვახედებს.

„არჩევითი თვისობის“ ავტორი ირჩევს რომანში დასმული ძირითადი საკითხის მშვიდობიანი, ზომიერ-შემრიგებლური გადაწყვეტის გზას, იდეალისა და სინამდვილის დაპირისპირებისას საჭიროდ თვლის, რომ ადამიანი შემოიფარგლოს პრაქტიკული საქმიანობით, თავისი ნაბიჯი დამკვდარებულ ტრადიციას შეუფარდოს. აუცილებლობისადმი ასეთ შეგნებულ დამორჩილებაში, გამოდის მწერლის აზრთა თანმიმდევრობიდან, ადამიანი აღწევს თავისუფლებას, მაგრამ ძნელი არ არის შევნიშნათ, რომ ეს არის არა ნამდვილი, არამედ მოჩვენებითი თავისუფლება, მოჩვენებითი სიმშვიდე და ჰარმონია, რამდენადაც იგი არ გამოხატავს სინამდვილეში არსებულ ვითარებას, უფრო სასურველობის სფეროს ეკუთვნის, ვიდრე სინამდვილისას. რეალობის პრიმატის

თონ ვმალდებით და ვუსწორდებით იმას, რაც ჩვენს ზევითაა („heben wir uns zu ihm hinauf“ — *ibid.*), ვრწმუნდებით, რომ ჩვენში არის ისეთივე მაღალი და ჩვენც ღირსნი ვართ მისი თანაბარი ვიყოთ.

როგორც ვხედავთ, შილერის შესახებ მსჯელობაშიც გოეთე სრულიად არ იფარგლება თავისუფლების ცნების შეზღუდული განსაზღვრებით, არამედ ვარკვეულად აფართოებს მის შინაარსს. აყენებს რა იდეალს ფიზიკური თავისუფლებისა, იგი სრულიადაც არ უარყოფს იდეალურ თავისუფლებას, მიაჩნია მხოლოდ, რომ იგი მიიღწევა აუცილებლობისადმი დაქვემდებარების პირობებში, რომ იგი არსებითად არ არის ფიზიკური თავისუფლების საპირისპირო, იგივე ფიზიკური თავისუფლებაა. ეს ასეა, გოეთე თავისუფლების ცნებას ორგანულად აკავშირებს აუცილებლობის ცნებასთან, მაგრამ ძნელი არ არის საკითხის ამგვარ გაგებაში დავინახოთ თავისუფლების ცნების იგივე წარმოსახვითი, აბსტრაქტული გაგება, როგორსაც ვხედავთ „არჩევით თვისობაში“. ეს იმიტომ, რომ მოცემულ შემთხვევაშიც გოეთე თავისუფლების საკითხის გაგებისას არ იღებს კურსს საზოგადოებაში არსებულ რეალურ ვითარებაზე, იმ მდლარი წანამდღვრებიდან გამოდის, რომ ანტაგონისტურ კლასებს შორის შესაძლებელია მშვიდი, ჰარმონიული დამოკიდებულების დამყარება. და, გრძობს რა, რომ ასეთ პირობებში ადამიანის ნამდვილი, რეალური თავისუფლებაზე ლაპარაკი შეუძლებელია, გოეთე მოცემულ შემთხვევაშიც კურსს იღებს ადამიანის წარმოსახვით გათავისუფლებაზე, იმ აზრს ანვითარებს, რომ ადამიანი ანტაგონისტურ კლასებად დაყოფილ საზოგადოებაში აუცილებლობისადმი შეგნებული დამორჩილების გზით თავისუფლდება არა ნამდვილად, არამედ წარმოსახვაში, მხოლოდ იგრძნობს თავისუფლებას, მხოლოდ შეგნებაში მალდდება იგი იმის დონემდე, რაც მის ზევითაა და არა რეალურად. ამგვარად, რეალურად არსებული კლასობრივი განსხვავების ხელუხლებლად დატოვების პირობებში გოეთეს მოცემულ შემთხვევაშიც შესაძლებლად მიაჩნია ადამიანის გათავისუფლება, მაგრამ გათავისუფლება არა ნამდვილი, არამედ წარმოსახვითი. ამ შემთხვევაშიაც მწერალი, როგორც ვხედავთ, საკითხის რომანტიკულ გაგებას უახლოვდება.

მლიარეებლნი, პრაქტიკული მოღვაწეობით გატაცებულნი, შარლოტა და კაპიტანი, ამდენად, ავლენენ თავიანთი ბუნების მეორე, ამის სრულიად საპირისპირო მხარეს, რომელიც სინამდვილის კანონზომიერების უგულვებელყოფაში, რეალობისათვის წარმოსახული სინამდვილის დაპირისპირებაში, რეზინაციაში მდგომარეობს. ამდენად ეხმაურებიან ისინი რომანტიკულ გმირებს, ისე როგორც ეხმაურებიან გოეთეს შემოქმედების სხვა მრავალრიცხოვან გმირებს რევოლუციისა და იმპერიის ეპოქებისა.

რეზინაციის ის გზა, რომელზედაც შემდგარან შარლოტა და კაპიტანი, არის ამ პერიოდის გოეთეს შემოქმედების ნიშანდობლივი მოვლენა, იმის მაჩვენებელი, რომ მწერალს არა აქვს მომარჯვებული ჰემმარიტად მეცნიერული თვალსაზრისი ისტორიის ახსნის დარგში, რომ თავისუფლებისა და სამართლიანობის მომღერალი, ბუნების ახსნის დარგში მატერიალიზმის ნიადაგზე მდგომი გოეთე საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნაში გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს, მართალია, ადამიანს, მაგრამ ადამიანს — აქტიურად მებრძოლს ბუნების წინააღმდეგ და არა თავისი უკეთესი მომავლისათვის საბრძოლველად განწყობილსა და ორგანიზებულს, გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს ადამიანის მორალურ-ესთეტიკურ აღზრდასა და სრულყოფას.

ასეთი, მღელვარე პოლიტიკური ცხოვრებიდან არსებითად გამოთშული ადამიანის იდეალს აყენებს გოეთე ამ პერიოდის თავის ნაწერებში, ადამიანს, რომელსაც ძაგს ფილისტერული ყოფა და მისტიკურ-რომანტიკული მიზანსწრაფვაც, ცდილობს შეინარჩუნოს შუათანა პოზიცია, არ დავიდეს და არ გაითქვიფოს არც ბიურგერულ თვითკმაყოფილებაში და არც უსაგნო რომანტიკულ მეოცნებებაში და გამოსავალს ნახულობს იმაში, რომ თავისი ამ ე. წ. წმინდა ესთეტიკური თვალსაზრისის შენარჩუნებისათვის ზავს ამყარებს იმ ყოფასთან, რომლის წინააღმდეგაც იგი მთელი თავისი არსით არის განწყობილი, ხოლო აბსოლუტურად ვერც რომანტიკული მსოფლგაგებისაგან იმიჯნება. ასეთი ადამიანის, პრაქტიკული ქმედების ასეთ იდეალს აყენებს გოეთე თავის მხატვრულ ნაწერებში და იცავს მას თავის მოღვაწეობაში, მომეტებულად ე. წ. გამათავისუფლებელი ომის ეპოქაში. „არჩევითი თვისობის“ პრობლემატიკაც ამ უმნიშვნელოვანესი საკითხის გადაწყვეტას ეძღვნება, რომელშიც გარკვეულად ჩანს რომანტიზმის მსოფლგაგებასთან გოეთეს როგორც დაშორების, ისე შეხვედრის ხაზი.

საკითხის ასეთივე გაგებაა მოცემული ამ ეპოქის გოეთეს სხვა შესანიშნავ ნაწარმოებებში, რომელთაგან განსაკუთრებით ყურადღე-

ბას იქცევს „დასავლურ-აღმოსავლური დივანი“ და „ეპიმენიდეს გამოღვიძება“. საფუძველი არ არსებობს მივიჩნით ეს ნაწარმოებები რომანტიკული ხასიათის ნაწარმოებებად, მაგრამ იმის უარყოფაც არ შეიძლება, რომ ისინი, მომეტებულად „დივანი“, შეიცავენ ისეთ მომენტებს, რომლებიც რომანტიზმის ლიტერატურასთან გოეთეს დაახლოების მაჩვენებელია. ეს დაახლოება ჩანს არა მხოლოდ მასალის არჩევანში, არამედ მის დამუშავებაშიც, ცენტრალური გმირის გამიჯვნაში თანადროულობის მღელვარე საკითხებისაგან, მისთვის გარკვეულად ზურგის შექცევასში. როგორც „დივანის“ გმირი, ჰატემი და ზულეიხა, ისე „ეპიმენიდეს გამოღვიძების“ მთავარი გმირი, ეპიმენილე ღვანან რეზინაციის გზაზე, გული არ უჩერდებათ თანადროულობის მღელვარე პოლიტიკურ ცხოვრებაში, იჭრებიან წარმოსახული სიმშვიდისა და სიხარულის სამყაროში. მათ სძულთ გარემომცველი სინამდვილე, მწარედ აღიქვამენ პოლიტიკური ვითარების დაძაბვას ევროპაში, ომს და მის სამწუხარო შედეგებს, მაგრამ თავიანთ მოწოდებას ხედავენ არა იმაში, რომ აქტიურად ჩაერიონ თანადროულობის ამ მღელვარე ამბებში, დაიჭირონ რომელიმე მებრძოლი ბანაკის მხარე, არამედ იმაში, რომ, მსგავსად რომანტიკული გმირისა, ზურგი შეაქციონ სინამდვილეს, ჩაიძირონ თავიანთ თავში, ძილში, პოეტური იდეალიზმში, რათა დაასრულონ თავიანთი ევოლუცია და ამასთანავე თავი დააღწიონ ფიზიკურსა და სულიერ კატასტროფასაც.

ჰატემისა და ეპიმენიდეს მხატვრული სახეები მწერალს მოფიქრებული აქვს მღელვარე პოლიტიკური ამბების, დამპყრობელთა წინააღმდეგ ევროპის ხალხთა გამათავისუფლებელი ბრძოლების ფონზე. ესენი არიან მხატვრული სახეები ამ დიდი მოვლენებისადმი გულგრილად განწყობილი, თავიანთი პოეტური წარმოსახვის სამყაროში შეხიზნული ადამიანებისა, რომელთათვისაც მთავარი მნიშვნელობა იმას ენიჭება, რომ ადამიანმა ამ მძიმე განსაცდელის დროს შეინარჩუნოს შინაგანი სიმშვიდე და ჰარმონია, პოეზიისა და სიხარულის გრძნობა და შეინარჩუნოს იგი არა ცხოვრების ფერხულში აქტიურად ჩაბმის, არამედ მისგან გათიშვის, ამაღლების გზით, რაც გარკვეულად სინამდვილისადმი რომანტიკულ დამოკიდებულებას გვაგონებს.

იმ დროს, როცა ირგვლივ ყველაფერი რადიკალურად იცვლება, როცა ჩაგვრის, ომისა და ცბიერების დემონები ქვეყანას თავს ატეხენ საშინელ უბედურებას, „დივანის“ ავტორი პირს იბრუნებს აღმოსავლეთის ეკზოტიკური სურათებისაკენ, ხატავს პოლიტიკური ამბებისაგან გამიჯნულ, ბუნების სილამაზეს, აგრეთვე დროს მხიარულად გატარებას დაწაფებულ გმირს — ჰატემს. ასევე, ეპიმენიდეს სახითაც

გოეთე ხატავს იმავე რეზინაციის გზით მავალ, პოეტური წარმოსახვის სფეროში შეხიზნულ გმირს, რომელსაც სძინავს მთელი იმ დროის განმავლობაში, როცა მის სამშობლოში ომის ხანძარი მძვინვარებს და იღვიძებს იმ მომენტში, როცა გამარჯვება უკვე კარზეა მომდგარი.

გოეთე იმის შეგნებიდან გამოდის, რომ ეპიმენიდე ვერ შეინარჩუნებს თავისი სულის ნიშანდობლივ მხარეებს, სიხარულისა და პოეზიის გრძნობას, მოვლენებისადმი ჭანსალ პოეტურ დამოკიდებულებას, თუ იგი აქტიურად ჩაებმება თანადროულობის მღელვარე ამბებში. გენიების, ავტორის ჩანაფიქრის ამ აღმსრულებლების, ფუნქციაც იმაში მდგომარეობს, რომ გამოთიშონ ეპიმენიდე ამ პოლიტიკური ცხოვრებიდან, ჩააყენონ იგი სიმშვიდის, ძილის მდგომარეობაში. დაე ცხოვრება წავიდეს თავისი გზით, დაე იყოს იგი მშფოთვარე და მოუსვენარი, მაღალი პოეზიის გრძნობით დაჯილდოებული ადამიანის მოწოდებას შეადგენს არა ამ ამბებში მონაწილეობა, არამედ მისგან განდგომა, შინაგანი სიმშვიდისა და პარამონიის შენარჩუნება — ასეთი გენიების მსჯელობის აზრი, რომელიც თვით გოეთეს აზრს გამოხატავს.

„Zeiten, sie werden so fieberhaft sein
laden die Götter zum Schlafen dich ein“.

საგულისხმო ის არის, რომ მწერალი კი არ უარყოფს თანადროულობისადმი თავისი გმირის ამგვარ აბსტრაქტულ-ესთეტიკურ დამოკიდებულებას, არამედ მიაჩნია იგი შექმნილ ვითარებაში ხელოვანისათვის ერთადერთ სწორ გზად. მდგომარეობას არ ცულის ის, რომ გამოღვიძებული ეპიმენიდე კიცხავს თავის თავს იმის გამო, რომ მას ხალხის ტანჯვისა და ბრძოლის მთელი ამ ხნის განმავლობაში ეძინა.

„Doch schäm' ich mich der Ruhestunden,
mit euch zu leiden war Gewinn:
denn für den Schmerz, den ihr empfunden,
seyd ihr auch größer, als ich bin“.

გი რწმუნდება, რომ სწორად მოიქცა, როცა დაუჭერა გენიებს, რომლებიც მას მღელვარე პოლიტიკური ამბებიდან განდგომისაკენ ოუწოდებდნენ და არ არის მართალი ახლა, როცა საყვედური გაოქცეს თავისი თავისთვის.

„Tadle nicht der Gotterwillen, wenn du manches Jahr
gewannst: sie bewahrten dich im Stillen,
daß du rein empfinden kannst“.

სინამდვილისაგან განდგომის, პოეტური რეზინაციის ეს ხაზი, რომელსაც მიჰყვებიან „დივანისა“ და „ეპიმენიდეს“ ცენტრა-

ლური გმირები, რომელიც გამოხატავს თვით მწერლის თვალსაზრისს ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულების შესახებ, გარკვეულად გვახელებს რომანტიზმის ლიტერატურისაკენ, საკითხის რომანტიკული გაგებისაკენ. ამ გარდამავალი პერიოდის გოეთეს შემოქმედების ის გმირებიც, რომლებიც ცხოვრებისადმი ჯანსაღ რეალისტურ დამოკიდებულებას ინარჩუნებენ, ისინიც გარკვეულ ხარკს უხდიან რომანტიკულ მსოფლგაგებას, პრაქტიციზმის ქადაგებას აკავშირებენ ჰარმონიის, თავისუფლების იდეის აბსტრაქტულ დაცვასთან, კმაყოფილებიან წარმოსახვითი თავისუფლებით. შარლოტა, კაპიტანი, პატემი და ეპიმენიდე, როგორც გოეთეს თვალსაზრისის გამოხატველი გმირები, დგანან რეალობის ნიადაგზე, არიან პრაქტიკული ინტერესებით აღტყინებული და ამდენად, არარომანტიკული პერსონაჟები, მაგრამ მათშიც, რომ აღარაფერი ვთქვათ მინიონის, მექნარის, ასევე პანდორას, ოტილიესა და ედუარდის შესახებ, არის რიგი ნიშანი, რომელნიც მათ რომანტიკულ გმირებთან აახლოებთ. ისინიც არიან რომანტიკულად შემართული გმირები, მათაც სძაგთ გარემომცველი სინამდვილე და ცდილობენ გაექცნენ მას, ე. ი. წავიდნენ რეზინაციის იმ გზით, რა გზითაც მიდიან რომანტიკული გმირები. გოეთეს ამ გმირებსაც ისევე არ მოსწონთ ის ვითარება, რომელიც შეიქმნა ახალ ეპოქაში, როგორც არ მოსწონთ იგი რომანტიკულ გმირებს. ისინიც ისევე გულისტკივილით აღიქვამენ ბურჟუაზიული ურთიერთობის გამარჯვების შედეგად ანტიესთეტიზმისა და მონოტონობის სულის დამკვიდრებას როგორც ამას ვხედავთ რომანტიკულ გმირთა მაგალითზე.

ამ ფაქტში იგრძნობა დაახლოება გოეთეს გმირებსა და ხელოვნების იმ ენთუზიასტებს შორის, რომლებსაც გერმანელი რომანტიკოსები ხატავენ (ი. ბერგლინგერი, ცერბინო, კრაისლერი, ბერგკლინგერი, ტრაუგოტი და სხვა). ისინიც ამ რომანტიკული გმირების მსგავსად, უპირისპირდებიან ფეოდალურ-ბიურგერულ ყოფას, ღრმად შეშფოთებულნი არიან ხელოვნების ბედით ახალ სოციალურ ვითარებაში. ისინიც დისჰარმონიის მდგომარეობიდან ისწრაფიან ჰარმონიის მდგომარეობისაკენ, იდეალური წარმოსახვითი თავისუფლებისაკენ.

ყურადსაღებია, რომ სინამდვილიდან გაქცევის, რეალობისათვის წარმოსახულის დაპირისპირების ეს მომენტი ახასიათებს გოეთეს შემოქმედებას იმ პერიოდშიც, როცა გარკვეულად იწყება ტრადიციული რომანტიზმის დეკადანსი, გენიალურად შენიშნული თვითონ გოეთეს მიერ, როცა მთელი სიმწვავეით ისმება ხელოვნების თანადროულობასთან მჭიდროდ დაკავშირების საკითხი. გოეთეს შემოქმედე-

ბის დამაგვირგვინებელი მხატვრული ქმნილებები — „მოგზაურობის წლები“ და „ფაუსტის“ მეორე ნაწილი ამის ნათელ ილუსტრაციას წარმოადგენენ.

თითქოს სრულიად არაქანონზომიერია, მაგრამ ფაქტია, რომ „მოგზაურობის წლების“ ავტორი, რომელიც ახლა მომავლის საზოგადოების იდეალის დახატვისას კურსს იღებს მეტწილად ადამიანის არა ესთეტიკულ-მორალურ აღზრდაზე, მის არა ზოგად, თუნდაც მრავალმხრივ განათლებაზე, არამედ მის საზოგადოებრივად სასარგებლო შრომაში ჩაბმაზე, კურსს იღებს სპეციალურ განათლებაზე, თავის ამ ახალ ნაწარმოებში გარკვეულ ადგილს უთმობს სინამდვილისაგან გაქცევის, რეზინაციის რომანტიკულ მოტივს, რომ იგი ნაწარმოების ცენტრალურ გმირს, ვილჰელმს წარმოგვიდგენს როგორც განდგომილთა კავშირის წევრს, მოგზაურს, გარკვეული მნიშვნელობით როგორც განდგომილს. და მართლაც, ფაქტია, რომ „მოგზაურობის წლების“ გმირი, ვილჰელმი, რომელიც რომანის პირველი ნაწილის ვილჰელმთან შედარებით განსხვავებული გზით მიდის, კვლავინდებურად კი არ ეძებს ხსნას ილუზიებში, არამედ პრაქტიკულ საქმიანობაში, კავშირს წყვეტს სასცენო ხელოვნებასთან და ქირურგიას სწავლობს, არის წევრი განდგომილთა კავშირისა. ეს კავშირი კი თავის რიგებში აერთიანებს ისეთ ადამიანებს, რომლებიც მომავალს შეტრფიან, მაგრამ აურჩევიათ იდეალის განხორციელების თავისებური გზა, სინამდვილისაგან განდგომის, მისგან ამაღლების გზა.

„მოგზაურობის წლების“ პრობლემატიკის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს რეზინაციის (Entsagung) პრობლემა. ეს უკანასკნელი მწერლის აქამდე ნაწარმოებებშიც ისმებოდა, მაგრამ არა ისე ფართო პლანში, როგორშიაც იგი დასმულია „მოგზაურობის წლებში“. შემთხვევითი არ არის, რომ თავის ამ ახალ ნაწარმოებს გოეთემ ქვესათაურად მისცა — „განდგომილები“, რადგან ნაწარმოებში გამოყვანილ გმირთა ერთი ნაწილი, მათ შორის ვილჰელმიც, არიან განდგომილთა ორდენის წევრები, პრაქტიკულად გადაუდგამთ ამ მხრივ ის ნაბიჯები, რომლებიც დაგეგმილი ჰქონდათ ადრე.

წინამდებარე შრომის მიზანს არ შეადგენს გოეთეს მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების ბუნების გამორკვევისათვის ამ მნიშვნელოვანი პრობლემის ყოველმხრივი განხილვა, არამედ, მისი განხილვა ამ შრომაში დასმული საკითხის, რომანტიზმისადმი გოეთეს დამოკიდებულების გამორკვევის განასერში. ამ საკითხის შესწავლის სირთულე იმაში მდგომარეობს, რომ ნაწარმოების ავტორი არ გვაძლევს საკმაო მასალას მისი შესწავლისათვის, კმაყოფილდება საერთო მიწინააღმდეგარისა და მონახაზების მოცემით.

როგორ ესახება გოეთეს რეზინაციის პრობლემა, რა მსოფლმხედველობრივი წინამძღვრიდან გამოდის იგი, როცა რომანის გმირთა მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოგვიდგენს განდგომილებად, რა შინაარსათავესებს იგი მოცემულ შემთხვევაში განდგომილების ცნებაში? თითქოს არავითარ ეჭვს არ უნდა იწვევდეს, რომ განდგომის პრობლემის ასე ორგანულად დაკავშირება „მოგზაურობის წლების“ პრობლემატიკასთან, რომანტიზმთან, საკითხის რომანტიკულ გადაწყვეტასთან გოეთეს უფრო დაახლოების მაჩვენებელია, ვიდრე დაშორების, რადგან საქმე ეხება იმისაგან განდგომას, რაც ობიექტურად არის მოცემული. ფაქტია, რომ რეზინაცია, სინამდვილისაგან განდგომა რომანტიკული მსოფლმხედველობის ნიშანდობლივ მხარეს წარმოადგენს. შთაბეჭდილება იქმნება, რომ „მოგზაურობის წლები“ „მოსწავლეობის წლებთან“ შედარებით მოასწავებს გოეთეს შემოქმედებაში რეალიზმის არა შემდგომ გაძლიერებას, არამედ შესუსტებას, გაძლიერებას რომანტიზმის ხაზისა, მოასწავებს ცენტრალური გმირის არა შემობრუნებას პრაქტიკული სინამდვილისაკენ, არამედ კლავინდებურად დარჩენას პოეტური იდეალიზმის, რომანტიკული ცალმხრივობის ტყვეობაში.

რამდენად შეესაბამება სინამდვილეს ასეთი დასკვნა? ამ საკითხზე პასუხის გასაცემად არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება სწორედ იმის გარკვევას, თუ როგორ ესახება მწერალს განდგომის პრობლემა, რამდენად უახლოვდება იგი ამ საკითხის გაგებაში რომანტიკოსებს. გოეთე, მართალია, როგორც აღინიშნა, ზოგადი მინიშნებით იფარგლება განდგომის საკითხის გარკვევისას, მაგრამ ეს არ წარმოადგენს დაბრკოლებას გავიგოთ თუ როგორ ესმის მას ეს საკითხი, რადგან თუ საკუთრივ განდგომის შესახებ იგი ერთობ ძუნწად ლაპარაკობს, ამბის განვითარებას რომანში წარმოგვიდგენს მომეტებულად ამ ასპექტში, წინ წამოწევს სწორედ იმათ, ვინც განდგომილთა კავშირში ჰყავს შეყვანილი.

დაუვბრუნდეთ დასმულ საკითხს. რას ნიშნავს განდგომის, რეზინაციის საკითხი გოეთესთან, კონკრეტულად, „მოგზაურობის წლებში“, რომანტიზმთან მწერლის დაახლოებას მოასწავებს იგი თუ დაშორებას? ეს საკითხი მეცნიერებაში არ გამხდარა სპეციალური შესწავლის საგანი, მაგრამ გაკვრით, გოეთეს მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების შესწავლის ფონზე ბევრი ბურჟუაზიული მკვლევარი ამ საკითხსაც შეხებია და გამოუთქვამს საყურადღებო მოსაზრებები ყურადღებას იქცევს ამ მხრივ გ. ზ ი მ ე ლ ი ს და ფ. გ უ ნ დ ო ლ ფ ი ს მოსაზრებები. მართებულად აკავშირებენ რა რეზინაციის პრობლემას გოეთესთან ამ მწერლის მთელი მსოფლმხედველობისა და შე-

მოქმედების საკითხებთან, დასახელებული მკვლევარები განწყობილი არიან დაინახონ გოეთესთან განდგომის საკითხის გაგებაში მწერლის არა დაშორება სინამდვილისაგან, არამედ დაახლოება, მწერლის დადგომა ობიექტურ თვალსაზრისზე, ობიექტივაცია თვით სუბიექტისა¹. ამ წანამძღვრიდან გამოსულნი, ისინი მართებულად ხედავენ მწერალში ადრინდელი განწყობილებების დაძლევის, სახელდობრ, დაძლევის იმ განწყობილებებისა, რომლებიც მათ სუბიექტივისტურად მიაჩნიათ. ამ წანამძღვრიდან გამოსული, ზიმელი მკვეთრად მიჯნავს გოეთეს რომანტიკოსებისაგან („Hier liegt vielleicht der tiefste Grund für Goethes Abneigung gegen die Romantik“—S. 185).

როგორც ზიმელი, ისე გუნდოლფი მართებულად აკავშირებენ განდგომის პრობლემას გოეთესთან მწერლის მთელი მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების პრობლემასთან, ამგვარი პრობლემის დასმასა და გადაწყვეტაში მართებულად ხედავენ მწერლის მიერ წინ გადადგმულ ნაბიჯს — რეალიზმისკენ ვიდრე რომანტიკული სუბიექტივიზმისაკენ. ეს ასეა, მაგრამ ამის მიუხედავად, დასახელებული მკვლევარების მიერ მოცემული გაგება განდგომის პრობლემისა გოეთესთან მკდარად უნდა იქნას მიჩნეული. ამ პრობლემის გაგება ზიმელისა და გუნდოლფის მიერ უშუალოდ გამომდინარეობს გოეთეს ევოლუციის მათ მიერ მოწოდებული კონცეფციიდან, რომლის თანახმადაც თვითაღზრდისა და თვითდადგენის გზაზე დამდგარი გოეთე მხოლოდ მაშინ აღწევს თურმე თავის ნამდვილ მოწოდებას, როცა აყენებს ადამიანის მიერ არა მხოლოდ პირად, არამედ საზოგადოებრივ ცხოვრებაშიც თავისი თავის შეზღუდვის, გარემომცველი სოციალური ყოფის წინააღმდეგ არა ბრძოლის, არამედ მასთან შერიგების პროგრამას.

გ. ზიმელის კონცეფციაში სადავოს წარმოადგენს არა ის, რომ თავისი თავის შეზღუდვის ტენდენცია, რეზინაცია დამახასიათებელია გოეთესათვის არა მხოლოდ გვიან პერიოდში, არამედ, საერთოდ, მთელი მისი შემოქმედებისათვის („Durch das goethesche Leben geht von sehr früh an ein Zug von Resignation, dem er oft Ausdruck und Nachdruck gibt“—S. 179). სადავოს წარმოადგენს არა ის, რომ რეზინაციის პროცესი გოეთესთან მას ესახება როგორც ობიექტივაციის პროცესი, არამედ გაგება თვით ამ ობიექტივაციის პროცესისა მწერალთან, მისი გაგება როგორც გოეთეს მხრივ თავისი თავის პოვნის

¹ G. S i m m e l, Goethe, Leipzig, 1918, SS. 178—179. ე. მ. კ ა რ ე კ ი ი მ დიარებისაკენ იხრება, რომ „მოგზაურობის წლებში“ ადგილი აქვს არა ობიექტივაციის, არამედ უარყოფის პროცესს, მწვერვალს არა მხოლოდ შემწყნარებლობის („de la tolérance“), არამედ რეზინაცია — უარყოფისა („de la résignation, du renoncement“) — J. M. C a r r é, La vie de Goethe, Paris, 1927, p. 284.

მაჩვენებელი, მაჩვენებელი იმისა, თუ როგორ თავისუფლდება სუბიექტი თავისი სუბიექტურობისაგან და შინაგანად განქვერდით მალა წესს ემორჩილება („weil das Subjekt sich seiner Subjektivität enthoben und schon einer höheren geahnten oder innerlich geschauten Ordnung zugehörig fühlt“—S. 178).

გოეთესთან რეზინაციის პრობლემის ამგვარი გაგება საფუძველს მოკლებულია იმიტომ, რომ იგი მცდარად წარმოგვიდგენს მწერლის მსოფლმხედველობრივ ევოლუციას, რეზინაციის გოეთესეულ გაგებაში ხედავს ამ მწერლის მსოფლმხედველობის მხოლოდ ერთ მხარეს, მის მიერ ობიექტივიზმის პრინციპის წამოყენებას გვიან პერიოდში უფრო დაბეჭითით და უფრო ფართო პლანში, ვიდრე წინაპერიოდებში და ვერ ხედავს მის მეორე მხარეს, საზოგადოებრივი ცხოვრების ღრმა წინააღმდეგობრობით დაპირობებულ ფაქტს მოვლენებისადმი ე. წ. ობიექტური დამოკიდებულებისა, თავისი თავისაგან ამაღლების, განდგომის, ე. წ. წმინდა ადამიანურობის თვალსაზრისზე დადგომის ფაქტს. წინააღმდეგ ფაქტებისა, ზიმილიც განწყობილია რეზინაციის, იგივე ობიექტივაციის პროცესში დაინახოს გოეთესთან ამ მწერლის შემოქმედებითი განვითარების მაგისტრალური ხაზი, მწერლის მიერ თავისი თავის მოძებნის, თვითდადგინების ერთადერთი და გონივრული გზა.

გოეთესთან რეზინაციის პრობლემის გაგების ასეთივე მცდარი წინამძღვრებიდან გამოდის გუნდოლფიც, აკავშირებს რა „მოგზაურობის წლებში“ გოეთეს მიერ რეზინაციის საკითხის დასმას მწერლის მიერ ხანგრძლივი დროის მანძილზე თავისი თავის ძიებისა და ბოლოს თავისი თავის დადგენის, აღრინდელი ტიტანური მისწრაფებების დაძლევის ფაქტთან. განდგომის პრინციპის მაღარებელ გოეთესათვის, ფიქრობს გუნდოლფი, ადამიანის მიერ თავისი თავისთვის ზღვარის დადება ნიშნავდა მსხვერპლის გაღებას („ein Opfer seiner überströmenden Natur“—Gundolf, Goethe, Berlin, 1922, S. 729), მაგრამ ნიშნავდა მისი ნატურის გადარჩენისა და შენარჩუნების ერთადერთ გარანტიას („die einzige Rettung und Sicherung dieser Natur“—ibid.), ნიშნავდა მისი პერსონალობის გადარჩენას („Seine Persönlichkeit hatte er gegenüber der Gesellschaft gerettet“—ibid.).

ეს ფაქტია, რომ რეზინაციის მოთხოვნა ეკუთვნის გოეთეს განვითარების მაღალ საფეხურს, როცა რეალიზმის ხაზი მწერლის შემოქმედებაში კი არ სუსტდება, არამედ ძლიერდება, ეკუთვნის ტრადიციული რომანტიზმის ლიტერატურის დაწყებული დეკადანსის პერიოდს, მაგრამ ფაქტია ისიც, რომ ამგვარი მოთხოვნის წამოყენებით, უკეთ, ახლა მისი უფრო ფართო პლანში დასმითა და გადაწყვე-

ტით, მწერალმა გარკვეული ხარკი მიუზღო რომანტიზმსაც, რეზინაციის ცნების რომანტიკულ გაგებასაც. არსებითი მნიშვნელობა ამ ასპექტში აქვს არა იმას, რომ რეზინაციის მოთხოვნად მწერალი ადამიანის მიერ თავისი მოქმედების მკაცრ რეგლამენტაციას, საკუთარი ნაბიჯის გარემოს ინტერესებთან დაქვემდებარებას აყენებს, არამედ იმას, რომ ამგვარ მოთხოვნაში იგი იმ მცდარი შეხედულებიდან გამოდის, რომ შესაძლებელია ანტაგონისტურ სოციალურ ძალთა ინტერესების შერიგება, ყველას საერთო ინტერესებით აღფრთოვანება ასეთ ანტაგონისტურ კლასებად დაყოფილ საზოგადოებაში.

თავისი თავის შეზღუდვის, რეზინაციის მოთხოვნა, ამდენად, წარმოადგენს არა სინამდვილის ნიადაგზე დგომას, არამედ, არსებითად მისგან განდგომას, მისი კანონზომიერების უგულვებლყოფას. რეზინაციის პრინციპის წამოყენება, მართალია, მაჩვენებელია იმის, რომ მწერალი მოითხოვს ადამიანისაგან სინამდვილის ნიადაგზე დგომას, მისდამი დაქვემდებარებას, საერთო კეთილდღეობისათვის ზრუნვას, მაგრამ იგი მაჩვენებელია აგრეთვე იმისაც, თუ როგორ წინააღმდეგობრივია, უტოპიურია მწერლის მიერ წამოყენებული პროგრამა, მაჩვენებელია იმის, რომ რომანტიკოსების მსგავსად, მასაც დასმული ძირეული საკითხის გადაწყვეტა არსებითად რეალური სინამდვილიდან წარმოსახვაში გადააქვს.

იოკვევა, რომ რომანტიზმის ლიტერატურის დაწყებული დეკანდანსის პერიოდში შექმნილ თავის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნაწარმოებში — „მოგზაურობის წლებშიც“ გოეთე, მართალია, კვლავინდებურად უარყოფს ტრადიციული რომანტიზმის მსოფლმხედველობრივ საწყისებსა და პრინციპებს, მაგრამ კვლავინდებურად ხარკს უხდის რომანტიკულ მსოფლგაგებას, რომანტიზმის ესთეტიკას, მომეტებულად, როგორც დავინახეთ, პროგრესულ რომანტიზმს. რეზინაციის, აგრეთვე სხვა რიგი საკითხის გაშუქებაც „მოგზაურობის წლებში“ ამის დადასტურებას წარმოადგენს. ამ რომანის განდგომილი გმირები, მართალია, საფუძვლიანად განსხვავდებიან რომანტიკული პერსონაჟებისაგან, განსხვავდებიან თავიანთი ჭანსალი მსოფლმხედველობრივი საწყისებით, მაგრამ, იღებენ რა კუროს თავისუფლებისა და სამართლიანობის აბსტრაქტულ გაგებაზე, ხელმძღვანელობენ რა ცხოვრების წინააღმდეგობის დაძლევის უტოპიური პროგრამით, ისინიც გარკვეულად რომანტიკულ მეოცნებებად გვევლინებიან. რეზინაციის მოთხოვნის წამოყენებაშიც, ამდენად, გოეთესთან არაკანონზომიერი არაფერია, რადგან რეზინაცია „მოგზაურობის წლებში“, როგორც ითქვა, ამ ნაწარმოების ძირითადი პრობლემატიკის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს.

განდგომილთა ორდენის წევრი, ვილჰელმი, მართალია, გოეთეს მსოფლმხედველობრივი ევოლუციის გარკვეული საფეხურის მაჩვენებელია, მაგრამ მაჩვენებელია სწორედ რომ ევოლუციის და არა რადიკალური ცვლილებისა. არსებითად, „მოგზაურობის წლების“ ვილჰელმიც იმავე მსოფლმხედველობრივ საწყისებზე დგას, რომელზედაც „მოსწავლეობის წლების“ ვილჰელმი და ამ პერიოდის გოეთეს სხვა ნაწარმოებების გმირები, ადამიანისა და გარესინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის არსებითად იმგვარივე გადაწყვეტას გვაწვდის. რეზინაციის პრობლემაც, გამოკვეთილად დასმული „მოგზაურობის წლებში“, წარმოადგენს ამიტომ არა შემთხვევით მოვლენას გოეთეს ევოლუციაში, მით უფრო არა პრინციპულად ახალ მოვლენას ამ ევოლუციაში, არამედ გაგრძელებასა და გაღრმავებას იმ ხაზისა, რომელიც მწერლის განვითარებაში შეინიშნება მე-18 საუკუნის ჯენასკნელ ათეულწლებში, რევოლუციისათვის ევოლუციის, პოლარიზმისათვის სიმშვიდის დაპირისპირების ხაზს. ეს კია, რომ განდგომის საკითხი გოეთეს ნაწერებში ჯენასკნელ პერიოდში უფრო ფართო პლანში ისმება, ვიდრე წინა პერიოდებში, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ იგი ახლად და პირველად ისმება.

„მოგზაურობის წლების“ განდგომილი გმირები იმავე იდეურ ხაზზე დგანან და იმავე პლანში არიან მოფიქრებულნი, რომელშიც მოფიქრებულნი არიან „ეგმონტის“, „იფიგენიას“, „ტასოს“, „აქილეიდას“, „პანდორას“, „არჩივითი თვისობის“, „დივანისა“ და გოეთეს სხვა ნაწარმოებთა მხატვრული სახეები. ისინი გარკვეული მნიშვნელობით დგანან იმავე სოციალური უტოპიის ნიადაგზე, რომელზედაც დგანან ვილჰელმი და მისი თანამოაზრეები, სინამდვილის წინააღმდეგობათა გადასალახავად კურსს იღებენ არა რეალურ ვითარებაზე, არამედ წარმოსახვაზე. არავითარი საფუძველი არ არის დაუპირისპიროთ „მოგზაურობის წლების“ ვილჰელმი გოეთეს აქამდელი შემოქმედების მრავალრიცხოვან გმირებს—ეგმონტს, იფიგენიას, ტასოს, ევგენიას, ობერკირხელ ქალს, ჰერმანს, შარლოტას, ეპიმენიდეს და სხვა მრავალთ, დაუპირისპიროთ მათ როგორც რეზინაციის პრინციპის მალიარებელი და პრაქტიკული თვალსაზრისის დამცველი, რადგან დასახელებული გმირებიც არსებითად იმავე პრინციპის დამცველებად გვევლინებიან, კურსს იღებენ იმავე „წმინდა ადამიანობაზე“. ისინი ყველა სხვადასხვა გზითა და გრადაციით ერთვიან გოეთეს შემოქმედების ერთიან მძლავრ ნაკადს, რომლის დაგვირგვინებასაც „მოგზაურობის წლები“ და „ფაუსტის“ მეორე ნაწილი წარმოადგენს. ყველა ისინი, ამიტომ, შუქს ფენენ რომანტიკულისადმი გოეთეს დამოკი-

დებულებას. განსაკუთრებული მნიშვნელობა კი ამ საკითხის შესწავლაში ენიჭება გოეთეს შემოქმედების გვირგვინს—„ფაუსტს“. მისი ამ ასპექტში შესწავლა კი გათვალისწინებულია წინამდებარე ნაშრომის მესამე ნაწილში.

ნ ა რ კ ვ ი ვ ი მ ე ს ა მ ე

რომანტიზმისადმი გოეთეს დამოკიდებულების გამოსარკვევად განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ტრაგედია „ფაუსტს“, მომეტებულად მის მეორე ნაწილს. რა აქვს საერთო ამ ნაწარმოებს რომანტიკულ მსოფლალქმასთან, რეზინაციის საკითხის რომანტიკულ გაგებასთან? თითქოს ექვს არ უნდა იწვევდეს, რომ „ფაუსტის“ იდეური ხაზი არის მკვეთრად ანტირომანტიკული ხაზი, სინამდვილისადმი რომანტიკული დამოკიდებულების უარყოფა. ცხადია, ფაუსტი არამც და არამც არ ჩაითვლება რომანტიკულ გმირად, მაგრამ ეს როლი ნიშნავს, რომ მასსა და რომანტიკულ გმირს შორის არაფერია საერთო, რომ იგი რომანტიკულის აბსოლუტური უარყოფის გზით მიდის.

გოეთეს დამოკიდებულება რომანტიზმისადმი განსაკუთრებით გამოკვეთილად ჩანს სწორედ „ფაუსტის“ პრობლემატიკის გაგებაში. იმ რთულსა და მრავალფეროვან საკითხებში, რომლებიც ამ ნაწარმოებში ისმებიან, საჭირო არ ხდება გოეთეს თვალსაზრისის ძიება სტრიქონებს შორის, რადგან „ფაუსტი“ და მისი გმირი მწერლის თვალსაზრისს უშუალოდ გამოხატავენ, არცერთ სხვა ნაწარმოებში არ მოუძია გოეთეს ასეთი, არა მხოლოდ კრებადი, არამედ მისი თვალსაზრისის უშუალოდ გამომხატველი მხატვრული სახე, როგორც მოგვცა ფაუსტის სახით*.

* ჰანს შვერტეს უმართებულოდ მიაჩნია, რომ ფაუსტისა და საერთოდ ფაუსტურის ცნების გაგებაში გოეთეს მომდევნო ეპოქაში წინა წამოწეული მსოფლმხედველობრივი მომენტი, გამოდის რა მისი აღიარებიდან, რომ ფაუსტური თავის წარმოშობით ლიტერატურული და არა მსოფლმხედველობრივი რიგის მოვლენაა (Schwerte Hans, Faust und Faustische, Stuttgart, 1962, S. 7—8). ფაუსტურის ცნებაში იდეოლოგიური რიგის მოვლენის დანახვაში, ფიქრობს შვერტე, გოეთეს ბრალი არ მიუძღოდა („war er unbeteiligt“). გოეთეს მართლაც არ მიუძღვის ბრალი იმაში, რომ ფაუსტურის ცნებას ბურჟუაზია თავისი კლასობრივი ინტერესებისათვის იყენებს, მაგრამ ეს როლი ნიშნავს, რომ ფაუსტური თავისი წარმოშობით არის მხოლოდ და მხოლოდ ლიტერატურული და არა საერთოდ მსოფლმხედველობრივი რიგის მოვლენა.

ფაუსტი მართლაც რომ გოეთეა მთელი თავისი სიდიადით, გოეთე არა სტატიკურობაში, არამედ მუდმივ განვითარებაში, გოეთე, როგორც განმანათლებლობის, ისე რომანტიზმისა და კრიტიკული რეალიზმის ეპოქების. ფაუსტის მხატვრული სახის ევოლუციაში ჩანს თვით გოეთეს მსოფლმხედველობრივი ევოლუცია, მისი დამოკიდებულება როგორც განმანათლებლობის, ისე რომანტიზმისა და კრიტიკული რეალიზმის ეპოქებისადმი.

გოეთეს თვალწინ ხდებოდა განვითარება რომანტიზმის ფილოსოფიისა და ესთეტიკის, რომანტიკოსთა გამოსვლა მკვეთრად გამოხატული ანტიგანმანათლებლური, სუბიექტივისტურ-იდეალისტური პროგრამით. ფაუსტის მხატვრული სახე, მართალია, ფესვებს უშვებს „ქარიზმისა და შეტევის“ ეპოქაში, მაგრამ მისი შემდგომი ევოლუცია წარმოებს განმანათლებლობასა და რომანტიზმს შორის მიმდინარე ხანგრძლივი ბრძოლის ეპოქაში, რასაც ამ მხატვრული სახის განვითარებაზე, შეუძლებელია, გავლენა არ მოეხდინა. ამ ბრძოლის, უკვე მინელებულის, გამოხმაურება ჩანს ტრაგედიის II ნაწილში, მაგრამ მისი კვალი ჩანს აგრეთვე ტრაგედიის პირველ ნაწილშიც. და მართლაც, გაუგებარი იქნებოდა, რომ განვლილი გზის შემაჯამებელ ამ დიდ ნაწარმოებში მწერალს არაფერი ეთქვა თავისი განვითარების ამ ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ხანაზე, იმ ეპოქაზე, როცა იგი ჰარმონიის იდეალის ძიებისას ერთის მხრივ, პირს იბრუნებდა ანტიკური კლასიციზმისაკენ, მეორეს მხრივ კი, გარკვეულ ხარკს უხდიდა ჰარმონიის რომანტიკულ იდეალს. გაუგებარი იქნებოდა, რომ გოეთეს დუმილით აევლო გვერდი იმ ეპოქისათვის, როცა სამოღვაწეო სარბიელზე გამოდიან გერმანული რომანტიზმის ფუძემდებლები, რომლებთანაც იგი დაახლოებული იყო, რომლებიც მას თავიანთ მედროშედ თვლიდნენ.

ასევე გაუგებარი იქნებოდა, რომ მწერალს ფაუსტის ევოლუციის ჩვენებისას გვერდი აევლო კლასიკური გერმანული იდეალისტური ფილოსოფიისათვის, მომეტებულად, ფიხტეს და შელინგის მოძღვრებისათვის, რომლებმაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს რომანტიზმის ესთეტიკისა და მხატვრული პრაქტიკის განვითარებაში. იმთავითვე ფიხტეს სუბიექტური იდეალიზმისა და შელინგის ობიექტური იდეალიზმისაგან განსხვავებული ფილოსოფიური ორიენტაციის მქონე გოეთეს ფაუსტის მხატვრული სახის ევოლუციაში მაინც არ შეეძლო გადაჭრით აევლო გვერდი იმის ჩვენებისთვის, თუ რა როლი შეასრულა ამ ევოლუციაში რომანტიზმის ფილოსოფიამ. ეს მით უფრო მოსალოდნელი იყო, რომ ფაუსტის II ნაწილზე მუშაობის პერიოდში მწერალს ნამდვილად მიაჩნდა, რომ მისი აქამდელი გზა, „ფაუსტის“ I

ნაწილში მხატვრულად განსახიერებულო, იყო განვითარების სუბიექტივის გზა, მიაჩნდა, რომ ტრაგედიის პირველი ნაწილი თითქმის მთლიანად სუბიექტივისტური ნაწარმოები იყო, მეორე ნაწილი კი, ამის სრულიად საწინააღმდეგო („Der erste Teil ist fast ganz subjektiv... Im zweiten Teile aber ist fast gar nichts Subjektives“)¹. შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ტრაგედიის პირველი ნაწილის გმირი გოეთეს რომანტიკული სუბიექტივიზმის გზით მავალად მიაჩნდა, იმ გზით, რომელზედაც მეფისტოფელის დარიგებით თავის დროს ფეხი შედგა ფაუსტის მოწაფემ, შემდეგში ბაკალავრად რომ გვევლინება.

რამდენად შეესაბამება ფაქტობრივ ვითარებას გოეთეს მიერ მოცემული შეფასება ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტის, როგორც სუბიექტივისტური გმირისა და მისი დაპირისპირება ტრაგედიის მეორე ნაწილის ფაუსტისათვის, როგორც ე. წ. ობიექტურ თვალსაზრისის ნიადაგზე მდგომი გმირისათვის? უნდა აღინიშნოს, რომ ახალგაზრდა და ხანდაზმული ფაუსტის მსოფლმხედველობრივი დაპირისპირების ყოველგვარი ცდა წარმოადგენს უარყოფას იმ ერთიანი ხაზისა, რომელიც ტრაგედიის ორივე ნაწილს მიჰყვება და შინაგანად ამთლიანებს. დასმული პრობლემის განასერში ფაუსტის ევოლუციის გოეთესეულ დახასიათებას მნიშვნელობა ენიჭება იმ მხრივ, რომ იგი ცხადს ხდის თუ რამდენად გაპართლებულად მიაჩნია თვითონ მწერალს რომანტიკულის ძიება მის შემოქმედებაში, კერძოდ, „ფაუსტის“ პირველ ნაწილში თითქოს საეჭვო არ უნდა იყოს, რომ გოეთე განწყობილია დააკავშიროს რომანტიკულ მსოფლალქმასთან ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტი და გამოიწიოს მისგან ტრაგედიის მეორე ნაწილის ფაუსტი. ასე ვიფიქროთ საფუძველს გვაძლევს არა მხოლოდ გოეთეს ზემოაღნიშნული შეხედულება ტრაგედიის ნაწილების ურთიერთისადმი დამოკიდებულების შესახებ, არამედ ზრუნვასთან მოხუცი ფაუსტის საუბრის ის ადგილი, რომელშიც მკაცრი განაჩენი აქვს გამოტანილი უსაგნო რომანტიკულ მისწრაფებებს და განვითარებულთა სინამდვილის ნიადაგზე დგომისა და მისი გარდაქმნისათვის ბრძოლის თვალსაზრისი.

„Der Erdenkreis ist mir genug bekannt,
Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt;
Tor, wer dorthin die Augen blinzelnd richtet,
Sich über Wolken seines gleichen dichtet“.

¹ Eckermann, II, 188. სხვა ადგილას ტრაგედიის პირველი ნაწილის შესახებ ვკითხულობთ: „Auch muß man bedenken, daß der erste Teil aus einem etwas dunklen Zustand des Individuums hervorgegangen“ (ibid., 117).

მოხუცი ფაუსტის ამ სიტყვებს მნიშვნელობა ენიჭებათ არა მხოლოდ იმ მხრივ, რომ მათში ჩანს წყ. ა ლ თ გ ა მ ყ ო ფ ი ამ გმირის მსოფლალქმასა და რომანტიკულ მსოფლალქმას შორის, არამედ იმ მხრივაც, რომ მათში ფაუსტის აღრინდელი ძიებები არსებითად რომანტიკულ ძიებებადაა მიჩნეული. ჰქონდა თუ არა გოეთეს საფუძველი ამგვარად შეეფასებინა თავისი გმირის და, იგულისხმება, თავისივე მსოფლმხედველობრივი და შემოქმედებითი ევოლუცია, დაენახა ფაუსტში და აგრეთვე თავის თავში განვითარების განსაზღვრულ პერიოდამდე რომანტიკული სუბიექტივიზმის მოჭარბება? თუ მხედველობაში მივიღებთ განვითარების იმ საფეხურს, რომელზედაც იმყოფება გოეთე, როცა ამგვარად წარმოადგენს თავის შემოქმედებით ევოლუციას, არაბუნებრივი და არათანმიმდევრული მის მიერ ფაუსტის ევოლუციისათვის მიცემულ შემომოტანილ შეფასებაში არაფერი უნდა იყოს; ეს იმიტომ, რომ გოეთე ამ პერიოდში თ ვ ი თ ო ნ ვ ე დ გ ა ს იმ ობიექტურ თვალსაზრისზე, რომელზედაც მიაჩნია, რომ დგას ტრავედის მეორე ნაწილის ფაუსტი, დარწმუნებულია, რომ მანაც ისევე მიაგნო „სიბრძნის უკანასკნელ სიტყვას“, როგორც მიაგნო მოხუცმა ფაუსტმა. ის ზომიერი, ლიბერალურ-ჰუმანიური თვალსაზრისი, რომელსაც იმარჯვებს მწერალი ამ პერიოდში მყოფობისა და აღმიათა ისტორიის გაგების საკითხში, უკარნახებდა მას სწორედ აე წარმოედგინა ფაუსტის ევოლუცია, როგორც გმირის მიერ დაძლევა სუბიექტივიზმისა და განმტკიცება ე. წ. ობიექტივიზმის პოზიციაზე. რეალურის პრიმატისა და ამასთანავე რეზინაციის პრინციპის მაღიარებელი მწერლისაგან ფაუსტის შემოქმედებითი ევოლუციის სწორედ ამგვარი გაგება იყო მოსალოდნელი.

რამდენად სწორია ფაუსტის მსოფლმხედველობრივი ევოლუციის თვით გოეთეს მიერ მოწოდებული გაგება? შევნიშნავთ, რომ საქმე ენება არა მხოლოდ ფაუსტის, არამედ თვით მწერლის მსოფლმხედველობრივი ევოლუციის შეფასებას, რამდენადაც ამ გმირის განვითარებაში თვით მწერლის განვითარების გზა უკუიფინება*. შეიძ-

* საყურადღებო მოსაზრებებს ამ საკითხზე გამოთქვამს ფ. რ. გუნდოლფი. მას მიაჩნია, რომ გოეთესა და ფაუსტის თვალსაზრისი რიგ შემთხვევაში შორდება ერთიმეორეს. ასეთ ვითარებას ხედავს მკვლევარი, მაგალითად, კლასიკურ ვალპურგის ღამეში, მომეტებულად კი, ელენესა და ფაუსტის შეხვედრის ეპიზოდში. ეს სცენები მას მიაჩნია სრულიად კანონზომიერ მოვლენად გოეთეს იმდროინდელი განვითარებისათვის (Gundolf, 766—767), მაგრამ იგი მიაჩნია ამასთანავე ფაუსტის დაშორებულ ფაუსტურისაგან, მოხსნად ამ უკანასკნელისა („die Aufhebung des eigentlichen Fausttums“ — S. 771). რატომ? იმიტომ, რომ ფაუსტის არსობა, ფიქრობს გუნდოლფი და, მართებულიადაც, არ არის მშვიდი თვითმკაყოფილება,

ლება კი გოეთეს განვითარების სხვადასხვა საფეხურის ერთიმეორისა და ასეთი დაპირისპირება? რამდენად მართებულია, გოეთე ერთ შემთხვევაში მკვიდროდ დაეკავშიროთ რომანტიკულ მსოფლალქმასთან, მეორე შემთხვევაში კი მკვეთრად გავმიჯნოთ მისგან?

აღრინდელი და გვიანდელი გოეთეს, ასევე ფაუსტის ამგვარი დაპირისპირებისთვის თითქოს სრული საფუძველი არსებობს, რადგან

(„das ruhige selbstgenugsame Sein“ — *ibid.*), არამედ — დროში კმნალობა და ქმედება („das Werden und Wirken“ — *ibid.*). წამიერზე შეჩერება, მით დაკმაყოფილებას, რასაც ადგილი აქვს ელენესა და არკადის სცენაში, გუნდოლფის აზრით, ფაუსტურის ბუნებისათვის სრულიად შეუსაბამოა.

განსხვავებით ფაუსტისაგან, რომელიც ელენეში მშვენიერების ობიექტური იდეალის განცდითა და წვდომით ტყდება, ლინკეოსი, გუნდოლფის აზრით, გველინება როგორც ამ მშვენიერებით დამთვრალი („Besessener“), წონასწორობა დაკარგული და რეტრანსმული გმირი (772). და როგორც არ გვიკვირდეს, გოეთეს თვალსაზრისის გამოხატველად, მოცემულ შემთხვევაში, გუნდოლფს მიაჩნია არა ფაუსტი, არამედ ლინკეოსი. იგი ფიქრობს, რომ გოეთე არ იყო, ფაუსტის მსგავსად, სინამდვილის მხოლოდ მაძიებელი („Sucher der Wirklichkeit“), არამედ ხშირად იყო აგრეთვე უეცარი მპოვნელი („überraschter Finder“), მსგავსად ლინკეოსისა (*ibid.*), დაბადებული იყო არა მხოლოდ სწრაფვისა და ქმედებისათვის, არამედ გაკვირებისთვისაც („nicht nur zum Streben und Wirken, auch zum Staunen geboren“ — *ibid.*).

როგორც ვხედავთ, გუნდოლფი იმის აღიარებისაკენ იხრება, რომ „ფაუსტის“ პრობლემათიკის დაშუშავებაში, მართალია, ასახება გოეთეს მსოფლმხედველობრივი განვითარების გზა, მაგრამ ფაუსტი ყოველთვის, კონკრეტულად, ფაუსტი კლასიკური ვალპურგის ღამის და ელენეს ეპიზოდისა, არ გამოხატავს გოეთეს თვალსაზრისის, არ შეესაბამება ფაუსტურის თვით გოეთესეულ გაგებას. გუნდოლფი, მართალია, პირდაპირ არ ლაპარაკობს გოეთესა და ელენეს ეპიზოდში გამოყვანილი ფაუსტის პოზიციათა დაშორებაზე, პირიქით, როგორც აღნიშნული გვექონდა, იმას ამტკიცებს, რომ ეს სცენები საეხებით შეესაბამებიან მწერლის განვითარების აღრინდელ ხაზსო, მაგრამ მთელი მისი მსჯელობიდან ის გამომდინარეობს, რომ მათი პოზიციები დაშორებულია ერთიმეორისაგან. ამას გვემოწმება არა მხოლოდ პირდაპირი მინიშნება იმაზე, რომ გოეთეს თვალსაზრისის გამოხატველი არიან ლინკეოსი და ეუფორიონი, ვიდრე ფაუსტი, არამედ ელენესა და ფაუსტის შეხვედრის ეპიზოდის მთელი პრობლემათიკის განხილვა, იმის მტკიცება, რომ ეს ეპიზოდი ფაუსტის განვითარებაში წარმოადგენს თავის არსთან, ფაუსტურთან დაპირისპირების, ფაუსტურის მოხსნის საფეხურსო.

ი რკვევა, რომ გოეთეს პოზიცია გუნდოლფს დაეკავშირებული აქვს არა არკადის პირობებში მყოფ, თავის საკუთარ არსთან, ფაუსტურთან წინააღმდეგობაში მოსულ ფაუსტთან, არამედ იმ ძალასთან, რომლის მეოხებითაც ფაუსტი, მისი სურვილის წინააღმდეგ, („wider Willen“ — *ibid.*, 773) გამოდის ამ მდგომარეობიდან. ასეთ ძალად კი მას ესახება ეუფორიონი, რომლის დაღუპვასაც შედეგად მოჰყვა ფაუსტისათვის ელენეს დაკარგვა. ჩვენთვის ამ შემთხვევაში მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ ეუფორიონში გუნდოლფი ხედავს არა მხოლოდ ფაუსტურის გამოძახილს („in Euphorion wirkt Faust, das Faustische“ — *ibid.*), არამედ თვით გოეთეს („Auf

მწერალი თვითონაა განწყობილი მოახდინოს ამგვარი დაპირისპირება, თითქოს სრულიად მართებულია გვიანდელი ფაუსტის პოზიცია მივიჩნიოთ მკვეთრად ანტირომანტიკულ პოზიციად, რადგან გვიანდელი ფაუსტი იქმნება იმ დროს, როცა რომანტიკოსები სულ უფრო და უფრო მარჯვნივ მიდიან და როცა გოეთე იძულებული ხდება გადაჭრით გაილაშქროს რომანტიზმში მკვეთრად გამოხატული მისტიკურ-

Euphorion wie auf Lynkeus sind goethische Züge verteilt“ — *ibid.*), საიდანაც ერთხელ კიდევ დასტურდება, რომ მკვლევარი გარკვეულად უპირისპირებს ერთ-ერთარეს გოეთესა და ტრაგედიის მოხსენებელ სცენებში გამოყვანილ ფაუსტის პოზიციას.

რა გვეთქმის ამის შესახებ?

ერთი შეხედვით გუნდოლფის ამგვარი შეხედულება თითქოს დავას არ უნდა იწვევდეს. რადგან ფაუსტურის ცნება მართლაც საფუძველშივე რიცხავს მოპოვებულზე შეჩერებას, მისით თვითმიზნობრივი ტუბობის იმ იდეალს, რასაც არკადიის პირობებში მყოფი ფაუსტი აყენებს. და გუნდოლფიც უდავოდ სწორია, როცა ფიქრობს, რომ ფაუსტს თავისი ბუნების მიხედვით არკადიის პირობებშიც არ შეუძლია შეჩერდეს მოპოვებულზე. თითქოს ასევე დავას არ უნდა იწვევდეს, რომ გოეთეს სიმპათია არის არა არკადიის პირობებში მყოფი ფაუსტისადმი, არამედ იმ გმირისადმი, რომელიც თავს აღწევს ამგვარ მდგომარეობას და პრაქტიკული საქმიანობის ფერხულში ებძება, მაგრამ ასეთი დასკვნა შეიძლება გაკეთებულ იქნას მხოლოდ საკითხის არა სრული განხილვის შედეგად. საკითხის სიღრმეში შესვლა კი გვიჩვენებს, რომ ამ არსებობს საფუძველი გოეთესა და ფაუსტის პოზიციის დაპირისპირებისათვის „ფაუსტის“ ტრაგედიის არც ერთ სცენაში, კერძოდ კლასიკური ვალპურგიის ღამისა და ელენეს სცენებში. გუნდოლფის მიერ მოწოდებული გაგება ტრაგედიის დასახელებული ადგილებისა ამ უკანასკნელებს წარმოგვიდგენს არა როგორც გარკვეულად აღმავალ საფეხურს გმირის განვითარებაში, არამედ როგორც ხელისშემშლელ ვითარებას, როგორც გმირის დაშორებას იმისაგან, რაც მასში ნამდვილად ფასეულია.

სწორია თუ არა დებულება, რომ ფაუსტი ვალპურგიის ღამის და ელენეს ეპიზოდისა დაშორებულია თავისი ქვეშეპირი ბუნებისაგან, ფაუსტურისაგან? საკითხის დედაარსი იმაშია, თუ როგორ იქნება გაგებული ცნება ფაუსტურისა. გუნდოლფს მოცემულ შემთხვევაში ამ ცნების მხოლოდ ერთი მხარე აქვს აღნიშნული, სახელდობრ ის, რაც გვანიშნებს ამ გმირის მისწრაფებას სიახლისადმი. მაინც როგორი ეთარაობა გვაქვს ფაუსტთან თუნდაც ამ ერთი, თუმცა ფრიად მნიშვნელოვანი მხრივ? არკადიის პირობებში ფაუსტი, ცხადია, არ წარმოგვიდგება მისი გარემომცველი სინამდვილისადმი ისეთ აქტიურ დამოკიდებულებაში, როგორადაც იგი წარმოგვიდგება ტრაგედიის სხვა სცენებში, მაგრამ ეს არამც და არამც არ ნიშნავს, რომ იგი დაშორდა თავის ქვეშეპირ ბუნებას, შემოიფარგლა მშვენიერების წმინდა ფორმების ჭერტით, არ ნიშნავს, რომ ამგვარ ვანდგომას მისთვის არავითარი ნაყოფი არ მოუტანია. თქმა არ უნდა, პრაქტიკული სინამდვილიდან არკადიის პირობებში გასვლაში თავი იჩინა ფაუსტის და თვით გოეთეს მსოფლმხედველობის არა ძლიერმა, არამედ სუსტმა მხარემ, თავი იჩინა თანადროულობის მწვავე საკითხებისათვის ზურგის შექცევის განწყობილებამ, მაგრამ ეს გარემოება საფუძველს არ გვაძლევს დაუპირისპიროთ ერთიმეორეს გოეთეს განვითარების წინა და ე.წ. ვიშნარული კლასიციზმის პერიოდები, მივიჩნიოთ უკანასკნელი პერიოდის გოეთეს შემოქმედება წინა პერიოდისაგან ღიაშეკრულად განსხვავებულად. ფაუსტურის ის გაგება, რომელსაც აქ-

პათოლოგიური ტენდენციების წინააღმდეგ, გოეთეს უდავოდ ჰქონდა საფუძველი გადაჭრით გაემიჯნა ტრაგედიის მეორე ნაწილის ფაუსტი რომანტიკული სუბიექტივიზმისაგან, რომანტიკული მსოფლადქმისაგან, რადგან მის ფაუსტს მართლაც არ ახასიათებს ის ცალმხრივობა, ის ავადმყოფურ-მისტიკური მისწრაფებები, რაც დამახასიათებელია ტრადიციული რომანტიზმის გმირისათვის. მას ჰქონდა საფუძველი გაესხვაებინა ტრაგედიის მეორე ნაწილის ფაუსტი ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტისაგან, დაენახა პირველში მოვლენებისადმი თბიქტურ-მიუკერძებელი დამოკიდებულება, მეორეში კი სუბიექტივისტური დამოკიდებულება.

საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის მშვიდობიანი, ევოლუციური პროგრამის მაღიარებელ გოეთეს, ცხადია, სუბიექტივისტურად წარმოუდგებოდა გარემომცველი სოციალური ყოფისადმი ის აქტიური, ქმედითი დამოკიდებულება, რომელიც აღრინდელ ფაუსტს, აგრეთვე გოეთეს სხვა იმდროინდელ გმირებს ახასიათებდათ. თანაც ისიც საფიქრებელია, რომ, ლაპარაკობს რა აღრინდელი ფაუსტის სუბიექტივისტურ მიდრეკილებებზე, გოეთეს არ აქვს მხედველობაში ფაუსტის შემოფარგვლა თავისი პიროვნული მეობით, არამედ მხედველობაში აქვს მისი სწორედ მეზობლი რომანტიკა, მაღალი პრეტენზიების წინ წამოწევა. გოეთეს მიერ მოცემული შეფასებიდან არამც და არამც არ გამომდინარეობს, რომ ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტი, მისი გაგებით, ისწრაფის მხოლოდ თავისი პირადი კეთილდღეობისადმი, განცხროპისა და დროის გატარებისადმი, არამედ ის, რომ იგი

სოც გოეთე დასახელებულ სცენებში, საესკით შეესაბამება მისი შემოქმედებით განვითარების მთელს ამ პერიოდს, იმ პერიოდს, როცა იწერება „იფიგენია“, „ტასო“, „აქილეიდა“, „ეპიმენიდეს გამოღვიძება“ და შვერლის სხვა მრავალი ნაწარმოები, რომლებშიც ვარე სინამდვილისადმი იგივე დამოკიდებულება ჩანს, რაც „ფაუსტის“ დასახელებულ სცენებში. ფაუსტის განვითარება არ შეიძლება წარმოვიდგინოთ როგორც სწორხაზობრივი განვითარება, არამედ, როგორც შინაგანად უაღრესად რთული და წინააღმდეგობრივი პროცესი, ასე შეფასებული: რ. რ. ო. ლ. ა. ნ. ი. ს. მიერ: Avancer, tomber, se relever,—agir, œuvrer, lutter, servir,—et puis après, être détruit — afin de recommencer“ (R o m a i n R o l l a n d. Meur et deviens l'Europe“, Numero 12, Paris, 1932, p. 29 [533]). არკადის პირობები ფაუსტისათვის წარმოადგენს განვითარების საფეხურს, მოსამზადებელ საფეხურს იმ დიდი პრაქტიკული საქმიანობისათვის, რომელშიც იგი მომდევნო პერიოდში ებმება, ისე, როგორც მოსამზადებელ საფეხურს წარმოადგენს ხანგრძლივი ძილი ეპიმენიდესათვის, განდგომილთა კავშირის წევრობა ვილჰელმ მაისტერისათვის. გოეთე არ უპირისპირებს ერთიმეორეს რეზინაციის პრინციპის მაღიარებელსა და პრაქტიკული საქმიანობის ფერხულში ჩაბმულ თავის მრავალრიცხოვან გმირებს და ასევე არ უპირისპირებს ერთიმეორეს ფაუსტს ტრაგედიის II ნაწილის III და მომდევნო აქტებისას.

არ უქვემდებარებს თავის მოქმედებას დამკვიდრებულ წესებსა და კანონებს, არ მიღის თავისი თავის შეგნებული შეზღუდვის, რეზინაციის იმ გზით, რა გზითაც მიდიან გვიანდელი ფაუსტი. და მწერლის იმდროინდელი შემოქმედების სხვა გმირები.

ადრინდელი ფაუსტი, გოეთეს გაგებით, უნდა ვიფიქროთ, სუბიექტივისტია იმიტომ, რომ არ აქვს მომარჯვებული ის თვალსაზრისი, რომელიც მომარჯვებული აქვს გვიანდელ ფაუსტს, არ ეძებს თავისი მისწრაფებების დაკმაყოფილებას იმ სინამდვილეში, რომლის წინააღმდეგაც ამხედრებულია, არ მიღის ამ სინამდვილის მიღების, მასთან შერიგების გზით. იგი სუბიექტივისტია, მეოცნებე რომანტიკოსია, გამოდის გოეთეს აზრთა თანმიმდევრობიდან, იმიტომ, რომ დისპარმონიის მდგომარეობიდან გამოსავალს ხედავს არა ნატურალისტურად გაგებულ პრაქტიკაში, არამედ არსებულის რადიკალურ შეცვლაში, ისახავს რა მიზნად შეუძლებლის განხორციელებას*. სულ სხვაა, მწერლის გაგებით, გვიანდელი, რეზინაციის გზაზე დამდგარი ფაუსტი; იგი არ ისახავს შეუძლებელს, ხელს იღებს ადრინდელ ბუნტარულ მისწრაფებებზე, რომლებიც მას ახლა სუბიექტივისტურ-რომანტიკულად ეჩვენება და ამდენად, გოეთესებურად გაგებულ ობიექტურ თვალსაზრისზე დგება. აქედან ცხადი ხდება, თუ რაოდენ თანმიმდევარია გოეთე ფაუსტის მხატვრული სახის ევოლუციის მის მიერ მოცემულ შეფასებაში.

მაგრამ თანმიმდევრობა არ ნიშნავს, რომ ხანდაზმული მწერლის შეხედულება თავისი გმირის ევოლუციაზე უცილობლად სწორად ასახავს საქმის ფაქტობრივ ვითარებას, რომ გვიანდელი და ადრინდელი ფაუსტის მსოფლმხედველობა მკვეთრად განსხვავდება ერთმეორისაგან. რაც აქამდე ითქვა შესახებ იმისა, თუ რამდენად ეწინააღმდეგება გოეთე თავის თავს, როცა ფაუსტის განვითარებაში ხედავს ევოლუციას სუბიექტივიზმიდან ობიექტივიზმისაკენ, გვირკვევს საკითხის მხოლოდ ერთ მხარეს, სახელდობრ იმას, თუ რამდენად თანმიმდევარია მწერალი როგორც თავისი შემოქმედების შემფასებელი და არა იმას, თუ რამდენად სწორია ფაუსტის ევოლუციის მის მიერ დახატული სურათი.

საკითხი იმის შესახებ თუ რამდენად თანმიმდევარია გოეთე ფაუსტის ევოლუციის შესახებ თავის მსჯელობაში გვახედებს უპირატესად

* რომ ხანდაზმული გოეთე ადრინდელ ფაუსტში ხედავდა შეუძლებლისადმი სწრაფვას, ეს ჩანს ევერმანთან მისი საუბრის იმ ადგილიდან, რომელშიც ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტის მისწრაფებები ინდივიდის ბუნდოვანი მდგომარეობიდან წარმოშობილად არის ჩათვლილი (Eckermann, II, 117).

ამ მწერლის არა მხატვრული, არამედ თეორიულ-კრიტიკული შრომებისაკენ, გულისხმობს უპირატესად იმის გამოჩვენებას, თუ რამდენად ერთგულია ამ მსჯელობებში მწერალი თავისი ძირითადი მსოფლმხედველობრივი პრინციპებისადმი, მთლიანობის, შეხედულებათა სისტემის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს მის მიერ მოცემული შეფასება ფაუსტის ევოლუციისა თუ შემთხვევით მოვლენას, ცალკე, ფრაგმენტულ მოსაზრებას. თუ ამ თვალსაზრისით მივუღებთ გოეთეს მიერ მოცემულ შეფასებას ფაუსტის, უკეთ, თავისი მსოფლმხედველობრივი ევოლუციისას, შეუძლებელია, არ დავინახოთ მასში გარკვეული სისტემურობის გამოვლენა. ეს სისტემურობა, თანმიმდევრობა გოეთეს თვითნაღიზისა იმაში მდგომარეობს, რომ ხანდაზმული მწერალი აღრინდელი ფაუსტის და არა მხოლოდ ფაუსტის, არამედ ზოგიერთი სხვა თავისი მხატვრული სახის შესახებაც, ისე მსჯელობს, როგორც ეს მოსალოდნელი იყო ე. წ. წმინდა ადამიანობისა და თვითშეზღუდვის პრინციპის მაღიარებელი მწერლისაგან.

საგულისხმოა, რომ ამგვარად ესახება ფაუსტის და მთელი თავისი მსოფლმხედველობრივი და შემოქმედებითი ევოლუცია არა მხოლოდ თეორეტიკოს-კრიტიკოს გოეთეს, არამედ მხატვარ გოეთესაც, რომ ფაუსტის ევოლუციის ხაზი, დახატული მწერლის მიერ, მისივე გაგებით, არის ხაზი მთელი მისი შემოქმედებითი განვითარებისა. მართალია, მწერლის მიერ დახატული სურათი თავის ევოლუციისა ისე გამოკვეთილად, როგორც „ფაუსტში“ მის სხვა არც ერთ ნაწარმოებში არაა მოცემული, მაგრამ ეს არამც და არამც არ ნიშნავს, რომ „ფაუსტი“ ამ მხრივაც რაიმე განსაკუთრებულ გამოჩენას წარმოადგენს, რადგან გოეთეს შემოქმედებითი რეალიები, მათი პრობლემატიკა ორგანულად უკავშირდებიან ამ ნაწარმოების პრობლემატიკას. როცა ხანდაზმული გოეთე ხატავს თავისი, აგრეთვე ფაუსტის ევოლუციის გარკვეულ სურათს, ხედავს ევოლუციის სუბიექტივიზმიდან ობიექტივიზმისაკენ, იგი გამოდის არა მხოლოდ „ფაუსტის“ ფაქტურიდან, არა მხოლოდ იქიდან, რასაც მას საკუთრივ ეს ნაწარმოები შთააგონებდა, არამედ მთელი თავისი გვიანდელი შემოქმედებითი ნიმუშებიდან, ისეთ აზრს ანვითარებს, რომელსაც მხარს უჭერს ამ დროის მისი მთელი შემოქმედება, არა მხოლოდ „ფაუსტის“ II ნაწილი, არამედ „მოგზაურობის წლებიც“, „არჩევითი თვისობა“, „ეპიმენიდეს გამოღვიძება“ და სხვა ნაწარმოებები.

და მართლა, შეეძლო განა ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტი სხვაგვარად შეეფასებინა ხანდაზმულ გოეთეს, რომელსაც ახლა სოციალურ წინააღმდეგობათა გადაწყვეტის საკითხი ესახება სრულიად სხვაგვარად, ეიდრე ესახებოდა წინათ, როცა იგი გოეთის, პრო-

მეტეს, ფაუსტისა და სხვათა სახით გაბედულად უპირისპირდებოდა მის გარემომცველ სოციალურ სინამდვილეს? ცხადია, არ შეეძლო, თუკი მას არ უნდოდა მკვეთრად დაპირისპირებოდა თავის თავს, თავის შეხედულებებს, მწყობრი სახით ჩამოყალიბებულთ რევოლუციის, იმპერიისა და რესტავრაციის ეპოქებში, მხატვრულად ხორც-შესხმულთ მის ამ პერიოდის მრავალრიცხოვან ნაწარმოებებში. „ეგემონტის“, „იფიგენიას“, „აქილეიდას“, „დივანის“, „არჩვეითი თვისობის“, „ეპიმენიდეს“ და განსაკუთრებით „მოგზაურობის წლების“ ავტორისაგან ფაუსტის ევოლუციის სწორედ იმგვარი გაგება იყო მოსალოდნელი, როგორც ზევით იყო აღნიშნული, რადგან ყველა ამ ნაწარმოებში, მეტად თუ ნაკლებად, მწერალი წინ წამოწევს სინამდვილისადმი ადამიანის დამოკიდებულების იმ პროგრამას, რომელსაც დასრულებული სახით აყენებს „ფაუსტის“ II ნაწილში, პროგრამას სინამდვილისადმი ე. წ. ობიექტური დამოკიდებულებისა, თავისი თავის შეგნებული შეზღუდვის, რეზინაციისა.

სრულიად გაუგებარი იქნებოდა, რომ „მოგზაურობის წლებში“ მწერალს დაეცვა რეზინაციის პრინციპი, ხოლო იმავე ხანებში შექმნილ „ფაუსტის“ II ნაწილში კი, მისი სრულიად საწინააღმდეგო პრინციპი. ცვლილება, რომელიც შეიტანა მწერალმა „ვილჰელმ მაისტერის“ პრობლემატიკის გაგებაში; უჩვენა რა რომანის ცენტრალური გმირის შემობრუნება რომანტიკულ-მეოცნებური ხაზიდან პრაქტიკული სინამდვილისაკენ, თავისებურად გაგებული ობიექტივიზმისაკენ, წარმოადგენდა გოეთეს შემოქმედებითი განვითარების ძირითად ხაზს და, როგორც ასეთი, იგი, ცხადია, „ფაუსტის“ II ნაწილშიც უნდა ასახულიყო*. სრულიად არაბუნებრივი და აუხსნელი იქნებოდა, რომ „მოგზაურობის წლებში“ მწერალს გაეტარებინა ერთი მსოფლმხედველობრივი ხაზი, „ფაუსტის“ ტრაგედიაში კი, სხვა, მისგან განსხვავებული ხაზი, „მოგზაურობის წლებში“ ეჩვენებინა მის მიერ სუბიექტივისტურ-რომანტიკულად მიჩნეული ხაზის შეცვლა ე. წ. ობიექტური ხაზით, „ფაუსტის“ მეორე ნაწილში კი, ამის შებრუნებითი სურათი. მოსალოდნელი, გოეთესათვის კანონზომიერი სწორედ ის იყო, რომ ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტიც მას ახლა ისევე სუბიექტივისტ-მეოცნებედ მიეჩნია, როგორადაც მიიჩნია ამ პერიოდში თავისი ადრინდელი შემოქმედების გმირები

* შეუძლებელია გაზიარებული იქნეს ვ. ლინდენის დებულება ფაუსტისა და „მოგზაურობის წლების“ ვ. მაისტერში ორი ერთიანობისადმი დაპირისპირებულ სიმბოლური კომპლექსის არსებობის შესახებ (Linden, W. Faust und Wilhelm Meister, ჟურნ. Staats und Selbstverwaltung, Juli-August, 1932, S. 266).

პრომეთე, ვერთერი, „მოსწავლეობის წლების“ ვილჰელმ მაისტერი. და გვიანდელი გოეთე, რჩება რა ერთგული თავისი მსოფლმხედველობრივი მრწამსის, სუბიექტივისტებად თვლის თავის ადრინდელ გმირებს, ხოლო მხატვრულ შემოქმედებაში კი მათ გვერდში უყენებს აღზრდილ, თვითშეზღუდვის, რეზინაციის, ნიადაგზე დამდგარ გმირებს — ეპიმეთეუსს, ეპიმენიდეს, ვილჰელმს „მოგზაურობის წლებისა“, ფაუსტს ტრაგედიის მეორე ნაწილისა.

როგორც ვხედავთ, ფაუსტის მხატვრული სახის ევოლუციის შეფასებაში გოეთე რჩება ერთგული თავისი ამდროინდელი მსოფლმხედველობრივი კრედოს, ისე აფასებს ამ ევოლუციას, როგორც ეს მოსალოდნელი იყო მისგან ამ პერიოდში. საკითხის ამ მხარეს, სახელდობრ იმას, თუ რამდენად თანმიმდევარია გოეთე ფაუსტის ევოლუციის ამგვარ შეფასებაში, მნიშვნელობა ენიჭება წინამდებარე შრომაში დასმული პრობლემის, რომანტიზმისადმი მისი დამოკიდებულების საკითხის გადაწყვეტაში, რამდენადაც, განასხვავებას რა ერთმეორისაგან ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტის მსოფლმხედველობრივ ხაზს ტრაგედიის მეორე ნაწილის ფაუსტის მსოფლმხედველობრივი ხაზისაგან, მწერალი არაორაზროვნად გვანიშნებს თავის დამოკიდებულებას რომანტიზმისადმი, რომანტიკული მსოფლალქმისადმი. ფაუსტი ტრაგედიის პირველი ნაწილისა, თვით ობიექტივიზმის პოზიციაზე მყოფი ხანდაზმული მწერლის შეხედულებით, დგას სუბიექტივიზმის ნიადაგზე, რაც, მისი გაგებით, რომანტიკული მსოფლალქმის ნიადაგზე დგომას უნდა ნიშნავდეს. ფაუსტის მიერ დაბრმავეების წინ წარმოთქმული სიტყვა ექვს არ ტოვებს, რომ იგი უპირისპირდება რომანტიზმის ფილოსოფიას, უარყოფს იდეალის რეალურის იქით ძიებას არა საერთოდ, არამედ, კონკრეტულად, თავის თავში, თავის მანამდელ შემოქმედებით ძიებებში. იმ ადამიანთაგან, რომლებიც არ დგანან რეალური სინამდვილის ნიადაგზე, იდეალს ღრუბლებს იქით ეძებენ, ფაუსტი, უნდა ვიფიქროთ, არ თ ი შ ა ვ ს თ ა ვ ი ს თ ა ვ ს, თავის ადრინდელ მოღვაწეობას.

მწერლის მიერ ფაუსტის მხატვრული სახის ევოლუციის გაგებაში სუბიექტივისტ-რომანტიკოსისათვის ობიექტივისტ-პრაქტიკოსის დაპირისპირებას გვემოწმება ამ გმირის განვითარების მთელი ის გზა, რომელაე წარმოდგენილია ტრაგედიის II ნაწილიში, გზა იმპერატორის სასახლეში მყოფი, ასევე კლასიკური ვალპურგიის დღესასწაულის მონაწილე ფაუსტისა. არსებითად ეს სუბიექტივისტურ-რომანტიკული მსოფლალქმისათვის იგივე ობიექტივისტურ-პრაქტიკული თვალსაზრისის დაპირისპირებაა, რასაც ვხედავთ, თუმცა შედარებით მკრთალად, იფიგენიასა და ტასოს მხატვრულ სახეებში, უფრო

ძლიერად კი შარლოტას, კაპიტანის, ჰატემის, ეპიმენიდეს, აგრეთვე „მოგზაურობის წლების“ ბევრი გმირის მხატვრულ სახეებში. როგორც გვიანდელი ფაუსტის გაგებაში სუბიექტივისტ-რომანტიკული გზით მავალადაა მიჩნეული ადრინდელი ფაუსტი, ისე, თუმცა არა იმ ზომად ძლიერად, სუბიექტივისტ-რომანტიკოსებად არიან მიჩნეული ორესტი იფიგენიასა და პილადეს, ტასო ანტონიოსისა და სხვათა გაგებაში, ოტილიე-ედუარდი შარლოტასა და კაპიტანის, „მოსწავლეობის წლების“ ვილჰელმი იარნოს, ლენარდოს, ტერეზასა და სხვათა გაგებაში. როგორც იფიგენიას, ევგენიას, აქილევის, ეპიმენიდეს, ჰატემისა და „მოგზაურობის წლების“. ვილჰელმის მხატვრულ სახეებში უარყოფილია სინამდვილისადმი რომანტიკული დამოკიდებულება და წინაა წამოწეული პრინციპი პრაქტიკული მოქმედების, თავისი თავის შეზღუდვისა და დაოკების, ისე და კიდევ უფრო სრულადაა წარმოდგენილი ეს პრინციპი „ფაუსტის“ II ნაწილში.

ილაშქრებს რა ადრინდელი ფაუსტის, მის მიერ სუბიექტივისტურ-რომანტიკულად მიჩნეული მსოფლალქმის წინააღმდეგ, გოეთე მოხუცი ფაუსტის სახით აყენებს უფრო ღრმად და სრულყოფილად, ვიდრე რომელიმე სხვა მანამდელ ნაწარმოებში, იმავე ობიექტივიზმის, პრაქტიკულ სინამდვილეზე ორიენტირების მოთხოვნას, ამასთანავე მოთხოვნას ადამიანის მიერ თავისი თავის შეზღუდვისა. იგი ახლა ფაუსტისათვის სახელმძღვანელო პრინციპად სახავეს არა იმ გზას, რომელსაც იგი ადრე მიჰყვებოდა, არა შტიურმერული ბუნტარობის გზას, რაც მის გაგებაში იგივე რომანტიკულ-სუბიექტივისტური გზით სვლას უნდა ნიშნავდეს, არამედ, განვითარების მშვიდს, პრაქტიკულ სინამდვილეზე ორიენტირების, ამასთანავე თავისი თავის შეზღუდვის, რეზინაციის გზას. ადრინდელი ფაუსტის მისწრაფება ყოვლადობისაკენ მის მიერ ახლა შეფასებულა როგორც რომანტიკული მეოცნებეობა („was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen“) და წამოყენებულა მოთხოვნა, რომ ადამიანმა გარკვეულად დააოკოს თავისი მისწრაფებები, შემოფარგლოს თავისი თავი მხოლოდ იმით, რაც მისთვის მისაწვდომია, („was er erkennt, läßt sich ergreifen“).

როგორც ვხედავთ, გოეთე სავსებით თანმიმდევარია, როცა ფაუსტის მხატვრული სახის ევოლუციაში ხედავს ევოლუციას სუბიექტივიზმიდან ობიექტივიზმისაკენ, რომანტიკული მეოცნებეობიდან სინამდვილისადმი პრაქტიკულ-რეალისტური დამოკიდებულებისაკენ; მაგრამ თანმიმდევრულობა, თავისი მსოფლმხედველობრივი პრინციპებისადმი ერთგულების გამოჩენა, როგორც აღინიშნა, უცილობლად არ ნიშნავს სისწორეს ამ შეხედულებისა, არ ნიშნავს, რომ მწერალი უცილობლად სწორად გადმოსცემს საქმის ნამდვილ ვითარებას. ფაუსტის.

ევოლუციის გოეთეს მიერ დახატული სურათიდან, საერთოდ მწერლის ამ პერიოდის შემოქმედებიდან—გამომდინარეობს, რომ ფაუსტის ევოლუცია მას წარმოდგენილი აქვს როგორც რომანტიკულის თანდათანობითი შესუსტება და ბოლოს სრულიად გამორიყვა და გადასვლა მკვეთრად გამოხატულ ანტირომანტიკულ პოზიციაზე. შთაბეჭდილება იქმნება, რომ გოეთე თვითონვე უმაგრებს ზურგს იმ მკვლევარებს, რომლებსაც ამ მწერლის შემოქმედებითი ევოლუცია წარმოდგენილი აქვთ როგორც ევოლუცია დაბნეულობიდან, ანარქიულობიდან არსებულ სოციალურ ყოფასთან შერიგებამდე, ამაში აქვთ დანახული დიდი გერმანელი მწერლის ჭეშმარიტი სახე.

რამდენად შეესაბამება ჭეშმარიტებას ამგვარი შეხედულება, რამდენად შეიძლება ფაუსტის ევოლუციის გოეთეს მიერ მოცემული დახასიათებიდან გაკეთდეს დასკვნა, რომ მწერალი მკვეთრად მიჯნავს ერთიმეორისაგან მის მიერ ერთ შემთხვევაში სუბიექტივისტ-რომანტიკოსად მიჩნეულ ფაუსტს მეორე შემთხვევაში ობიექტივისტად მიჩნეული ფაუსტისაგან, არ ხედავს გვიანდელი ფაუსტის მიერ აღრინდელი ფაუსტისაგან რაიმე იდეური მექვიდრობის მიღებას? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად, ცხადია, არ უნდა შემოვიფარგლოთ ფაუსტის ევოლუციის გოეთეს მიერ მოცემული დახასიათებით, არამედ უნდა განვიხილოთ საკითხი ფართო პლანში, გოეთეს შემოქმედებითი განვითარების უმნიშვნელოვანეს საკითხებთან მისი შეპირისპირებით. ყველაზე საიმედო გზას ამ საკითხზე პასუხის გასაცემად წარმოადგენს იმის გამოკვლევა, თუ რამდენად შეესაბამება ფაქტობრივ ვითარებას ფაუსტის და თვით გოეთეს მსოფლმხედველობრივი ევოლუციის იმგვარი გაგება, როგორც გამომდინარეობს გოეთეს მიერ მოცემული დახასიათებიდან, რამდენად მართებულია აღრინდელი ფაუსტი და მისი ავტორი დაკავშირებულ იქნან რომანტიკულ მსოფლალქმასთან, გვიანდელი ფაუსტი და მისი ავტორი კი, მკვეთრად იქნან გამოიწნული მისგან.

რამდენად სწორია დებულება, რომ „ფაუსტის“ I ნაწილს მსკვალავს სუბიექტივისტური, მეორე ნაწილს კი—ე. წ. ობიექტივისტური თვალსაზრისი? ეს საკითხი არსებითად „ფაუსტის“ მთელი პრობლემატიკის გარკვევას უკავშირდება. წინამდებარე შრომაში ჩვენ მომეტებულად მისი მხოლოდ ერთი ასპექტის გამოკვლევით შემოვიფარგლებით, სახელდობრ, რომანტიზმის მსოფლალქმისადმი მწერლის დამოკიდებულების ჩვენებით ტრაგედიის ცალკე ნაწილებში. ზრუნვასთან საუბარში მოხუცი ფაუსტის მიერ თავისი ევოლუციის შეფასება, როგორც ითქვა, გვაფიქრებინებს, რომ იგი ილაშქრებს უსაგნო რომანტიკული მეოცნებეობის წინააღმდეგ არა მხოლოდ სა-

ერთოდ, არამედ, კონკრეტულად თავისი ადრინდელი მსოფლადქმისა და განწყობილებების წინააღმდეგ. საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ თავისი განვითარების გზა ფაუსტს ესახება, როგორც რომანტიკული მსოფლადქმისა და განწყობილებების დაძლევის გზა. და რამდენადაც ექვი არ შეიძლება შევიტანოთ იმაშიც, რომ ფაუსტის ეს შეხედულება გამოხატავს გოეთეს შეხედულებას თავისი, აგრეთვე ფაუსტის მსოფლმხედველობრივი ევოლუციის შესახებ, ამდენად ხანდაზმული გოეთეც იმ შეხედულების დამცველად უნდა მივიჩნიოთ, რომ ადრინდელი ფაუსტი სუბიექტივისტ-რომანტიკოსია.

ბურჟუაზიული გოეთელოგია მხარს უჭერს საკითხის სწორედ ამგვარ გაგებას, ფაუსტს სახავს დაბნეულობისა და ცდომილების გზით მავალ მისტიკოსად*, რომელიც იმთავითვე არამეცნიერულ მიზნებს ისახავს, შეუძლებელის მიღწევას ცდილობს, ხოლო შემდეგ კი თვითაღზრდისა და თვითღიანიკიპლინის მეოხებით, ხელს იღებს რა თავისი ადრინდელ ბუნტარულ შეხედულებებზე, მიდის ზომიერი, ფართო თვალსაზრისის გამომუშავებამდე. გარემომცველი სოციალური სინამდვილის წინააღმდეგ ამხედრებული ფაუსტის თანდათანობით დადუმებაში და მის ზომიერ-შემარიგებლურ თვალსაზრისზე გადასვლაში ხედავს მთელი რიგი ბურჟუაზიული გოეთელოგი ამ გმირისა და მისი ავტორის მიერ თავიანთი ნამდვილი მოწოდების სიმაღლეზე დადგომას.

აღსანიშნავია, რომ ზოგიერთი საბჭოთა გოეთელოგიც, მათ შორის ქართველი გოეთელოგიც ფაუსტისა და თვით გოეთეს ევოლუციას არსებითად ამგვარად წარმოადგენს, „ფაუსტის“ პირველ ნაწილში ისე, როგორც „ქარიშხლისა და შეტევის“ პერიოდის მწერლის სხვა ნაწერებში, ხედავს დაბნეულობის, მანკიერი გზით მავალ მისტიკოს-მეოცნებეს, რომელიც თურმე ისწრაფის ზებუნებრივისა და ზეადა-

* უკანასკნელ წლებში გამოცემული შრომებიდან ამ საკითხზე ყურადღებას იქცევს რუდოლფ შტაინერი ს წიგნი, რომლის ძირითად მიზანს გოეთეს მისტიკოსობის დამტკიცება წარმოადგენს. განსაკუთრებით გამოკვეთილად გოეთეს მისტიკოსობას შტაინერი ხედავს „ფაუსტის“ მეორე ნაწილში, მწერლის მიერ შემეცნებისა და მყოფობის საკითხების გაგებაში. მშვენიერების ანტიკური იდეალით გატაცებაში, ელენესთან შეუღლებაში შტაინერი ხედავს ფაუსტის მისტიკოსად გახდომას („Faust ist Mystiker geworden durch seine Ehe mit Helena“ — Steiner, Rudolf. Goethes Geistesart in ihrer Offenbarung durch seinen Faust... Dornach/Schweiz, 1956, S. 20).

ასევე მისტიკოსს ხედავს შტაინერი ფაუსტში ეუფორიონისა და ელენეს დაკარგვის შემდეგაც, ხედავს ადამიანს, რომელიც, მართალია, აგრძელებს სიცოცხლეს, მაგრამ სიცოცხლეს მისტიკოსისას („Das wird das Leben eines Mystikers sein“ — ibid.).

მიანურობისაკენ და მხოლოდ ტრაგედიის II ნაწილში, ზოგიერთის აზრით კი, ტრაგედიის უკანასკნელ სცენაში ახდენს შემობრუნებას სინამდვილისაკენ, ჟანსალი, პოზიტური მსოფლმხედველობისაკენ. სამწუხაროა, რომ ფაუსტის და საერთოდ გოეთეს შესახებ ამგვარი საფუძველშივე მცდარი შეხედულება, რომელიც არსებითად გუნდოლფისა და სხვათა შეხედულების განმეორებას წარმოადგენს, კვლავ სიახლედ სურთ გაასაღონ მეცნიერებაში, სიახლედ სურთ გაასაღონ „ფაუსტის“ პირველი და მეორე ნაწილების ასეთი დაპირისპირება, ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტის მიჩნევა ადამიანური ბუნებისაგან დაცლილ, არამეცნიერული, მისტიკურ-რელიგიური გზით მავალ, ტრაგედიის მეორე ნაწილის და ისიც უკანასკნელი მოქმედების ფაუსტის მიჩნევა კი, მატერიალიზმისაკენ, რევოლუციისაკენ შემობრუნებულ, თავის ადამიანურ რაობამდე დაბრუნებულ გმირად.

სუბიექტივისტურ-რომანტიკულია თუ არა მსოფლმხედველობრივი ხაზი ტრაგედიის პირველი ნაწილისა, ამ საკითხის განხილვა, როგორც ითქვა, უკავშირდება საერთოდ „ფაუსტის“ პრობლემატიკის გარკვევას, სახელდობრ, იმ საკითხის გარკვევას, თუ რა გზით მიდის ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტი, მისტიკურ-იდეალისტური თუ მატერიალისტური გზით. წინამდებარე შრომაში დასმული პრობლემის განსაზღვრაში ჩვენ აქ არ შეგვიძლია, როგორც აღვნიშნეთ, ამ საკითხის ყველა ასპექტს შევეხოთ, არამედ უნდა შევეხოთ მომეტებულად მის ერთ ასპექტს, იმას, რომელიც მეცნიერებაში არაა, უკეთ, არასაკმარისადაა შესწავლილი; სახელდობრ, უნდა შევეხოთ საკითხს იმის შესახებ თუ რა კავშირშია ტრაგედიის I ნაწილის იდეური ხაზი რომანტიკულ მსოფლგაგებასთან. „ფაუსტის“ პრობლემატიკის სხვა ასპექტები, მეცნიერებაში, მეტად თუ ნაკლებად გამოკვეთილი, აქ ჩვენი სპეციალური განხილვის საგანი ვერ გახდებიან, მათ შესახებ ჩვენ ვიმსჯელებთ მეცნიერებაში უკვე მიღწეული შედეგების მიხედვით.

ეს შედეგები კი იმას გვიდასტურებენ, რომ „ფაუსტი“ არის მთლიანი ნაწარმოები, რომ მის ნაწილებს შორის, განსხვავების მიუხედავად, არის მაინც ერთი საერთო, მაგისტრალური. ხაზი. ეს შედეგები გვიდასტურებენ, რომ ფაუსტის მხატვრული სახის ევოლუციაში აირეკლება მსოფლმხედველობრივი ევოლუცია თვით გოეთესი, რომ იმის მიუხედავად, რომ გვიანდელი გოეთე მნიშვნელოვნად იცვლის თავის შეხედულებას მყოფობისა და ადამიანთა ისტორიის საკითხებზე, რომ წინააღმდეგობრივია მისი მსოფლმხედველობა, მაინც არსებობს ერთიანი ხაზი მის მსოფლმხედველობრივ და შემოქმედებით განვითარებაში და ადრინდელი და გვიანდელი მწერლის ურთიერთისაღმე დაპირისპირების ყოველგვარი ცდა მოკლებულია მეცნიერულ

საბუთიანობას. კერძოდ, „ფაუსტის“ მიმართ მეცნიერებაში მიღწეული ეს შედეგები იმას გვემოწმებიათ, რომ, მიუხედავად იმისა, რომ გოეთეს თვითონ შეაქვეს მნიშვნელოვანი ცვლილებები „ფაუსტის“ ადრინდელ ჩანაფიქრში, რომ „ზეცაში პროლოგით“ იგი ტრაგედიის განვითარებას აძლევს სხვა მიმართულებას, ვიდრე ეს მოსალოდნელი იყო ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაქტურიდან, მიუხედავად ამისა, არავითარი საფუძველი არ არის ტრაგედიის ნაწილების ერთმეორისადმი დაპირისპირებისათვის, მათში პრინციპულად განსხვავებული მსოფლმხედველობრივი ხაზის დანახვისათვის.

დადგენილად შეიძლება ჩაითვალოს, რომ მუდმივ განვითარებაში მყოფი ფაუსტი ტრაგედიის ორივე ნაწილისა, თუმცა თავის განვითარებაში მნიშვნელოვნად იცვლის შეხედულებებს, არის მაინც ერთგული თავისი ძირითადი მსოფლმხედველობრივი პრინციპების, არ არის სხვადასხვა ეტაპების მიხედვით მსოფლმხედველობრივად თავისთავთან დაპირისპირებული. დადგენილად შეიძლება ჩაითვალოს, რომ ფაუსტი, მართალია, არის წინააღმდეგობრივი გმირი, მაგრამ ამასთანავე ერთიანიც და არა დახლეჩილი, რომ იგი წინააღმდეგობრივი და ამასთანავე ერთიანი განვითარების ა რ ა ე რ თ რ ო მ ე ლ ი მ ე ე ტ ა პ ზ ე, არამედ ყველა ეტაპზე. ის, ვინც ამ გმირში წინააღმდეგობრიობას ხედავს მისი განვითარების მხოლოდ წინა პერიოდებში, ერთიანობას ვი ტრაგედიის მხოლოდ ბოლო სცენებში, საფუძველშივე მცდარად წარმოადგენს არსს ფაუსტთან როგორც ერთიანობის, ისე წინააღმდეგობრიობის, რომ არაფერი ვთქვათ იმაზე, რომ იგი მას ორად ხლეჩს, უპირისპირებს ერთმეორეს ადრინდელსა და გვიანდელ ფაუსტს.

არ ვეხებით რა იმ საკითხებს, რომლებიც მეცნიერებაში უკვე შესწავლილია, ჩვენ აქ დასმული პრობლემის შუქზე ყურადღებას მივაქცევთ მხოლოდ იმას, რაც ტრაგედიის ორივე ნაწილს, მის ცენტრალურ გმირს მსოფლმხედველობრივად და მხატვრულად აერთიანებს, მიუხედავად მათ შორის არსებული განსხვავებისა. ეს ერთიანობა ნაწარმოებში მიღწეულია მომეტებულად როგორც მსოფლმხედველობრივი ერთიანობა. ნაწარმოების მხატვრულ აღნაგობაშიც შემდეგში შეტანილი ცვლილებაც, ზეცაში პროლოგის ეპიზოდის დამატებაც ამ ძირითად მიზანს ემსახურება, ფაუსტის განვითარებაში ერთიანი ხაზის ჩვენებას, თუმცა იმისგან განსხვავებულის, რასაც მწერლის ნამდვილი მხატვრული ჩანაფიქრი, ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაქტურა იძლეოდა. ჩვენ აქ არ ჩავუღრმავდებით აგრეთვე ზეცაში პროლოგის პრობლემატიკას, იმის შესწავლას თუ რა ცვლილებები შეაქვეს მას მწერლის ადრინდელ მხატვრულ ჩანა-

ფიქრში, საერთოდ „ფაუსტის“ პრობლემატიკის გადაწყვეტაში, ყურადღებას გავამახვილებთ მხოლოდ იმაზე, რომ ამ ეპიზოდის დართვით გოეთემ გარკვეული ნაბიჯი გადადგა ნაწარმოების ცალკე ნაწილების იდეურ-მხატვრული გაერთიანებისაკენ, მოხაზა პერსპექტივა ფაუსტის იმგვარი განვითარებისა, როგორსაც ადგილი აქვს ნაწარმოებში, ე. ი. პერსპექტივა იმის, რომ გვიანდელი ფაუსტის განვითარება წარმოდგენილი ყოფილიყო როგორც აღრინდელი ფაუსტის განვითარების ლოგიკური და ბუნებრივი შედეგი და არა როგორც ერთბაშად გამოფხიზლება მარად ცდომილებისა და დაბნეულობის გზით მავალი გმირისა, როგორც არაკანონზომიერი, შემთხვევითი მოვლენა*. რაოდენ განსხვავებულად არ მსჯელობდეს მყოფობისა და ადამიანთა ისტორიის საკითხებზე გვიანდელი გოეთე აღრინდელ გოეთესთან შედარებით, მაინც შეუძლებელია მასში დავინახოთ აღრინდელ და გვიანდელ თვალსაზრისთა მკვეთრი დაპირისპირება.

იგივე ითქმის ფაუსტის შესახებაც. რაოდენ განსხვავებულადაც არ უნდა მსჯელობდეს ხანდაზმული ფაუსტი აღრინდელ ფაუსტთან შედარებით ადამიანისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხზე, რაოდენ არ ილაშქრებდეს იგი მოვლენებისადმი თავისი აღრინდელი დამოკიდებულების წინააღმდეგ, ხედავდეს მასში სუბიექტივისტურ-რომანტიკულ მიდგომას, მაინც შეუძლებელია გაემიჯნოთ იგი აღრინდელი ფაუსტისაგან, არ დავინახოთ მათ შორის საერთო, ის, რაც გვიანდელმა ფაუსტმა აღრინდელი ფაუსტისაგან იმემკვიდრა.

ეს საერთოა უპირატესად ის, რომ ფაუსტი ტრაგედიის ორივე ნაწილში დგას **ჯ ა ნ ს ა ლ ი, მ ა ტ ე რ ი ა ლ ი ს ტ უ რ ი მ ს ო ფ ლ-**

* ზეცაში პროლოგის ამგვარი გაგება ვაერცელებულია მეცნიერებაში. გუნდოლი, მაგალითად, თვლის, რომ ამ სცენის დართვით გოეთემ იპოვა არქიმედის წერტილი ფაუსტის პრობლემის გადაწყვეტისა (Gundolf, 753), შექმნა ბრწყინვალე სახურავი ფაუსტის დრამისა („die... Überwölbung des bewegten Faust-dramas“ — *ibid.*, 754).

ღვას იწვევს არა ის, რომ გუნდოლი ზეცაში პროლოგს მიიჩნევს ნაწარმოების იდეური გამოთლიანების, ნაწარმოებში ერთიანი ხაზის დანახვის საშუალებად, არამედ ის, რომ ეს ერთიანობა მას გაგებული აქვს როგორც რელიგიური ხაზის გატარება ნაწარმოებში. იგი აღნიშნავს, რომ ზეცაში პროლოგის მეოხებით ფაუსტის დრამა იქცევა ღვთაებრივი მოვლენის სიმბოლოდ („ist zum Gleichnis eines göttlichen Geschehens, zu dem vor Gott vergänglichem Gleichnis geworden“ — *ibid.*, 754; შტრ. Hertz, W. Fausts letzter Erdentag, Germ. Rom. Monatschrift, März/April, 1932, Heidelberg, S. 122).

ზეცაში პროლოგის პრობლემატიკის ასეთი, საფუძველშივე მცდარი გაგება ემყარება პროლოგის ღმერთისა და ფაუსტის პოზიციის გაიგივებას, იმის უგულბელოყოფას, რომ ფაუსტის გზა არის არა რელიგიური მოქცევის, არამედ პოზიტიური ცოდნის მოპოვების, აქტიური ქმედების გზა.

მ ხ ე დ ვ ე ლ ო ბ ი ს . ნ ი ა დ ა გ ზ ე , აღიარებს პრაქტიკის პრი-
მატს, გადაჭრით ილაშქრებს იდეალიზმის, რელიგიის, ცრურწმენების
წინააღმდეგ. ფაუსტი ტრაგედიის ორივე ნაწილში წარმოგვიდგება
როგორც ახალი საუკუნის მოწინავე მოაზროვნე, რომელიც დგას
სინამდვილის მიღებისა და მისი შემეცნების შესაძლებლობის აღიარე-
ბის ნიადაგზე, წარმოგვიდგება როგორც კონსტრუქტიული მხატვ-
რული სახე, რომელიც არა მხოლოდ ანგრევს იმას, რაც არაგონივ-
რულად ქცეულა, არამედ სახავეს ახლის შექმნის გრანდიოზულ გეგ-
მასაც.

საფუძველი არ არსებობს, ამიტომ, ტრაგედიის ცალკე ნაწილების
ფაუსტის ერთიმეორისადმი დაპირისპირებისთვის, პირველ ნაწილში
სუბიექტივისტის, მეორე ნაწილში კი, ობიექტივისტის დანახვისათვის.
ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტის სუბიექტივისტად გამოცხა-
დება იმას ნიშნავს, რომ მყოფობისა და ადამიანთა ისტორიის ახსნის
საკათხში იგი დგას იდეალიზმის, კონკრეტულად, სუბიექტური იდეა-
ლიზმის ნიადაგზე, რომ მას გარესამყარო ს უ ბ ი ე ქ ტ ი ს პ რ ო -
ე ქ ც ი ა დ მიაჩნია. ასეთი რამ ფაუსტის შესახებ არამც და არამც არ
შეიძლება მართებულად მივიჩნიოთ. მართალია, იგი წინ წამოსწევს
ხოლმე სუბიექტის მაღალ პრეტენზიებს, ისე როგორც წინ წამოსწევდ-
ნენ მას „ქარიშხლისა და შეტევის“ პერიოდის გოეთეს სხვა გმი-
რები, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ იგი თავის თავს უპირისპირებს ყვე-
ლას, თავისი თავი სამყაროს დემიურგად წარმოუდგენია. იგი მხო-
ლოდ იმას ნიშნავს, რომ ფაუსტი თავის თავში ხედავს მონაცემებს
დიდი. ეპოქურად განპირობებული საქმის წამოსაწყებად. იგი დიდსა
და ძნელ საქმეს ეჭიდება არა როგორც საზოგადოებისაგან განმარტო-
ებული რომანტიკული გმირი, არამედ როგორც ადამიანების ბედით
დიდად დაღონებული გმირი. იგი მათგან განსხვავდება არა მხოლოდ
იმ ნიშნით, რომელზედაც მითითებულია ზეცაში პროლოგში, სახელ-
ლობრიმ ნიშნით, რომ ღმერთს ა ბ ნ ე უ ლ ა დ ე მსახურება, არამედ
იმითაც, რომ არსებულის გარდაქმნის გარკვეულ პროგრამას აყე-
ნებს. იგი სხვებისაგან განსხვავებულია, მაგრამ არა მათდამი დაპირის-
პირებული, მათგან გამდგარი რომანტიკული ბუნტარი, რომელიც
შეუძლებელს ესწრაფის, არამედ არის ხალხთან იდეურად დაკავში-
რებული მოწინავე შვილი საუკუნისა.

რა აკავშირებს მას რომანტიკულ გმირთან, საკითხის რომანტიკულ
დაყენებასთან? ცხადია, არა ის, რომ იგი გრანდიოზულ გეგმას სა-
ხავს, არაგონივრულად ქცეული სინამდვილის გარდაქმნას ცდილობს,
არა ის, რომ იდეურად ხალხთანაა დაკავშირებული, ქვემარტების
პრაქტიკით დადასტურების აუცილებლობას აღიარებს, რელიგიისა

და ცრურწმენების წინააღმდეგ ილაშქრებს, არამედ ის, რომ მისი ეს ღრმად ჰუმანისტური მისწრაფება მაინც სუბიექტივისტურ-ინდივიდუალისტურ ფორმაშია მოცემული, რომ იგი, მართალია, იდეურად ხალხთანაა დაკავშირებული, მაგრამ თავისი მიზნის განხორციელებისთვის იბრძვის არა ხალხთან ერთად, არამედ მ ა ი ნ ც მ ა რ ტ ო. მას არ ძალუძს თავისი პოზიტიური პროგრამა აქციოს მასების საკუთრებად, დარაზმოს თავის გარშემო სხვები და მათთან ერთად წავიდეს ძველი სამყაროს წინააღმდეგ საბრძოლველად. ესაა საბოლოო ჯამში მიზეზი ფაუსტის სევდისა და გოდების, რაც, ვერთერის მსგავსად, მასთანაც მსოფლიო მასშტაბს იღებს, სევდისა და გოდების, რომელიც გარკვეულად რომანტიზმისავენ გვახედებს. ფაუსტის პირველ მონოლოგებშივე გაისმის მსოფლიო მწუხრის ნაცნობი პანგები, მოთქმა იდეალსა და სინამდვილეს შორის მკვეთრი დისონანსების არსებობაზე. ამ მონოლოგებში ჩანს თუ როგორი კრიზისული მდგომარეობაა მის სულში, რაც უმაღლეს საფეხურს აღწევს იმ მომენტში, როცა ფაუსტი თვითმკვლელობას გადაწყვეტს.

ფაუსტის ამგვარ რომანტიკულ შემართებაში, იმ ფაქტში, რომ იგი ერთი იბრძვის სხვებისთვის და არა სხვებთან ერთად, აირეკლება გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების, გერმანული იდეოლოგიის თავისებურება, უკუიფინება ამ იდეოლოგიისათვის დამახასიათებელი სუბლიმაცია, რომლისაგანაც ვერაა თავისუფალი ვერც ეს პოზიტიური, მეტრძოლი გმირი. მასში ჩანს რომანტიზმის ფილოსოფიის ნიშანსვეტები, წანამძღვრები რომანტიზმის განვითარებისა. ეს ასეა, მაგრამ გოეთეს ფაუსტი მაინც ძლევს კრიზისულ მდგომარეობას, არ მიდის იმ გზით, რომელიც მას რომანტიკულ მსოფლალქმამდე მიიყვანდა, არამედ გადაჭრით დგება სინამდვილის ნიადაგზე, მიზნად ისახავს თავისი იდეალების განხორციელება პრაქტიკულ სინამდვილეში იხილოს.

„Aus dieser Erde quillen meine Freuden,
und diese Sonne scheinete meinen Leiden“.

ფაუსტი, მაშასადამე, თავს აღწევს იმას, რასაც იგი სუბიექტივიზმამდე, რომანტიკულ-მისტიციზმამდე უნდა მიეყვანა და მტკიცდება რეალიზმის, ობიექტივიზმის ნიადაგზე. კრიზისულ მდგომარეობას თავდალწეული, იგი წარმოგვიდგება როგორც სუბიექტივიზმის, უსაგნო მეოცნებობიდან რეალობისაკენ შემობრუნებული გმირი, რომელსაც, მართალია, ჯერ კიდევ ბევრი გამოცდა მოელის, მაგრამ იგი მტკიცედ დამდგარა პოზიტიური შემოქმედების გზაზე. მისი ამის შემდეგი მოღვაწეობის გზა არის გზა პოზიტიური აზროვნებიდან რეალური სინამ-

დვილსაქენ საბოლოოდ შემობრუნებისა, პოზიტიური ცოდნის მიღწევისა, „დიდ ქვეყანაში“ გასვლისა. ეს ის გზა არის, რომელზედაც დგას ფაუსტი თავის შემდგომ რთულსა და მრავალფეროვან, ამასთანავე კვლავ წინააღმდეგობრივ განვითარებაში, ვიდრე იგი „სიბრძნის უკანასკნელ დასკვნას“ მიაღწევდეს, იდეალისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის თავისებურ გადაწყვეტას მიაგნებდეს.

საფუძველი არ არის, ამიტომ, ფაუსტის მსოფლმხედველობრივ ევოლუციაში დავინახოთ რადიკალური გარდატეხა ტრაგედიის მეორე ნაწილში, ან მის უკანასკნელ მოქმედებაში, მანამდელი ფაუსტი კი მივიჩნიოთ სუბიექტივისტურ-რომანტიკული განწყობილებების ტყვეობაში მოქცეულ მეოცნებედ, რომელიც ქიშკრებს მისდევს, იდეალს ღრუბლებს იქით ეძებს და რომელსაც მხოლოდ ტრაგედიის უკანასკნელ მოქმედებაში ეხილება თვალეზი. ნაწარმოების ფაქტურა არავითარ საფუძველს არ იძლევა დაეუპირისპიროთ ერთიმეორეს ტრაგედიის ცალკე ნაწილების გმირი, მივიჩნიოთ ნაწარმოების პირველი ნაწილის ფაუსტი რომანტიკოს სუბიექტივისტად, განსხვავებით მეორე ნაწილის ფაუსტისაგან, ისე როგორც საფუძველი არ არის, დაეუპირისპიროთ ერთიმეორეს ე. წ. პატარა და დიდი ქვეყანა ტრაგედიის ცალკე ნაწილებისა. ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაქტურა იმას გვიდასტურებს, რომ აღრინდელი ფაუსტიც, მიუხედავად თავისი რომანტიკული შემართებისა, დგას არსებითად იმავე მსოფლმხედველობრივ წანამძღვრებზე, რომლებზედაც დგას გვიანდელი ფაუსტი, დგას მატერიალიზმის, რეალიზმის ნიადაგზე.

მართალია, ფაუსტი არ არის მოცემული სტატიკურობაში, არამედ, მუდმივ განვითარებაში და ეს უკანასკნელი ეხება პირველ ყოვლისა ამ გმირის მსოფლმხედველობას, გარე სამყაროსადმი მის დამოკიდებულებას, მაგრამ მსოფლმხედველობრივი ევოლუცია ფაუსტისა არ იხატება მისი ძირითადი მსოფლმხედველობრივი წანამძღვრების, პრინციპების უარყოფაში, თვისობრივად ახალი ვითარების შექმნაში. აღრინდელი და გვიანდელი ფაუსტი, ცხადია, განსხვავდებიან ერთიმეორისაგან სინამდვილისადმი დამოკიდებულებით, განსხვავდებიან არა მხოლოდ იმ მხრივ, რომ ერთ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ქეშმარიტების მაძიებელ, რომანტიკულად შემართულ მოაზროვნესთან, რომელმაც ეს ეს არის გაწყვიტა კავშირი წარსულთან, მეორე შემთხვევაში კი, გამოცდილებითა და სიბრძნით დამძიმებულ მოხუცთან, არამედ და, მომეტებულად, იმ მხრივ, რომ მათ სხვადასხვაგვარად ესახებათ გზა იდეალების განხორციელებისა, რომლებსაც ისინი აყენებენ, გზა იდეა-

ლისა და სინამდვილის დამოკიდებულების გადაწყვეტისა. ერთ შემთხვევაში ამ ძირეული მნიშვნელობის საკითხის გადაწყვეტაში კურსია აღებული გაბედულ ბრძოლაზე, თუნდაც მას ჰქონდეს ინდივიდუალისტურ-ბუნტარული ხასიათი, მეორე შემთხვევაში კი, წინააღმდეგობის მაინც მშვიდობიან გადაწყვეტაზე.

მაგრამ ის გარემოება, რომ ადრინდელსა და გვიანდელ ფაუსტს განსხვავებულად ესახებათ ადამიანთა ისტორიის გარდაქმნის გზები, არ ნიშნავს, რომ ისინი დგანან სრულიად სხვადასხვა მსოფლმხედველობის ნიადაგზე, არ ნიშნავს, რომ ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტი სწორედ იმიტომ, რომ იდეალის განხორციელება გარემომცველი სინამდვილის უარყოფის საფუძველზე ესახება, მიზნად ისახავს ჯერ დაანგრიოს ძველი და შემდეგ შეუდგეს ახლის შენებას, რომ იგი ამის გამო სუბიექტივისტი, მეოცნებე რომანტიკოსია. იგი არ ნიშნავს აგრეთვე, რომ ტრაგედიის მეორე ნაწილის ფაუსტი, რომელიც გარემომცველი სოციალური ყოფისადმი არ იჩენს ისეთ რადიკალურ დამოკიდებულებას, როგორსაც იჩენდა ადრინდელი ფაუსტი, რომ იგი უცილობლად სწორად გაგებული ობიექტური მსოფლგაგების ნიადაგზე მდგომად უნდა მივიჩნიოთ. როდის დგას ფაუსტი სუბიექტივისტურ-რომანტიკული და როდის ობიექტურ-მატერიალისტური მსოფლგაგების ნიადაგზე, ტრაგედიის პირველსა თუ მეორე ნაწილში, ეს ისეთივე საკითხია, რომელიც ამავე ანალოგიით შეიძლება დაისვას თვით გოეთეს შესახებ, თუ როდის დგას იგი სუბიექტივისტურ-რომანტიკულ და როდის მატერიალისტური მსოფლმხედველობის ნიადაგზე, მაშინ, როცა ხატავს ფეოდალური წყობილების წინააღმდეგ ამხედრებულ მემამბოხეებს, თუ მაშინ, როცა ხატავს მისთვის ზურგშექცეულ, თუ მასთან შეგუებულ გმირებს.

გვერდს ვუვლით რა იმის სპეციალურად გარკვევას, თუ რამდენად მართებულია გოეთესა და მისი გმირების მიმართ საკითხის ამგვარი დაყენება, მწერლის განვითარების სხვადასხვა საფეხურის ურთიერთისადმი ამგვარი დაპირისპირება, ჩვენ აქ დასმული პრობლემის შუქზე მიზნად დავისახეთ იმის გარკვევა თუ რამდენადაა შესაძლებელი ფაუსტსა და მის ავტორთან განვითარების ერთ საფეხურზე ვიგულვოთ სუბიექტივისტურ-რომანტიკულის მოჭარბება, შემდეგ საფეხურზე კი, მისი აბსოლუტურად გამორიყვა. „ფაუსტის“ რეალიები, სწორედ იმას გვიდასტურებენ, რომ ასეთ ვითარებას „ფაუსტში“, საერთოდ გოეთეს ნაზრევში, ადგილი არა აქვს. ფაქტობრივი სინამდვილე იმას გვიდასტურებს, რომ ადრინდელი ფაუსტი არ არის მოქცეული სუბიექტივისტურ-რომანტიკული ილუზიების ტყვეობაში, იგიც ისევე დგას მატერიალისტური მსოფლმხედველობის ნიადაგზე, როგორც გვიანდ-

ლი ფაუსტი. ის, რაც ხანდაზმულ გოეთეს სუბიექტივისტურად მიაჩნდა ადრინდელ ფაუსტში, სუბიექტივისტურია მხოლოდ იმ გაგებით, რომ მისი სახით ხაზი ესმება პიროვნების მაღალ პრეტენზიებს, მის უნარსა და შესაძლებლობას სამყაროს გაგებისა და გარდაქმნის საქმეში. იგი სუბიექტივისტურია მხოლოდ თავისი ფორმის მხრივ, მაგრამ არა თავისი არსობის მხრივ, რამდენადაც გულისხმობს არა პიროვნების შემოფარგვლას თავისი მეობით, არამედ, საერთოდ ადამიანის გათავისუფლებას, კაცობრიობის სამსახურს. ე. წ. ობიექტივისტური, „წმინდა ადამიანობის“ პოზიციაზე მდგარ ხანდაზმულ მწერალს, ბუნებრივია, სუბიექტივისტურად წარმოუდგებოდა მოქმედება წინანდელი ფაუსტისა, რომელიც არ ცნობს იმ ნორმებსა და წესებს, რომლებსადაში დაქვემდებარებასაც გვიანდელი გოეთე მოითხოვდა.

ფაუსტის ევოლუციის გოეთეს მიერ დახატული სურათი არ შეესაბამება საქმის ფაქტობრივ მდგომარეობას იმ მხრივაც, რომ იგი არასწორად წარმოადგენს რომანტიკულისადმი ფაუსტის დამოკიდებულებას, რომანტიკულის საკითხს საერთოდ ამ ნაწარმოებში. გოეთეს გამონათქვამებიდან, აგრეთვე მოხუცი ფაუსტის მონოლოგიდან ის აზრი იქმნება, რომ რომანტიკულ თვალსაზრისს გაბატონებულ მდგომარეობა უკავია ტრაგედიის პირველ ნაწილში, მეორე ნაწილში კი ეს თვალსაზრისი თითქოს საბოლოოდ დაძლეულია. რამდენად შეესაბამება ჭეშმარიტებას რომანტიკულისადმი ფაუსტის დამოკიდებულების ამგვარი გაგება? ამ საკითხს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება გოეთესთან რომანტიკულის პრობლემის შესწავლისათვის, სახელობრ იმის გამორკვევას, თუ რამდენად შეესაბამება სინამდვილეს ის, რომ გოეთე გადაჭრით ილაშქრებს რომანტიკული მსოფლგაგების წინააღმდეგ, ყოველგვარი რომანტიზმის წინააღმდეგ, რომ ფაუსტის განვითარებაში რომანტიკული საბოლოოდ დაძლეულია.

მართლა დაძლეულია თუ არა ტრაგედიის მეორე ნაწილში რომანტიკული, მართლა ისეთი ძირეული ხასიათის ცვლილებასთან გვაქვს საქმე ფაუსტის ევოლუციაში, რაც ტრაგედიის ცალკე! ნაწილების გმირის გოეთეს მიერ მოცემული შედარებიდან გამომდინარეობს? გოეთეს მიერ მოცემული შეფასებიდან, როგორც აღნიშნული გვქონდა, გამომდინარეობს, რომ ფაუსტი ტრაგედიის მეორე ნაწილში დგას გადაჭრით ანტირომანტიკულ თვალსაზრისზე. ნაწარმოების ფაქტურაც თითქოს ამას გვიდასტურებს. დაბრმავების წინ ფაუსტის მიერ წარმოთქმული მონოლოგი თითქოს ექვს არ ტოვებს, რომ ეს გმირი დგას თუ დგება მკვეთრად გამოხატულ მატერიალისტურ, ასევე ანტირომანტიკულ ნიადაგზე, რომ მას მიაჩნია რომანტიკული თავის განვითარებაში აბსოლუტურად დაძლეულად.

მოხუცი ფაუსტის, თვით გოეთეს ამ საპროგრამო დებულებიდან თითქოს საბოლოოდ შუქი ეფინება რომანტიზმისადმი მწერლის აბსოლუტურად კრიტიკულ დამოკიდებულებას.

ეს ასეა, „ფაუსტის“, აგრეთვე გოეთეს უკანასკნელი პერიოდის სხვა მრავალი ნაწარმოების რეალები, ასევე მწერლის გამონათქვამები, მისი კრიტიკული გამოსვლები თითქოს უცილობლად იმას გვიდასტურებენ, რომ თავისი შემოქმედებითი განვითარების ხაზი მწერალს წარმოდგენილი აქვს როგორც რომანტიკულისაგან მკვეთრად განსხვავებული ხაზი. ამასვე გვიდასტურებს თითქოს მწერლის მკვეთრი გამოსვლა ამ ხანებში სხვადასხვა ქვეყნის რომანტიკოსების წინააღმდეგ, მკვეთრი გალაშქრება რესტავრაციის ეპოქის გაბატონებულ იდეების წინააღმდეგ. თითქოს დავას არ უნდა იწვევდეს, რომ რომანტიკული ლიტერატურის დაწყებული დეკადანსის პერიოდში გოეთე გადაჭრით ილაშქრებს რომანტიზმის წინააღმდეგ როგორც თავის თეორიულ-კრიტიკულ, ისე მხატვრულ ნაწარმოებებში, მიიჩნია, რომ მისი განვითარება წარიმართა რომანტიკულის გადაჭრით დაძლევის გზით. გვაქვს თუ არა ნამდვილად გოეთეს შემოქმედებაში, კონკრეტულად „ფაუსტში“, საქმე ამგვარ ვითარებასთან, რომანტიკულის გადაჭრით უარყოფასთან?

ამ საკითხზე პასუხის გაცემა შეიძლება იმ მასალის ანალიზის საფუძველზე, რომელიც რომანტიზმის ლიტერატურისადმი მწერლის დამოკიდებულებას შეეხება ამ ლიტერატურის დაწყებული დეგრადაციის ეპოქაში, კონკრეტულად, გოეთეს მიერ ამ ხანებში რომანტიზმის შესახებ გამოთქმული შეხედულებების, აგრეთვე ამ პერიოდის მისი მხატვრული ნაწარმოებების ანალიზის საფუძველზე. თუ „ხელოვნებისა და სიძველის“ ფურცლებზე მწერლის გამოსვლას რომანტიზმის წინააღმდეგ, ასევე ეკერმანთან საუბარში რომანტიზმის მიჩნევას ავადმყოფურ მოვლენად¹ მივცემთ განზოგადებულ სახეს, ჩავთვლით მას საერთოდ რომანტიზმისადმი მწერლის გადაჭრით ნეგატიური დამოკიდებულების ნიმუშად, თუ ამისვე ნიმუშად ჩავთვლით მოხუცი ფაუსტის მიერ თავისი წინანდელი პოზიციის შეფასებას, მაშინ, ბუნებრივია, რომანტიკულის ძიების საკითხი გოეთეს ნააზრევსა და მხატვრულ შემოქმედებაში პრინციპულად ირიცხება, მით უმეტეს ირიცხება მწერლის შემოქმედებითი განვითარების უკანასკნელ, დამაგვირგვინებელ საფეხურზე. იძლევიან თუ არა გოეთეს შემოქმედების დასახელებული რეალები ამგვარი დასკვნის გაკეთების საფუძველს? ასეთი დასკვნის გაკეთების საფუძველი გვექნებოდა ერთის მხრივ მა-

¹ Op. cit.

შინ, რომ მწერალი მის მიერ რო მანტიზმის ლიტერატურისათვის ეკერ-
მანთან საუბარში მიცემულ თავის შეფასებას აძლევედეს ნამდვილად
განზოგადებულ ხასიათს, რომ ის რომანტიზმს XIX საუკუნის პირ-
ველ ათეულ წლებში თვლიდეს საერთოდ ავადმყოფურ მოვლენად,
რომ რომანტიზმის შესახებ მის ნააზრევში ამის შემდეგ უარ გვხვდებო-
დეს ისეთი რამ, რაც ამ მიმართულებისადმი მწერლის არა ნეგატიურ,
არამედ პოზიტიურ დამოკიდებულებას მოწმობს. მეორეს მხრივ,
ასეთი დასკვნის გაკეთების საფუძველი გვექნებოდა მაშინ, რომ მო-
ხუცი ფაუსტის მიერ თავისი ადრინდელი პოზიციის გადაჭრით კრი-
ტიკული შეფასების ფონზე საქმე გვექონდეს მის მიერ რომანტიკულის
საერთოდ აბსოლუტურ უარყოფასთან, რომანტიკულისაგან გადაჭ-
რით გამიჯვნასთან ტრაგედიის მეორე ნაწილში, მომეტებულად, მის
ბოლო სცენებში.

აძლევეს თუ არა გოეთე რომანტიზმისათვის ეკერმანთან საუბარში
მის მიერ მიცემულ შეფასებას ამგვარ განზოგადებულ ხასიათს,
თვლის თუ არა იგი ამ პერიოდში რომანტიზმს საერთოდ ავადმყოფურ
მოვლენად? ფაქტიური მასალის შესწავლას იმ დასკვნამდე მივყავართ,
რომ გოეთე არამც და არამც არ აძლევეს რომანტიზმის მოხსენებულ
დახასიათებას განზოგადებულ ხასიათს, არ თვლის, რომ ეს ლიტერა-
ტურა საერთოდ ავადმყოფური ხასიათის მატარებელია. მწერლის კრი-
ტიკის მახვილი მოცემულ შემთხვევაში მიმართულია მისტიკური, ე. წ.
საოცრებათა და საშინელებათა ლიტერატურის წინააღმდეგ როგორც
გერმანიაში, ისე სხვა ქვეყნებში. სწორედ ამ ასპექტში უნდა იქნეს
გაგებული გოეთესთან კლასიკურისა და რომანტიკულის დაპირისპი-
რება, პირველის მიჩნევა სიჯანსაღედ, მეორისა კი, ავადმყო-
ფობად.

რომ გოეთე რომანტიზმს საერთოდ ავადმყოფობად თვლიდეს, მაშინ
სრულიად გაუგებარი ხდება თუ რატომაა, რომ სწორედ ამ პერიოდში,
როცა რომანტიზმის შესახებ ასე მკაცრად მსჯელობს, იგი რომანტიზ-
მის ლიტერატურის, მისი მრავალრიცხოვანი წარმომადგენლის შე-
სახებ თავის მომდევნო მსჯელობებში სრულიადაც არაა განწყობილი
ჩათვალოს რომანტიზმი საერთოდ ავადყოფურ მოვლენად და ვაი-
მიჯნოს მისგან; პირიქით, ვხედავთ იმას, რომ მწერალი თანაგრძნო-
ბით, პოზიტიურად მსჯელობს გერმანელი, ინგლისელი და ფრანგი
მთელი რიგი რომანტიკოსის შესახებ. როგორ შევეუფოთ ერთიმეო-
რეს ფორმულა, რომ რომანტიზმი ავადმყოფური მოვლენაა, იმ მა-
ღალ შეფასებას, რომელსაც აძლევეს მწერალი როგორც იენის, ისე
ჰაიდელბერგის რომანტიკოსთა შემოქმედებას, მაღალ შეფასებას შლე-
გელების, ტიკის, არნიმის, ბრენტანოსა და სხვათა შემოქმედებისას?

ფაქტია, რომ სწორედ იმ პერიოდში, როცა რომანტიკული და კლასიკური ერთმეორის ანტითეზად მიიჩნია, გოეთე პოზიტიურად ალაგებს გერმანული რომანტიზმის თეორიას, ცდილობს გაიგოს ამ ლიტერატურის თავისებურება, გაარკვიოს მისდამი თავისი დამოკიდებულება, ცდილობს უჩვენოს, როგორც ეს ცხადყოფილი გვექონდა წინამდებარე ნაშრომის პირველ ნაწილში, არა მხოლოდ ის, რითაც ზეიმოქმედა მან ამ ახალი ლიტერატურის წარმოშობა-განვითარებაზე, არამედ ისიც, თუ რით ზეიმოქმედა ამ ლიტერატურამ მის, გოეთეს განვითარებაზე.

ცხადია, მოსალოდნელი არ იყო; რომ გოეთეს რომანტიზმის ლიტერატურა, საერთოდ აღებული, ერთსა და იმავე დროს მიეჩნია პათოლოგიურ ლიტერატურად და განვითარების დიდი პერსპექტივის მქონე ლიტერატურადაც, ერთსა და იმავე დროს გამოეთქვა მისდამი გადაჭრით უარყოფითი და აგრეთვე პოზიტიური დამოკიდებულებაც. გოეთეს დამოკიდებულება რომანტიზმის მრავალრიცხოვანი წარმომადგენლებისადმი XIX საუკუნის 20-იან წლებში საფუძველშივე რიცხავს, რომ იგი რომანტიზმის ლიტერატურას მიიჩნევს საერთოდ ავადმყოფურ ლიტერატურად და გადაჭრით იმიჯნება მისგან. მას საფუძველშივე რიცხავს მწერლის მიერ სწორედ ამ ხანებში მოცემული მაღალი შეფასება შლეგლების, ტიკის და სხვა გერმანული რომანტიკოსების დამსახურებისა, ასევე მაღალი შეფასება ბაირონის პიუგოს, დე ლავინის და სხვათა შემოქმედებისა. ფაქტია, რომ გოეთე გარკვეულ პუნქტებში აკრიტიკებს კიდევაც დასახელებულ რომანტიკოსებს და მათთან საერთო ფრონტით გამოსულ ზოგიერთ კრიტიკულ რეალისტსაც, აკრიტიკებს მათ სწორედ მემარჯვენე რომანტიზმის მანკიერებისაგან თავის დაუღწევლობის გამო, მაგრამ ეს კრიტიკა გოეთესთან არამც და არამც არ ატარებს ხელაღებით ხასიათს, ხელს არ უშლის მას შეაფასოს ამ მწერალთა შემოქმედება როგორც ფრიად მნიშვნელოვანი მოვლენა, გამოთქვას მათდამი თავისი აღფრთოვანება, ჩათვალოს ისინი პოეტური რევოლუციის მომხდენ მწერლებად.

აბსოლუტურად გამორიცხულია, რომ გოეთეს ერთსა და იმავე დროს სასიკვდილო განაჩენი გამოეტანა საერთოდ რომანტიზმის ლიტერატურისათვის, მიეჩნია იგი ავადმყოფურ მოვლენად, კლასიკური ლიტერატურის ანტითეზად, მეორეს მხრივ კა, გამოეთქვა თავისი ღრმა სიმპათიები ამ პერიოდის გერმანელი, ინგლისელი და ფრანგი რომანტიკოსებისადმი, დიდი პერსპექტივის მქონე მოვლენად, ლიტერატურულ რევოლუციად მიეჩნია 20-იანი წლების რომანტიკოსების მოღვაწეობა. რომანტიკული XIX საუკუნის 10—20 იანი წლების გოეთეს გაგებაში.

საერთოდ ავადმყოფობაა, კლასიკური კი საერთოდ სიჯანსაღე, მაშინ სრულიად გაუგებარი ხდება თუ რატომაა, რომ 20-იანი წლების გოეთე ესაღმება საფრანგეთში პროგრესული რომანტიკოსების გამოსვლას არა მხოლოდ მემარჯვენე რომანტიზმის, არამედ კლასიციზმის წინააღმდეგაც, ესაღმება რომანტიკულის მიერ სწორედ კლასიკურის უარყოფას არა მხოლოდ თეორიის, არამედ მხატვრული შემოქმედების დარგშიც. თქმა არ უნდა, აღფრთოვანებით ლაპარაკობს რა ფრანგულ ლიტერატურაში პოეტური რევოლუციის შესახებ, გოეთე იმყოფება მომეტებულად იმ ბრძოლის შთაბეჭდილების ქვეშ, რომელიც გადაიხადეს მემარჯვენე რომანტიზმიდან პროგრესული რომანტიზმის გზით წასულმა მწერლებმა. ცხადი ხდება, რომ 20-იანი წლების გოეთე ისტორიული პროგრესის განხორციელებას ხედავს სწორედ იმაში, რომ რომანტიკული ახდენს ჯანყს კლასიკურის წინააღმდეგ, რაც სრულიად გაუგებარი იქნებოდა, რომ მწერალი იმ შეხედულების დამცველად მიგვეჩნია, რომ რომანტიკული საერთოდ ავადმყოფური მოვლენაა, კლასიკური კი ჯანსაღი. რომანტიკულის საერთოდ გადაჭრით უაყოფითად შემფასებელი მწერალი საფრანგეთის სინამდვილეში კლასიკურზე რომანტიკულის გამარჯვებაში ვერ დაინახავდა დიდი პროგრესული მნიშვნელობის ფაქტს; რომანტიკულის ისევ დამცველად ვერ გამოვიდოდა.

გოეთე შეუძლებელია რომანტიკულის აბსოლუტურ უარყოფელად მივიჩნიოთ იმიტომაც, რომ იგი არ იმიჯნება რომანტიზმის ლიტერატურისაგან არა მხოლოდ მისი ცალკე წარმომადგენლის დახასიათებისას, არა მხოლოდ მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების ძირითადი ტენდენციის განხილვისას, არამედ რომანტიზმისადმი თავისი დამოკიდებულების განხილვისასაც, იმის ცხადყოფისას, თუ რით არის ეს ლიტერატურა დავალებული მისგან, გოეთესაგან და, პირიქით, რით არის თვითონ მწერალი დავალებული ამ ლიტერატურისაგან. რომ გვიანდელი გოეთე რომანტიზმისადმი გადაჭრით უარყოფითად იყოს განწყობილი, მაშინ სწორედ ის იყო მოსალოდნელი, რომ იგი მისგან მკვეთრად გაიმიჯნებოდა. სინამდვილეში კი ასეთ გამიჯვნას ადგილი არ აქვს; სწორედ იმ დროს, როცა რომანტიკულს ავადმყოფურ მოვლენად თვლის, გოეთე ლაპარაკობს იმ სასიკეთო გავლენაზე, რომელიც მოახდინა გოეთემ რომანტიზმის განვითარებაზე და რომელიც მოახდინა მასზე რომანტიზმის ლიტერატურამ, ლაპარაკობს თუ რა როლი ითამაშა მან შილერთან ერთად ამ ახალი ლიტერატურის განვითარებაში და რა როლი ითამაშა რომანტიზმმა მისი, გოეთეს განვითარებაში, ლაპარაკობს თავის შემოქმედებაში, განსაკუთრებით „იფიგენიასა“ და „ფაუსტში“ რომანტიკულის არსებობის შესახებ.

ჩატარებული ანალიზი საფუძველს გვაძლევს დავასკვნათ, რომ რომანტიზმის კრიტიკის მიუხედავად, გოეთე არ გვევლინება ამ მოძრაობის გადაჭრით უარყოფელი თავისი შემოქმედებითი განვითარების უკანასკნელ პერიოდშიც. ამგვარი დასკვნის გაკეთების უფლებას გვაძლევს ის გარემოება, რომ მწერალი რომანტიკული ლიტერატურის პროგრესული მნიშვნელობის შესახებ სწორედ ამ ხანებში ლაპარაკობს, თანაც პროგრესული მნიშვნელობის შესახებ არა მხოლოდ იმ მწერლებისა, რომელთა პროგრესულობა დავას არ იწვევს, არამედ რიგი იმ მწერლებისაც, რომლებიც მემარჯვენე ლიტერატურის ბანაკს ეკუთვნიან (შატობრიანი, ა. დე. ლავინი, ლამარტინი). ამგვარი დასკვნის გაკეთების უფლებას გვაძლევს ის გარემოებაც, რომ სწორედ იმ ხანებში, როცა რომანტიკულს ავადმყოფურ მოვლენად მიიჩნევდა, გოეთე მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების გენერალურ ხაზს გარკვეულად აკავშირებს 20-იანი წლების რომანტიკოსების მოღვაწეობასთან. მართალია, როგორც ეს ნაჩვენები გვექონდა წინამდებარე ნაშრომის მეორე ნაწილში, გოეთეს ვერ მივაწერთ, რომ მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების გენერალურ ხაზად 20-იანი წლების მიწურულსა და 30-იანი წლების დასაწყისში მას რომანტიზმი მიაჩნია, ისე როგორც ვერ მივაწერთ იმასაც, რომ მას ასეთად განმანათლებლობა, თუ კრიტიკული რეალიზმი მიაჩნია, მაგრამ ის კი ექვს არ იწვევს, რომ გენერალური ხაზი მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებისა მას მაინც დაკავშირებული აქვს როგორც განმანათლებლურ და კრიტიკულ რეალიზმთან, ისე რომანტიზმთან, უპირატესად, ცხადია, პროგრესულ რომანტიზმთან.

როგორ შევეუგოთ ერთიმეორეს გოეთესთან რომანტიზმის მკვეთრი კრიტიკა, მისი მიჩნევა ავადმყოფურ მოვლენად ამ მოძრაობის დადებითი მნიშვნელობის აღიარებას? ნუთუ აქ ადგილი არა გვაქვს წინააღმდეგობასთან? ასეთ წინააღმდეგობას ადგილი არა აქვს იმიტომ, რომ რომანტიკულის მიჩნევას ავადმყოფურ მოვლენად გოეთე, როგორც ირკვევა, არ აძლევს განზოგადებულ ხასიათს, არ თვლის, რომ რომანტიკული საერთოდ ავადმყოფურია. XIX საუკუნის 10-20-იანი წლების რომანტიკულ ლიტერატურაზე დაკვირვების შედეგად მწერალს ჰქონდა საფუძველი აღენიშნა მასში მისტიკურ-პათოლოგიური განწყობილებების მოჭარბება, მაგრამ ეს მას არ აძლევდა საფუძველს ჯვარი დაესვა საერთოდ ამ ლიტერატურისთვის, არა მხოლოდ პროგრესული, არამედ მემარჯვენე რომანტიზმისთვისაც, ფრიად საყურადღებოა, რომ იმას, რასაც რომანტიზმში ავადმყოფურს უწოდებდა, გოეთე ნახულობდა როგორც მემარჯვენე, ისე პროგრესულ რომანტიკოსებთანაც, მაგალითად, ჰიუგოსთან, აგრეთვე რეა-

ლისტ მერიმესთანაც, სახელდობრ, ეშმაკისეულს, ვამპირიულს; მაგრამ ეს გარემოება მას ხელს არ უშლიდა მიეცა მაღალი შეფასება ამ მწერლების შემოქმედებისთვის ისე, როგორც მისტიკურ-პათოლოგიური მხარის დანახვა მემარჯვენე რომანტიკოსებთან ხელს არ უშლიდა მას აღენიშნა დადებითი როლი შატობრიანის, ვინის, ლამარტინის და სხვა მემარჯვენე რომანტიკოსებისა, წარმოედგინა ისინიც პოეტური რევოლუციის მომხდენთა ბანაკში.

ეს ფაქტი იმას გვიდასტურებს, რომ რომანტიკულის შესახებ გოეთეს ნააზრევში არსებობს შინაგანი სიმწყობრე და სისტემურობა, რომ მწერალი არ ეწინააღმდეგება თავის თავს, როცა ერთის მხრივ რომანტიკულს ავადმყოფურს უწოდებს, მეორეს მხრივ კი ლაპარაკობს რომანტიზმის პროგრესულ მნიშვნელობაზე, რომანტიკულის მოცემულობასა და მის სასიკეთო შედეგებზე თავის შემოქმედებაში. არ ეწინააღმდეგება მწერალი თავის თავს იმიტომ, რომ რომანტიკულს იგი არ თვლის საერთოდ ავადმყოფურ მოვლენად, ხოლო ის, რასაც ავადმყოფურს უწოდებს, მისი კრიტიკის საგანი ხდება არა მხოლოდ მემარჯვენე, არამედ პროგრესულ რომანტიკოსებთანაც. ყველაფერი ეს საფუძველს გვაძლევს მივიჩნიოთ, რომ გოეთე რომანტიზმის შესახებ თავის ნააზრევში არ წარმოგვიდგება როგორც რომანტიკულის გადაჭრით უარყოფელი, არ წარმოგვიდგება ასეთად არც ამ ლიტერატურისადმი თავისი მიმართების ჩვენებისას. საფუძველი არ არის ამიტომ მწერლის მიერ მოცემული შეფასება ფაუსტის განვითარების ხაზისა, როგორც განვითარებისა სუბიექტურობიდან ობიექტურობისაკენ, ვაგებულ იქნეს იმ მნიშვნელობით, რომ მწერალი გადაჭრით იმიჯნება რომანტიკულისაგან, მიაჩნია, რომ ფაუსტი მკვეთრად ანტირომანტიკულ პოზიციაზე დადგა.

ეს ასეა, გოეთე მოაზროვნე თანმიმდევარია რომანტიზმის, ამ უკანასკნელისადმი თავისი დამოკიდებულების შეფასებაში, არ ეწინააღმდეგება თავის თავს, როცა ერთის მხრივ აკრიტიკებს რომანტიკოსებს, მეორეს მხრივ კი ლაპარაკობს მათ დადებით მნიშვნელობაზე, ლაპარაკობს რომანტიკულის მოცემულობის შესახებ თავის შემოქმედებაში, კერძოდ, „ფაუსტში“. მაგრამ იქნებ მწერალი ეწინააღმდეგება თავის თავს რომანტიზმის, საერთოდ რომანტიკულის დადებითი მნიშვნელობის შეფასებისას თავისი მხატვრული შემოქმედებით? თუ რომანტიკულის შესახებ გოეთეს ნააზრევის შესწავლა საფუძველს არ იძლევა დავასკვნათ, რომ მწერალი რომანტიკულს საერთოდ ავადმყოფურ მოვლენად თვლის და გადაჭრით იმიჯნება მისგან, იქნებ მისი მხატვრული შემოქმედება, განსაკუთრებით „ფაუსტი“ იძლევა ამის საფუძველს? იქნებ „ფაუსტში“ გაემიჯნა მწერალი აბსოლუტურად

რომანტიკულს, წინამდებარე მისივე მითითებისა? იქნებ გოეთე უფრო მაშინაა თანმიმდევარი, როცა ზრუნვასთან საუბარში ფაუსტის განვითარებას წარმოადგენს, როგორც გადაჭრით ანტირომანტიკულ ხაზზე დადგომას, ვიდრე მაშინ, როცა ლაპარაკობს რომანტიკულისა და კლასიკურის სინთეზზე ამ ნაწარმოებში?

საკითხის დედაარსი იმაშია თუ როგორ გავიგებთ ზრუნვასთან საუბარში ფაუსტის მიერ გამოთქმულ აზრს, დავინახავთ მასში მკვეთრ გადახვევას მისი მანამდელი განვითარების ხაზიდან, თუ ამ უკანასკნელის ბუნებრივ შედეგს. თუ ფაუსტის განვითარებას იმგვარად გავიგებთ, როგორც ეს ერთი შეხედვით შეიძლება მართებულად მიგვეჩინა, გავიგებთ ისე, რომ მოხუცი ფაუსტი თითქოს ერთბაშად გაერკვა საქმის ვითარებაში, გაერკვა, რომ მთელი მისი აქამდელი გზა იყო ცდომილების გზა და რომ მას მხოლოდ ახლა აეხილა თვალები, მაშინ რომანტიკულის შეფასების გოეთესეული ფორმულა მხატვარ გოეთესთან გაგებული უნდა იქნეს თავისი პირდაპირი მნიშვნელობით, რომანტიკული გაგებულ უნდა იქნეს როგორც საერთოდ ავადმყოფური. მაგრამ გვაქვს თუ არა სინამდვილეში საქმე ასეთ ვითარებასთან, ფაუსტთან რომანტიკულის აბსოლუტურ გამორიყვასთან მისი განვითარების მთელს მანძილზე და არა მხოლოდ ზრუნვასთან შეხვედრის შემდეგ? — აი კარდინალური მნიშვნელობის საკითხი, რომლის გარკვევას მნიშვნელოვანწილად შეუძლია გაგვირკვიოს რომანტიკულის გოეთესეული გაგების არსი, გაგვირკვიოს ისიც, თუ რამდენად თანმიმდევარია მოაზროვნე და მხატვარი გოეთე რომანტიკულის საკითხის გაგებაში.

პირველ რიგში უნდა გაირკვეს ის, თუ როგორ უნდა იქნეს გაგებული ფაუსტის განვითარების ხაზი ზრუნვასთან საუბრის შემდეგ, გაგებულ უნდა იქნას იგი როგორც პრინციპულად ახალი, აქამდელისაგან დიამეტრულად განსხვავებული მოვლენა, თუ როგორც ლოგიკური შედეგი ამ გმირის მთელი მანამდელი განვითარებისა. თუ ზრუნვასთან საუბარში ფაუსტის მიერ რომანტიკული მეოცნებეობისათვის გამოტანილ მკაცრ განაჩენს გავიგებთ თავისი პირდაპირი მნიშვნელობით, მაშინ ერთადერთი დასკვნა, რომელიც აქედან შეიძლება გამოტანილ იქნას, არის ის, რომ ფაუსტის მანამდელი განვითარების გზა იყო სუბიექტივისტურ-რომანტიკული გზა, რაც ამიერიდან მის მიერ აბსოლუტურად უნდა უკუგდებულ იქნეს; სუბიექტივისტურ-რომანტიკული ხასიათის გმირად წარმოგვიდგება მაშინ ფაუსტი არა მხოლოდ ტრაგედიის პირველი ნაწილისა, არამედ მეორე ნაწილისაც მეხუთე მოქმედებად, ხოლო დაბრმავებული ფაუსტი კი წარმოგვიდგება მსოფლმხედველობრივად მისგან მკვეთრად განსხვავებულ

გმირად. სინამდვილეში კი არაერთი საფუძველი არ არსებობს ფაუსტის განვითარების ამგვარი გაგებისათვის. ფაქტობრივი მასალა აბსოლუტურად რიცხავს, რომ დავინახოთ ტეხილი ხაზი ამ გმირის განვითარებაში, შევაფასოთ ეს უქანასკნელი როგორც გზა გაბმული ცდომილების და დაბნეულობისა. მოხუცი ფაუსტი, ცხადია, იმყოფება განვითარების უფრო მაღალ საფეხურზე, ვიდრე ახალგაზრდა ფაუსტი, დაბრმავებული ფაუსტიც, ცხადია, გამოცდილებით უფრო მდიდარია, ვიდრე ფაუსტი კლასიკური ვალპურგიის დამისა, მაგრამ ეს არამც და არამც არ გვაძლევს უფლებას დავუპირისპიროთ ისინი ერთიმეორეს, დავინახოთ აქამდე დაბნეულობისა და უსაგნო მეოცნებობის გზით მავალი, ახლა კი ერთბაშად გამოფხიზლებული გმირი. ფაუსტის განვითარება ტრაგედიის უქანასკნელ სცენებში წარმოადგენს ბუნებრივ შედეგს ამ გმირის მთელი მანამდელი განვითარებისა და არა მის საპირისპიროს.

ფაუსტის მიერ მოცემული შეფასება თავისი ევოლუციისა უცილობლად იმას როდი ნიშნავს, რომ იგი თავის განვითარებაში ხედავს ერთბაშად შემობრუნებას სუბიექტივისტურ-რომანტიკული მსოფლმხედველობიდან ანტირომანტიკული მსოფლმხედველობისაკენ. რა უფლება გვაქვს გამოვრიცხოთ, რომ ეს შემობრუნება მას ესმის არა როგორც შემობრუნება პრინციპულად განსხვავებული თვალსაზრისისაკენ, არამედ როგორც ბუნებრივი შედეგი მისი აქამდელი განვითარებისა? თუ ამგვარად გავიგებთ ფაუსტის მიერ მოცემულ თვითშეფასებას, მაშინ, ბუნებრივია, ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ მის განვითარებაში ადგილი აქვს რომანტიკულის თანდათანობით შესუსტებას, წინააღმდეგ შემთხვევაში მკვეთრად ანტირომანტიკულ პოზიციაზე დადგომა მოხუცი ფაუსტისა ამ გმირის განვითარების ლოგიკურ შედეგად ვერ წარმოგვიდგება. მაგრამ გვაქვს თუ არა სინამდვილეში საქმე ამგვარ ვითარებასთან, ტრაგედიაში რომანტიკულის სულ უფრო და უფრო შესუსტებასა და მისი საბოლოოდ უარყოფისათვის ნიადაგის მომზადებასთან?

არსებითი მნიშვნელობა ამ მხრივ ენიჭება ნაწარმოების იმ ადგილების განხილვას, რომლებიც უშუალოდ წინ უძღვიან ზრუნვასთან ფაუსტის შეხვედრის სცენას. თუ მოხუცი ფაუსტი რომანტიკულის გადაჭრით უარყოფის თვალსაზრისზე დგება, თუ ამგვარი ევოლუცია მისი მთელი აქამდელი განვითარებითაა შემზადებული, მაშინ, ბუნებრივია, ტრაგედიის წინა სცენებში უნდა ვიგულოთ რომანტიკულის თანდათანობითი შესუსტება და ნიადაგის მომზადება მისი აბსოლუტური უარყოფისთვის. სინამდვილეში კი, როგორც ქვევით იქნება ნაჩვენები, საქმე გვაქვს ამის საწინააღმდეგო ვითარებასთან.

რომანტიკულის არა შესუსტებასთან, არამედ გაძლიერებასთან, რასაც თვითონ მწერალიც აღიარებდა. როგორც ამ ნაშრომის წინა ნაწილებში გვეკონდა ნაჩვენები, გოეთე იმის აღიარებისავე იხრებოდა, რომ რომანტიკული უფრო ძლიერად მოცემულია მის გვიანდელ, ვიდრე ადრინდელ ნაწერებში, აღნიშნავდა მის მოცემულობას „ფაუსტის“ მეორე ნაწილში და თანაც მის არა შესუსტებას, არამედ გაძლიერებას. სწორედ ტრაგედიის მეორე ნაწილში, კერძოდ ფაუსტისა და ელენეს შეხვედრის სცენაში ხედავდა იგი რომანტიკულის კონდენსირებული სახით წარმოდგენას. გოეთეს გამონათქვამი ამდენად, სრულიადაც არ გამოდგება იმის დასამტკიცებლად, რომ რომანტიკული „ფაუსტში“ სულ უფრო და უფრო მცირდება, რომ ამ ნაწარმოებში საერთოდ რომანტიკულის გადაჭრით უარყოფასთან გვაქვს საქმე. რომანტიკულის შესახებ გოეთეს ნაზრების შესწავლისას ჩვენ უკვე იმ დასკვნამდე მივდივით, რომ ამ მწერალთან, რომანტიკულის კრიტიკის მიუხედავად, შეუძლებელია მისი აბსოლუტური უარყოფა დაინახოთ. მოცემულ შემთხვევაში კი მიზნად ვისახავთ გავარკვიოთ თუ რამდენად უჭერს მხარს ამგვარ დასკვნას მწერლის მხატვრული შემოქმედება, კერძოდ, „ფაუსტი“, რამდენად მართებულია ამ უკანასკნელში რომანტიკულის გადაჭრით უარყოფა დაინახოთ.

ტრაგედიის მეორე ნაწილის ფაქტურა გვიჩვენებს, რომ რომანტიკულის გაგების საკითხში არ არსებობს წინააღმდეგობა გოეთე მხატვარსა და გოეთე კრიტიკოსს შორის, რომ „ფაუსტის“ ავტორიც რომანტიკულის ისეთივე გაგებას გვაწვდის, როგორსაც კრიტიკოსი გოეთე. ეს იმას ნიშნავს, რომ ტრაგედიის მეორე ნაწილში თეორიულად არ უნდა მოველოდეთ რომანტიკულის შესუსტებასა და უარყოფას. მაგრამ როგორია ვითარება სინამდვილეში, გვაქვს თუ არა საქმე რომანტიკულის თანდათანობით შესუსტებასა და მის საბოლოო გამორიცხვასთან ტრაგედიის მეორე ნაწილში?

თუ გოეთეს დამოკიდებულება რომანტიზმისადმი ტრაგედიის მეორე ნაწილზე მუშაობის პერიოდში აბსოლუტურად ნეგატიურია, მაშინ, ბუნებრივია, იგი ნაწარმოებში რომანტიკულის სულ უფრო და უფრო შესუსტებისა და საბოლოოდ მისი გამორიცხვის გზით წავიდოდა. წინააღმდეგ შემთხვევაში გაუმართლებელი იქნებოდა ერთის მხრივ ის, რომ სწორედ ამ პერიოდში იგი რომანტიკულს ავადმყოფურს უწოდებს, მეორეს მხრივ ის, რომ ზრუნვასთან საუბარში ფაუსტს მრისხანე განაჩენი გამოაქვს რომანტიკული მეოცნებეობისათვის. თუ ფაუსტის მიერ თავისი განვითარების ამგვარ შესასრულებლად გავიგებთ პირდაპირი მნიშვნელობით, გავიგებთ როგორც

ევოლუციას უსაგნო მეოცნებეობიდან პოზიტიურ მსოფლმხედველობამდე, მაშინ, ბუნებრივია, ტრაგედიის მეორე ნაწილში რომანტიკულის შესუსტებასა და მისი უარყოფისათვის ნიადაგის შემზადებას უნდა მოველოდეთ. სხვაგვარი ვითარება თეორიულად სრულიად გამორიცხულია. სრულიად გამორიცხულია, მაგალითად, რომ ტრაგედიის მეორე ნაწილში რომანტიკულის არა შესუსტება, არამედ მისი უცვლელად დატოვება, მით უფრო გაძლიერება დაეინახოთ ერთის მხრივ, მეორეს მხრივ კი — ზრუნვასთან შეხვედრის შემდეგ ფაუსტის მიერ რომანტიკულის გადაჭრით უარყოფა და ამასთანავე თავი დაავალწოთ ტრაგედიის ნაწილების, მომეტებულად, ფინალისა და წინა სცენების ურთიერთისადმი დაპირისპირებას.

მაშ, როგორია ვითარება სინამდვილეში, სულ უფრო და უფრო სუსტდება და ბოლოს სრულიად უარყოფა ხდება თუ არა რომანტიკულისა ტრაგედიის მეორე ნაწილში, კერძოდ, ფაუსტის ზრუნვასთან შეხვედრის ეპიზოდამდე? თუ ამ უკანასკნელში ფაუსტის მიერ მოცემულ დახასიათებას თავისი განვითარების გზისა გავიგებთ პირდაპირი მნიშვნელობით, თუ ამიერიდან ფაუსტს რომანტიკულისაგან აბსოლუტურად გამიჯნულად მივიჩნევთ, მაშინ გზა ხსნილი რჩება ტრაგედიის ფინალისა და მისი წინა ნაწილების ერთიმეორისადმი დაპირისპირებისთვის. ასეთი დაპირისპირებისთვის გზა მით უფრო გახსნილი რჩება იმიტომ, რომ თვითონ გოეთეც, როგორც აღინიშნა, ტრაგედიის პირველ ნაწილში ხედავდა სუბიექტივიზმის ნიადაგზე მდგარ გმირს, განსხვავებით მეორე ნაწილში გამოყვანილი გმირისაგან. თუ ფაუსტის თვითდახასიათებას ამასთანავე გავიგებთ არა როგორც ამ გმირის ერთბაშად შემობრუნებას, არამედ როგორც ლოგიკურ შედეგს მისი აქამდელი განვითარებისა, მაშინ ტრაგედიის წინა სცენებში რომანტიკულის სულ უფრო და უფრო შესუსტება უნდა დაეინახოთ.

სინამდვილეში კი ტრაგედიის მეორე ნაწილში რომანტიკულის შესუსტებას ადგილი არა აქვს. როგორც უწყვეტი განვითარების გზაზე შემდგარი, ფაუსტი, ცხადია, ტრაგედიის მეორე ნაწილში უფრო მაღალ საფეხურზე იმყოფება, ვიდრე პირველ ნაწილში, ფინალურ სცენაში უფრო მაღალ საფეხურზე, ვიდრე წინამორბედ სცენებში, მაგრამ ეს გარემოება სრულიადაც არ აყენებს ექვის ქვეშ იმ დებულებას, რომ მთელს ნაწარმოებს ერთი ხაზი მიყვება, რომ ფაუსტი დგას იმთავითვე პოზიტიური მსოფლმხედველობის ნიადაგზე, რომლისაგანაც იგი არ უხვევს.

მსოფლმხედველობრივი საწყისების ეს ერთგვარობა იმასაც გულისხმობს, რომ რომანტიკული შემართება არ შეიძლება მიჩნეული იქ-

ნეს ფაუსტის განვითარების ერთი რომელიმე საფეხურის დამახასიათებლად, არამედ, დამახასიათებლად მთელი მისი განვითარებისათვის. შეუძლებელია, მაგალითად, ტრაგედიის პირველ ნაწილში იგი მივიჩნიოთ სუბიექტივისტურ-რომანტიკული გზით მავალ მეოცნებედ, მეორე ნაწილში, განსაკუთრებით კი ფინალურ სცენებში, რომანტიკულის გადაჭრით უარყოფის გზით მავალ პრაქტიკოსად და ამასთანავე ვილაპარაკოთ ერთიანი მსოფლმხედველობრივი საწყისების შესახებ მთელს ნაწარმოებში. ამ უკანასკნელის რეალიზები სწორედ იმას გვემოწმებია, რომ საფუძველი არ არის ფაუსტი ერთ შემთხვევაში სუბიექტივისტად, რომანტიკოს მეოცნებედ გამოვაცხადოთ, მეორე შემთხვევაში კი ობიექტივისტ პრაქტიკოსად, რომანტიკულის აბსოლუტურ უარყოფელად.

კიდევ მეტი: ის, რაც ერთ შემთხვევაში თითქოს საფუძველს იძლევა ფაუსტში რომანტიკოსი მეოცნებე დავინახოთ, არათუ შესუსტებულია, არამედ კიდევ უფრო გაძლიერებულია მეორე შემთხვევაში, როცა ამ გმირთან რომანტიკულის გადაჭრით უარყოფელს ხედავენ. და მართლაც, როგორც ქვემოთ იქნება ნაჩვენები, რომანტიკული მომენტები გაცილებით უფრო ძლიერადაა წარმოდგენილი ტრაგედიის მეორე ნაწილში, ვიდრე პირველ ნაწილში. მთავარი მნიშვნელობა „ფაუსტში“ რომანტიკულის პრობლემის გადაწყვეტისათვის, ცხადია, იმას ენიჭება თუ რა მსოფლმხედველობრივ პოზიციასზე დგას ეს გმირი ტრაგედიის ფინალსა და მის წინამორბედ სცენებში, არის თუ არა გარე სამყაროსადმი მის დამოკიდებულებაში ისეთი მომენტები, რომლებიც რომანტიკული მსოფლგაგებისაკენ გვახედებენ და რა ადგილი უკავიათ მათ გმირის განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე, თუ ამ თვალსაზრისით შევხედავთ ფაუსტის ევოლუციას, დავრწმუნდებით, რომ ის, რაც ამ გმირს რომანტიკულ მსოფლგაგებასთან აახლოებს, ნაწარმოებში კი არ სუსტდება, არამედ სულ უფრო და უფრო ძლიერდება, რაც სრულიადაც არ მოასწავებს მის დაშორებას მატერიალიზმისაგან.

რომანტიკული მომენტების გაძლიერება ტრაგედიის მეორე ნაწილში არ უარყოფს მატერიალისტურ ხაზის მოცულობას ამ ნაწარმოებში. იგი სავსებით შეესაბამება გოეთეს შემოქმედების ძირითად ხაზს იმ პერიოდისა, რომელშიც „ფაუსტის“ მეორე ნაწილი იქმნება, ისე როგორც სავსებით შეესაბამება რომანტიზმის იმ კონცეფციას, რომელიც მწერალმა ამ ხანებში შეიმუშავა და რომელიც რომანტიზმისადმი მის გადაჭრით ნეგატიურ დამოკიდებულებას არამც და არამც არ მოასწავებს.

ცხადია, სრულიად გაუმართლებელი იქნებოდა, რომ მწერალს „ფაუსტის“ მეორე ნაწილზე მუშაობის პერიოდში ერთის მხრივ აღფრთოვანებით ელაპარაკნა რომანტიკოსების შესახებ, ელაპარაკნა რომანტიკოსებთან მისი თანამშრომლობის დადებითი შედეგების შესახებ, როგორც ერთი, ისე მეორე მხარისათვის და, რაც მთავარია, მნიშვნელოვანი ადგილი დაეთმო რომანტიკული მოტივებისა და განწყობილებებისათვის მის იმდროინდელ მხატვრულ ნაწარმოებებში, მეორეს მხრივ კი, „ფაუსტის“ მეორე ნაწილში რომანტიკულის გადაჭრით უარყოფის გზით წასულიყო. ცხადი ხდება, რომ საფუძველი არ არსებობს რომანტიკულის გაგების საკითხში ერთიმეორეს დაუუპირისპიროთ „არჩევითი თვისობის“, „დივანის“, და „მოგზაურობის წლების“ ავტორი „ფაუსტის“ ავტორს, ისე როგორც საფუძველი არ არსებობს იმავე საკითხის გაგებაში დაუუპირისპიროთ ერთიმეორეს თეორეტიკოსი და მხატვარი გოეთე.

„ფაუსტის“ ავტორიც ისეთივე მნიშვნელოვან ადგილს უთმობს რომანტიკულს, როგორსაც უთმობდა „მოგზაურობის წლების“ ავტორი გოეთე, როგორსაც უთმობდა ტიკის, შლეგელების, არნიმის, ბრენტანოს, შატობრიანის, ვინის, ლამარტინის, ბაირონისა და სხვა რომანტიკოსების შემფასებელი გოეთე. სხვაგვარი ვითარება თეორიულად მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, თუ გოეთეს ამ მონუმენტურ ნაწარმოებს მივიჩნევთ მისი შემოქმედების არა გვირგვინად, არამედ შემთხვევით, არაქანონზომიერ მოვლენად მწერლის შემოქმედებითი განვითარებისა.

მაინც რაში ჩანს, რომ „ფაუსტის“. ავტორი არ მიდის რომანტიკულის მნიშვნელობის დაკნინების და ბოლოს მისი გადაჭრით უარყოფის გზით, რომ ამ მხრივაც იგი არ ეწინააღმდეგება თავისი ამდროინდელი შემოქმედების ძირითად ხაზს? უპირატესად ეს ჩანს ფაუსტის მსოფლმხედველობრივ ევოლუციაში, მის მიერ მყოფობისა და ადამიანთა ისტორიის გაგების საკითხში. ამ მხატვრულ სახეში გამოჩნდა ყველაზე მკაფიოდ არა მხოლოდ ის, რაც გოეთეს რომანტიკულ მსოფლგაგებასთან ამორებს, არამედ ისიც, რაც მასთან აახლოებს. ეს დაახლოება იმაში ჩანს, რომ ფაუსტის მხატვრულ სახეში უჭედიფინება მწერლის კრიტიკული დამოკიდებულება როგორც დრომოქმული სოციალური ყოფისა და მისი დამცველი იდეოლოგიისადმი, ისე დადგინების სტადიაში მყოფი ახალი ბურჟუაზიული საზოგადოებისადმი. ექვს არ იწვევს, რომ სწორედ ეს გარემოება აქვს მხედველობაში ფრ. ენგელსს, როცა იგი ფაუსტს გოეთეს იმ მხატვრულ სახეთა შორის ათავსებს, რომელთა მეშვეობითაც მწერალი უმხედრდება მის გარემომცველ სოციალურ სინამდვილეს.

„ფაუსტის“ ავტორიც ისევე მწვავედ აღიქვამს ბურჟუაზიული რევოლუციის შედეგებს, როგორც აღიქვამდა „მოგზაურობის წლების“ ავტორი, როგორც აღიქვამდნენ რომანტიკოსები; იგიც, რომანტიკოსების მსგავსად, არსებულ სინამდვილეს უპირისპირებს სასურველ სინამდვილეს, აყენებს ჰარმონიის იდეალს, თავისი არსით ჰარმონიის რომანტიკული იდეალისაგან დიდად განსხვავებულს, მაგრამ მაინც მასთან საერთოს მქონეს. გარემომცველი სოციალური ყოფის წინააღმდეგ ფაუსტის ამხედრებაში ამდენად ჩანს რომანტიკული გმირისაგან მისი როგორც დაშორების, ისე მასთან შეხვედრის მომენტები, შეხვედრისა იმდენად, რამდენადაც არსებულით ისიც უქმყოფილოა და უმხედრდება მას; დაშორებისა იმდენად, რამდენადაც მისი ამხედრება არსებულის წინააღმდეგ არ იხატება ჯანსაღი, რეალისტური თვალსაზრისის უარყოფაში, უსაგნო მეოცნებობასა და მისტიკაში გადაჩეხვაში. ამ აზრით და ამ მნიშვნელობით ეხმაურება გოეთეს ფაუსტი XIX საუკუნის პირველი ათეული წლების რომანტიკულ გმირებს, მომეტებულად, პროგრესულ რომანტიკულ გმირებს.

გოეთეს ფაუსტი ეხმაურება რომანტიკულ გმირებს სხვა მხრივაც. მართალია, ამ მხატვრულ სახეში საბოლოოდ მაინც წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება გარემომცველი სოციალური ყოფისადმი კრიტიკულ დამოკიდებულებას, მაგრამ ფაქტია ისიც, რომ მის განვითარებაში შეინიშნება ამ ყოფისადმი დამოკიდებულების ს ხ ვ ა ფ ო რ მ ე ბ ი ც, სახელდობრ, მასთან შერიგებისა თუ მისგან გაქცევის განწყობილებები. სწორედ „ფაუსტში“ გვაქვს მოცემული შეხამებულად გარემომცველი სოციალური ყოფისადმი მწერლის დამოკიდებულების სხვადასხვა ფორმა. სხვაგვარი ვითარება არც იყო მოსალოდნელი, რადგან ეს ნაწარმოები გოეთეს მთელი ცხოვრების ენციკლოპედიაა და მასში, ბუნებრივია, უნდა ასახულიყო ის რთული და წინააღმდეგობრივი პროცესები, რომლებითაც ამ მწერლის ცხოვრება და შემოქმედება ხასიათდებოდა. უნდა ასახულიყო არა მხოლოდ ის, რაც მწერალს „ქარიშხლისა და „შეტყვის“ ეპოქასთან აკავშირებდა, არამედ ისიც, რაც მომდევნო ეპოქებთან აკავშირებდა.

„ფაუსტი“, ცხადია, ვერ გახდებოდა გოეთეს შემოქმედების გვირგვინი, თუ მასში დახატული იქნებოდა მწერლის მსოფლმხედველობრივი განვითარების ისეთი სურათი, რომელიც არსებითად განსხვავებული იქნებოდა იმისაგან, რასაც ვხედავთ საფრანგეთის რევოლუციისა და მისი მომდევნო ეპოქების მწერლის ნაწერებში. სრულიად გაუგებარი იქნებოდა, რომ საფრანგეთის რევოლუციისა თუ

ანტიკურობის თემებზე შექმნილ ნაწარმოებებში, ასევე „მოგზაურობის წლებში“ გოეთეს ერთი სოციალური თუ ესთეტიკური პროგრამა წამოეყენებინა, „ფაუსტის“ მეორე ნაწილში კი მისგან სრულიად განსხვავებული პროგრამა, პირველ შემთხვევაში კურსი აელო ე. წ. წმინდა ადამიანობაზე, მეორე შემთხვევაში კი, არსებულის წინააღმდეგ ამხედრებაზე.

არ ვუღრმავდებით რა ამ საკითხის სპეციალურ განხილვას, ჩვენ მხოლოდ იმ გარემოებას მივაქცევთ ყურადღებას, რომელსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ჩვენი პრობლემის გადაწყვეტისათვის, სახელდობრ იმას, რომ „ფაუსტში“ !ფიქსირებულია გარემომცველი სოციალური ყოფისადმი მწერლის დამოკიდებულების ის ფორმებიც, რომლებიც შუქს ფენენ საერთოს მასსა და რომანტიკოსებს შორის. ეს საერთო, როგორც აღინიშნა, ჩანს იქაც, სადაც ფაუსტი არსებულს უმხედრდება, მაგრამ იგი ჩანს, და კიდევ უფრო გამოკვეთილად, იქ, სადაც ეს გმირი არსებულს ზურგს აქცევს და წარსულში, შუა საუკუნეებსა და ანტიკურობაში იჭრება. „ფაუსტის“ ფაქტურა მჭევრმეტყველურად გვიდასტურებს, რომ გოეთემ ვერ შეძლო საზოგადოებრივი ცხოვრების უბადრუკობის დაძლევა მის წინააღმდეგ პირდაპირი ამხედრების გზით და იგი იძულებული ხდება ზავი ჩამოაგდოს მასთან, ანდა გაიჭრას წარსულში, შუა საუკუნეებსა და ანტიკურობაში. ფაუსტი მართლაც რომ ზავს აგდებს არსებულთან, ცხოვრობს იმპერატორის სასახლეში; კიდევ მეტი: იცავს მას მოწინააღმდეგე ძალთა შემოტევისაგან, რისთვისაც ლებულობს იმპერატორისაგან ჯილდოდ ტერიტორიას ზღვის სანაპიროზე.

ცხადად იგრძნობა, რომ მწერალი თავისი გმირის განვითარებაში მნიშვნელოვან ადგილს ანიჭებს რომანტიკულს, აბსოლუტურად არ თიშავს მას შუასაუკუნეობრივი ყოფისა და წარმოდგენებისაგან. შუასაუკუნეობრივი მნიშვნელოვანწილად შემონახულია ამ რენესანსულ-განმანათლებლურ პლანში მოფიქრებულ მხატვრულ სახეში, შემონახულია არა მხოლოდ როგორც წარსულის გადმონაშთი, არამედ როგორც ორგანული ნაწილი ახლისა, რომლის ნიადაგზედაც იგი დგას. ტრაგედიის მეორე ნაწილში, მანამ, ვიდრე ელენესთან ერთად არკადიაში ცხოვრებას დაიწყებდეს, ფაუსტი გვევლინება როგორც ფეოდალი, ერთი იმათთაგანი, ვინც ჭვაროსნული ომების ეპოქაში საბერძნეთის ტერიტორიაზე შექმნეს თავიანთი ფეოდალური სამთავროები. იგი არის მფლობელი ციხე-კოშკისა, რაინდი, რომელიც იცავს შუასაუკუნეობრივ ეთიკეტს. სპარტას დედოფალთან მისი შეხვე-

დრის აღწერილობაც მინეზინგერული პოეზიის სტილზეა მოცემული.

შუასაუკუნეობრივი ყოფისა და წარმოდგენებისათვის ასეთი ადგილის დათმობაში გოეთესთან ჩანს ის, რაც საერთოდ დამახასიათებელია ამდროინდელი გერმანული იდეოლოგიისათვის, სუბლიმაცია, თანადროულობის აქტუალური საკითხებისაგან აბსტრაგირება, ჰარმონიის იდეალის წარსულში ძიება. მასში ჩანს საერთო გოეთესა და რომანტიკოსებს შორის. მსგავსად რომანტიკოსებისა, გოეთესაც გაპყავს თავისი გმირი თანადროულობიდან, უპირისპირებს ამ უკანასკნელს შუა საუკუნეებს. ცხადია, ამ პუნქტშიც ფაუსტი მკვეთრად შორდება ტრადიციულ რომანტიკულ გმირს, შორდება იმით, რომ იგი ამ ქმედებებშიც ერთგულია თავისი პოზიტიური მსოფლმხედველობის, არ იჭრება მისტიკასა და პათოლოგიზმში, არ ახდენს საერთოდ შუასაუკუნეობრივის იდეალიზაციას, მაგრამ ფაქტი ფაქტად რჩება, რომ თანადროულობიდან წარსულში გაქცევის რომანტიკულ თვალსაზრისს ისიც თავს ვერ აღწევს.

რომანტიკულის გოეთესეული კონცეფციის ბუნების ნათელსაყოფად განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია არა ის, რომ ფაუსტის განვითარებაში გარკვეული ადგილი აქვს მიკუთვნებული მის დაკავშირებას შუასაუკუნეობრივ ყოფასთან, არამედ ის, რომ იგი არ ჩერდება განვითარების ამ საფეხურზე, ისწრაფის დაუკავშირდეს კლასიკურს, ანტიკურობას. ფაუსტისა და ელენეს სიყვარულის აღწერილობა ისე, როგორც კლასიკური ვალპურგის ღამის აღწერილობა, ცხადად გვიდასტურებს, თუ რაოდენ მნიშვნელობას ანიჭებს მწერალი თავისი გმირის განვითარებაში მის დაკავშირებას კლასიკურ სინამდვილესთან*. აკავშირებს თავის გმირს შუასაუკუნეობრივ თუ ანტიკურ სი-

* ჰაილბრონი საფუძველშივე მცდარად წარმოდგენს შუასაუკუნეობრივ-რომანტიკულისადმი ფაუსტის დამოკიდებულების არსს, საქმის ვითარებას ისე ხატავს, რომ იქ, სადაც ფაუსტი შუასაუკუნეობრივს უპირისპირდება, იგი ნაპოლეონს უახლოვდება (Heilbron, L. Faust II Teil als politische Dichtung, Frankfurt, 1925, S. 15). ელენესთან შეხვედრის სცენაში, ფიქრობს ჰაილბრონი, ფაუსტი წარმოგვიდგება როგორც თავადი და ქვეყნის დამპყრობელი („Er trägt die Züge des Welteroberers“ — *ibid.*).

მართალია, იმის უარყოფა შეუძლებელია, რომ ელენესთან ფაუსტის შევედრის აღწერაში გოეთე გარკვეულად იმყოფება იმ ბრძოლების შთაბეჭდილებების ქვეშ, რომლებსაც ეწეოდა ნაპოლეონი, აგრეთვე იმ ბრძოლებისა, რომლებსაც ეწეოდნენ სხვადასხვა ქვეყნები ნაპოლეონის წინააღმდეგ, მაგრამ იმის მტკიცებისათვის არავითარი საფუძველი არ არსებობს, რომ ფაუსტი და მისი ავტორი ნაპოლეონის დაპყრობით ომებს უთანაგრძნობდნენ, რომ მსოფლიოს მპყრობელობა მწერალს მსოფლიო კულტურის დაცვად მიაჩნდა, როგორც ამის დამტკიცებას ჰაილბრონი ცდი-

ნამდვილესთან, ორივე შემთხვევაში მწერლის ნაბიჯი განპირობებულია იმ სპეციფიკური ვითარებით, რომელსაც ადგილი აქვს ქვეყნის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, აგრეთვე იდეოლოგიაში და ორივე შემთხვევაში იგრძნობა საერთო მასსა და რომანტიკოსებს შორის, საერთო იმაში გამოხატული, რომ ფაუსტიც ამ შემთხვევაში თანადროულობიდან წარსულში გარბის. ეს გაქცევა ჩანს ფაუსტის როგორც შუასაუკუნეობრივ ყოფასთან, ისე ანტიკურობასთან დაკავშირებაში. ამ პერიოდის როგორც ბევრ სხვა ქმნილებაში, ისე „ფაუსტის“ II ნაწილშიც გოეთე გარკვეულ ადგილს უთმობს რეზინაციას, გაჰყავს თავისი გმირი მღვლვარე ცხოვრების ტალღებიდან მშვიდი არკადიის პირობებში.

ტრაგედიის მეორე ნაწილის მესამე აქტი ექვს არ ტოვებს, რომ ფაუსტის განვითარებაში მწერალი ისევე მნიშვნელოვნად თვლის რომანტიკულს, როგორადაც კლასიკურს, არ მიდის რომელიმე მათგანის გამორიცხვის გზით. მშვენიერ ელენესთან ერთად არკადიაში გასვლა ფაუსტის განვითარებაში არამც და არამც არ მოასწავებს იმ ყოფისა და წარმოდგენების აბსოლუტურ უარყოფას, რომლებიც ციხე-კოშკის მფლობელ რაინდ ფაუსტს ახასიათებდა, არამედ, მათგან იმის შემონახვას, რაც ამ გმირის განვითარებისათვის აუცილებელი ხდება. თვითონ გოეთე აღიარებდა, რომ ტრაგედიის დასახელებულ ადგილში კლასიკურის გვერდით მოცემულია რომანტიკულიც¹ და მოცემულია როგორც მთლიანობის ერთ-ერთი კომპონენტთაგანი.

ლობს. ჩვენი პრობლემისათვის ჰაილბრონის ამ შეხედულების კრიტიკას ის მნიშვნელობა აქვს, რომ ჰაილბრონი საფუძველშივე მცდარად წარმოადგენს ფაუსტის მსოფლმხედველობრივი ევოლუციის საკითხს, მასთან რომანტიკულისა და კლასიკურის დამოკიდებულების საკითხს. მოხსენებული შეხედულების კრიტიკას მნიშვნელობა აქვს იმ მხრივაც, რომ ჰაილბრონი, სწორედ იმიტომ, რომ ფაუსტი ნაპოლეონთან დაკავშირია, ამ გმირის განვითარებაში უმაღლეს საფეხურს ხედავს ტრაგედიის მესამე მოქმედებაში, ხოლო მომდევნო IV აქტიდან კი — დეგრადაციის ხაზს, მწერლის გადასვლას ნიჰილიზმში (ibid., 24). ვარაუდნულად აქ თითქოს უველაფერი რიგზეა: ტრაგედიის III აქტი უმაღლესი საფეხურია გმირის განვითარებაში იმიტომ, რომ ნაპოლეონის ხმა ამ დროს ქუხს. მაგრამ აი დამარცხდა ნაპოლეონი და ტრაგედიის მომდევნო აქტში უკვე დეგრადაციამ, ნიჰილიზმმა იჩინა თავი. არსებითად კი ფაუსტის განვითარების ამგვარი გაგება ქვეშაირიტებისაგან დამოკიდებულია, რადგან იგი უგულებელყოფს იმ ფაქტს, რომ კლასიკურისა და რომანტიკულის დაკავშირებას, ელენესა და ეუფორიონის დაკარგვის მიუხედავად, შედეგად არ მოპყრობი ფაუსტის ჩავარდნა სასოწარკვეთაში, მისტიკოსა და ნიჰილიზმში, პირიქით, მას შედეგად მოპყვა გმირის კიდევ უფრო განმტკიცება თავისი პოზიტიური მსოფლმხედველობის ნიადაგზე.

¹ Eckermann, II, 110, 140.

კიდევ მეტი: გოეთე სწორედ იმის აღიარებისაკენ იხრება, რომ ფაუსტის განვითარებაში უდიდესი მნიშვნელობის ფაქტორს წარმოადგენს არა ცალკე რომანტიკულისა თუ კლასიკურის გზით სვლა, არამედ მათი ერთიანობა პარმონიის მაღალი საფეხურის მიღწევის მიზნით. ამ ასპექტში ჰქონდა წარმოდგენილი მწერალს ტრაგედიაში ფაუსტისა და ელენეს შეუღლების მოტივი, წარმოდგენილი ჰქონდა არა მხოლოდ როგორც სიბრძნის იდეალის დაკავშირება სილამაზის იდეალთან, არამედ როგორც რომანტიკულისა და კლასიკურის დაკავშირებაც. მწერალი მიუთითებდა, რომ ფაუსტისა და ელენეს შეხვედრის სცენაში პოეზიის ორივე ფორმა („beide Dichtungsformen“) მთელი სიმკვეთრით ვლინდება („entschieden hervortreten“) და აღწევს წონასწორობის გარკვეულ სახეს¹.

გოეთეს ესთეტიკური იდეალის, კერძოდ რომანტიკულის გოეთესეული კონცეფციის ბუნების ნათელსაყოფად ამ გარემოებას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, სახელდობრ იმას, რომ იგი ფაუსტის განვითარებაში ფრიალ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს არა მხოლოდ ცალკე აღებულ რომანტიკულსა და კლასიკურს, არამედ მათ დაკავშირებას, ალიანსს. მართალია, მწერალი არსად არ ლაპარაკობს ხოლმე ამ ალიანსის შესახებ, მაგრამ მისი ნააზრევიდან, მომეტებულად კი „ფაუსტის“ მეორე ნაწილიდან ის აზრი იქმნება, რომ იგი ამგვარი ალიანსის დამკველად გამოდის. მწერალს, მართალია, კვლავინდებურად მიაჩნია, რომ მისი მიდგომა მოვლენებისადმი საფუძველშივე განსხვავდება რომანტიკოსთა მიდგომისაგან, განსხვავდება აგრეთვე შილერის მიდგომისაგან (Eckermann, II, 140), მაგრამ იგი საფუძველში არ ეწინააღმდეგება შილერის მტკიცებას, რომ იგი, გოეთე, თავისი სურვილის წინააღმდეგ, რომანტიკულად განწყობილი მწერალია (... „daß ich selber wider Willen, romantisch sei“ — ibid.). ჩანს, რომ რომანტიკული ხაზის დანახვა თავის შემოქმედებაში გოეთეს სრულიადაც არ მიაჩნია საძრახ მოვლენად ისე, როგორც საძრახად არ მიაჩნია კლასიკური ხაზის დანახვა, ასევე მათი ურთიერთ შერწყმა ფაუსტისა და ელენეს შეხვედრის სცენაში*. და ეს იმიტომ, რომ

¹ Eckermann, 110.

* კარეს მიაჩნია, რომ გოეთეს განვითარების გზა არის გზა ვერთერის ბუნდოვანი რომანტიზმიდან, („du trouble romantisme de Werther“) ელენეს ნათელ კლასიციზმამდე („Jusqu' 'pur classicisme d'Hélène“. J. M. Carré, La vie de Goethe, Paris, 1927, p. 284). ამ შეხედულების გაზიარება შეუძლებელია არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მის თანახმად რომანტიზმი გოეთეს შემოქმედებათი განვითარების ერთ-ერთ საფეხურადაა მიჩნეული, ვერთერისა და მისი ავტორის გზები გა-

რომანტიკული, როგორც ეს თავის ადგილას იქნება ნაჩვენები, გოეთესთან არ არის ტრადიციულ-რომანტიკული, არ არის მისტიკურ-პათოლოგიური ხასიათისა, ჯანსაღ საფუძველს ემყარება..

ცხადი ხდება, რომ ტრაგედიის მეორე ნაწილში ადგილი აქვს რომანტიკულის არა შესუსტებას, არამედ მის გაძლიერებას, რაც განსაკუთრებით საგრძნობი ხდება მესამე მოქმედებაში და რომ, ამიტომ, საფუძველი აღარ არსებობს „ფაუსტში“ რომანტიკულის აბსოლუტური გამორიყვა დაენახათ. ფრიად საგულისხმოა, რომ კლასიკურისა და რომანტიკულის ალიანსი ტრაგედიაში წარმოდგენილია არა როგორც უარყოფა რომანტიკულის, არამედ როგორც მისი ახალი ძალითა და სახით გამოვლენა*. ამის დადასტურებას წარმოადგენს ე უ ფ ო რ ი ო ნ ი ს მხატვრული სახე, იდეალი ახალი, რომანტიკული პოეზიისა.

გვივებულია, არამედ იმიტომაც, რომ კლასიციზმი მიჩნეულია მწერლის განვითარების უკანასკნელ საფეხურად, იგულისხმება, ისეთ საფეხურად, როცა რომანტიკული ფაქტობრივად გამორიცხულია. კარეს მიერ მოწოდებული გაგება გოეთეს განვითარებისა უპირისპირდება არა მხოლოდ ფაქტურას „ფაუსტისას“, არამედ თვით მწერლის აღიარებას, რომ ტრაგედიის, კარეს მიერ წმინდა კლასიკურად მიჩნეულ ეპიზოდში, რომანტიკული არა თუ გამორიცხულია, არამედ მოცემულია კლასიკურის გვერდით, როგორც მისი თანაბარი კომპონენტი.

* ბეერი ბურჟუაზიული გოეთელოგი არ უარყოფს კლასიკურისა და რომანტიკულის ალიანსს „ფაუსტში“, მაგრამ იმ საკითხზე, თუ როგორია ამის შემდეგ ფაუსტის მსოფლმხედველობრივი ევოლუციის ნამდვილი სურათი, ისინი პასუხს ვერ იძლევიან. გ უ ნ დ ო ლ ფ ი ს გაგებით, კლასიკურისა და რომანტიკულის დაკავშირების შედეგად ფაუსტის ტრაგედიაში ადგილი აქვს ფაუსტის დაშორებას თავისი ნამდვილი ბუნებისაგან, ფაუსტურიდან (Gundolf, 771), ხოლო ეუფორიონის მხატვრულ სახეში კი ნაჩვენებია ფაუსტის დაბრუნება თავის ქეშმარიტ სახესთან, ფაუსტურთან (ibid., 773). ფაუსტში კლასიკურისა და რომანტიკულის დამოკიდებულების ამგვარი გაგება, ეუფორიონის მხატვრული სახისათვის თვით გოეთეს თვალსაზრისის მიწერას საფუძველს აცლის არა მხოლოდ ფაუსტის მთელი ამის შემდეგი მოღვაწეობა, არამედ მწერლის კრიტიკული დამოკიდებულება ეუფორიონის რომანტიკული ცალმხრივობისადმი. ჰ ა ი ლ ბ რ ო ნ ი, პირიქით, ტრაგედიის II ნაწილის III აქტში ფაუსტის განვითარებაში ზედღეს აღმავალ ხაზს, IV აქტიდან კი, განვითარების მრუდის დაბლა დაშვებას, გმირის ჩამოქვეითებას ნიჰილისტურ პოზიციამდე (Heilbron, L., 24), მაგრამ განვითარების ეს აღმავალი ხაზი ტრაგედიის მესამე აქტში მკვლევარს იმაში აქვს დანახული, რომ იგი ნაპოლეონისებრ ქვეყნის მპყრობელობის იდეით გამსჭვალულ გმირად მიაჩნია (Op. cit.). ბ ა ტ ლ ე რ ი ც აღნიშნავს „ფაუსტში“ კლასიკურისა და რომანტიკულის შერწყმის ფაქტს, რის პერსონიფიკაციადაც ეუფორიონი მიაჩნია (Butler, E. M., Byron and Goethe, London, 1956, p. 197—198), მაგრამ თუ რა როლი ითამაშა ამ ფაქტმა ფაუსტის მსოფლმხედველობრივ ევოლუციაში ამ საკითხის დასაბუთებულ ახსნას იგი ვერ იძლევა.

მხედველობიდან არ უნდა გავუშვათ, რომ ეს მხატვრული სახე იმ პერიოდში იქმნება, როცა გზას იჭაფავს ახალი ლიტერატურა, პროგრესული რომანტიზმი, რომელსაც გოეთე დიდი ყურადღებით ეკიდება და დიდ მომავალს უწინასწარმეტყველებს. ბუნებრივია ჰქონდა, რომ მწერალი დიდი სიყვარულით ხატავს ეუფორიონს არა მხოლოდ მაშინ, როცა მას უთანაგრძნობს, არამედ მაშინაც, როცა მას გარკვეულად უპირისპირდება.

კლასიკურისა და რომანტიკულის სინთეზით მთავრდება მთელი ერა ფაუსტის და თვით გოეთეს მსოფლმხედველობრივი განვითარებისა — ერა ე. წ. ვაიმარის კლასიციზმის და რომანტიზმის ალიანსისა და იწყება ახალი ერა, ერა განმანათლებლური რეალიზმისა. ცხადი ზდება, რომ მწერალი არ ჩერდება კლასიკურისა და რომანტიკულის ალიანსის იმ საფუძველზე, რომელზედაც იმყოფება ფაუსტი და რომლის შედეგსაც წარმოადგენს ჰარმონიის ისევ რომანტიკული იდეალი, ოღონდაც უფრო მაღალი სახისა.

შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ამის შემდეგი პერიოდი ფაუსტის განვითარებისა არის ახალი ერა იმ აზრით, რომ იგი თითქოს პრინციპულად განსხვავებულია ამ გმირის განვითარების წინა პერიოდებისაგან, რომ ფაუსტი ამიერიდან დიამეტრულად განსხვავებული მსოფლმხედველობის ნიადაგზე დგება. ასე ვიფიქროთ თითქოს საფუძველს გეაძლევს ის გარემოება, რომ ფაუსტი ერთბაშად ჰკარგავს როგორც ეუფორიონს, ისე ელენესაც, პირველი კლდეში იჩეხება, მეორე კი ისევ აჩრდილთა ქვეყანას უბრუნდება. თითქოს ყველაფერი დაიღუპა ფაუსტისათვის, გაქრა, ვითარცა სიზმარი. და როგორც ამის ბუნებრივი შედეგი, ფაუსტი ამიერიდან თითქოს აქამდელისაგან სრულიად განსხვავებული მსოფლმხედველობის ნიადაგზე, მკვეთრად გამოხატულ ანტირომანტიკულ პოზიციაზე უნდა დამდგარიყო, და ზრუნევასთან საუბარში რომანტიკული მეოცნებობისათვის ფაუსტის მიერ გამოტანილი მრისხანე განაჩენიც თითქოს ისე უნდა იქნეს გაგებული, რომ იგი თავისი განვითარების აქამდელ გზას რომანტიკულ გზად თვლის და მისგან ამიერიდან გადაჭრით იმიჯნება, რომანტიკულის აბსოლუტურ გამორიცხვას ახდენს.

ეს ასეა, ის მძიმე ტრაგედია, რომელიც განიცადა ფაუსტმა ეუფორიონისა და ელენეს დაკარგვის შემდეგ და ის მკაცრი განაჩენი, რომელიც გამოაქვს მას ამის შემდეგ რომანტიკული მსოფლგაგებისათვის, თითქოს ექვს არ იწვევს, რომ იგი ტრაგედიის უკანასკნელ მოქმედებებში რომანტიკულის დისკრედიტაციას ახდენს, რომ რომანტიკულს ამიერიდან მასთან დაკარგული აქვს ყოველგვარი მნიშვნელობა. ასეთი შთაბეჭდილება იქმნება ტრაგედიის უკანასკნელ მოქმე-

დებათა ფაქტურიდან, მაგრამ იქმნება მხოლოდ ერთი შეხედვით. საკითხის სიღრმეში ჩახედვა კი გვარწმუნებს ამის სრულიად საწინააღმდეგოში, სახელდობრ იმაში, რომ „ფაუსტის“ ავტორი არ მიდის საერთოდ რომანტიკულის დისკრედიტაციის გზით.

და მართლაც, რა საფუძველი არსებობს იმისათვის, რომ ტრაგედიის II ნაწილის მესამე და მომდევნო აქტებში დავინახოთ რომანტიკულის საერთოდ გადაქრით უარმყოფელი გოეთე, საქმის ვითარება ისე დავსახოთ, რომ მას ფაუსტი აქამდე რომანტიკული გზით მავალად მიაჩნდა და ახლა კატეგორიულად ამხედრებს მას თავისი აქამდელი თვალსაზრისის წინააღმდეგ? ასეთ საფუძველს თითქოს წარმოადგენს ზრუნვასთან ფაუსტის საუბრის მოხსენებული ადგილი, იგრეთვე ის გარემოება, რომ ილუპებიან ელენეცა და ეუფორიონიც. მაგრამ შეაქვს თუ არა ზრუნვასთან საუბარში ფაუსტის მკვეთრ გალაშქრებას რომანტიკული მსოფლალქმის წინააღმდეგ პ რ ი ნ ც ი პ უ ლ ა დ ა ხ ა ლ ი ამ საკითხის გაგებაში იმასთან შედარებით, რაც მოცემულია ეუფორიონის გამოსვლის ეპიზოდში? ახალი აქ უდავოდ არსებობს, ახალი იმ აზრით, რომ უფრო ღრმად და უფრო მკვეთრადაა მინიშნებული რომანტიკული მსოფლალქმის ცალმხრივობაზე, მაგრამ იმასთან შედარებით. რასაც მწერალი ეუფორიონის ცალმხრივობის შესახებ ქოროს ალაპარაკებდა, აქ პრინციპულად ახალი თვალსაზრისის გამოთქმასთან საქმე არ გვაქვს. ეუფორიონსაც ფაუსტი იმავე მიწიერი რეალობიდან მოწყვეტას საყვედურობს, რასაც მოხუცი ფაუსტი საყვედურობს ზრუნვასთან საუბარში რომანტიკოს მეოცნებეებს. იგიც მოუწოდებს ჭაბუკს თავის რომანტიკულ გატაცებებში არ დაშორდეს მშობელ მიწას, ახსოვდეს, რომ აქ შეუძლია მას, ანთოსის მსგავსად, ახალი ძალა შეიძინოს. ორივე შემთხვევაში ფაუსტი დგას ერთსა და იმავე მსოფლმხედველობრივ ნიადაგზე, ილაშქრებს უსაგნო რომანტიკული მეოცნებეობის წინააღმდეგ და არავეითარი საფუძველი არ არსებობს მათი ერთმეორისადმი დაპირისპირებისათვის. ზრუნვასთან საუბარში რომანტიზმის მისამართით გამოთქმულ კრიტიკულ შეხედულებებში მოხუცი ფაუსტი არსებითად დგას იმავე ნიადაგზე, რომელზედაც დგას აღრინდელი ფაუსტი, ასევე, არკადიის პირობებში მცხოვრები ფაუსტი. იგი ორივე შემთხვევაში ილაშქრებს რომანტიკული ცალმხრივობის, მაგრამ არა საერთოდ რომანტიკულის, რომანტიკული პათოსისა და შემართების წინააღმდეგ.

რომ ეუფორიონისა და ელენეს ეპიზოდით გოეთე რომანტიკულის დისკრედიტაციას ისახავდეს მიზნად, მაშინ იგი ფაუსტის შემდგომ ევოლუციას კი არ წარმოგვიდგენდა როგორც ამ გმირის აქამდელი

განვითარების ბუნებრივ შედეგს, არამედ, როგორც მისგან დამე-
ტრულად განსხვავებულ მოვლენას. სინამდვილეში კი მწერალი ამ
ევოლუციას წარმოადგენს როგორც კანონზომიერ შედეგს ფაუსტის
მთელი აქამდელი განვითარებისა, კერძოდ იმ პერიოდისა, როცა იგი
ელენესა და ეუფორიონს კარგავს. განცდილი მძიმე ტრავმის შე-
დეგად ფაუსტი კი არ იჩეხება სასოწარკვეთაში, რომანტიკულ მისტი-
ციზმში, არამედ კიდევ უფრო მტკიცდება ოპტიმისტური, პოზიტიუ-
რი მსოფლმხედველობის ნიადაგზე. მომეტებულად ახლა გრძნობს
ფაუსტი თავისში დიდ შემოქმედებით ძალას. იგი სწორედ ამის შემ-
დეგ ებმება განსაკუთრებით გრანდიოზულ, საზოგადოებრივად სა-
სარგებლო წამოწყებაში, ადამიანთა მილიონებისთვის ბელნიერი მო-
ძაველის შექმნისათვის ბრძოლაში.

განვითარების ამ უმაღლეს საფეხურზედაც რომანტიკული ფაუს-
ტში არა თუ იხსნება, არამედ ახალი ძალით ელინდება; ფაუსტის დად-
გომა გადაჭრით და საბოლოოდ რეალური სინამდვილის ნიადაგზე
არამც და არამც არ გამოხატულა მის დადგომაში გ უ ლ უ ბ რ ყ-
ე ი ლ ო რ ე ა ლ ი ზ მ ი ს ნიადაგზე. ფაუსტი განვითარების ამ სა-
ფეხურზედაც არა მხოლოდ დიდი პრაქტიკოსია, არამედ დიდი მეოც-
ნებეც, თავისებური რომანტიკოსი, რომელიც ტკბება არა მხოლოდ
შემოქმედებითი პროცესით, არამედ მომავლის წარმოსახვითაც. ეს
რომანტიკული შემართება და გაქანება ახასიათებდა მას წინადაც
და იგივე ახასიათებს მას, ეუფორიონისა და ელენეს დაკარგვის შემ-
დეგაც. ამ დაკარგვას შედეგად არ მოჰყოლია ფაუსტთან არც კლასი-
კურის და არც რომანტიკულის დისკრედიტაცია, უკვალოდ გაქრობა
არც ელენეს და არც ეუფორიონისა; რჩება მათი რეკვიზიტები, რო-
მელთაგან ერთს ფაუსტი ეპატრონება, მეორეს კი, მეფისტოფელი.
მართალია, ეუფორიონის რეკვიზიტს მეფისტოფელი ეპატრონება
და არა ფაუსტი, მაგრამ დასმული პრობლემის შუქზე მნიშვნელობა
აქვს არა ამ გარემოებას, არამედ იმას, რომ ელენესაგან ნამემკვიდ-
რევი რეკვიზიტის წყალობით ხდება ფაუსტის ზ ე ა ტ ყ ო რ ც ნ ა
მ ა ლ ა ს ფ ე რ ო ე ბ შ ი, ე. ი. ის, რაც ეუფორიონის მაგალით-
ზე დავინახეთ.

ცხადი ხდება, რომ ელენესა და ფაუსტის შეხვედრის მომდევნო
სცენებშიც ფაუსტის განვითარებაში აღვილი არ აქვს რომანტიკუ-
ლის არა თუ გამორიცხვას, არამედ მის შესუსტებასაც. ფაუსტს ამ
სცენებშიც კვლავინდებურად რომანტიკული გატაცებები ახასიათებს
და ახასიათებს გაცილებით უფრო ძლიერად, ვიდრე წინა სცენებში.
საგულისხმოა, რომ იგი ახლა სწორედ ისე იქცევა, რასაც აქამდე ეუ-
ფორიონს საყვედურობდა, შორდება დედამიწას და სულ ზევით და

ზევით მიიწევს. მხოლოდ IV მოქმედების დასაწყისში ვხედავთ მას ღრუბლებიდან ისევ დედამიწაზე დაშვებულს, ოღონდაც — მაღალი ჭლდის მწვერვალზე.

საგულისხმოა ისიც, რომ მეფისტოფელიც ამჩნევს ფაუსტში ამ მომენტში რომანტიკული გატაცებების გაძლიერებას, ირონიულად შენიშნავს, რომ ამიერიდან ფაუსტს ისლა დარჩენია, რომ მთვარეზე გადასვლა ისურვოს („Der du dem Mond um so viel näher schwebtest, dich zog wohl deine Sucht dahin?“). ეს ასეა, ფაუსტი ამ სცენებშიც ძლიერი რომანტიკული გატაცებებით ხასიათდება, მაგრამ მისი ეს გატაცებები არ ატარებენ ცალმხრივ ხასიათს, არ გულისხმობენ მიწიერ რეალობასთან კავშირის გაწყვეტას. მაღალ, ციცაბო მწვერვალზე დაშვებული ფაუსტის საუბარი მეფისტოფელთან არავითარ ეჭვს არ ტოვებს, რომ იგი არ უპირისპირებს ერთიმეორეს რომანტიკას და მიწიერი რეალიზმის ნიადაგზე დგომას, მიაჩნია, რომ დიდი პრაქტიკული საქმიანობისათვის საჭიროა ძლიერი რომანტიკული შემართებაც, მაგრამ არა სინამდვილისაგან მოწყვეტილი, უსაგნო რომანტიკა („Dieser Erdenkreis gewährt noch Raum zu großen Taten“).

ფაუსტისა და მისი ავტორის ეს თვალსაზრისი მთელი სიძლიერით ჩანს ამ გმირის ცხოვრების ფინალურ სცენაში, დიდი, საზოგადოებრივად სასარგებლო საქმიანობისა და დიდი შემოქმედებითი რომანტიკის შეთავსების თვალსაზრისი. „ფაუსტის“ პრობლემატიკის განხილვითაც იგივე მტკიცდება, რაც მწერლის სხვა შემოქმედებითი რეალების განხილვის შედეგად გამოირკვა, სახელდობრ ის, რომ გოეთე არ მიდის რომანტიკულის მნიშვნელობის დამცირების, რომანტიკულისა და პოეტურის დაპირისპირების გზით, რომ ამ საკითხის გაგებაშიც ერთიმეორეს არ ეწინააღმდეგებიან მხატვარი გოეთე და კრიტიკოსი გოეთე.

ჩატარებულმა ანალიზმა ცხადყო არა მხოლოდ ის, რომ გოეთეთავის შემოქმედებაში მნიშვნელოვან ადგილს აკუთვნებს რომანტიკულს, არამედ ისიც, თუ სად ხვდებიან ამ საკითხის გაგებაში მისი და რომანტიკოსების გზები, ცხადყო შეხვედრის, ზოგჯერ თანხედენილობის მომენტები გოეთესა და რომანტიკოსთა შორის. გზადაგზა ჩვენ ნაჩვენები გვქონდა ისიც, თუ სად იყრებიან ამ საკითხის გაგებაშიც დიდი გერმანელი მწერლისა და რომანტიკოსების გზები, მაგრამ ნაჩვენები გვქონდა სწორედ რომ გზადაგზა და არა დასრულებული სახით. საკითხის ამ ფრიადმნიშვნელოვანი მხარის გამორკვევის გარეშე კი შეუძლებელია რომანტიკულის გოეთესეული კონცეფციის

საბოლოო სურათის დადგენა. ამ ამოცანის გადაწყვეტას ეძღვნება წინამდებარე ნაშრომის შემდეგი ნაწილი.

ნ ა რ კ ვ ე ვ ი მ ე ო თ ხ ე

როგორც დავინახეთ, თავისი ცხოვრების უკანასკნელ პერიოდში დაწერილ ნაწარმოებებში გოეთე არ მიდის რომანტიკულის შესუსტების გზით. ეს განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოჩნდა „ფაუსტის“ განხილვის მაგალითზე, კონკრეტულად, ტრაგედიის მეორე ნაწილის მესამე და მომდევნო აქტების შეპირისპირების შედეგად. ცხადი გახდა, რომ გოეთე არ მიდის რომანტიკულის მნიშვნელობის დამცირების გზით ტრაგედიის არათუ მესამე აქტში, ფაუსტისა და ელენეს შეხვედრის სცენაში, არამედ მეოთხე და მეხუთე აქტებშიც, როცა ის არც კლასიკურის სიმბოლოს, ელენეს ფლობს და არც რომანტიკულის სიმბოლოს, ეუფორიონს, როცა იგი პრაქტიკულად იწყებს თავისი დიდი ჩანაფიქრის, „დიდი საქმეების“ განხორციელებას, ახალშენის სათავეში ექცევა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ახალი ორგანიზაციისათვის იღწვის. გამოირკვა, რომ ფაუსტი არ მიდის რომანტიკულის შეზღუდვის გზით არც იმ მომენტში, როცა ზრუნვასთან საუბარში გამოაქვს მკაცრი განაჩენი უნიადაგო რომანტიკული მეოცნებეობისათვის და არც სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებში, როცა მშვენიერი მომავლის იდეალს ჰკრეტს და შეჰხარის.

როგორც გამორკვეული გვექონდა, ფაუსტისა და ელენეს შეხვედრის სცენაში მწერლის თვალსაზრისს გამოხატავს ცალკე აღებული არა კლასიკური, ან რომანტიკული, არამედ მათი უ რ თ ი ე რ თ შ ე რ წ ყ მ ა, მ თ ლ ი ა ნ ო ბ ა, რასაც ენიჭება ფრიად მნიშვნელოვანი როლი ფაუსტის იდეურ განვითარებაში; გამორკვეული გვექონდა, რომ კლასიკურისა და რომანტიკულის დამოკიდებულების ამგვარი გაშუქება სავსებით შეესაბამება გოეთეს თვალსაზრისს მყოფობისა და ადამიანთა ისტორიის საკითხებზე, ასევე მის შეხედულებებს ცალკე აღებული კლასიკურისა და რომანტიკულის შესახებ. მაგრამ ის გარემოება, რომ მწერალი ფაუსტის განვითარებაში მნიშვნელოვან როლს აკუთვნებს კლასიკურისა და რომანტიკულის სინთეზს, როდი ნიშნავს, რომ მის თვალსაზრისს მთლიანად და საბოლოოდ ეს სინთეზი გამოხატავს. რომ ეს ასე იყოს, მაშინ ელენესა და ფაუსტის შეხვედრის სცენას წარმოადგენდა მწერალი გმირის განვითარების უმაღლეს საფეხურად, ფაუსტის მიერ თავისი იდეალის საბოლოოდ პოვნის საფეხურად. სინამდვილეში კი ვხედავთ, რომ გოეთე არ სევამს წერტილს ფაუსტის განვითარების ამ საფეხურზე; მას იგი, მართა-

ლია, ანიჭებს მნიშვნელოვან როლს გმირის განვითარებაში, მაგრამ მაინც არა გადაწყვეტს როლს, წარმოგვიდგენს ფაუსტის შემდგომ მოღვაწეობას როგორც დაძლევის მის მიერ იმ წინააღმდეგობისა, რომელიც ელენეს სცენაში იგრძნობა.

მართალია, ელენესა და ფაუსტის შეუღლების სცენაში ხაზი ესმება სიბრძნისა და სილამაზის იდეალის დაკავშირების მნიშვნელობას, მაგრამ ცალკე აღებული თითოეული მათგანი წარმოდგენილია როგორც ნაკლოვანი და უკმარისი; იდეალი სიბრძნისა იმდენად, რამდენადაც იგი ჯერ კიდევ და საბოლოოდ გმირის პრაქტიკულ და შემოქმედებით საქმიანობაში არ არის დაცდილი და შემოწმებული; იდეალი სილამაზისა კი ნაკლოვანად და უკმარისადაა მიჩნეული იმდენად, რამდენადაც იგი არის მაინც აბსტრაქტული იდეალი სილამაზისა, აჩრდილად ქცეული ადამიანის სილამაზისა. ბუნებრივია, რომ მათი ალიანსის შედეგიც, იდეალი პოეზიისა, ვერ იქნებოდა გოეთესეული იდეალი ნამდვილად მაღალი პოეზიისა, არამედ იქნებოდა იდეალი მაინც ცალმხრივად გაგებული, მნიშვნელოვანწილად მიწიერი სინამდვილისაგან დაშორებული რომანტიკული პოეზიისა.

გოეთეს, ცხადია, ვერ მივაწერტ, რომ იგი ნეგატიურად გადმოსცემს რომანტიკულისა და კლასიკურის ალიანსს და ამ უკანასკნელის შედეგს, ეუფორიონის მხატვრულ სახეს, არ ხედავს მასში მნიშვნელოვან ფაქტორს ფაუსტის შემდგომი პოზიტიური განვითარებისათვის, ვერ მივაწერტ, რომ იგი არკადიის პირობებში არ ხედავს ფაუსტის სრულყოფის ხელისშემწყობ ფაქტორს. ასეთი რამ იქნებოდა იმის სრულიად მცდარი გაგება, რომ გერმანული უბადრუკობისადმი თავის უარყოფით დამოკიდებულებას მწერალი არა მხოლოდ იმით გამოხატავს, რომ მას უმხედრდება, არამედ იმითაც, რომ წარსულში, ანტიკურობაში გარბის, რომ იგი ადამიანის მშვიდი, ჰარმონიული განვითარების იდეალს არა მხოლოდ იმ ნაწარმოებებში აყენებს, რომლებშიც თემას თანადროულობიდან იღებს, არამედ იმ ნაწარმოებებშიც, რომელთა თემა ანტიკურობიდანაა აღებული.

ეს ასეა, გოეთეს ვერ მივაწერტ კლასიკურისა და რომანტიკულის სინთეზის მნიშვნელობის უარყოფას, მაგრამ მას ვერც იმას მივაწერტ, რომ ამ სინთეზში ხედავდეს იგი გადამწყვეტი მნიშვნელობის ფაქტორს ფაუსტის განვითარებისა, მის მიერ დასმულ ძირითად საკითხებზე პასუხის გაცემისა. არსებითი მნიშვნელობა იმას აქვს, თუ როგორ ესახება მწერალს კლასიკურისა და რომანტიკულის ეს შეწყობა, განსაკუთრებით იმას, თუ რაში აქვს მას დანახული რომანტიკული, ვინ არის ამ შემთხვევაში, მისი აზრით, რომანტიკულის განსახიერება. თითქოს თავისთავად უნდა იგულისხმებოდეს, რომ

მოხსენებული ალიანსის ამ ერთ-ერთ კომპონენტს, თვით გოეთეს გაგებით, ფაუსტი უნდა წარმოადგენდეს. ამას უნდა გვიდასტურებდეს ის გარემოება, რომ ფაუსტი მოხსენებულ სცენაში წარმოდგენილია როგორც შუასაუკუნეობრივი რაინდი, მფლობელი ციხე-კოშკისა, დამცველი სასახლის ცხოვრების ტრადიციის და ეთიკეტიკისა. ელენესთან მისი შეხვედრაც ექვს არ ტოვებს, რომ იგი ახლა შუასაუკუნეობრივი ყოფისა და წარმოდგენების ფონზეა დახატული.

რომანტიკულიც, რომლის შესახებაც გოეთე 'ლაპარაკობს ეკერმანთან საუბარში, ამიტომ მხოლოდ და მხოლოდ ამ სცენაში გამოყვანილ ფაუსტს უნდა დაუკავშირდეს. რაც შეეხება ეუფორიონს, რომლის რომანტიკულობა არავითარ ექვს არ იწვევს, იგი არ შეიძლება კლასიკურისა და რომანტიკულის გოეთეს მიერ მითითებული ალიანსის ერთ-ერთი, სახელდობრ, რომანტიკული კომპონენტი იყოს, რადგან იგი თვითაა შედეგი ამ ალიანსისა, ფაუსტის და ელენეს შეუღლებისა.

რომანტიკულის, როგორც ალიანსის ერთ-ერთი კომპონენტის, ფაუსტთან ამგვარ დაკავშირებას თითქოს შეუძლებელს ხდის ის გარემოება, რომ ფაუსტი ამ სცენის დასაწყისში, მართალია, შუასაუკუნეობრივი ყოფისა და წარმოდგენების ფონზეა მოცემული, თავადაც ერთ-ერთი ფეოდალია, მაგრამ იგი მსოფლმხედველობრივად არა რომანტიკოსების მიერ იდეალიზებული შუა საუკუნეების, არამედ ახალი ეპოქის ნიადაგზე დგას. ის, რაც შეადგენს ფაუსტურის არსს, შემონახულია ამ გმირში როგორც არკადიის პირობებში ელენესთან ერთად ცხოვრების პერიოდში, ისე ელენესთან შეხვედრის წინამორბედ სცენებში. ეს ასეა, ფაუსტი თავისი მსოფლმხედველობრივი პრინციპების ერთგული რჩება ელენესთან როგორც შეხვედრის, ისე წინამორბედ სცენებში, მაგრამ ეს გარემოება სრულიადაც არ აყენებს კითხვის ქვეშ იმას, რომ ზემოაღნიშნული ალიანსის ერთ-ერთი კომპონენტი—რომანტიკული დასაბამს მისგან იღებს.

ფაუსტის მხატვრული სახეც გარემომცველი სინამდვილისადმი გოეთეს იმავე დამოკიდებულებას მოწმობს, რასაც პერსონაჟი ანტიკური ელენესი, მწერლის წარსულისაყენ, ამ შემთხვევაში ანტიკურობისაყენ მიბრუნების მაჩვენებელია. ანტიკურობისაყენ ამ მიბრუნებაში ფაუსტთან იმავე სურათს ვხედავთ, რასაც გოეთეს სხვა მრავალ გმირთან, სახელდობრ იმას, რასაც ჰაინე ანტიკურობის მოდერნიზაციას უწოდებდა. როგორც ფეოდალურ შუა საუკუნეებში, ისე ანტიკურობაში ფაუსტის ეს გაქცევა, კლასიკურთან მისი დაკავშირება თანადროულობით ნაკარნახებ ერთ ძირითად მიზანს ემსახურება, იდეალისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის

გადაწყვეტას, დისპარმონიის მდგომარეობიდან ჰარმონიის მდგომარეობაში გადასვლას, იმ დისონანსების დაძლევას, რომლებმაც თავი იჩინეს ბურჟუაზიული საზოგადოების განვითარების ეპოქაში.

ქარ შეიძლება ითქვას, რომ კლასიკურისა და რომანტიკულის ამგვარ შერწყმას ფაუსტისათვის პრაქტიკულად სარგებლობა არ მოუტანია, როგორც ეს ზოგიერთს ჰგონია, რომ მას ფაუსტისათვის მნიშვნელობა ჰქონდა მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც მისთვის ცდუნებას, იმის მაჩვენებელს წარმოადგენდა, თუ რა გზით არ უნდა ევლო მას. მართალია, ფაუსტი ელენესაც კარგავს და ეუფორიონსაც, მაგრამ ამ მძიმე ტრავმის შედეგად იგი წარმოგვიდგება არა სულიერად დამარცხებული, არამედ კიდევ უფრო გაძლიერებული, ახალი „დიდი საქმეებისათვის“ მომზადებული. მწერალი მას ხატავს არა როგორც სულიერად დაცარულ გმირს, არამედ როგორც ჯანსაღ ადამიანს, რომელშიც მზადდება ნიადაგი დიდი მსოფლმხედველობრივი აღმავლობისთვის. მეორდება ის, რაც ტრაგედიის მეორე ნაწილის დასაწყისში ვნახეთ, როცა გრეთჰენის დაღუპვით შეძრწუნებული გმირი მისცემია ხანგრძლივს, მაგრამ ჯანსაღ ძილს, რამაც იგი ამ მძიმე მდგომარეობიდან უნდა გამოიყვანოს და განვითარების შემდგომი საფეხურისათვის მოამზადოს. მეორდება ის, რასაც ნგრევისა და განადგურების პირობებში მყოფ ეპიმენიდეს მაგალითზე ვხედავთ, როცა გენიები, იმისთვის, რომ შეუენარჩუნონ მას მოვლენებისადმი ჯანსაღი, პოეტური დამოკიდებულება, მას ხანგრძლივი ძილის მდგომარეობაში აყენებენ.

ეს გარემოება საფუძველს აცლის მტკიცებას, რომ ფაუსტი ტრაგედიის მეორე ნაწილში მიდის იმის საპირისპირო მიმართულებით, რომლითაც იგი ტრაგედიის პირველ ნაწილში მიდიოდა. მიმართულება, მაგისტრალური ხაზი ფაუსტის ტრაგედიისა ერთია, მთლიანი და არა ტეხილი, როგორც ეს ტრაგედიის პირველი და მეორე ნაწილების დამპირისპირებლებს მიაჩნიათ. ფაუსტი ფაუსტური არსის მატარებელია როგორც გრეთჰენის, ისე ელენეს ტრაგედიის სცენაში. „ფაუსტშიც“ გოეთე გმირის იდეური განვითარების ფსიქოლოგიურად ღრმად დამაჯერებელი სურათის გადმოსაცემად ი მ ა ვ ე მხატვრულ ხერხს მიმართავს, რასაც „დასავლურ-აღმოსავლურ დივანსა“ და „ეპიმენიდეს გამოღვიძებაში“, გვიჩვენებს თუ სულიერი სიმშვიდის, ჯანსაღი და არალეთარგიული ძილის პირობებში როგორ ხდება გმირის ჯანსაღი სულიერი განვითარება. ამგვარი მხატვრული ხერხით მწერალი შუქს ფენს იმ გარემოებას, რომ ნაწარმოების ცენტრალური გმირი მორიგ ნაბიჯს დგამს წინ თავისი იდეური სრულყოფისაკენ და არა იმას, რომ მას გამოაქვს მრისხანე განაჩენი გმი-

რის მთელი აქამდელი მოღვაწეობისათვის, რომ მას ფაუსტი ტრაგედიის მეორე ნაწილში ტრაგედიის პირველ ნაწილთან შედარებით განვითარების საპირისპირო მიმართულებით მიჰყავს.

იდეური ხაზის მთლიანობა „ფაუსტის“ ტრაგედიაში, თვით ფაუსტის განვითარებაში დაცულია არა მხოლოდ იმით, რომ ფაუსტი ტრაგედიის მეორე ნაწილის დასაწყისში მნიშვნელოვნად განსხვავდება ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფინალურ სცენაში გამოყვანილი ფაუსტისაგან, არამედ და, მომეტებულად იმით, რომ იგი დიდი ამოცანების განხორციელების წინაშე დგას, იმ ამოცანების, რომლებიც მას იმთავითვე დასახული ჰქონდა. ასევე მთლიანობა გმირის განვითარებაში ტრაგედიის მეორე ნაწილის მესამე-მეოთხე აქტებში დაცულია არა მხოლოდ იმ მხრივ, რომ ფაუსტი აქ, ტრადიციული გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, ძლევს შორივ ცდუნებას, არამედ და, მომეტებულად, იმ მხრივ, რომ იგი ელენესთან შეხვედრის სცენაში თავის თავს ამზადებს იმ „დიდი საქმეებისათვის“, რომელთა პრაქტიკული განხორციელებისათვის იგი განსაკუთრებული აქტივობით ტრაგედიის მომდევნო სცენებში იღვწის.

კლასიკურისა და რომანტიკულის ალიანსის შედეგად ფაუსტის იდეურ განვითარებაში იწყება ახალი საფეხური, მართალია, წინანდელისაგან არა პრინციპულად განსხვავებული, მაგრამ მაინც ახალი საფეხური, როცა ფაუსტურის არსი სულ უფრო და უფრო სრულყოფილად გამოვლენას იწყებს. ბუნებრივია ამიტომ, რომ გოეთე არ ამთავრებს ფაუსტის ტრაგედიას მოხსენებული ალიანსის ჩვენებით, რადგან იგი, მისი გაგებით, გმირის განვითარების ერთ-ერთი და არა გადამწყვეტი მნიშვნელობის, არა საბოლოო საფეხურია. კლასიკური-სა და რომანტიკულის ალიანსი, მხატვრულად ხორცშესხმული „ფაუსტის“ ტრაგედიაში, გოეთეს თვალსაზრისს უდგება იმდენად, რამდენადაც გამოხატავს მის შეხედულებას მყოფობისა და ადამიანთა ისტორიის საკითხებზე, თანადროულობის მიერ დასმულ მწვავე საკითხებზე, ამ თანადროულობიდან წარსულისაკენ — შუა საუკუნეებისა თუ ანტიკურობისაკენ მიბრუნების გზით. იგი ასევე შეესაბამება მწერლის თვალსაზრისს, რამდენადაც საშუალებას აძლევს მას წარმოადგინოს წარსული, ანტიკურობა ვათანადროულებული სახით, გახაზოს უპირატესი როლი რეალისტურისა, ასევე როლი პოეტურის, მხატვრულ-ამაღლებულისა. ეუფორიონის მხატვრულ სახეში ხაზი ესმება როლს პოეტურ-ამაღლებულისა, მართალია, რომანტიკულად გაგებულის, მაგრამ მაინც პოეტურ-ამაღლებულისა, ფაუსტ-ელენეს პერსონაჟებში კი, როლს რეალისტურისა. ცალკე აღებული, არც პოზიცია ამ სცენაში გამოყვანილი ფაუსტ-ელენესა

და არც ეუფორიონისა არ გამოხატავს სრულად გოეთეს თვალსაზრისს, არ გამოხატავს ფაუსტურის არსს. ამიტომაც, რომ ეუფორიონის კამათს თავის მშობლებთან შესახებ იმისა, თუ მოქმედების როგორი გზა უნდა აირჩიოს ამ ყმაწვილმა მღვდლვარე პოლიტიკურ ამბების დროს, გოეთე არ წარმოგვიდგენს ისე, რომ აბსოლუტურად გაამართლოს ერთი რომელიმე მხარე.

მართალია, ფაუსტისა და ელენეს მხარეზე მწერალი ხედავს გონიერებას, წინდახედულებასა და გამოცდილებას, მიწიერი რეალობის ნიადაგზე ღვომას, მაგრამ იგი როდია განწყობილი ჭვარი დაუსვას ეუფორიონის რომანტიკულ შემართებას, მის პოეტურ იდეალიზმს, წარმოგვიდგინოს ეს ყმაწვილი როგორც უსაგნო მეოცნებე, საერთოდ რეალობისაგან მოწყვეტილი რომანტიკოსი*. ყურადსა-

* იმ საკითხის განხილვისას თუ რა როლს ანიჭებს გოეთე რომანტიკულს „ფაუსტში“, კონკრეტულად, ფაუსტისა და ელენეს შეხვედრის სცენაში, ყურადღებას იქცევს ჰელმუტ დოერიინგის მიერ გამოქვეყნებული შრომა. დოერიინგი არ უარყოფს, რომ მოხსენებულ სცენაში გოეთე წარმოგვიდგენს კლასიკურსაც და რომანტიკულსაც, რომ იქ აღვივებთ აქვს „დასავლურ-ევროპული სულის შეუღლებას ანტიკურობასთან“ (H. Döring, Betrachtungen zu Faust, II, Weimarer Beiträge, 1966, № 2, S. 267), არ უარყოფს, რომ ამგვარ სინთეზს ჰქონდა თავისი დადებითი შედეგები, მაგრამ მთელი საზრუნავი ანტიკურისა იქითაა მიმართული, რომ უჩვენოს თუ რა საშიშროებაა ჩამარხული ამგვარ სინთეზში, არსებითად საქმის ვითარება ისე წარმოადგინოს, რომ გოეთე კრიტიკულადაა განწყობილი რომანტიკულის, რაც მეკლევარს დასავლურ-ევროპულის სინონიმად უნდა მიიჩნდეს, და კლასიკურის ალიანსისადმი.

გოეთეს დოერიინგი ხატავს ისეთ მწერლად, რომელსაც თურმე იმთავითვე განუჭვრეტია, თუ რა საფრთხე მარხია ანტიკურისა და დასავლურ-ევროპული სულის დაკავშირებაში, შეუგნია, რომ ამგვარ დაკავშირებას შეუძლია მიიყვანოს გერმანელი ხალხი პაროქსიზმსა და კატასტროფამდე (267—268). მწერლის მიერ ამგვარი საშიშროების განჭვრეტის და მისგან თანამედროვეების იმთავითვე გაფრთხილებას დოერიინგი ხედავს ეუფორიონის პერსონაჟის გამოყენებაში. ფრედერკინგის იმ შეხედულების გაზიარებაც, რომ ეუფორიონი ნაწარმოებში გამოდის იმისაგან განსხვავებულად, ვიდრე ეს ფაუსტს ჰქონდა წარმოდგენილი, იმაზე მიგვიითივებს, რომ დოერიინგი კლასიკურისა და რომანტიკულის ალიანსისადმი გოეთეს, იგივე ფაუსტის, დამოკიდებულებას ფაქტიურად ნეგატიურად წარმოადგენს. ფრედერკინგს დოერიინგი აკრიტიკებს არა იმის გამო, რომ ფრედერკინგი დასახელებულ სცენაში ხედავს გოეთეს მხრივ კლასიციზმის კრიტიკას, არამედ იმის გამო, რომ ფრედერკინგმა ვერ შეინიშნა თუ რა პრინციპული სიღრმისაა ეს კრიტიკა („hat den Todessturz Euphories dabei ausgeklammert und deshalb die Kritik nicht in ihrer prinzipiellen Tiefe gesehen“ — ibid., 268).

აშკარა ხდება, რომ გოეთე დოერიინგს გამოჰყავს კლასიკურისა და რომანტიკულის დაკავშირის პრინციპულ უარყოფელად. როგორც აღვნიშნეთ, ამ პრინციპულად უარყოფითი დამოკიდებულების კონკრეტულ მაგალითს დოერიინგი ეუფორიონის მხატვრული სახის გამოყენებაში ხედავს. იგი არ უარყოფს, რომ ეუფორიონში მოკე-

ღებია ის გარემოება, რომ ეუფორიონი ნაწარმოებში წარმოდგენილია როგორც ხალხთა გამათავისუფლებელი მოძრაობის იდეური თანამგრძობი, თავისუფლების მაღალი იდეებით გამსჭვალული გმირი. იმის უარყოფა შეუძლებელია, რომ მშობლებსა და ეუფორიონს

მულია დადებითი ნიშნებიც, რომ ეს ყმაწვილი ჰეროიზმისა და პატრიოტიზმის სულითაა გამსჭვალული, მაგრამ, მთლიანად აღებული, მას ეუფორიონი მიაჩნია პათოლოგიურ გმირად, მისი ჰეროიზმიც მიაჩნია ავადმყოფურ ჰეროიზმად („hektische Heroismus“ — 268), რომელიც ისეთ მძიმე ავადმყოფობას ჰგავს, რაც სიკვდილით ბოლოვდება („kommt in der Tat einer schweren Krankheit gleich, die zum Tode führt“) ეუფორიული მდგომარეობა, იმოწმებს ღოერინგი პშირემბელის კლინიკურ ლექსიკონს, არის „მძიმე ავადმყოფის“ სუბიექტური „კარგადყოფნა“ (Wohlbefinden). ის გარემოება, რომ გოეთე პარალიპომენასა და ძირითად ტექსტშიც ეუფორიონს ხატავს როგორც საბრძოლოდ განწყობილს, სიკვდილის წინაშე შეუჩერებელს, საფუძველს აძლევს მკვლევარს დაინახოს ყმაწვილში პათოლოგიური გმირი („Aber diese Kampffreudigkeit ist jetzt ins fast Pathologische gesteigert“), რომელიც სიკვდილის ჰეროიკულ ხალისს შეუპყრია („die heroische Todesfreude“).

გოეთეს კრიტიკულ დამოკიდებულებას კლასიკურისა და რომანტიკულის აღიანსისადმი, ეუფორიონის პოზიციისადმი, ღოერინგი იმაშიც ხედავს, რომ ეუფორიონი ერთ ადგილზე არ ჩერდება, განუწყვეტლივ მოძრაობს. მკვლევარს მიაჩნია, რომ მწერალი ყმაწვილის ამ მოძრაობას ხატავს როგორც ანორმალურს, როგორც მის დაუოკებელ სურვილს, მოწყდეს დედამიწას (269). ამდენად, ეუფორიონის მხატვრულ სახეში გოეთე, ღოერინგის აზრით, ილაშქრებს სუბიექტური იდეალიზმის, ესთეტიკური იდეალიზმის წინააღმდეგ (270), მიაჩნია, რომ ეს უკანასკნელი წარმოიშობა ანტიკურობასთან კონტაქტის შედეგად („geboren ist aus dem Kontakt mit der Antike“ — 270). ამგვარად, გოეთეს „ფაუსტი“, კონკრეტულად ის სცენა, რომელშიც კლასიკურისა და რომანტიკულის დაკავშირებაა მოცემული, წარმოადგენს თურმე მწერლის მხრივ „დაბეჭოთებით გაფრთხილებას“ იმ საშიშროებაზე, რომელიც ამგვარ დაკავშირებაში მარხია. საკითხის ამგვარი გაგებოდან ლოგიკურად ის გამოიძინარეობს, რომ ანტიკურობასთან ფაუსტის კონტაქტს არ შეეძლო შეესრულებინაპრინციპულად დადებითი როლი ამ გმირის პოზიტიურ განვითარებაში, პირიქით, შეეძლო გამოეწვია მისი შემოქმედებითი ძალების მოღუნება, რეალურ სინამდვილესთან დაკავშირების გაწყვეტა და იდეალიზმში გადასვლა. შეეძლო მისი დაყენება ესთეტიკური იდეალიზმის გზაზე, მთელი აქედან გამოიძინარე უარყოფითი შედეგებით.

ღოერინგი თუ პირდაპირ არა, კო რ ფ ი, პირდაპირ მიღის ამგვარ დასკვნაზე, იგი ფიქრობს, რომ, გოეთეს მსგავსად, ფაუსტიც ანტიკურობაში გაქცევის შედეგად იმყოფება მშვენიერების ჭკრეტის საშეხარში („im Anschauen der Schönheit fühlt er sich selbst in ihrem Besitz“ — K o r f f, H. A., Geist der Goethezeit, Leipzig. S. 375), დაშორებულია რეალური ცხოვრების კონფლიქტებს, თავის ფაუსტური ცხოვრების პრობლემატიკას („ist er allen Konflikten des wirklichen Lebens, der Problematik seines faustischen Lebens wunderbar entrückt“ — ibid.).

ამგვარად, ღოერინგისაგან განსხვავებით, რომელიც გარკვეულ დისტანცირებას ხედავს ანტიკურობასთან შეხებაში მოსულ ფაუსტსა და გოეთეს შორის, კორფი

შორის კამათში გოეთე ხედავს სიმართლეს მომეტებულად ფაუსტის მხარეზე, მაგრამ არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ იგი სიმპათიითაა გამსჭვალული ეუფორიონისადმი, პოზიტიურად წარმოგვიდგენს მის რომანტიკულ-პოეტურ შემართებას. არ მიჯნავს რა ერთიმეორისაგან

თიშავს მათ ერთიმეორისაგან იდეურად, ოღონდაც მიიჩნევს ორივე მათგანს რეალური ცხოვრებიდან ესთეტიზმში შექრილ პირებად.

თუ დავდგებით კორფის თვალსაზრისზე, იმ შეხედულების ნიადაგზე, რომ ტრაგედიის მესამე აქტში როგორც ფაუსტი, ისე გოეთე დაშორებულია რეალური ცხოვრების კონფლიქტებს, ფაუსტურს, ძნელი გასაგები გახდება თუ რაში ხედავს კორფი განუთარებელს არკადის პირობებში მცხოვრები ფაუსტისა. ეს იმიტომ, რომ ელენეს სცენა კორფის მიერ გაგებულია როგორც გოეთესა და ფაუსტის ესთეტიზმში შექრის მაჩვენებელი. ის, რაც დოერინგს მხოლოდ შესაძლებლად მიაჩნია, კორფს დასახელებულ სცენაში უკვე ფაქტად აქვს მიჩნეული.

კორფისაგან განსხვავებით, დოერინგი ფიქრობს, რომ გოეთესა და ფაუსტიც თავს აღწევენ ხოლმე ესთეტიზმში გაჭრის ამ საფრთხეს, არ მილიან იმ გზით, რა გზითაც წავიდნენ ისინი, ვინც ნიცშეს ე. წ. ზეკაცის წინამორბედები გახდნენ, რასაც უნდა ეუმაღლოდეთ გოეთეს გენიალურ შორსმჭერეტელობას, იმ საფრთხის გენიალურად განჭვრეტას, რომელიც თურმე ახალ დროში ანტიკურობისადმი დიდ ინტერესის ვალეიქებაში მდგომარეობდა.

დოერინგი, როგორც აღნიშნული გვექონდა, არ უარყოფს, რომ ანტიკურობისადმი ინტერესის ვალეიქებას ახალ დროში ჰქონდა დადებითი მნიშვნელობა, იმასაც კი ამბობს, რომ „დასავლურ-ევროპული სულის შეუღლებამ ანტიკურობასთან წარმოშვა ისტორიულად მეტად ქმედითი პოლიტიკური ძალა“ (267), მაგრამ ის იმასთანავე იმასაც აღნიშნავს, რომ მომდევნო ათეულ წლებში ამ ძალებიდან წარმოიშვნენ ისეთი უციდურესი ფორმები, რომლებმაც გერმანიას კატასტროფა დაატეხეს თავს და რომ გოეთე „ფაუსტში“ ამგვარი საშიშროებისაგან გვაფრთხილებსო.

დოერინგის მტკიცებაში დავას იწვევს არა ის, რომ ანტიკურობის აღორძინებისადმი მისწრაფებაში გარკვეული საფრთხეც იმალებოდა, საფრთხე ესთეტიკური იდეალიზმის აღორძინებისა, არამედ ის, რომ მას გოეთესთან დანახული აქვს პრინციპულად ნ ე გ ა ტ ი უ რ ი დამოკიდებულება ანტიკურობით იმ გატაცებისადმი, რომელიც მთელი ამდროინდელი მოწინავე ხელოვნების, ლიტერატურის ნიშანდობლავ თვისებას წარმოადგენდა და რომლითაც გოეთეს მთელი ამდროინდელი შემოქმედება ხასიათდებოდა. სადავოს, მასასადამე, წარმოადგენს მომეტებულად ის, რომ გოეთე დოერინგის მიერ ანტიკურობით გატაცების პრინციპულ უარმყოფელად წარმოდგენილი. და ასეთი შორს მიმავალი დასკვნა გაკეთებულია ფაუსტისა და ელენეს სცენის ერთობ შეკუმშული ანალიზის, მომეტებულად ეუფორიონის მხატვრული სახის განხილვის საფუძველზე მაშინ, როცა იგი გაკეთებული უნდა ყოფილიყო მწერლის შემოქმედების სხვა მრავალრიცხოვანი რეალობის ანალიზის, დასახელებულ სცენასთან მათი შეპირისპირების საფუძველზე. დოერინგი, როგორც ჩანს, იქიდან გამოიღოს, რომ ელენეს სცენაში გოეთე იძლევა კრიტიკას არა მხოლოდ კლასიციზმისას საერთოდ, არამედ თავისი იდრიდელი კლასიციტიკური თვალსაზრისისა, ეთანხმება რა ამ საკითხში ფრედერკინგს; მაგრამ იმისთვის, რომ „ფაუსტში“ კლასიციზმის

მკვეთრად ამ ორი ბანაკის წარმომადგენლებს, ხედავს რა მათ შორის, განსხვავების მიუხედავად, იდეურ ნათესაობას, გოეთე გეაგრძნობინებს, რომ ფაუსტის შემდგომი განვითარება უნდა წარიმართოს რეალისტურის მიერ პოეტურ-ამაღლებულის არა გამორიყვის, არა-

პრინციპული კრიტიკა დასაბუთდეს, საკმარისი არაა მარტოოდენ იმის აღნიშვნა, რომ მწერალი თავის ადრინდელ კლასიციზმს აკრიტიკებს, არამედ, ჩვენება იმისა, თუ პრინციპულად რით განსხვავდება ის პოზიცია, რომელსაც გოეთე ფაუსტ-ელენესა და ეუფორიონის კამათში იცავს, იმისაგან, რასაც იცავდა იგი „ფიგენიაში“, „ტასოში“, „აქილეიდაში“, „პანდორასა“ და სხვა ნაწარმოებში. ამგვარი შეპირისპირების შედეგად კი მივალთ იმისაგან პრინციპულად განსხვავებულ დასკვნამდე, რასაც დოვრინგი აყენებს, სახელდობრ იმ დასკვნამდე, რომ პრინციპი ანთეიზმისა, მიწიერი რეალობის მხარის დაკვირისა, რომლის დამტკიცებაც მწერალს ფაუსტი და ელენე გამოჰყავს, არის სახელმძღვანელო პრინციპი გოეთეს ანტიკურობის და არა მხოლოდ ანტიკურობის თემაზე დაწერილ ყველა ნაწარმოებისა, რომ ელენეს სცენას ამ მხრივ გოეთეს მსოფლმხედველობის შესაქვად პრინციპულად რაიმე ახალი არ შეაქვს.

მხედველობიდან არ უნდა გავუშვათ აგრეთვე ის ფრიად მნიშვნელოვანი გარემოება, რომ, როგორც ელენეს სცენაში, ისე ანტიკურობის თემაზე დაწერილ გოეთეს ყველა ნაწარმოებში, ანთეიზმის პრინციპის დატყა არამედ და არამედ არ იხატება იმის აბსოლუტურ უარყოფაში, რაც ეუფორიონის მსოფლადქმის ნიშანდობლივ მხარეს წარმოადგენს და რაც გარკვეულად რომანტიკულის ცნებაში შედის, მათ მთლიანობას გულისხმობს. ამგვარად გაგებულ ანთეიზმის პრინციპს იცავს გოეთე არა მხოლოდ ელენეს სცენაში, არამედ „ფიგენიაშიც“, სადაც ერთიმეორის გვერდითაა წარმოდგენილი რეალისტური თვალსაზრისი იფიგენიას და რომანტიკული თვალსაზრისის ორესტისა. იმავე პრინციპს იმარჯვებს მწერალი „ტასოში“, რის კონკრეტულ გამოხატულებასაც წარმოადგენს მინიშნება იმაზე, თუ როგორ ძღვეს ცენტრალური გმირი თავის ცალმხრივ მისწრაფებებს და რეალური სინამდვილის ნიადაგზე დადგომას იწყებს. რეალისტური თვალსაზრისის ეს შეხამება მაღალ რომანტიკულ გატაცებებთან, დაახლოებით იმავე პლანში, როგორც ეს „ფაუსტის“ დასკვნით სცენებშია მოცემული, შეინიშნება აგრეთვე „აქილეიდაში“, აქილეისის დიდი, ზალხთა სასარგებლოდ გამოზნული საქმეების შეთავსებაში მის მაღალ რომანტიკულ გატაცებებთან. კიდევ უფრო გამოყვეთილად ანთეიზმის ამ პრინციპის დატყა ჩანს „პანდორაში“, რომლის მთავარი გმირიც წარმოდგენილია როგორც სიმბოლო კლასიკურისა და რომანტიკულის აღიანსისა, იმ თვალსაზრისითა ურთიერთშერწყმის, რომელთა დამტკიცებელბად გვევლინებიან ერთი მხრივ პრომეთეოსი, მეორე მხრივ კი, ეპიმეთეოსი. არსებითად ამავე პრინციპის დამტკიცელ გვევლინება გოეთე „ეპიმეთეოდეს გამოლეიებაში“ და ამ პერიოდის სხვა თავის ნაწარმოებებში, კერძოდ, „არჩევით თვისობაში“, „დასავლურ-აღმოსავლურ დივანსა“ და „მოგზაურობის წლებში“.

მოსალოდნელი არ იყო ამიტომ, რომ გოეთე „ფაუსტში“ კლასიკურისა და რომანტიკულის ამგვარი დაკავშირების წინააღმდეგ გამოსულიყო, რომ „ფაუსტი“ ამ მხრივ განკერძობულად იდგეს გოეთეს შემოქმედების მაგისტრალური ზახიდან. თუ გოეთეს, ხატავდა რა ეუფორიონის ტრაგიკულ სახეს, იმის ცხადყოფა სურდა თუ რა საფრთხე მარხია რომანტიკულისა და კლასიკურის კონტაქტში არა მხოლოდ ფაუ-

მედ მისი შერწყმის გზით, რეალისტურისა და პოეტურის, რეალისტურისა და რომანტიკულის მთლიანობის გზით, პირველისათვის დომინანტური მნიშვნელობის მინიჭებით.

სისწორე უაუსტის პოზიციისა ეფფორიონთან კამათში მწერლის მიერ იმაშია დანახული, რომ ფაუსტი მიწიერი სინამდვილის მხარეს

სტისთვის, არამედ გერმანელთა მთელი თაობებისთვის, მაშინ ბუნებრივი იქნებოდა მოველოდეთ ამგვარ საშიშროებაზე მითითებას არა მხოლოდ ეუფორიონის სცენაში, არამედ ყველგან, სადაც კი მწერალს უხდებათ ამ საკითხზე თავისი თვალსაზრისის გამოთქმა, ბუნებრივი იქნებოდა მოველოდეთ მწერლის კრიტიკულ დამოკიდებულებას ანტიურობით მისი გატაცებისადმი მთელი თავისი მოღვაწეობის მანძილზე. გვაქვს თუ არა გვიანდელი გოეთეს მხრივ საქმე ამგვარ კრიტიკულ გამოსვლასთან თავის თეორიულ-კრიტიკულ ნაზრებებში? არა, არ გვაქვს. არსად, სადაც კი ამ საკითხზე მსჯელობს, გოეთე არ გვაძლევს რაიმე მინიშნებას იმაზე, რომ კლასიკურისა და რომანტიკულის დაკავშირებაში იგი ხედავს იმ საფრთხეს, რის შესახებაც დოერინგი ლაპარაკობს. გერმანთან საუბარში გოეთე აღნიშნავდა, რომ ელენეს სცენაში ორივე ეს პოეტური ფორმა გამოკვეთილადაა წარმოდგენილი (Eckermann, II, 110) და აღწევს გარკვეულ წონასწორობასო, ლაპარაკობდა არა იმის შესახებ, რომ მათი დაკავშირება საერთოდ საფრთხის შემცველია, არამედ იმის შესახებ, რომ ისინი გონიერულად უნდა იქნან გამოყენებულიო. ამით მწერალი, ცხადია, იმას კი არ ამბობს, რომ დასახელებული ფორმები მის მიერ არაა გონივრულად გამოყენებული, არამედ იმას, რომ შესაძლებელია ისინი არაგონივრულად იქნენ გამოყენებული. გერმანთან გოეთეს მოხსენებული საუბრიდან აბსოლუტურად შეუძლებელია ვამტკიცოთ, რომ მწერალი ფაუსტში კლასიკურისა და რომანტიკულის არაგონივრულად დაკავშირებას ხედავს, რომ ეუფორიონი მას იმის ცხადსაყოფად ჰყავს გამოყვანილი თუ რა საფრთხე მარხია კლასიკურისა და რომანტიკულის დაკავშირებაში.

რომ გოეთე ასე ნეგატიურად იყოს განწყობილი კლასიკურისა და რომანტიკულის სინთეზისადმი, მაშინ ბუნებრივად იმას უნდა მოველოდეთ, რომ იგი თავის მსჯელობებში მკვეთრად უარყოფით ხაზებში წარმოადგენდა ეუფორიონს, წარმოადგენდა სწორედ ისეთ პათოლოგიურ გმირად, როგორაც იგი დოერინგს მიიჩნია: ამავე ლოგიკით იმასაც უნდა მოველოდეთ, რომ ბ ა ი რ ი ც გოეთეს გაგებაში ისეთივე პათოლოგიური ნატურაა, როგორიც ეუფორიონი, რადგან დავას არ იწვევს, რომ ეუფორიონში გოეთემ ბაირონი უკვდავეო (შტრ. J. M. Carré, La vie de Goethe, II édition, Paris, 1927, p. 282). დავას იწვევს, ცხადია, კარეს არა ის შეხედულება, რომ ეუფორიონის პერსონაჟი ბაირონის მიერაა შთაგონებული, არამედ იმის მტკიცება, რომ გოეთეს გზა „ვერთერიდან“ ელენეს სცენამდე არის გზა ბუნდოვანი რომანტიზმისა („du trouble romantisme“) ნათელი კლასიციზმისაკენ (jusqu'au pur classicisme“ p. 284). ამგვარ მტკიცებაში მცდარადაა წარმოდგენილი როგორც „ვერთერის“, ისე ელენეს სცენის მიმართება რომანტიზმისადმი, მხედველობიდან გაშვებულია, რომ „ვერთერი“ არ არის რომანტიკული ნაწარმოები, ელენეს სცენა კი მხოლოდ კლასიკური. თვით გოეთე აღასტურებს გერმანის შენიშვნას, რომ ელენეს სცენაში მან უკვდავი ძეგლი დაუდგა ბაირონს, აცხადებს, რომ შემდეგშიც არ შეწყვეტს ამ მწერლის სახელის განდიდებას (Eckermann, I, 260—261).

ბაირონის შესახებ გოეთეს გამონათქმეები ექვს არ ტოვებენ, რომ ღიდ ინგლისელ მწერალს გოეთე მკვეთრად ანხნავებს იმ რომანტიკოსებისაგან, რომელთა შე-

იჭერს, ანთეიზმის პრინციპს იცავს, რეალიზმის თვალსაზრისზე დგას, თუმცა ეს უკანასკნელი შემდგომ გაღრმავებასა და განვითარებას საჭიროებს, არა ზოგადად რეალურის მხარის დაჭერაში, არამედ გმირის საზოგადოებრივად სასარგებლო მოღვაწეობაში, „დიად საქ-

მოქმედებისთვის დამახასიათებელია მისტიკურ-პათოლოგიური განწყობილებები, რომ ბაირონს იგი, მართალია, უწოდებს „მუდმივ თვითწვალეულს“ („ein ewiger Selbstquäler“—*ibid.*, 260), მის ნაწერებში თითქმის არსად ეგულება რაიმე „სახალისო სიუჟეტი“ („heiteres Sujet“—*ibid.*), მაგრამ ეს გარემოება მას სრულიადც არ აძლევს საფუძველს მიიჩნიოს ბაირონი პათოლოგიურად განწყობილ რომანტიკოსად. უფრო მეტი: უახლესი დროის პოეზიის წარმომადგენლად გოეთეს მიაჩნია სხვა არავენ, თუ არა ბაირონი, რომელსაც საუკუნის ყველაზე დიდ მწერალად თვლის („der ohne Frage als das größte Talent des Jahrhunderts anzusehen ist“—*ibid.*, 260—261).

განსაკუთრებით ისაა საგულისხმო, რომ ბაირონი გოეთეს მიაჩნია ისეთ მწერლად, რომელიც არც ანტიკურია და არც რომანტიკული („Byron ist nicht antik und ist nicht romantisch“—261), არამედ არის ვითარცა თანამედროვეობა („sondern er ist wie der gegenwärtige Tag selbst“—*ibid.*), იგულისხმება, მწერალი, რომელიც თანამედროვეობის ნიადავზე დგას და რომლის მიერ დახატული სურათები რეალისტურ ხასიათს ატარებენ („seine Darstellungen haben eine so leicht hingeworfene Realität“—*ibid.*, 259).

ცხადი ხდება, რომ ბაირონისადმი გოეთეს პოზიტიური დამოკიდებულება იმის შეგნებითაა პირობადებული, რომ ბაირონი არც ანტიკურია და არც ტრადიციულ-რომანტიკული მწერალი, რომ იგი რეალისტური ყალიბის მწერალია, რაც სრულიადც არ ნიშნავს, რომ ის ანტიკლასიკური და ანტირომანტიკულია, რომ ერთსაც და მეორესაც არ ენიჭებათ ცოტა თუ ბევრად მნიშვნელოვანი როლი მის შემოქმედებაში. იმაზე მინიშნება, რომ ბაირონი თანამედროვე მწერალია, რომ მის მიერ დახატული სურათები რეალისტური ხასიათისაა, სრულიადც არ ნიშნავს, რომ ბაირონი, გოეთეს გაგებით, ანტირომანტიკული მწერალია, რომ რეალისტურს ეკუთვნის მის შემოქმედებაში მსაზღვრელი როლი და არა რომანტიკულს. სხვა რეალებთან ერთად, ასე ვიფიქროთ, საფუძველს გვაძლევს ის გარემოება, რომ ახალი პოეტური სკოლა, რომლის უდიდეს წარმომადგენლადც ბაირონი მიიჩნია, გოეთეს გაგებით, არის სკოლა რომანტიკოსებისა, ოღონდაც ტრადიციული, მისტიკოს-რომანტიკოსებისაგან განსხვავებული მწერლებისა.

წინამდებარე შრომაში დასმული პრობლემის შუქზე ბაირონისადმი გოეთეს დამოკიდებულების შესწავლას მნიშვნელობა ენიჭება იმ მხრივ, რომ იგი შუქს ფენს მწერლის შეხედულებას რომანტიკულის შესახებ, მის მოძღვრებას კლასიკურისა და რომანტიკულის, რეალისტურისა და რომანტიკულის დამოკიდებულების შესახებ. ირკვევა, რომ ბაირონი ამ ასპექტში იმდენად პასუხობს მწერლის ესთეტიკურ კრედოს, რამდენადაც იგი, გოეთეს გაგებით, მართალია, არც კლასიკურია და არც ტრადიციულ-რომანტიკული, მაგრამ არ იმიჯნება არც ერთისაგან და არც მეორისაგან; კლასიკურისა და რომანტიკულის თავისებური დაჯავშირებით ხასიათდება. სწორედ ასეთი სინთეტიკოსი მწერალი პასუხობს გოეთეს, როგორც ამას იგი თვითონ აღიარებს („Einen solchen mußte ich haben“—*ibid.*, 261), პასუხობს არა მხოლოდ მისი დაუკმაყოფილებელი ბუნებით („wegen seines unbefriedigten Naturells“) და საბ-

მეებში“ უნდა გამოიხატოს. მაგრამ მაღალი მიზნის განხორციელება, რომელიც რეალობის ნიადაგზე მდგომ ფაუსტს დაუსახავს, მოითხოვს მაღალ პოეტურ შემართებასაც, ჯანსაღ რომანტიკას, რაიც მას არ შეუძლია ნახოს სრულყოფილი სახით მშვენიერ ელენეში, რამ-

ბძლო ტენდენციებით (იქვე), არამედ იმიტაც, რომ იგი ახალი დროის პოეზიის უდიდესი წარმომადგენელია. ამის ილუსტრაციას წარმოადგენს ეუფორიონის მხატვრული სახე.

ცხადი ხდება რომ ელენეს სცენაში კლასიკურისა და რომანტიკულის სინთეზს გოეთე სრულადაც არ უყურებს ისე პესიმისტურად, როგორც ამას მწერალს დღე-დღისე მიაწერს, სრულადაც არ მიაჩნია ბაირონის მიხედვით გამოკვეთილი სახე ეუფორიონისა ისეთ პათოლოგიურ გმირად, როგორადაც მას დღე-დღისე მიიჩნევს. ახლად გოეთე არ იძლევა მინიშნებას იმაზე, რომ ეუფორიონის პროტოტიპ ბაირონში იგი ამგვარ ავადმყოფურ ნიშანს ხედავს, იმ ნიშანს, რაც მას მისტიკოს რომანტიკოსებთან დაახლოებდა. იმის აღნიშვნა, რომ ბაირონი დაუქმყოფილებელი ბუნებისაა, რომ მას საბრძოლო ტენდენციები ახასიათებს, რომლებმაც მისოლუნგის ტრაგედია განაპირობეს, სრულადაც არ იძლევა საფუძველს, მივაწერათ გოეთეს ის აზრი, რომ ბაირონი და, შესაბამისად, ეუფორიონიც პათოლოგიური ნატურებია, რომ ეუფორიონის საბრძოლო ხალისი სიკვდილის პეროიკული ხალისია („heroische Todesfreude“ — Döring, 269). ამგვარი დასკვნის გაკეთების უფლებას არ იძლევა თითქოს ის ფაქტი, რომ ეუფორიონი ნაწარმოებში წარმოდგენილია ისეთ გმირად, რომელსაც გული არ უჩერდება დედამიწაზე, სულ მაღლა და მაღლა მიიწევს, რომ იგი სიკვდილის შესახებ გატაცებით ლაპარაკობს როგორც რაღაც დღიური მოთხოვნის შესახებ („Und der Tod ist Gebot“), საიდანაც ის უნდა გამომდინარებდეს, რომ ეს უმაწილი თითქოს სიკვდილის სურვილს შეუპყრია. მართალია, ეუფორიონში წინა პლანზე წამოწეულია სინამდვილიდან განდგომის, მისგან ზეამაღლების ტენდენცია, ტენდენცია ბრძოლის და არა მშვიდად დარჩენისა, ე. ი. ის, რაც, გოეთეს გაგებით, ბაირონს ახასიათებდა და რასაც გოეთე გარკვეულად მხარს არ უჭერდა, მაგრამ ეს გარემოება არავითარ საფუძველს არ გვაძლევს გოეთესა და ბაირონის, შესაბამისად, ფაუსტისა და ეუფორიონის პოზიციების აბსოლუტურ გამოიჯენაზე ვილაპარაკოთ, ვამტკიცოთ, რომ მწერალი ეუფორიონის ნაბიჯზე ხედავს ანთიპოზის პრინციპის საფუძველშივე უარყოფას, სიკვდილისადმი ავებელი სწრაფვას.

სინამდვილის კანონების ასეთ უგულებელყოფას, პათოლოგიურ მისწრაფებებს გოეთე არ ხედავდა, როგორც აღნიშნული გვექონდა, ეუფორიონის პროტოტიპ ბაირონში, პირიქით, ბაირონს იგი იმ რიგის მწერალად თვლიდა, რომელთანაც პოეტურ-ამაღლებელი არ წარმოადგენს რეალისტურის საპირისპიროს, რომანტიკული ხასიათისა, მაგრამ არა მისტიკურ-პათოლოგიური ხასიათისა. ბუნებრივია, ამიტომ, ეუფორიონის სახეში მოველოდეთ იმ იდეური ხაზის დაცვას, რასაც იცავს, გოეთეს აზრით, ბაირონი, მოველოდეთ დედამიწიდან ზეამაღლების განწყობილებას, საკმაოდ მკვეთრად გამოხატულს, მაგრამ არა საერთოდ კავშირის გაწყვეტას მიწიერ რეალობასთან და უსაგნო ოცნებაში გადასვლას. მართლდება თუ არა ეს მოლოდინი „ფაუსტის“ ფაქტურით? უდავოდ მართლდება. ეს ფაქტურა იმას გვემოწმება, რომ ეუფორიონი იმავე მსოფლმხედველობარზე პლანშია მოფიქრებული, რომელშიც მოფიქრებულია პატემი, ეპიმენილე და რიგი სხვა პერსონაჟი გოეთეს ნაწარმოებებში, რომ მიწიერი სინამდვილისაგან ეუფორიონის განდგომაც ისეთივე პირობით ხასიათს ატარებს, როგორსაც განდგომა პატემისა და ეპიმენიდესი, იხატება იმისათვის

დენადაც ეს უკანასკნელი წარმოადგენს იდეალს აბსტრაქტული, აჩრდილად ქცეული, და არა კონკრეტული, ცოცხალ-საგნობრივი სილამაზისა.

სისწორე ეუფროიონის პოზიციისა კი ფაუსტთან მის კამათში გოეთეს იმაში უნდა ჰქონდეს დანახული, რომ ეუფროიონი, მისთვის და-

ზურგის შექცევამი, რაც ანტიესთეტიკური და ბანალურია. განსხვავება იმაში მდგომარეობს, რომ თავის თვალსაზრისს თანადროულობის აქტუალურ საკითხებზე, პოეზიის დანიშნულებაზე ამ მღელვარე ეპოქაში ჰატემისა და ებამენიდეს პერსონაჟებში მწერალი პირდაპირ გამოთქვამს, ეუფროიონის პერსონაჟში კი, ირიბად, შეტწილად არა თვით ეუფროიონის, არამედ ფაუსტისა და ელენეს სახით.

რაოდენ სიმპათიურადაც არ უნდა იყოს განწყობილი გოეთე ბაირონისადმი, რაოდენ მალად შეფასებასაც არ უნდა აძლევდეს იგი მას როგორც ახალი დროის პოეტის დიდ წარმომადგენელს, მაინც ამკარად იგრძნობა, რომ იგი ანსხვავებს თავის პოზიციას ბაირონის პოზიციისაგან ისე, როგორც ანსხვავებს მას საერთოდ „პოეტური რევოლუციის“ მომხდენ რომანტიკული თაობის პოზიციისაგან. ბუნებრივია ამიტომ, რომ „ფაუსტში“ ბაირონისადმი ღრმა სიმპათიის ფონზე თავს იჩენს ამ მწერლის პოზიციის კ რ ი ტ ი კ ა ე . ეს კრიტიკული ნოტები ჩანს როგორც ფაუსტ-ელენეს პაექრობაში ეუფროიონთან, ისე ამ უკანასკნელისათვის ქოროს მიერ მიცემულ შეფასებაში. ძნელი არ არის შევნიშნოთ, რომ ამ კრიტიკაში წინა პლანზე გამოტანილია საყვედური, რომ ეუფროიონი არსებულთ არ კმაყოფილდება, თავის თავს ვერ აოკებს, ზომიერების გრძნობას კარგავს და ამდენად, ანთეიზმის პრინციპს არღვევს. არსებითად ამ საყვედურში გამოთქმულია გოეთეს 2ოელი მსოფლმხედველობრივი კრელი, მისი შეხედულება ადამიანის მოვალეობის შესახებ სწოვადაღობაში, პოეტის როლის შესახებ დიდი სოციალური ქარტეხილის ეპოქაში, კონკრეტულად იმის შესახებ, თუ როგორი პოზიცია უნდა დაიკავოს პოეტმა გერმანელი ხალხის ნაციონალურ-გამათავისუფლებელ მოძრაობაში.

როგორც სხვა მრავალ შემთხვევაში, ისე ეუფროიონის სცენაში, გოეთე კრიტიკულადაა განწყობილი იმათ მიმართ, ვინც ცხოვრების მკვეთრი დისონანსების გადაწყვეტას ფიქრობს პოლიტიკური ბრძოლის და არა ადამიანთა ესთეტიკური აღზრდისა და სრულყოფის გზით. კრიტიკულადაა განწყობილი არა მხოლოდ იმათ მიმართ, ვინც ამ ბრძოლაში შოვინისტური პროგრამით გამოდის, აგრეთვე იმათ მიმართაც, ვისაც ხალხთა ნამდვილი გათავისუფლების კეთილშობილური მიზანი აქვს, მაგრამ მის გასახორციელებლად კი აურჩევია ისეთი გზა, როგორც ბაირონსა და ეუფროიონს. ამ გზას, მწერლისაზრით, მიყვავართ მშვიდობიანობის დარღვევამდე, ომამდე, რასაც მწერალი გადაჭრით უარყოფს.

მაგრამ ნიშნავს თუ არა ეუფროიონის პოზიციის კრიტიკა იმას, რომ გოეთე ფაუსტ-ელენესა და ქოროს სახით გადაჭრით იმოქნება ამ ყმაწვილისაგან, არ ხედავს არაფერს მართებულს მის პოზიციას, მიაჩნია, რომ იგი სინამდვილისაგან საერთოდ გამდგარი უნიადაგო მეოცნებე, პათოლოგიური გმირია? არა, არ ნიშნავს. ეუფროიონის, იგივე ბაირონის მსოფლმხედველობრივი ხაზისაგან გოეთეს ამგვარ მკვეთრ გამოჯენას აბსოლუტურად რიცხავს ბაირონისეული რომანტიზმის გოეთესეული შეფასება, მასში არა მხოლოდ იმ ზოგიერთი ნიშნის დანახვა, რაც ტრადიციულ რომანტიზმს ახასიათებდა, არამედ რიგი ნიშნისა, რომელიც მას მკვეთრად განასხვავებდა ტრადიციული რომანტიზმისაგან და რეალისტურ ლიტერატურასთან აახლოებდა-

მხასიათებელი ცალმხრივობის მიუხედავად, მწერლის გაგებით, არის მაინც განსახიერება პოეზიის მაღალი, ამასთანავე ჯანსაღი იდეალისა, მას, მართალია, არ ახასიათებს მოვლენებისადმი ის პრაქტიკული, წინდახედული დამოკიდებულება, რაც ახასიათებს ფაუსტს. მაგრამ

გოეთეს გადაჭრით გამოიყენას ეუფორიონისაგან აბსოლუტურად რიცხავს თვით ნაწარმოების ფაქტურა, ის ღრმა სიმპათია, რომელსაც აქსოვს მწერალი ეუფორიონისადმი, ამ უკანასკნელის პოზიციის ვარკვეული კრიტიკის მიუხედავად. გამოდის რა სწორედ იმ წანამძღვრიდან, რომ კლასიკურისა და რომანტიკულის ალიანსმა შეასრულა პოზიტიური როლი ფაუსტის განვითარებაში, გოეთე ფაუსტ-ელებსა და ქოროს კამათში ეუფორიონთან შუქს ფენს არა მხოლოდ იმას, რაც ამ ყმაწვილის, საერთოდ რომანტიკული გმირების ნაკლოვანებად მიაჩნია, არამედ იმასაც, რაც მათში დადებითად მიაჩნია, შუქს ფენს ეუფორიონის პოზიტიურ მნიშვნელობას. მშობლებსა და აგრეთვე ქოროსა და ეუფორიონს შორის კამათში იგი როდი ცდილობს სასწორი გადახაროს უცილობლად ფაუსტ-ელებს და ქოროს მხარეზე, არამედ რიგ შემთხვევაში იგი სასწორს ხრის ეუფორიონის მხარეზეც.

ემ განსაკუთრებით თქმის ეუფორიონისა და ქოროს შორის პაექრობის შესახებ. ამ პაექრობიდან შუქი ეფინება არა მხოლოდ იმას, თუ რაში არ არის მართალი ეუფორიონი, არამედ იმასაც, რაშიც იგი, მწერლის აზრით, ამკარად მართალია და რაც მისი ხასიათის უმნიშვნელოვანეს მხარეს წარმოადგენს. ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის, რომ ეუფორიონს არ აკმაყოფილებს არა საერთოდ რეალურად არსებული, არამედ ის, რაც უმგვანო და ბანალურია, გაურბის არა იმას, რაც ღია და კეთილშობილურია, არამედ იმას, რაც ტრივიული და შეზღუდულია, არ ეძლევა ილუზიას, რომ შესაძლებელია მშვიდი და უდარდელი ყოფნა, ესთეტიზმის ნაჭუჭში გახვევა იმ დროს, როცა ირგვლივ ყველაფერი მოძრაობაში მოდის, როცა ერთმეორეს შერკინებიან გრავისა და განახლების ძალები. ასეთ პირობებში, ეუფორიონის აზრით, ადამიანს საომარი განწყობილება, გამარჯვების სულსეკეთება უნდა ახასიათებდეს, ყველა საბრძოლო განწყობილებით უნდა გამსჭვალოს, თითოეული ქალი ამორძალად უნდა იქცეს, თითოეული ბავშვი კი გმირად.

იმის თქმა შეუძლებელია, რომ გოეთე იზიარებს ეუფორიონის ამგვარ შემტევ პროგრამას, მაგრამ არც იმის თქმა შეიძლება, რომ იგი ამგვარი პროგრამის წამოყენებაში ხედავს გმირის ავადმყოფურ მისწრაფებებს, პრინციპში უარყოფს ხალხთა გათავისუფლების იმ იდეას, რომელსაც ეუფორიონი შერტყის. და რაც განსაკუთრებით აღსანიშნავია, გოეთე არ წარმოადგენს ეუფორიონის რომანტიკულ გატაცებებს როგორც უნიდაგოსა და უპერესპექტივოს, რასაც უქვეული დამარცხება მოელოს, არ წარმოადგენს ეუფორიონს როგორც თავისთავში ჩაეცტილ რომანტიკულ „ზედმეტ ადამიანს“, არამედ, როგორც ხალხთან იდეურად დაკავშირებულს, რომელიც თუ რიგ პუნქტში მწერლისაგან განსხვავებული თვალსაზრისის მქონედ მოჩანს, ძირითადად, სახელდობრ იმის აღიარებაში, რომ იდეალი მიიღწევა არა თავისთავად, არამედ ადამიანის მხოლოდ აქტიური ქმედებით, ამ ძირითად პუნქტში იგი იმავე თვალსაზრისის დამკველად გვევლინება, რომლისაც გოეთე.

„Das leicht Errungene, das widert mir,
Nur das Erzwungene ergetzt mich schier“.

სამაგიეროდ მას ახასიათებს მაღალი პოეტური შემართება, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ენთუზიაზმი, ცხოველი ინტერესი, დიდი პოლიტიკური მოვლენებისადმი და არა მათდამი ინდიფერენტული დამოკიდებულება. ეს სწორედ ის ნიშანია, რომელიც აკლია რეალიზ-

ეუფორიონის ეს სიტყვები წარმოადგენენ კვინტესენციას თვით გოეთეს მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების, კვინტესენციას ფაუსტურის პრობლემის გოეთესული გაგებისა. ის, ვინც ადამიანის აქტიურობას ამგვარ პრინციპს აღიარებს, ვინც აღამიანი ისტორიის გარდაქმნი ს უმთავრეს ძალად მიუჩნევია, იგი, შეუძლებელია, პათოლოგიურ რომანტიკულ გმირად ჩაითვალოს, მასში დავინახოთ გამაფრთხილებელი სიგნალი კლასიკურისა და რომანტიკულის სინთეზის გამო. ამ განასერში ყურადღებას იმსახურებს კორფის მტკიცება, რომ ეუფორიონში თავს იჩენს ფაუსტური სიცოცხლის სწრაფვა, სწრაფვა მოჩვენებითობიდან სინამდვილისადმი („Drang vom Schein zur Wirklichkeit“ — Korff, 376). მართებულად აღნიშნავს რა ეუფორიონის მხატვრული სახის პროგრესულობას, კორფი ვერ ვეჩვენებს თუ რაში მდგომარეობს ეს პროგრესულობა, სულიერი ნათესაობა ფაუსტსა და ეუფორიონს შორის. პოზიტიურობას ეუფორიონისას იგი იმაში უნდა ხედავდეს, რომ მის სიკვდილს მიჰყავს თურმე ფაუსტი თავისი ნამდვილი ექზისტენციის შეგნებამდე, სინამდვილესთან დაბრუნებამდე. საკითხის ამგვარი გაგება კი მართებულად არ შეიძლება მივიჩნიოთ, რადგან იგი იმის აღიარებდიდან გამოდის, რომ ანტიკურობასთან შეხებაში მოსწილამ ფაუსტი კი არ დააახლოვა, არამედ დაამორა თავის იდეალთან და მხოლოდ ეუფორიონის დაღუპვის შემდეგ შვენიერი იდეალის დაჩვენებამ დააბრუნა იგი რეალობასთან, ასევე თავის ნამდვილ არსობასთან. საკითხის ამგვარ გაგებაში უგულებელყოფილია არა მხოლოდ ის, რომ კლასიკურობასთან შეხებამ ისეთივე დადებითი როლი ითამაშა ფაუსტის პროგრესულ განვითარებაში, როგორც იტალიაში გამგზავრებამ გოეთეს განვითარებაში, არამედ ისიც, რომ როგორც ფაუსტს, ისე გოეთესაც არ შეუუცვლია შემდეგშიც თუიანთი პრინციპულად პოზიტიური დამოკიდებულება ანტიკურობისადმი, კვლავაც შეინარჩუნეს სინამდვილისადმი ის ესთეტიკური დამოკიდებულება, რომელიც მათ აღრევე ახასიათებდათ.

როგორც ვხედავთ, დოერინგის მიერ წამოყენებულ დებულებას ეუფორიონის პათოლოგიურობის შესახებ, საბოლოო ჯამში, გოეთეს კრიტიკული დამოკიდებულების შესახებ კლასიკურისა და რომანტიკულის აღიანისადმი, არ გააჩნია დასაბუთება, არ დასტურდება ამ საკითხზე როგორც გოეთეს გამონათქმებით, ისე თვით „ფაუსტის“ ფაქტურით. არათუ საჭირო დასაბუთება არ გააჩნია, არამედ საერთოდ ფაქტებისათვის გვერდის ავლას წარმოადგენს იმის მტკიცება, რომ ეუფორიონის სახით მწერალი იძლევა გამაფრთხილებელ სიგნალს იმდროინდელი სუბიექტური იდეალიზმის („eine Warnung gegenüber dem subjektiven Idealismus der Zeit“ — Döring, 270), ასევე ესთეტიკური იდეალიზმის წინააღმდეგ. ფაქტებისათვის გვერდის ავლას წარმოადგენს ამგვარი მტკიცება იმიტომ, რომ გოეთე არ წარმოადგენს ეუფორიონს როგორც სინამდვილესთან საერთოდ კონტაქტდაკარგულს, რომ თუ თანადროულობის მწვავე საკითხებისაგან განრიდებაზე მიდგება საუბარი, იგი იმათ შესახებ არა ნაკლებად ითქმის, ვინც ეუფორიონს საბრძოლო ენთუზიაზმს უწუნებს, მშვიდი, თვითგამყოფილი ცხოვრებისაკენ ეწევა.

საყვედური რეალური სინამდვილის კანონზომიერების უგულებელყოფის შესახებ ძალას იწარჩუნებს არა მხოლოდ ეუფორიონის მიმართ, რომელიც ცალმხრივ-

მის პრინციპის მაღიარებელ ფაუსტს. კამათი ფაუსტსა და ეუფორიონს შორის არსებითად წარმოადგენს გ ა გ რ ძ ე ლ ე ბ ა ს ა დ ა თ ა ვ ი ს ე ბ უ რ შ ე ჯ ა მ ე ბ ა ს იმ ხანგრძლივი კამათისა, რომელსაც ადგილი ჰქონდა გოეთესა და მის ბევრ თანამედროვეს შორის.

ბისაგან მართლაც არაა თავისუფალი, არამედ იმათ მიმართაც, ვინც მას მიწიერ რეალობასთან კონტაქტის გაწყვეტისაგან აფრთხილებს, კერძოდ, ფაუსტისა და მისი ავტორის მიმართაც, რომელთაც იდეალის განხორციელება მშვიდი იდეალის პირობებში წარმოდგენიათ, ხელოვანის ამოცანა იმით განუსაზღვრავთ, რომ მან დიდი სოციალური ძვრების ეპოქაში მოვლენებისადმი მშვიდი, ინდიფერენტული დამოკიდებულება შეინარჩუნოს.

იმის მტკიცება, რომ ეუფორიონის სახით გოეთე იმ საფრთხის შესახებ მიუთითებს, რაც თურმე დასავლურ-ევროპული სულის და ანტიურობის კონტაქტის შედეგად წარმოიშობა, მიუთითებს კონკრეტულად იდეალიზმში, ესთეტიზმში გადავარდნის საფრთხეზე, ნიშნავს იმის აღიარებას, რომ ახალი ეპოქის ხელოვნების განსაღი განვითარების ინტერესებს უფრო ის პოზიცია პასუხობდა, რომელიც ვკავებამ ხანებში გოეთეს, პოზიცია დიდი სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენებიდან განდგომის, აღაშინათა მორალურ-ესთეტიკურ აღზრდაზე კურსის აღებისა, ვიდრე პოზიცია ბაირონის და სხვა პროგრესული რომანტიკოსებისა, რომლებიც პოეზიის ამოცანას არ აცილებდნენ ცხოვრების მიერ დასმულ მწვავე სოციალურ-პოლიტიკურ საკითხებს, ხალხთა გამათავისუფლებელი ბრძოლების მოთხოვნებს და თვითონაც ამ ბრძოლის მოწინავე ხაზზე იდგნენ. იგი ობიექტურად სწორად რ ე ზ ი ნ ა ც ი ი ს თ ვ ა ლ ს ა ზ რ ი ს ზ ე დამდგარი გოეთეს პოზიციის გამართლების ცდას წარმოადგენს დროის არა მხოლოდ იმ მონაკვეთისათვის, რომელზედაც გოეთეს შემოქმედების სიმწიფის პერიოდი მოდის, არამედ შორეულ ისტორიულ პერსპექტივაშიც, მე-19 და მე-20 საუკუნის გერმანიისთვისაც, გამართლების ცდას წარმოადგენს როგორც სოციალურ-პოლიტიკურს, ისე ფილოსოფიურ-ეთიკურ ასპექტშიც. თურმე ეუფორიონის მხატვრული სახით გოეთე არა მხოლოდ იმისაგან გვაფრთხილებს, რაც გერმანელებს შემდეგ ნაციონალიზმისა და პაროქსიზმის სახით თავს დაატყდათ, როგორც ნაციონალური უბედურება, არამედ იდეალიზმისაგანაც. ესთეტიკური იდეალიზმისაგან, პოეტის მიერ იდეალიზმის დაძლევის წარმოადგენს. ვილჰელმ კირნუსისა და პ. რაიმანის შეხედულებათა დამოწმებაც დოვინგთან იმავე მიზანს ემსახურება (270).

დავას არ იწყვეს, რომ „ფაუსტის“ ავტორი იდეალიზმის საწინააღმდეგო პოზიციაზე დგას როგორც ვნისეოლოგიის, ისე ესთეტიკის დარგში, მაგრამ საქმის ვითარების ისე წარმოდგენს, რომ იგი მხოლოდ ეუფორიონის სცენაში იძლევა იდეალიზმის უარყოფას, იმის გაუთვალისწინებლობას ნიშნავს, რომ გოეთე დგას იმთავითვე ანტიდეალისტურ პოზიციაზე, ილამქრებს როგორც კრიტიკული ფილოსოფიის, ისე სუბიექტურა და ობიექტური იდეალიზმის წინააღმდეგ გაცილებით უფრო ძლიერ, ვიდრე ელენეს სცენა თავის საბოლოო ხასიათს მიიღებდა. იდეალიზმის დაძლევის ასეთ შესანიშნავ ცდას წარმოადგენს სახარების ტექსტის წაკითხვა ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტის მიერ, იმის აღიარება, რომ „დასაწყისში იყო საქმე“. ამასვე გვემოწმება ფაუსტის მიერ მეფისტოფელთან საუბარში წარმოდგენილი პროგრამა თავისი პოზიტიური მოღვაწეობის შესახებ. ფაუსტის სიტყვებში — რომ მას არსებულის დანგრევა თვითმიზნად კი არ აქვს გამოცხადებულო, არამედ ნიდავის მომზადებად ახალის შესაქმნელად („Schlägst du erst diese Welt zu Trümmern,

იმის შესახებ, თუ რა როლი ეკისრება ხელოვანს დიდი სოციალური ქარტეხილების ეპოქაში, განზე განდგომა ამ უკანასკნელისაგან, თუ მათში აქტიური მონაწილეობის მიღება. ეუფორიონისა და ფაუსტის კამათი მხატვრულად შუქს ფენს გოეთეს პოზიციას არა მხოლოდ საფრანგეთის რევოლუციისა და ნაპოლეონური ომების ეპოქაში, არამედ ევროპაში პოლიტიკური რეაქციის მძვინვარების, სოციალურ წინააღმდეგობათა დიდი გამწვავების, ხალხთა გამათავისუფლებელი ბრძოლების გაშლის ეპოქაშიც.

ეს კამათი გვემოწმება, რომ გოეთე, მართალია, კვლავინდებურად იმ თვალსაზრისის დამცველია, რომ პოეტი არ უნდა ჩაერიოს აქტიურად მღელვარე პოლიტიკურ ამბებში, რომ ამგვარი ჩაურევლობის მართებულობა გამომდინარეობს თვით პოეზიის, პოეტის მიერ ე. წ. თავისუფალი ხედვის შენარჩუნების აუცილებლობის ინტერესებიდან. მაგრამ იგი სრულიადაც არაა განწყობილი შემოფარგლოს პოეზიის როლი ე. წ. წმინდა პოეზიის ფარგლებით, პოეტურ ამაღლებუ-

die andre mag darnach entstehn“), რომ მისი გატაცებისა და სიხარულის წყაროს მიწიერი რეალობა წარმოადგენს („aus dieser Erde quillen meine Freuden“) ანთიზმის იგივე პრინციპია ჩაქსოვილი, რაც ფაუსტ-ელენეს საუბარში ეუფორიონთან. იმ განსხვავებით მხოლოდ, რომ ამ ქვეყნად დარჩენისა და მოღვაწეობის ფილოსოფია ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტთან უკავშირდება არსებულის გარდაქმნის მგზნებარე სურვილს, რაც არ ითქმის რეზინაციის თვისაზრისზე დამდგარი, ეუფორიონის პირისპირ წამდგარი ფაუსტის შესახებ.

მოუწოდებს რა ეუფორიონს კავშირი არ გაწყვიტოს დედამიწასთან, არ აყვეს თავის გატაცებებს, ფაუსტი კვლავინდებურად ამეღაენებს თავისი მსოფლმხედველობის მატერიალისტურ მხარეს, მაგრამ მისი ეს მოწოდება ცალმხრივობის დაძლევის შესახებ თ ვ ი თ ა ა ც ა ლ მ მ რ ი ვ ო ბ ი ს ა და შ ე ლ უ დ უ ლ ო ბ ი ს ნიშნის მატარებელი, რამდენადაც იმის მოთხოვნაში მდგომარეობს, რომ მალაი რომანტიკული გატაცებების დაოკება გამოიხატოს არსებულთან შერიგებაში, რომ ეუფორიონმა მიიღოს არსებული ყოფა ისე, როგორც ეს მიღებული აქვთ არკადიის პირობებში მცხოვრებ ფაუსტსა და ელენეს. ის, რასაც ფაუსტი ეუფორიონს თავისი მალალ საბრძოლო გატაცებათა სანაცვლოდ სთავაზობს, არის არა ნამდვილად მიწიერი რეალობა თავისი მღელვარე ამბებით, არამედ იდილია, სადაც რეალური სინამდვილის წინააღმდეგობები მოხსნილია მ ხ ო ლ ო დ წ ა რ მ ო ს ა ხ ე თ ა დ და ა რ ა რ ე ა ლ ს რ ა დ, სადაც აღამიანს შეუძლია მიეცეს ესთეტიკურ ტკბობას, მაგრამ არა ნამდვილად, არამედ აბსტრაქტულად. ბუნებრივია, რომ ასეთ პირობებში ფაუსტის მხრივ იდეალობის ნამდვილ დაძლევაზე ლაპარაკი შეუძლებელია, რადგან ცხოვრებაში დარჩენის ფილოსოფია, რომელსაც ანეითარებს ფაუსტი თავის ეკითხვას საუბარში, შეიცავს მატერიალიზმის საწინააღმდეგოსაც, არა ყოველდღიური, მწვავე წინააღმდეგობებით აღსავსე სინამდვილისათვის თვალის გასწორებას, მისი რევოლუციური გარდაქმნისათვის ბრძოლას გულისხმობს, არამედ მისგან გაქცევას და წარმოსახული ჰარმონიით ისევე აბსტრაქტულ-ესთეტიკურ ტკბობას, როგორც ეს ტრაგედიის მეორე ნაწილის შესამე-აქტის ფაუსტისა და ელენეს შესახებ ითქმის.

ლისაგან დაცლილი რეალურ-პრაქტიკულით. როგორც ხანგრძლივობილისაგან გამოფხიზლებული ეპიმენიდეს, ისე ეუფორიონის სცენაში დახატული ფაუსტის მაგალითზე გოეთე გვიჩვენებს, რომ მისთვის არ არის უცხო ხალხთა გათავისუფლების იდეალი, პოლიტიკური ენთუზიაზმი, რომ იგი, მართალია, პრაქტიკულის, რეალისტურის ნიადაგზე დგას, მაგრამ ეს გარემოება მას არ აქვს წარმოდგენილი როგორც უარყოფა პოეტურ-ამაღლებულისა, აბსოლუტური უარყოფა პოეტურ-ამაღლებულის იმ გაგებისა, რომელიც ეუფორიონისთვისაა დამახასიათებელი. გოეთე, მართალია, ფაუსტის სახით აკრიტიკებს ეუფორიონის რომანტიკულ გატაცებათა ცალმხრივობას, მაგრამ არა ამ რომანტიკულ შემართებას საერთოდ, მიაჩნია, რომ მან მნიშვნელოვანი როლი უნდა შეასრულოს ფაუსტის შემდგომ განვითარებაში, „ღიადი საქმეების“ განხორციელებისათვის მის ბრძოლაში.

სიმპტომურია, რომ ფაუსტის ამგვარი იდეური ევოლუციის ერთგვარ პროლოგად ნაწარმოებში გმირის მაღალ სფეროებში სწორედ ის ზეამაღლები სცენაა წარმოდგენილი, რისგანაც ფაუსტი თავის შვილს აფრთხილებდა. ტრაგედიის მეორე ნაწილის მეოთხე აქტი, ამდენად წარმოადგენს შემდგომ საფეხურს ფაუსტის იდეურ განვითარებაში არა იმ მხრივ, რომ იგი თითქოს რომანტიკულის შესუსტებას, მის თანდათანობით გამორიყვას მოასწავებს, არამედ იმ მხრივ, რომ ფაუსტი მტკიცედ დასაბოლოოდ აღგება რეალისტურისა და რომანტიკულის დაკავშირების, მათი მთლიანობის გზას, დიდ პრაქტიკოსთან ერთად დიდ მეოცნებეთაც წარმოგვიდგება. მოვლენებისადმი ფაუსტის ამგვარი დამოკიდებულება მთლიანად გამოხატავს თვით მწერლის თვალსაზრისს მყოფობისა და ადამიანთა ისტორიის საკითხებზე, იმ თვალსაზრისს, რომელიც მსკვალავს გოეთეს მთელს შემოქმედებას, როგორც თეორიულ-კრიტიკულს, ისე მხატვრულს და რომელიც ყველაზე სრულყოფილად „ფაუსტშია“ გატარებული.

საკითხის ამგვარი გაგება, რომელიც რომანტიკულს გოეთესთან წარმოადგენს როგორც ორგანულ ნაწილს რეალისტურისა, ირიცხება ბევრი გოეთელოგის ნაწარმოებში, რომლებიც პირდაპირ თუ ირიბად მწერალთან რომანტიკულის პრობლემას, საერთოდ რომანტიზმისადმი გოეთეს დამოკიდებულების საკითხს შეხებიან. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ამ მხრივ მათ მიერ მოწოდებული გაგება „ფაუსტის“ პრობლემისა, მომეტებულად კი ტრაგედიის უკანასკნელი სცენებისა. გოეთეს ვერცერთი ინტერპრეტატორი ვერ ახერხებს უარყოფას, რომ გოეთეს მსოფლმხედველობრივი და შემოქმედებითი განვითარება მიდის აღმავალი გზით, მაგრამ თუ რა ხასია-

თისაა ეს აღმავლობა, რა შინაარსი უნდა მოთავსდეს მასში, ამ საკითხის გაგებაში აზრთა დიდ სხვადასხვაობას აქვს ადგილი. მიუხედავად ამისა, გამოკვეთილად მოჩანს გოეთელოგიაში ერთი ხაზი, რომელიც მწერლის შემოქმედებით განვითარებას წარმოადგენს როგორც განვითარებას სუბიექტურობიდან ობიექტურობისაკენ, როგორც დაძლევის მწერლის მიერ თავისი მსოფლმხედველობრივი მანკიერებისა და დადგომას თვითშეზღუდვისა და ზომიერების, რეზინაციის თვალსაზრისზე. მწერლის შემოქმედებითი ევოლუციის ამგვარი გაგება წინამდებარე შრომაში ჩვენ გვიანტერესებს იმ მხრივ, თუ როგორაა წარმოდგენილი რომანტიკულის პრობლემა გოეთესთან, რადგან, დავას არ იწვევს, რომ გოეთეს სუბიექტივისტად წარმოდგენა განვითარების გარკვეულ პერიოდში და ობიექტივისტად წარმოდგენა სხვა პერიოდში, იმ საკითხსაც ფენს შუქს თუ რა ადგილი უკავია რომანტიკულს მწერლის განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე და რა მიმართებაშია იგი რეალისტურთან.

ისინი, ვინც გოეთეს განვითარებას წარმოადგენენ როგორც გზას სუბიექტურობიდან ობიექტურობისაკენ, დაბნეულობისა და ანარქიულობისაგან თვითშეზღუდვისა და ზომიერებისაკენ, სიცხადისაკენ, არსებითად იმ საკითხზედაც იძლევიან პასუხს თუ როგორ უნდა გვესმოდეს რომანტიკულის საკითხი ამ მწერალთან მისი განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე. გუნდოლოფის, ზიმელის, კროჩეს, შტრიხის და მრავალი სხვა გოეთელოგის მიერ მოწოდებული გაგება მწერლის შემოქმედებითი ევოლუციისა გზას გახსნილს ტოვებს იმისთვის, რომ რომანტიკული გოეთესთან დავინახოთ მისი განვითარების აღრინდელ საფეხურზე, სიმწიფის პერიოდში კი, მისი გამორიცხვა.

თავისებური პოზიცია უკავია ამ საკითხის გაგებაში ბენოვიჩეს, რომელიც ბევრი ბურჟუაზიულ გოეთელოგისაგან განსხვავებით, მწერლის შემოქმედებით ევოლუციას არ წარმოადგენს აღრინდელი და გვიანდელი გოეთეს დაპირისპირების პლანში, არამედ წარმოადგენს როგორც ერთიანს, შინაგანად მთლიან პროცესს, ეს ასეა, მაგრამ მთავარი მნიშვნელობა იმას აქვს, რომ ეს ერთიანობა ვიზესთან გაგებულთა საფუძველშივე მცდარად; წარმოდგენილია როგორც გზა იმთავითვე „ღვთის მონა“ და „ღვთის მძიებელი“, ამ ქვეყნად „თვითმოტყუებული“ და იღუპრად დამარცხებული ფაუსტის ისევე ღმერთთან დაბრუნებისა. წინამდებარე შრომაში დასმული პრობლემის შუქზე ვიზეს ფაუსტური კონცეფცია ყურადღებას იქცევს იმით, რომ იგი ფაქტიურად იმას ადასტურებს, რომ რომანტიკული მნიშვნელობას ინარჩუნებს მწერალთან მისი განვითარების ყველა საფეხურზე, რომ „ფაუსტის“, ბოლო სცენები

რომანტიკულის არა შესუსტების, არამედ გაძლიერების ნიშნითაა აღბეჭდილი. მართალია, რომანტიკულის საკითხი გოეთესთან ვიზეს წინაშე სპეციალურად არ ისმება, მაგრამ ფაუსტის ევოლუციის, მომეტებულად კი ნაწარმოების ფინალური სცენის განხილვისას იგი ირიბად ამ საკითხზედაც პასუხობს, ფაქტიურად იმას აღიარებს, რომ ფაუსტის განვითარება რომანტიკულის არა შესუსტების, არამედ გაძლიერების ხაზით მიდის. სხვა საკითხია, ცხადია, თუ რამდენად სწორადაა გაგებული მის მიერ რომანტიკულის საკითხი გოეთესთან. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ამ მხრივ ვიზეს მიერ მოცემული განხილვა „ფაუსტის“ დასკვნითი სცენისა, რომელშიც გმირი საზოგადოებრივად სასარგებლო შრომაშია ჩაბმული, შეტრფის კაცობრიობის მის მიერ წარმოსახულ ბედნიერ მომავალს და რაშიც იგი დიდ რეალისტთან ერთად დიდ მეოცნებეთაც გვევლინება.

როგორც ბევრი გოეთელოგი, რომელთაც რეალისტურისა და რომანტიკულის ურთიერთობის საკითხი გოეთესთან არასწორად აქვთ წარმოდგენილი, ვიზეც არსებითად არ უარყოფს, რომ „ფაუსტის“ დასკვნით სცენაში ისე, როგორც მის წინამორბედ სცენებში, რეალისტურის გასწვრივ მოცემულია რომანტიკულიც. უფრო მეტიც: რეალისტურისა და რომანტიკულის თანაფარდობა ვიზეს ფაუსტურ კონცეფციაში წარმოდგენილია ისე, რომ ფაქტიურად მსაზღვრელი მნიშვნელობა დასკვნითი სცენების ფაუსტთან რომანტიკულს აქვს მინიჭებული და არა რეალისტურს. ვიზე არაერთგზის აღნიშნავს ნაწარმოების უკანასკნელი სცენების ფაუსტის მისწრაფებას დაიჭიროს მიწიერი რეალობის მხარე, მეოთხე-მეხუთე აქტებში, კერძოდ, იგი ხედავს „die neue Zuwendung zur irdischen Macht und Herrschaft“ (Benno von Wiese. Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebel, Hamburg, 1955, S. 165), ხედავს ადამიანს, რომელიც მისთვის დამახასიათებელი რადიკალურობით იპყრობს მიწიერ ქვეყანას („die irdische Welt erobert“ — *ibid.*); მაგრამ მიწიერ-რეალისტურის მხარდაჭერის სურვილის ეს მძლავრი გამოვლენა ფაუსტთან ვიზეს ამასთანავე წარმოდგენილი აქვს როგორც უმაღლესი გამოხატულება გმირის სულიერი ტრაგიზმისა (166). რაც განსაკუთრებით საგულისხმოა, ღრმად მოხუცი ფაუსტის ეს მზარდი რეალისტური მიდრეკილება, ვიზეს აზრით, მომდინარეობს ამ გმირის არა მთელი აქამდელი განვითარებიდან, წარმოდგენს არა დაგვირგვინებას ამ განვითარებისას, არამედ დასაბამს იღებს გმირის მეტაფიზიკური მიდრეკილებიდან, რომელიც წარმოდგენს მისწრაფებას უო-

ველგვარ მიწიერზე მაღლა დადგომისა და რომელიც ამქვეყნად არას-
დროს არ დაკმაყოფილდება (იქვე).

იმთავითვე რეალურის, მატერიალურის პრიმატის მაღიარებელი
ფაუსტის განვითარებას, ნაწარმოების უკანასკნელ სცენებში მის
პრაქტიკულად გადასვლას საზოგადოებრივად სასარგებლო შრომის
ორგანიზაციაზე, ვიხე წარმოადგენს როგორც გამოვლენას გმირის
მიწიერი რეალობიდან გამიჯვნის, მისგან ამალღების მეტაფიზიკური
მისწრაფებისა. თუ გავითვალისწინებთ რა წანამძღვრებიდან გამო-
დის ვიხე, როცა ფაუსტთან რეალისტური მიდრეკილებების ამგვარ
კვალიფიკაციას ახდენს, არათანმიმდევრობაში მას ბრალს ვერ დაე-
დებთ. მართლა და, თუ ფაუსტის მხატვრული სახის გასახსნელად მივ-
მართავთ იმ ფორმულას, რომელსაც მიმართავს ვიხე და ნაწარმოების
რიგი სხვა კომენტატორიც, იქიდან გამოვალთ, რომ ფაუსტის ძირი-
თაღსა და ნიშანდობლივ მხარეს წარმოადგენს მისწრაფება შეუძლე-
ბლისა და განუხორციელებლისადმი (166), მაშინ სრულიად მართე-
ბული აღმოჩნდება, რომ ფაუსტის რეალიზმი ნაწარმოების ფინალურ
სცენებში არ არის ნამდვილი რეალიზმი, რომ გმირი ამ სცენებში
არამც და არამც არაა დაახლოებული თავის იდეალთან, რადგან მას არ
აქვს გამოუმუშავებული საამისო მსოფლმხედველობრივი წანამძღვრები,
არა თუ დაძლეული არა აქვს თავისი წინააღმდეგობა, არამედ იმაზე
უფრო წინააღმდეგობრივი გამხდარა, ვიდრე ადრე იყო.

დიახ, თუ გამოვალთ იმ წანამძღვრიდან, საიდანაც გამოდის ვიხე
და კომპ., ვალიარებთ, რომ ფაუსტი შეუძლებლისა და განუ-
ხორციელებლისადმი ისწრაფის, რომ ფაუსტური საერ-
თოდ შეუძლებლისა და განუხორციელებლის სფეროში გაქრას მო-
ასწავებს, მაშინ სწორედ იმ დასკვნამდე მივალთ, რომ მოხუცი ფა-
უსტის მიერ ნაპოვნი გზა იდეალისა და სინამდვილის დამოკიდებუ-
ლების გადაწყვეტისა, არის მაჩვენებელი მისი ამ საკითხის არა ქეშ-
მარტივად მეცნიერულ გადაწყვეტასთან დაახლოების, არამედ, პირიქით,
მისგან დაშორებისა; მაშინ სწორედ იმ დასკვნამდე მივალთ,
რომ ფაუსტის განვითარება ლოგიკური აუცილებლობით მიდის მასთან
რეალიზმის საწყისების სულ უფრო და უფრო შესუსტების და არა
გაძლიერების გზით, ასევე წინააღმდეგობის სულ უფრო და უფრო
გაძლიერების გზით, ე. ი. მივალთ იმ დასკვნამდე, რომელამდეც მივიდა
ვიხე, როცა დასკვნითი სცენის ფაუსტში დაინახა მისი არსობის
წინააღმდეგობრიობით აღსავსე გაორება (იქვე).

არ ვუღრმავდებით რა კრიტიკას ფაუსტის მხატვრული სახის გა-
გების იმ ფორმულისა, რომელსაც ვიხე და რიგი სხვა გოეთელოგი
აყენებს, ჩვენ აქ დასმული პრობლემის შექმე იმაზე გავამახვილებთ

ყურადღებას, რომ რეალისტურისა და არარეალისტურის, არსებითად, რეალისტურისა და რომანტიკულის თანაფარდობის საკითხი „ფაუსტის“ ფინალურ სცენებში ვიხეხე ფაქტიურად ისე გადაწყვეტა, რომ მსაზღვრელი მნიშვნელობა მიანიჭა არა რეალურს, არამედ ირეალურსა და მეტაფიზიკურს, არსებითად, იმავე მისტიკურ-რომანტიკულს.

მეტაფიზიკურ-რომანტიკულსათვის მსაზღვრელი მნიშვნელობის მინიჭება ფაუსტის მხატვრულ სახეში ვიხეხეთ თავს იჩენს არა მხოლოდ ნაწარმოების პრობლემატიკის გაგების ზოგად პლანში, არა მხოლოდ იმ მხრივ, რომ ფაუსტი ვიხეხეთან ღვთაებრივ საწყისთანაა დაკავშირებული, არამედ ფაუსტის როგორც ადამიანის, საზოგადოების წევრის შეფასებაში. ფაუსტი, ვიხეხე შეხედულებით, სულიერად დაცარული, ადამიანთაგან განმარტოებულია (168), მასზე უფრო შემადრწუნებელი მხატვრული სახე გერმანულ პოეზიაში თურმე ძნელადღა მოიპოვება (170). აღსანიშნავია, რომ კორფიც, რომლის ფაუსტურ კონცეფციასაც ვიხეხე კრიტიკის საგნად იხდის, ფაუსტს ადამიანთა საზოგადოებისაგან ისევე სრულიად გამდგარად („Völlig vereinsamter Mensch“ — Korff, II, 379) წარმოადგენს, როგორც ვიხეხე.

გარემომცველი სინამდვილისადმი ფაუსტის დამოკიდებულების ამგვარი გაგება, იმის ბტკიცება, რომ ეს გმირი თავისი განვითარების უმაღლეს საფეხურზე სულიერად დაცარული, ადამიანთა საზოგადოებისაგან განმარტოებულია, იმის აღიარებასაც ნიშნავს, რომ ფაუსტის განვითარება წარმართულა რომანტიკულის, იგულისხმება მისტიკურ-რომანტიკული, არა შესუსტების, არამედ მისი გაბატონების გზით, რომ ამ გმირის ქმედებაში წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება სწორედ რომანტიკულ-მეტაფიზიკურს, რომელიც წარმართავს თურმე მის საქმიანობას ტრაგედიის ფინალურ სცენებში, როგორც მის მიერ შეუცნობელი რაღაც ფატალური აუცილებლობა, ვიხეხე მიერ კვალიფიცირებული როგორც მეტაფიზიკური ლტოლვა („metaphysische Sehnsucht“). რა გასაკვირია, რომ ფაუსტის დიდ საზოგადოებრივ-პრაქტიკულ საქმიანობას ვიხეხე აკავშირებს გმირის ამ შინაგან მეტაფიზიკურ აუცილებლობასთან, ახსიათებს მას არა როგორც ადამიანთა საკეთილდღეოდ („გამიზნულ შეგნებულ ქმედებას ფაუსტისას, არამედ როგორც თვითმიზნობრივ, რაღაც „წმინდა ქმედებას“ (170), როგორც „აუცილებელ ქმედებას“.

საკითხის ამგვარ გაგებაში თავს იჩენს ვიხეხე და კორფის ფაუსტური კონცეფციის ძირითადი ნაკლოვანება, კერძოდ, რომანტიკულის საკითხის გაგებაში გოეთეს ამ მონუმენტურ ნაწარმოებში.

ნაცვლად იმისა, რომ მოხუცი ფაუსტის დიდი შემოქმედებითი გზნება, მისი რომანტიკა ამ გმირის ჯანსაღ, რეალისტურ მსოფლალქმასთან დაეკავშირებინათ, რომ ფინალური სცენის ფაუსტში დაენახათ ორგანული მთლიანობა რეალისტურისა და რომანტიკულის, ვიზემ და კორფი ფაუსტი ამ სცენისა წარმოადგინეს მისტიკურ-მეტაფიზიკური მიდრეკილებების ტყვეობაში მოქცეულ, საზოგადოებისაგან განმარტოებულ, სულიერად დაცარულ და თვითმოტყუებულ რომანტიკულ გმირად. იმის მთავარ არგუმენტად, რომ ფინალური სცენის ფაუსტს დაკარგული აქვს რეალობის ქვანობა და მისტიკურ-რომანტიკულის ტყვეობაში იმყოფება, ვიზე და კორფი იმას აღნიშნავენ, რომ ფაუსტი ამ სცენაში იმყოფება არა ნამდვილად დიდ შემოქმედებით საქმიანობაში ჩაბმულ ადამიანთა, არამედ ლემურებს შორის, რომ ის ხმაური, რომელიც მას ესმის ნამდვილად მომდინარეობს არა შრომაში ჩაბმული მისი თანამემამულეებისაგან, არამედ ლემურებისაგან, რომლებიც მას საბარეს უმზადებენ. ეს ფაქტი ვიზესა და სხვებს საფუძველს აძლევს დაასკვნან, რომ ფინალური სცენის ფაუსტი იმყოფება არა რეალური სინამდვილის ნიადაგზე, არამედ ილუზიებში, რომ ის, რასაც ფაუსტის გარშემო სინამდვილეში აქვს ადგლი, არის ირონია ფაუსტის ილუზიებზე. რომ გოეთე ამ სცენებში, როგორც ვიზე ამბობს, ფაუსტისადმი ღრმა ირონიას აქსოვს (Wiese, 171).

გამოდის, რომ სწორედ იმ მომენტში, როცა ფაუსტა თავისი განვითარების უმაღლეს სფეროებს აღწევს, როცა იგი, მისივე აღიარებით, აგნებს „სიბრძნის უკანასკნელ დასკვნას“, რომ სწორედ ამ მომენტში იყრება თურმე გოეთესა და მისი გმირის გზები, რომ სწორედ ახლა იჩენს თურმე მწერალი ფაუსტისადმი კრიტიკულ დამოკიდებულებას, წარმოგვიდგენს რა დრამალ მოხუცი ფაუსტს ილუზიებში გადავარდნილ უსაგნო მყოცნებედ, მეტაფიზიკოს-რომანტიკოსად. გამოდის, რომ გოეთე, ფინალური სცენების ფაუსტისაგან განსხვავებით, ემიჯნება არა მხოლოდ სინამდვილის „კონტემპლატურ გვრეტას“, რომანტიკულ ცალმხრივობას, არამედ სინამდვილისადმი იმ ფხიზელ რეალისტურ დამოკიდებულებასაც, რომელსაც იგი იმთავითვე იჩენდა და რომელიც განსაკუთრებით რელიეფურად ნაწარმოებინს ფინალურ სცენებში ჩანს, ემიჯნება თურმე იდეალისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის იმ გადაწყვეტას, რასაც მთელი თავისი მოღვაწეობის მანძილზე, ყრძოდ, „ფაუსტის“ ტრაგედიაში აყენებდა.

ნამდვილად კი არავითარი საფუძველი არ არსებობს გავმიჯნოთ გოეთე ფინალური სცენის ფაუსტისაგან, გავმიჯნოთ მისგან მსოფლ-

მხედველობრივად, ვალიაროთ ფაქტიურად ის, რომ თვალსაზრისი მხცოვანი მწერლისა კაცობრიობის ბედნიერი მომავლისა და მისი განხორციელების გზების შესახებ სხვა არის, ვიდრე თვალსაზრისი ასევე წლებითა და გამოცდილებით დამძიმებული ფაუსტისა. ამგვარი გამიჯვნისათვის საფუძვლად არ გამოდგება ის, რომ ფაუსტი უკანასკნელი მონოლოგის წარმოთქმის დროს, როცა „მშვენიერ წამს“ შეჰხარის, იმით აღფრთოვანებული, რომ ხალხი მის დიდ ჩანაფიქრს მხარს. უქერს და პრაქტიკულად იწყებს განხორციელებას, რომ იგი ამ მომენტში მეფისტოფელსა და ლემურებს შორის იმყოფება, რომ ახლა ნამდვილად არა მისი ხალხია გამოსული, არამედ ლემურები და არა ნამდვილად ფაუსტის ჩანაფიქრის განხორციელება ხდება, არამედ მისთვის საფლავის გათხრა. საფუძვლად არ გამოდგება მოხსენებული ფაქტი იმ დასკვნის გასაკეთებლად, რომ სწორედ თავისი განვითარების ზენიტზე კარგავს ფაუსტი რეალობის გრძნობას და რღუთვებში იჩეხება.

ასეთი დასკვნა უნდა გამოვიტანოთ არა ერთი ფაქტის, არამედ მთელი ნაწარმოების, გოეთეს სხვა მრავალი ნაწარმოების ანალიზის შედეგად. დასახელებული, არგუმენტად მოტანილი ფაქტიც მწერლის მთელი შემოქმედების, პირველ რიგში „ფაუსტის“ მთელი ფაქტურის განხილვას უნდა დაუკავშირდეს. იმისი მტკიცება, რომ გოეთე ამ ნაწარმოების ფინალურ სცენაში იმიჯნება თავისი გამირისაგან, მისი ვითომდა რომანტიკულ-მეტაფიზიკური მისწრაფებებისაგან, არამც და არამც არ შეესაბამება ფაუსტისადმი გოეთეს ნამდვილ დამოკიდებულებას. თუ მწერლის განზრახვა ის იყო, რომ კრიტიკულ ხაზებში წარმოედგინა ფაუსტის საზოგადოებრივად-სასარგებლო საქმიანობა და ამ ნიადაგზე გამირის მიერ წარმოსახული იდეალი მომავლის საზოგადოებისა, თუ იგი, როგორც ეს ვიზეს ჰგონია, ამ მიზნით ათავსებს ფაუსტს ლემურებს შორის, მაშინ ის, ბუნებრივია, შეეცდებოდა, რომ ფაუსტი არა მხოლოდ სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებში, არამედ მანამდეც წარმოედგინა ადამიანებისაგან განმარტოებულ, თავის თავში ჩაკეტილ მეტაფიზიკოს რომანტიკოსად. ვხედავთ კი ნაწარმოებში ამის საწინააღმდეგოს, სახელდობრ იმას, რომ ფაუსტი თუ უკანასკნელ მომენტში არაა ადამიანებით გარსშემორტყმული, წინა სცენებში იგი ადამიანთა შორისაა. მათი სიკეთისათვის იღწვის. ეს ჩანს განსაკუთრებით ფილემონისა და ბავკიდეს მოგზაურთან საუბრიდან.

ამ საუბრიდან ვგებულობთ, თუ რა დიდი შემოქმედებითი საქმიანობა გაუშლია ფაუსტს იმპერატორის მიერ ნაბოძებ ტერიტორიაზე, როგორ გარდაუქმნია ირგვლივ ყველაფერი შრომის ახალი

ორგანიზაციის შედეგად, ვგებულობთ, რომ ფაუსტის დიდი შემოქმედებითი ჩანაფიქრი რჩება არა უბრალო ჩანაფიქრი, არამედ პრაქტიკულ განხორციელებას იწყებს ხალხისაგან ფაუსტის არა გამოიჯენის, არამედ მასთან მტკიცე კავშირის მეოხებით. მართალია, ფაუსტი ჯერ კიდევ შორსაა თავის იდეალისაგან და, კიდევაც შეიძლება ითქვას, რომ ცხოვრების გარდაქმნის იმ პროგრამით, რომელსაც ის და თვით მწერალი აყენებს, ეს იდეალი არ მიიღწევა, მაგრამ იმის მტკიცება როდი შეიძლება, რომ ამ პროგრამაში არაფერია ჯანსაღი და პროგრესული. აგრეთვე შეუძლებელია იმის უარყოფაც, რომ ფაუსტი საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის ამ პროგრამას აყენებს არა უკანასკნელ მომენტში, როცა ის „მშვენიერ წამს“ შეხხარის, არამედ მთელი თავისი მოღვაწეობის მანძილზე, მომეტებულად კი ტრაგედიის მეორე ნაწილის მეოთხე აქტიდან. ელენესა და ეუფორიონის დაკარგვის მძიმე შთაბეჭდილების ქვეშ მყოფი ფაუსტის საუბარი მეფისტოფელთან ამის დადასტურებას წარმოადგენს. ამ საუბრიდან ირკვევა ძირითადი ხაზი ფაუსტის სამოქმედო პროგრამისა, ირკვევა რომ იგი არის ხაზი სინამდვილისადმი ჯანსაღი დამოკიდებულებისა, ამქვეყნიური „დიდი საქმის“ განხორციელებისა რომანტიკული შეოცნებების, მაგრამ არა საერთოდ რომანტიკულის გადაჭრით უარყოფისა, დიდი პრაქტიკული საქმის დიდი რომანტიკული გზებით გამსკვავებისა.

მომდევნო სცენებიც მკვერამეტყველურად გვიდასტურებენ, რომ ფაუსტი ამ გზით მიდის, რეალისტურისა და რომანტიკულის კავშირის გზით. ზრუნვასთან მისი საუბარიც ამას გვიდასტურებს, აჯამებს რა გმირის მიერ განვლილ გზას, იგი შუქს ფენს იმ ფაქტს, რომ ფაუსტის მსოფლმხედველობისა და ქმედების ნიშანდობლივ მხარეს წარმოადგენს რეალობის ნიადაგზე დგომა და უარყოფა უსაგნო შეოცნებების, რეალისტურისა და რომანტიკულის სინთეზი. ბუნებრივია, ამიტომ, რომ გოეთე ვერ იქნებოდა ფინალური სცენის ფაუსტისადმი ირონიულად განწყობილი, რადგან თვალსაზრისი ფაუსტისა, არის თვალსაზრისი თვითონ მწერლის, ჩაქსოვილი არა მხოლოდ ფინალურ, არამედ მის წინამორბედ სცენებშიც. ბუნებრივია, გოეთე ვერ წარმოადგენდა ფინალური სცენის ფაუსტს ირონიულ ხაზებში, როგორც უსაგნო ილუზიებში გადავარდნილსა და თვითმოტყუებულ გმირს, თუკი არ დაუპირისპირდებოდა თავის თავს, იმას, როგორადაც ჰყავდა მას ფაუსტი გამოყვანილი წინამორბედ სცენებში.

თუ განვაფიქრებთ „ფაუსტის“, კერძოდ მისი ფინალური სცენების პრობლემის ვიზესებურ გაგებას, უნდა ვალიაროთ, რომ გოე-

თე ჩავარდა გამოუვალ წინააღმდეგობაში, ტრაგედიის მხოლოდ დასასრულში მიხვდა, რომ აქამდე შეუწყვეტელი პროგრესის გზით მავალი გმირი გამოუვალ წინააღმდეგობათა ხლართში გაება, რომ ხალხთა საკეთილდღეოდ გამიზნული მისი მთელი აქამდეელი ქმედება ფუჭი და უსარგებლო ყოფილა, დიდი დაგვიანებით მიხვდა, რომ იმას, რაც ფაუსტურის არსს შეადგენს, ამქვეყნად განხორციელება არ უწერია. ასეთივე დასკვნა გამომდინარეობს ფაუსტურის პრობლემის იმ გაგებიდანაც, რომელსაც კორფი გააწვდის. მსგავსად ვიზესი, კორფიც საფუქველშივე მცდარად წარმოადგენს ფაუსტის საზოგადოებრივ ქმედებას, მიაჩნია, რომ ფაუსტის პრაქტიკა არ არის სოციალური პრაქტიკა, ისიც საბოლოო ჯამში ფაუსტს წარმოადგენს ადამიანთაგან ისევე განკერძოებულ, არსებითად მისტიკურ-რომანტიკულ გმირად, როგორც ამას ვიზე აკეთებს. ფაუსტის პრობლემის კორფისეული გადაწყვეტიდანაც ის დასკვნა გამომდინარეობს, რომ გმირი გადაუწყვეტელ წინააღმდეგობათა ქსელში ებმება, რის გამოც გოეთე მისგან გარკვეულად იმიჯნება.

მიუხედავად ზემოაღნიშნულისა, ვიზე მაინც ახერხებს მისცეს თავის ფაუსტურ კონცეფციას შინაგანი სიმწყობრის ხასიათი, მონახოს ის, რაც შეუძლებელს გახდის ვილაპარაკოთ „ფაუსტის“ ავტორის გამოუვალ წინააღმდეგობებში მოქცევის შესახებ. ამას ის ახერხებს იმის შედეგად, რომ გოეთეს ფაქტიურად მიჯნავს თავისი გმირისაგან, მიჯნავს იმისაგან, რაც ფაუსტის „სიბრძნის უკანასკნელ დასკვნას“ წარმოადგენს. აცხადებს რა, რომ გოეთე ირონიით გადმოგვემს თინაღურ სცენაში გამოყვანილ ფაუსტსო, ვიზე ამით იმას გვეუბნება, რომ ფაუსტური ძიების წარმატებით დაგვირგვინება მწერალს სრულიად სხვაგვარად ესახება, ვიდრე ღრმად მოხუც ფაუსტს, ესახება გმირის არა პრაქტიკულ-საზოგადოებრივ ქმედებაში, არამედ მის ღმერთთან დაბრუნებაში. ფაუსტის ამქვეყნიურ მოღვაწეობას, ჭამდენად, გოეთე, ვიზეს აზრით, წარმოგვიდგენს გმირის არა როგორც განვითარებას, ქვეშაირიტებასთან მიახლოებას ამ ქვეყანაშივე ცდომილებათა დაძლევის გზით, არამედ მის როგორც სულ უფრო და უფრო დაბნეულობას, საბოლოო ჯამში კი, მის როგორც სრულ იდეურ კატასტროფას. გამოდის, რომ ფაუსტი სიცოცხლეში არა თუ ვერ შევიდა სიცხადეში, რის დაპირებასაც პროლოგის ღმერთი იძლეოდა, არამედ სულ უფრო და უფრო ღრმად მოექცა წინააღმდეგობებში — ასე ესახება ვიზეს გოეთეს დამოკიდებულება თავისი გმირისადმი. წინააღმდეგობა, სულიერი დაცარულობა ფაუსტისა, ამ ლოგიკით, არ მოწმობს

გოეთეს წინააღმდეგობასა და სულიერ დაცარულობას, რადგან გოეთე თურქმე ირონიულ დამოკიდებულებას იჩენს ჭეშმარიტების წვდომის ფაუსტური გზისადმი.

გამოდის, გოეთეს თვალსაზრისი თურქმე ისაა, რომ ფაუსტურ ძიებას ამქვეყნად განხორციელება არ უწერია, რომ მისი განხორციელება ხდება თურქმე „ღვთისმადიებელი“ ფაუსტის ღმერთთან დაბრუნების შედეგად, იგულისხმება, ხდება გმირის არა სიცოცხლეში, არამედ გარდაცვალების შემდეგ. გამოდის, რომ ფაუსტის განვითარების, უკეთ, მისი გადარჩენის ზამბარა ხელთ უპყრია არა თვით ფაუსტს, არამედ ღმერთს. როგორც ადამიანი, ფაუსტი მეფისტოფელის მსხვერპლი ხდება, მაგრამ როგორც „ღვთის მადიებელსა“ და „ღმერთის მონას“ მას მეუფე თავის წყალობას არ აკლებს და იგი მარად მის სამწყსოში რჩება.

ასე გამართა ვიზემ თავისი ფაუსტური კონცეფცია, მიანიჭა რა გადამწყვეტი მნიშვნელობა „ფაუსტის“ პრობლემის გადაჭრაში არა თვით ფაუსტს, არამედ ღმერთს, არა ფაუსტის, დიდ შემოქმედებით საქმიანობას, არამედ ზეციდან მოვლენილ მადლს.

როგორც ადამიანი, ფაუსტი ვიზემ სულიერად ისევე დაცარულ და განმარტოებულ გმირად წარმოადგინა, როგორადაც ტრადიციული რომანტიკული გმირები გვევლანებიან და რომანტიკული სულისკვეთებით გამსჭვალული გმირის სულიერი დახსნის მთავარ წყაროდ ღვთაებრივი მადლი გამოაცხადა. ამით მკვლევარმა შინაგანის იმ წყობის სახე მისცა თავის ფაუსტურ კონცეფციას, მაგრამ სიმწყობრისა მხოლოდ ერთი შეხედვით. ნამდვილად კი, ვიზეს მიერ მოწოდებული ფაუსტური კონცეფცია შინაგანად ღრმად წინააღმდეგობრივია, რაც უპირატესად იმითაა პირობადებული, რომ მისი ამოსავალი დებულება ანტიმეტაფიზიკულია, ფაუსტის განვითარების მთავარ ფაქტორად მიჩნეულია აბსტრაქტულ-მეტაფიზიკური მყოფობა, იგივე ღვთაებრივი იდეები, გადაჭრით უარყოფილია რა მნიშვნელობა იმისა, რაც ფაუსტურის არსს წარმოადგენს. წინააღმდეგობრივია ვიზეს ფაუსტური კონცეფცია იმიტომაც, რომ იგი ფაუსტის პრობლემის გაგებაში გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს მისტიკურ-რომანტიკულს, ღვთაებრივ მადლს, უგულვებელყოფს რა არა მხოლოდ ნაწარმოების ფაქტურას, იმ გარემოებას, რომ ფაუსტი ხსნას ეძებს არა ზეცაში, არამედ ადამიანთა კოლექტიურ ქმედებაში, აგრეთვე იმასაც, თუ როგორ განმარტავდა აღნიშნულ საკითხს ეკერმანთან საუბარში თვითონ გოეთე.

ეკერმანთან საუბარში გოეთე მიუთითებდა, მართალია, რომ ფაუსტის სულის დახსნაში გარკვეული როლი მიუძღვის ირეალურს,

„ზეგარდმოვლენილ ღვთაებრივ მადლს“ („die hinzukommende göttliche Gnade“ — Ecker mann, II, 241), მაგრამ ძნელი არ არის შევნიშნოთ, რომ მწერალს ამის აღნიშვნით სურდა გარკვეული ხარკი მიეზღო ოფიციალური რელიგიისათვის, ცხადი გაეხადა, რომ მოქმედების ამგვარად გაშუქება შეესაბამება ქრისტიანულ წარმოდგენებს („Steht dieses mit unserer religiösen Vorstellung durchaus in Harmonie“ — იქვე). ნამდვილად კი, გოეთე სწორედ იმ თვალსაზრისის დამცველად წარმოგვიდგება, რომ ფაუსტის სულის დახსნაში, უკეთ, ფაუსტური ძიების წარმატებით დაგვირგვინებაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ეკუთვნის თვითონ ფაუსტს, იმ გარემოებას, რომ იგი სულ ბოლომდე ქმედითი ნატურა რჩება („eine immer höhere und reinere Tätigkeit bis ans Ende“ — იქვე).

ამგვარად, თავისი ფაუსტური კონცეფციის გამთლიანების მიზნით, ვიზემ გამიჯნა გოეთე ტრაგედიის დასკვნითი სცენების ფაუსტისაგან, მიაწერა რა მწერალს ნეგატიური დამოკიდებულება ფაუსტის საზოგადოებრივად სასარგებლო ქმედებისადმი, რითაც საქმის ვითარება ისე წარმოადგინა, რომ ილუზიაში გადავარდნილი ფაუსტი თავის განვითარებას ასრულებს თითქოს ღვთაებასთან დაბრუნების გზით. საკითხის ამგვარი გადამწყვეტით მკვლევარმა, როგორც აღნიშნული გვქონდა, ფაუსტის განვითარებაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა მიანიჭა მისტიკურ-რომანტიკულს. მართალია, ის გარემოება, რომ ფაუსტი ფინალურ სცენაში შეტრფის წარმოსახულს და არა რეალურ სინამდვილეს, ვიზეს აზრით, გოეთეს მხრივ არონიას იწვევს, მაგრამ ეს იმას კი არ ნიშნავს, რომ ილუზიაში გადავარდნამ, ამ მკვლევარის აზრით, საერთოდ მისტიკურ-რომანტიკულზე კურსის აღება, განაპირობა გოეთეს ირონია თავისი გმირისადმი. ლემურთა შორის მყოფი, დაბრმავებული ფაუსტისადმი გოეთეს ირონიაზე ლაპარაკი მიზნად ისახავს არა იმას, რომ ფაუსტს მინუსად ჩაეთვალოს ის გარემოება, რომ იგი ილუზიას მოუცავს, ვერ გარკვეულა იმაში, რაც მის გარშემო ხდება, არამედ იმას, რომ ცხადყო, ფაუსტის რაგორც „ღვთისმამიებლის“ გადარჩენა იმ გზით არ განხორციელდება, რომელზედაც იგი დგას, არ განხორციელდება მისი საზოგადოებრივად სასარგებლო ქმედების გზით. გამოდის, ფაუსტმა თავის საბოლოო მიზანს რომ მიაღწიოს, მისი ეს რომანტიკული ილუზია უნდა დაირღვეს, მაგრამ უნდა დაირღვეს, ცხადია, მკითხველისათვის, რამდენადაც ფაუსტი ამ წუთებში უკვე ასრულებს თავის ამქვეყნიურ გზას. და გოეთეც თურმე ამიტომ წარმოგვიდგენს დასკვნითი სცენის ფაუსტს ორმაგ მდგომარეობა-

ში, წარმგვიდგენს ისე, რომ ფაუსტს ერთი ჰგონია და სინამდვილეში კი სრულიად სხვას აქვს ადგილი. მაგრამ რომანტიკული ილუზიის ეს განმუხტვა ფაუსტთან ვიზეს სრულებითაც არ აქვს წარმოდგენილი როგორც რომანტიკულის მნიშვნელობის დამცირება და გამო-რიცხვა, მით უფრო როგორც ხაზგასმა რეალისტურ-პრაქტიკულის პრიმატისა, არამედ მისი, როგორც კიდევ უფრო გაძლიერება და გაღრმავება, მისტიკურ-რომანტიკულისათვის დომინანტური როლის მინიჭება. ფაუსტის განვითარების ასეთი გზა, გადამწყვეტი მნიშვნელობის მინიჭება არა რეალურისათვის, არამედ ირეალურის, მისტიკურ-რომანტიკულისათვის, გამოხატავს, ვიზეს აზრით, თვით გოეთესეულ გაგებას და გადაწყვეტას ფაუსტური პრობლემისას.

ვიზე არსებითად იმ აზრის დამცველად გამოდის, რომ „ფაუსტის“ ავტორი საჭიროდ ცნობს რომანტიკულის დაძლევას იმისთვის კი არა, რომ ადამიანმა რეალურის მხარე დაიჭიროს, არამედ იმისთვის, რომ დაიჭიროს ისევე რომანტიკულის, მისტიკურ-რელიგიურის მხარე. არსად ისე გამოკვეთილად არ ჩანს გოეთეს დამოკიდებულება რომანტიკულისადმი, როგორც ფაუსტის ფინალურ სცენებში. აქ ვხედავთ ცოდნითა და გამოცდილებით დაბრძენებულ მოხუცს, რომელიც მთელი გატაცებითა და გზნებით შეუპყრია შემოქმედებით წყურვილს და რომელიც ტკბება არა მხოლოდ ამ შემოქმედებითი პროცესით, არამედ იმითაც, რომ წარმოსახვით გადადის იმ სამყაროში, რომელსაც „თავისუფალ საფუძველზე“ მოქმედი „თავისუფალი ხალხი“ შექმნის, ვხედავთ გმირს, რომელიც დიდ პრაქტიკოსთან ერთად დიდ რომანტიკოსადაც წარმოგვიდგება.

რას წარმოადგენს ფაუსტის ეს მშვენიერი ოცნება, არის თუ არა ის იმ რიგის მოვლენა, რომელსაც უეჭველი დაღუპვა მოელის? ვიზეს აზრით, გოეთე თვითონ ხდის საბურველს გმირის ამ რომანტიკულ ოცნებას და ასე იქცევა, უნდა ვიფიქროთ, იმიტომ, რომ განახლოს არამიზნობრიობა იმ გზისა, რომელზედაც ფაუსტი დამდგარა. მაგრამ გოეთე, შეუძლებელია, გამოვიყვანოთ კრიტიკოსად როგორც იმ მშვენიერი ოცნებისა, რომელსაც მოხუცი ფაუსტი შეტრფის, ასევე იმ გზისა, რომლითაც იგი მის განხორციელებას ფიქრობს, შეუძლებელია გამოვიყვანოთ ფაუსტის საზოგადოებრივად სასარგებლო ქმედების უარმყოფელად. ის მშვენიერი ოცნება, რომელსაც მოხუცი ფაუსტი შეჰხარის, არის კვინტესენცია გოეთეს მთელი შემოქმედებისა, იმის მაჩვენებელი, თუ როგორ ესახება მწერალს გადაწყვეტა სოციალური ცხოვრების დისონანსებისა, აღდგენა ჰარმონიის მდგომარეობისა. არც ერთ სხვა ნაწარმოებში არ მოუცია მწერალს ასე ფართოდ და ნათლად იმის სურათი, თუ როგორ იკა-

ფავს გზას ახალი, გონიერულობასა და სამართლიანობაზე დამყარებული იდეალი ძველის უარყოფის, თუმცა არა რადიკალური უარყოფის გზით.

მაგრამ ემყარება თუ არა ფაუსტის, იგივე გოეთეს ეს მშვენიერი ოცნება, მისი ეს ჯანსაღი რომანტიკა მყარ მეცნიერულ საფუძველს, მოელის მას თუ არა იგივე ბედი, რაც ხვედრია საერთოდ რომანტიკული ილუზიისა? ეს კითხვა წარმოადგენს ანალოგს კითხვისა — რამდენად მყარ საფუძველს ემყარება თვით გოეთესეული გაგება რომანტიკულის ცნებისა, მისი მოძღვრება რომანტიკულისა და რეალისტურის მთლიანობის შესახებ. ამ საკითხზე პასუხის გაცემა დაკავშირებულია გოეთეს შემოქმედების რიგ სხვა საკითხზე პასუხის გაცემასთან. ცენტრალურია მათგან ის, თუ რას წარმოადგენს ის „მშვენიერი წამი“, რასაც ფაუსტი შეჰხარის, რამდენად სწორად აქვს თვითონ მწერალს შენიშნული და ასახული საზოგადოებრივი ცხოვრების კანონზომიერება თავის სოციალურ პროგნოზებსა და ვარაუდებში მთელი თავისი შემოქმედებითი განვითარების მანძილზე. თუ გამოვალთ იქიდან, რაც მეცნიერებაში ამ მხრივ გაკეთებულა, უნდა ითქვას, რომ გოეთეს ბრწყინვალე მხატვრული განზოგადება, კონდენსირებული სახით მოცემული ღრმად მოხუცი ფაუსტის დიდ რომანტიკულ შემართებაში, არ არის დაფუძნებული მყარ ნიადაგზე, რამდენადაც იგი არ ემყარება საზოგადოებრივი ცხოვრების კანონზომიერების ჰუმანიტარულ მეცნიერულ გაგებას. მოხუცი ფაუსტი და მისი ავტორი თავიანთ სოციალურ პროგნოზებში გამოდიან არა ადამიანთა შორის არსებული რეალური დამოკიდებულებიდან, არამედ იქიდან, რ ა ც უ ნ დ ა ა რ ს ე ბ ო ბ დ ე ს და რაც ანტაგონისტურ კლასებად დაყოფილ საზოგადოებაში ფიქციას წარმოადგენდა და არა რეალობას.

ფაუსტის“ ავტორიც ნაწარმოებში დასმული ძირითადი საკითხის, იდეალისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის გადაწყვეტისას კურსს იღებს იმავე „წმინდა ადამიანობაზე“, რომელზედაც იღებდა კურსს თავის სხვა მრავალრიცხოვან ნაწერში, მომეტებულად კი საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის ეპოქაში, კურსს იღებს საზოგადოების მშვიდობიან, ევოლუციურ და არა რევოლუციურ განვითარებაზე, კლასთა შორის თანხმობაზე და არა ბრძოლაზე და არ არსებობს არავითარი საფუძველი ვილაპარაკოთ რევოლუციისადმი დამოკიდებულებაში „ფაუსტის“ ავტორის მხრივ თავისი პოზიციის რ ა დ ი კ ა ლ უ რ შ ე ე ვ ლ ა ზ ე, მის მებრძოლ რევოლუციონერად ჩამოყალიბებაზე როგორც ეს ზოგიერთს ჰგონია. ის გარემოება, რომ გოეთე, ბურჟუაზი-

ული რევოლუციის კრიტიკის მიუხედავად, მაინც რევოლუციის ეპოქის შვილია, მისი მოწინავე იდეებით იცვებება, სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ მას თუნდაც „მოგზაურობის წლებსა“ და „ფაუსტის“ მეორე ნაწილზე მუშაობის პერიოდში სწორად აქვს გაგებული საზოგადოებრივი ცხოვრების კანონზომიერება, რომ მისი შეხედულება კაცობრიობის ბედნიერ მომავალზე, „მშენიერ წამზე“ მტკიცე შეცნირულ საფუძველს ემყარება.

„ფაუსტის“, კერძოდ, რომანტიკულის პრობლემის გარკვევისათვის გოეთესთან უადრესად მნიშვნელოვანია განხილვა სწორედ იმის, თუ რას წარმოადგენს განვითარების უმაღლეს საფეხურზე ასული ფაუსტი, რა მსოფლმხედველობრივ საწყისებზე დგას იგი, რა იდეალებს სახავს და რა საშუალებებს მიმართავს მათი განხორციელებისთვის. კაცობრიობის ბედნიერ მომავალზე მეოცნებე ფაუსტის მისწრაფებათა იმგვარი გაგება, როგორსაც ვიხე და კორფი გვთავაზობენ, გზას თავისუფალს ტოვებს იმისთვის, რომ ფაუსტი წარმოდგენილ იქნას როგორც საზოგადოებისაგან გამდგარი რომანტიკული გმირი, რომლის ოცნება უნიადაგო, უსაგნო ოცნებაა. რომანტიკულს გოეთესთან ხსენებული მკვლევარების ნააზრევში, ამდენად, გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება, თანაც რომანტიკულს არა ჯანსაღს, არამედ ისეთს, რასაც გოეთე ავადმყოფურს უწოდებდა. თუ გოეთესთან რომანტიკულის პრობლემის გაგებაში დაედგებით ვიზესა და სხვათა თვალსაზრისზე, მაშინ სრულიად გამართლებული აღმოჩნდება დიდი გერმანელი მწერლის შემკვიდრობისადმი ის ნიპილისტური დამოკიდებულება, რომელსაც იჩენდა არა მხოლოდ შემარჯვენე ლიტერატურული ბანაკის, არამედ ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის ბევრი წარმომადგენელიც. ამ სხვადასხვა ბანაკის წარმომადგენლებს, მიუხედავად დიდი განსხვავებისა, აერთიანებდათ შეგნება იმის, რომ გოეთეს ენთუზიაზმი არ არის დაკავშირებული საზოგადოებრივი ცხოვრების მოთხოვნებთან, არის თავისთავადი ხასიათის პოეტური ენთუზიაზმი და არა ენთუზიაზმი ცხოვრებისეული.

დადგენილად შეიძლება ჩაითვალოს, რომ გოეთესთან მხატვრულ-ამაღლებულის, ასევე რომანტიკულის როლის იმგვარი გაგება, როგორსაც ვთავაზობენ ერთის მხრივ მენცელი, მეორე მხრივ კი ბოერნე, არ შეიძლება ჩაითვალოს მართებულად, რომ მხატვრულ-ამაღლებულის მნიშვნელობის ხაზგასმა გოეთესთან არამც და არამც არ იძლევა საფუძველს იგი თვითმიზნობრივი რომანტიკულის, ასევე

პარნასული ხელოვნების დამცველად გამოვაცხადოთ*. მხატვრულ ამბლებულის ცნება გოეთესთან, მართალია, არ წარმოადგენს საპირისპიროს რომანტიკულისა, მეტიც—მისი იდენტურიცაა, მაგრამ იგი არამც და არამც არ გულისხმობს სინამდვილისადმი მწერლის რომანტიკულ დამოკიდებულებას, არ ნიშნავს რეალიზმის პრინციპის უარყოფას როგორც ეს კარგად შენიშნა ჰაინემ. განსაკუთრებით ნათლად მოვლენებისადმი ამგვარი დამოკიდებულება გოეთეს მოცემული აქვს ფაუსტის დასკვნით სცენებში, სადაც დიდი პრაქტიკოსი ფაუსტი დიდ მეოცნებედაც გვევლინება, როცა იგი დარწმუნებულია, რომ ის, რასაც შესტრფის, იგი მთელი მისი მოღვაწეობის ლოგიკური შედეგია.

როდის, რა პირობებში შეიძლებოდა ეს დიდი პრაქტიკოსი-მეოცნებე თავის მოღვაწეობაში იდეურად დამარცხებულად მიგვეჩინა? მაშინ, თუ იმ თვალსაზრისზე დავდგებით, რომ მისი მთელი მოღვაწეობა განაღდება პროლოგის ღმერთის პროგნოზისა, სახელდობრ იმის, რომ თავისი ბუნებით „ღვთის მონა“ და „ღვთისმძიებელი“ ფაუსტი საბოლოო ხსნას მხოლოდ ორთოდოქსულ ქრისტიანობაში ჰპოვებს. თავის მაღალ მისწრაფებებში ასევე დამარცხებულად შეიძლებოდა გველიარებინა ფაუსტი, თუ დავდგებით იმ თვალსაზრისზე, რომ მის განვითარებაში სოციალური პრაქტიკა არ ასრულებს რაიმე როლს, რომ ეს გმირი არის და რჩება ადამიანთაგან განმარტოებული, მათდამი მძულვარებით გამსჭვალული.

თუ უკანასკნელ დროს გამოთქმულ იმ თვალსაზრისზე დავდგებით, რომ გოეთეს შემოქმედებითი გზა არის გზა მწერლის მეტროლორეკოლუციონერად ჩამოყალიბებისა, თუ „ფაუსტის“ ფინალური სცენების ავტორს იმას მივაწერთ, რომ იგი ამ ნაწარმოებით გვიჩვენებს თუ კაპიტალისტური სინამდვილის წინააღმდეგობიდან, მათი იდეური დაძლევისა და მოხსნის გზით, როგორ აღმოცენდება ფაუსტის სოციალისტური ჰუმანიზმი, მაშინ ფაუსტის იდეურ მარცხზე, კაცობრიობის ბედნიერ მომავალზე მისი ოცნების უეჭველ დაღუპ-

* გოეთეს დაკავშირება პარნასული ხელოვნების ესთეტიკასთან მიზნად დაუსაზავს ფრ. შტრიხს (Strich Fr., Goethe und Weltliteratur, Bern, 1946, S. 368). იმავე ესთეტიკური პრინციპის დამცველად მიაჩნია გოეთე მწერლის ანტიკური კლასიციზმით გატაცების ეპოქაში ვილმონტსაც. იგი აღნიშნავს, რომ გოეთე, მსგავსად შილერისა, ბურჟუაზიული საზოგადოების წინააღმდეგობათა დაძლევის ფიქრობდა ფორმით, რაც პრაქტიკაში ნიშნავდა მწერლის გაქცევას სფეროში — „ხელოვნება ხელოვნებისთვის“, წასვლას „სპილოს ძელისაგან ნაშენებ კოშკში“ (Предисловие Вильмонта к сочин. Гете, т. XIII, Москва, 1949, стр. 29—30).

ვაზე ლაპარაკი შეუძლებელია არა თუ „უახლოეს ხანში“, არამედ საერთოდ. განა შეიძლება ფინალური სცენების ფაუსტში დავინახოთ ნამდვილი რევოლუციური შემართება, რევოლუციური რომანტიკა და ამასთანავე ვამტკიცოთ, რომ გმირის ამ რევოლუციურ მიზანსწრაფვას უახლოეს ხანში მოელის გარდაუვალი მარცხი? ცხადია, არა.

თუ მოხუცი ფაუსტი და თვით გოეთე თავიანთი ცხოვრების მიწურულში უკვე მებრძოლ რევოლუციონერებად, კაპიტალისტური სინამდვილის წინააღმდეგობათა რევოლუციური დაძლევისა და მოხსნის შეგნებამდე ამალღებულან, თუ გოეთე „ფაუსტში“ ამ პროცესის დინამიკას გვიჩვენებს, ეს ხომ იმასაც ნიშნავს, რომ მას უკვე მიუღწია იდეალისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის კემშიტად მეცნიერული გადაწყვეტისთვის? და თუ ეს ასეა, მაშინ ყოველგვარ აზრს კარგავს მსჯელობა თავისი განვითარების კულმინაციურ საფეხურზე მყოფი, ღრმად მოხუცი ფაუსტისა და გოეთეს მიზანსწრაფვის, კაცობრიობის ბედნიერ მომავალზე მისი ოცნების უახლოეს ხანში გარდაუვალი მარცხის შესახებ. პირდაპირ პარადოქსად უღერს მსჯელობა იმის შესახებ, რომ ფაუსტმა თავისი დრო მოკვამა და იგი დროზე უნდა გაეცალოს ისტორიის არენასო.

იმის მტკიცება, რომ „ფაუსტის“ ფინალური სცენებში მოწოდებენ გოეთეს საბოლოოდ ჩამოყალიბებას მებრძოლ რევოლუციონერებად, ნიშნავს იმასაც, რომ მწერალს სწორად აქვს გაგებულ რომანტიკულისა და რეალისტურის, სინამდვილისა და ოცნების დამოკიდებულების საკითხი, ნიშნავს, რომ რომანტიკული მის შემოქმედებაში, განსაკუთრებით კი „ფაუსტის“ ფინალურ სცენაში, შეიძლება იყოს და არის მხოლოდ და მხოლოდ რევოლუციური ხასიათის და, როგორც ასეთს, მას არ შეიძლება ის ბედი ეწვიოს, რაც ტრადიციულ რომანტიკულის, უსაგნო მეოცნებეობის ხვედრს შეადგენს. გოეთეს, შეუძლებელია, რომანტიკულის ორი, ერთიმეორის საპირისპირო გაგება, კემშიტად რევოლუციურ-რომანტიკულის მნიშვნელობის ხაზგასმაც და მისი გარდაუვალი მარცხის აღიარებაც მიუწეროთ.

როგორც ვხედავთ, ვერც ერთი ზევეთმოხსენებული თვალსაზრისის მომარჩევა ვერ გვაძლევს პასუხს წინამდებარე შრომაში დასმულ პრობლემაზე, არსებითად საკითხის იმგვარ გადაწყვეტას მოასწავებს, რომ რომანტიკული გოეთესთან იგივე ტრადიციული, მისტიკურ-რომანტიკულია და არა რეალისტურის ორგანული ნაწილი. მდგომარეობას არ ცვლის, რომ მოხსენებული ერთ-ერთი თვალსაზ-

რისის დამცველი განწყობილია გამიჯნოს გოეთე ფინალური სცენის ფაუსტისაგან, წარმოადგინოს ეს უკანასკნელი როგორც იდეურად დამარცხებული, ილუზიების ტყვეობაში მოქცეული, ნაწარმოების ავტორი კი მისდამი ირონიულად განწყობილი. მდგომარეობას არცვლის იმიტომ, რომ გოეთეს იდეურად ეს გამიჯვნა თავისი გმირისაგან მიზნად ისახავს არა იმას, რომ მწერალი დაუპირისპირონ იმ მისტიკურ-რომანტიკულ ხაზს, რომელზედაც თურმე ფინალური სცენების ფაუსტი დგას, ტრადიციულ-რომანტიკულ ხაზს, არამედ მიზნად ისახავს წარმოადგინოს ისიც იმავე იდეურ ხაზზე. თვითმოტყუებულ, ილუზიების ტყვეობაში მოქცეულ თავის გმირს გოეთე, ვიზეს შეხედულების თანახმად, ემიჯნება არა იმისთვის, რომ რეალისტური თვალსაზრისის ნიადაგზე დადგეს, მოვლენებს ფხიზელი თვალით შეხედოს, არამედ იმისთვის, რომ ამ თვითმოტყუებულ ფაუსტს, აქამდე თურმე მხოლოდ მეფისტოფელის გზით მავალს, ერთადერთ გამოსავალზე მიუთითოს, ღვთაებასთან დაბრუნებაზე. ე. ი. ფაუსტური პრობლემის კლერიკალურ გადაწყვეტაზე.

მაშასადამე, გამოდის, რომ ფაუსტის იდეურ ქსოვილში, მომეტებულად კი ნაწარმოების ფინალურ სცენაში, არსებითად დაპირისპირებას არ აქვს ადგილი ფაუსტის იდეურ ხაზსა და თვით მწერლის იდეურ ხაზს შორის, აქამდე მეფისტოფელის გზით მავალი ფაუსტი საბოლოოდ თურმე ისეთ იდეურ ჩიხში ექცევა, რომ მისთვის რჩება მხოლოდ ერთი გამოსავალი, ის, რომელზედაც მწერალი პროლოგში მიუთითებდა და რომლის დამცველადაც იგი გამოდის თურმე ფინალურ სცენაში, რჩება მხოლოდ ის, რომ მან ხსნა ჰპოვოს რელიგიაში, ღმერთის სამწყსოსთან დაბრუნებაში. ტრადიციულ-რომანტიკულის, ილუზიების ტყვეობაში მოქცეულ „ღვთისმამიებელ“ ფაუსტს ნაწარმოების ფინალში, ვიზეს თანახმად, უპირისპირდება. თურმე კლერიკალურ-მისტიკური თვალსაზრისის ნიადაგზე მდგომი მწერალი, რომელსაც ფაუსტური ძიების გადაწყვეტა გმირის ღვთაებასთან დაბრუნებაში ესახება. ეს კი არსებითად არავითარ დაპირისპირებას არ ნიშნავს, არამედ თანმიმდევრულად მისვლას ფაუსტისას იმ დასკვნამდე, რომ მისი ძიებათა გადაწყვეტა არა რეალურში, არამედ ირეალურში მოხდება. ღრმად მოხუც გოეთესთანაც ვიზე იდეალისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის ტრადიციულ რომანტიკულ გადაწყვეტას ხედავს.

იგივე ითქმის იმ თვალსაზრისის შესახებ, რომელიც გოეთეს შემოქმედებით განვითარებას წარმოადგენს როგორც გზას მწერლის მებრძოლ რევოლუციონერად ჩამოყალიბებისა, რამდენადაც ამ თვალსაზრისის თანახმად, რომანტიკულის გოეთესეული გაგება, შე-

იცავს იმასაც, რაც შედის რევოლუციურ რომანტიკულის ცნებაში და იმასაც, რაც შედის ტრადიციული რომანტიკულის ცნებაში, რომანტიკული ერთსა და იმავე დროს წარმოდგენილია როგორც ჯანსაღი, საზოგადოებრივი ცხოვრების რევოლუციური გარდაქმნის ერთ-ერთი ფაქტორი და ამასთანავე როგორც უსაგნო და უნიადაგო, დასაღუპად განწირული საქმე. გოეთეს შემოქმედება, როგორც ეს ცხადყოფილი გექონდა წინამდებარე ნაშრომში, საფუძველშივე რიცხავს შესაძლებლობას მწერალთან რომანტიკულის ამგვარი გაგება დაეინახოთ. სხვა რომ არა იყოს რა, მას საფუძველშივე რიცხავს, როგორც ეს დაწვრილებით გექონდა ნაჩვენები, რომანტიკულის, საერთოდ რომანტიზმის შესახებ გოეთეს მიერ გამოთქმული შეხედულებების, რომანტიზმის ლიტერატურის, რომანტიკოსი მწერლების მის მიერ მოცემული, დახასიათებებში, განსაკუთრებით კი, მწერლის მსჯელობაში რომანტიზმისადმი თავისი დამოკიდებულების, რომანტიკულის ადგილის შესახებ თავის შემოქმედებაში.

რომანტიზმისადმი დამოკიდებულების საკითხზე გოეთეს შემოქმედების ამ მდიდარი ფაქტურის შესწავლამ ცხადყო, რომ მწერალი, მიუხედავად იმისა, რომ დგას რომანტიზმისაგან განსხვავებულ მსოფლმხედველობრივ და შემოქმედებათ ხაზზე და რჩება ბოლომდე ერთგული ამ ხაზისა, არ უარყოფს დიდ ისტორიულ-კულტურულ მნიშვნელობას რომანტიზმის ლიტერატურისა, თვლის მას პერსპექტივიან, კარგი მომავლის მქონე ლიტერატურულ მოძრაობად, აღნიშნავს არა მხოლოდ თავის დამსახურებას ამ ახალი ლიტერატურის განვითარების საქმეში, არამედ რომანტიზმის მნიშვნელობასაც მისი, გოეთეს შემოქმედებითი განვითარების საქმეში. ჩატარებულმა ანალიზმა ცხადყო აგრეთვე, რომ მიუხედავად რომანტიზმის მსოფლმხედველობრივი საფუძვლების მკვეთრი კრიტიკისა, გოეთე აბსოლუტურად მაინც არ იმიჯნება რომანტიკული ლიტერატურისაგან, მიაჩნია, რომ რომანტიკულს მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია მის შემოქმედებაში, განსაკუთრებით „ფაუსტში“. ამ ნაწარმოების ანალიზმა ისე, როგორც მწერლის სხვა ნაწარმოებების ანალიზმა, ცხადყო მწერლის ამ შეხედულების სისწორე, გვიჩვენა, რომ რომანტიკულს მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია მის ნაწერებში. მაგრამ ამ ანალიზმა ცხადყო აგრეთვე ისიც, რომ რომანტიკულის გოეთესეული გაგება, მომეტებულად კი ის, რომელიც „ფაუსტშია“ ჩაქსოვილი, მნიშვნელოვნად განსხვავდება მისი ტრადიციულ-რომანტიკული გაგებისაგან. სხვაგვარი გაშუქება რომანტიკულის საკითხისა და ისიც „ფაუსტის“ ფინალური სცენის მასალაზე, სრულიად გამორიცხულია, რადგან ტრადიციულ-რომანტიკულს გოეთე ამ პე-

როდღა ავადმყოფურს უწოდებდა და გადაქრით იმიჯნებოდა მისგან.

ფაუსტის ფინალურ სცენებშიც მწერალი რჩება ერთგული ტრადიციულ-რომანტიკულის იმ შეფასებისა, რასაც იგი ეკერმანთან საუბარში იძლეოდა, ერთგული მით, რომ წარმოადგენს ფაუსტის ოცნებას კაცობრიობის ბედნიერ მომავალზე არა როგორც უსაგნო და ავადმყოფურ ოცნებას, არამედ როგორც „სასარგებლო ოცნებას“, როგორც ჭანსალ საფუძველზე დამყარებულ რომანტიკულ შემართებას. არსად ერთი შტრიხითაც კი არ გვანიშნებს იგი რაიმე ბზარს ფაუსტის ამ შემოქმედებით შემართებაში, გმირის დაექვეებას მის მიერ დასახული გზის სისწორეში, დაექვეებას იმაში, რომ მისი გრანდიოზული საქმე წარმატებით დაგვირგვინდება. არსად, მით უმეტეს ფაუსტის განვითარების ამ კულმინაციურ პუნქტზე, გოეთე არ ემიჯნება იდეურად თავის გმირს, მის დიდ საქმეებსა და რომანტიკას, არ იკავებს მისდამი კრიტიკულ დამოკიდებულებას. რა ნებისმიერებაა ამ გმირისადმი მწერლის ირონია დაეინახოთ იქ, სადაც იგი აღწევს თავისი განვითარების უმაღლეს საფეხურს, აგნებს იმას, რაც ფაუსტურის არსს წარმოადგენს! რა ნებისმიერებაა საქმის ვითარება ფაქტიურად ისე დავსახოთ, რომ გოეთე ცივ წყალს ასხამს იდეალის ამ ქვეყნამდე განხორციელების ნათელი პერსპექტივის დამნახველს, დიდი შემოქმედებითი რომანტიკით ალტკინებულ ფაუსტს!

გოეთეს დასახვა ფაუსტის დიდი შემოქმედებითი ძიების, მისი რომანტიკული შემართების ამგვარ განმმუხტველად საფუძველშივე ეწინააღმდეგება ფაქტობრივ ვითარებას, არა მხოლოდ „ფაუსტის“, არამედ გოეთეს მთელი შემოქმედების არსს. კაცობრიობის ბედნიერი მომავლის ჰერეტიკით აღფრთოვანებული, დიდი პრაქტიკოსი და ამასთანავე დიდი მეოცნებე ფაუსტი ვერ გახდებოდა ობიექტი გოეთეს ირონიისა, რამდენადაც ეს გმირი გამოხატავს ყველაზე სრულყოფილად თვით გოეთეს აზრს მყოფობისა და ადამიანთა ისტორიის საკითხებზე, იმ გზით მიდის, რასაც გოეთე სახავდა, შრომის ორგანიზაციის ახალ ფორმაში, ადამიანთა საწარმოო შრომით გაერთიანებასა და სოლიდარობაში ხედავს საფუძველს კაცობრიობის ბედნიერი მომავლის განხორციელებისა. ღრმად მოხუცი ფაუსტი აღწევს განვითარების იმ საფეხურს, როცა მას შეუძლია გონების თვალი მიაპყროს კაცობრიობის ამ ბედნიერ მომავალს, დატკბეს და გაიხაროს მისი ჰერეტიკით. და გოეთეს არამც და არამც არ შეეძლო ფაუსტი განვითარების სწორედ ამ საფეხურზე დაეხატა სულიერად დაცარულ მეოცნებე რომანტიკოსად, რამდენადაც ის გზა, რომლი-

თაც ფაუსტი მიდის, ეს თვით გოეთეს მიერ აღიარებული გზა არის საზოგადოებრივი ცხოვრების გონივრულ საფუძველზე გარდაქმნისა.

გოეთეს არ შეეძლო და არც დაუხატავს თავისი გმირი განვითარების ამ საფეხურზე როგორც უსაგნო მეოცნებე. არ შეეძლო იმით, რომ გმირის ეს დიდი რომანტიკული შემართება მან წარმოადგინა ისეთ სიტუაციაში, რომელიც, თვით მწერლის გაგებით, საფუძველშივე გამორიცხავს რომანტიკულ ცალმხრივობას, წარმოადგინა დიდ საწარმოო საქმიანობაში. ოდიდანვე მიახლოებით ამგვარად ესახებოდა დიდ გერმანელ მწერალს საზოგადოებრივი ცხოვრების წინააღმდეგობის გადაწყვეტა, სოციალური დისონანსების დაძლევა და პარამონიის მდგომარეობის აღდგენა და სხვა თვალსაზრისზე დადგომა „ფაუსტის“ პრობლემის გადაწყვეტაში მას არ შეეძლო, არ შეეძლო ისე, თუ არ მოვიდოდა მკვეთრ წინააღმდეგობაში თავის თავთან, ადამიანთა ისტორიის თავის გაგებასთან. გოეთეს არ შეეძლო და არც წარმოუდგენია ფაუსტის განვითარება როგორც გამარჯვება მისტიკურ-რომანტიკულისა რეალისტურზე, ავადმყოფურისა ჯანსაღზე, რადგან ასეთი რამ ძირშივე ეწინააღმდეგებოდა მის გაგებას რომანტიკულის ადგილისა და მნიშვნელობის შესახებ თავის შემოქმედებაში, ეწინააღმდეგებოდა რომანტიკულისა და რეალისტურის ურთიერთობის საკითხის თვით მის მიერვე მოცემულ გაგებას არა მხოლოდ სხვათა, არამედ თავისი შემოქმედების, მომეტებულად კი, „ფაუსტის“ ფაქტურაზე; ასეთი რამ იმ ფაქტის უგულებელყოფა იქნებოდა, რომ რომანტიკული გოეთესთან არა თავისთავადი მნიშვნელობის მქონე, დამოუკიდებელ ხაზს წარმოადგენს, არამედ ორგანულ ნაწილს რეალისტურისა, რომ მწერალი რეალისტურისა და რომანტიკულის მთლიანობის თვალსაზრისზე დგას.

შეიძლება თუ არა ითქვას, რომ გოეთე გვაძლევს რომანტიკულის პრობლემის კეშმარითად მეცნიერულ გადაწყვეტას? ჩატარებული ანალიზი ამ საკითხზე თითქოს დადებითი პასუხის გაცემის უფლებას იძლევა, რამდენადაც იგი ცხადყოფს, რომ მწერალი დგას რეალისტური ესთეტიკის ნიადაგზე, მატერიალურისა და იდეალურის ურთიერთობის საკითხს, როგორც თეორიულად, ისე თავის მხატვრულ შემოქმედებაში წყვეტს საბოლოო ჯამში მატერიალურისათვის მსაზღვრელი მნიშვნელობის მინიჭების მიმართულებით. რომანტიზმის ლიტერატურისადმი, მისი ცალკე წარმომადგენლების შემოქმედებისადმი გოეთეს დამოკიდებულების შესწავლამ ცხადყო არა მხოლოდ მისი მკვეთრი დაშორება იდეალისტური ესთეტიკისა-

გან, არამედ ის სიახლეც, რაც შეაქვეს მას განმანათლებლური ესთეტიკის განვითარებაში, მისი რაციონალისტური ცალმხრივობის დაძლევის მხრივ. გოეთე გადაჭრით უარყოფს რომანტიკულის, პოეტურ-ამაღლებულის ცნების იდეალისტურ გაგებას როგორც თავის თეორიულ-კრიტიკულ შრომებში, ისე მხატვრულ ნაწარმოებებშიც. პოეტურ-ამაღლებულის, რომანტიკული შემართების მნიშვნელობის ხაზგასმა მის მიერ სრულიადაც არ ნიშნავს რომანტიკულისათვის თავისთავადი მნიშვნელობის მიწერას. რომანტიკული, მხატვრულ-ამაღლებული გოეთესთვის წარმოადგენს რეალისტურის ორგანულ ნაწილს, დაქვემდებარებულს რეალური სინამდვილის კანონზომიერებისადმი. ამდენად დგას გოეთე რომანტიკულის ცნების გაგებაში საკითხის ქეშმარიტად მეცნიერული გაგების ნიადაგზე.

მაგრამ რომანტიკულის, მხატვრულ-ამაღლებულის გოეთესეულ გაგებაში თავს იჩენს წინააღმდეგობაც მის ესთეტიკურ ნააზრევში. გოეთე, მართალია, ბოლომდე რჩება ერთგული რეალისტური ხელოვნების პრინციპებისა, რეალისტურისა და რომანტიკულის მთლიანობის თვალსაზრისისა, უსახავს ხელოვნებას გარკვეულ საზოგადოებრივ ფუნქციას, მაგრამ იგი რჩება ერთგული იმ თვალსაზრისისაც, რომ ხელოვნება არ უნდა ჩაერიოს აქტიურად მღელვარე საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ამბებში, უნდა შეინარჩუნოს მოვლენებისადმი მშვიდი, ე. წ. ობიექტური დამოკიდებულება. გოეთეს შესახებ ატეხილი კამათი მწერლის სიცოცხლეშიც და გარდაცვალების შემდეგაც, ის გარემოება, რომ მწერალს საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ენთუზიაზმის უქონლობას საყვედურობდნენ არამხოლოდ შემარკვენეთა, არამედ შემარცხენეთა ბანაკიდანაც, ამის დადასტურებას წარმოადგენს. ისტორიამ თავისი მსჯავრი გამოუტანა როგორც იმათ, ვინც გოეთეს წინააღმდეგ ილაშქრებდა წარსულისა და დრომოკმულის პოზიციიდან, აგრეთვე იმათაც, ვინც მას აკრიტიკებდა ახალი, „მოძრაობის ეპოქის“ პოზიციიდან, ცხადყო ცალმხრივობა როგორც ერთი, ისე მეორე ბანაკის წარმომადგენლებისა, ცხადყო, რომ დიდი გერმანელი მწერალი არ იყო აბსოლუტურად გულგრილი იმისადმი, რაც ხდებოდა მის გარშემო, არ იყო გულგრილი მისი დროის დიდი პოლიტიკური ამბებისადმი.

ეს ასეა, მაგრამ ერთი რამ აშკარაა, სახელდობრ ის, რომ ორივე ბანაკის წარმომადგენლებს ჰქონდათ მაინც გარკვეული საფუძველი გოეთესათვის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ენთუზიაზმის უქონლობა-ესაყვედურნათ, რამდენადაც გოეთე რჩებოდა ბოლომდე ერთგული იმ აზრისა, რომ ხელოვნება გარკვეული დისტანცია უნდა დაიჭიროს თავისი დროის მღელვარე პოლიტიკური მოვლენებისაგან, დარწმუნ-

ნებულისა, რომ ამგვარ დამოკიდებულებას ამართლებს თვით ხელოვნების ჯანსაღი განვითარების ინტერესები. ამ თვალსაზრისის ერთგული რჩება გოეთე მთელი თავის შემოქმედებითი განვითარების მანძილზე. საფუძველშივე ცდებიან არა მხოლოდ ისინი, ვინც მწერლის ამგვარ პოზიციაში ხედავენ ხელოვნების არისტოკრატიზმის, პარნასული ხელოვნების პრინციპების დაცვას, არამედ ისინიც, ვინც გოეთეს ერთობ მარცხნივ ეწევიან, მის განვითარების გზას წარმოადგენს, როგორც გზას მწერლის მებრძოლ რევოლუციონერად ჩამოყალიბებისა. როგორც ერთნი, ისე მეორენი ცალმხრივად, არამეცნიერულად წარმოადგენენ ხელოვნების არსისა და დანიშნულების გოეთესეულ კონცეფციას, მწერლის მოძღვრებას რომანტიკულის, მხატვრულ-ამაღლებულის შესახებ; პირველნი უგულებელყოფენ, რომ რომანტიკულის, მხატვრულ-ამაღლებულის მნიშვნელობის აღიარება გოეთესთან არ ნიშნავს მისთვის თავისთავადი მნიშვნელობის მინიჭებას, არ ნიშნავს რეალისტური ხელოვნების პრინციპების უარყოფას; მეორენი კი უგულებელყოფენ იმას, რაც რომანტიკულის გოეთესეულ გაგებას, საერთოდ მისი ხელოვნების იდეალს ერთგვარად აახლოებს ხელოვნების არისტოკრატიზმის იდეალთან, უგულებელყოფენ იმას, რომ რომანტიკული გოეთესთან მაინც შეზღუდული ხასიათისაა, არ გააჩნია ის, რაც შეადგენს რევოლუციურ-რომანტიკულის ძირითადად და ნიშანდობლივ მხარეს.

III

გოეთეს „ფაუსტის“ პრობლემისათვის*

გოეთეს „ფაუსტის“ გარშემო დიდძალი სამეცნიერო ლიტერატურაა შექმნილი. აიხსნება ეს იმ დიდი მეცნიერული ინტერესითა და აქტუალობით, რასაც შეიცავს ფაუსტური პრობლემატიკა საერთოდ. დასავლეთის გერმანიის მთელი მოხსენებული საკითხის გარშემო ამ ბოლო დროს გამოქვეყნებული შრომებიდან ყურადღებას იქცევს განსაკუთრებით ბენო ვიზეს ნაშრომი — „გერმანული ტრაგედია ლესინგიდან ჰებელამდე“ (Benno von Wiese. Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebel, Hamburg, dritte Auflage, 1955).

ეს ნაშრომი არ ეხება მხოლოდ გოეთეს შემოქმედებას, მაგრამ მასში, სხვა საკითხების გასწვრივ, მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია განხილვას. გოეთეს ტრაგედიებისას, განსაკუთრებით, „ფაუსტისა“. ამ უკანასკნელის განხილვაც ვიზეს ნაშრომში იმავე იდეურ პლანშია მოცემული, რომელშიც ლესინგის, შილერისა და სხვათა ტრაგედიების უმნიშვნელოვანესი საკითხების განხილვა. გოეთეს დრამებში, კერძოდ „ფაუსტში“ ტრაგიკულობის პრობლემის განხილვისას ვიზე იმავე მსოფლმხედველობრივი წანამძღვრებიდან გამოდის, რომლებიდანაც გამოდის შილერის, კლაისტის და სხვათა ტრაგედიების განხილვისას. ვიზეს ნაშრომი ყურადღებას იქცევს არა მხოლოდ იმით, რომ მიზნად ისახავს გერმანული ტრაგედიის განვითარების საერთო სურათის დადგენას გარკვეული ისტორიული პერიოდისთვის, არამედ იმითაც, რომ წარმოადგენს ცდას მასალის თავისებური ინტერპრეტაციისა. ამ შემთხვევაში ჩვენი განხილვის საგანს წარმოადგენს ვიზეს ნაშრომში გოეთეს „ფაუსტის“ პრობლემის ინტერპრეტაცია.

* ეს ჩვენი ნაშრომი შეკუმშული სახით დაიბეჭდა ჟურნალ „Weimarer Beiträge“-ს 1966 წლის მეორე ნომერში.

ბევრი სხვა მკვლევარისაგან განსხვავებით, ვიზე გოეთეს „ფაუსტს“ იხილავს ტრაგედიის ცალკე ნაწილების არა ურთიერთისადადმი დაპირისპირების, არამედ მათში ერთიანი ხაზის დანახვის პლანში. მართალია, მკვლევარი საკითხის ამ მხარეს არც ეხება და არც რაიმე დათქმას აკეთებს ამ მიმართულებით, მაგრამ გოეთეს „ფაუსტის“ პრობლემატიკის მის მიერ მოწოდებული გაგება იმას გვიდასტურებს, რომ ვიზესათვის ერთიანი ხაზი გოეთეს ამ ნაწარმოებში თავისთავად იგულისხმება. სულ სხვა საკითხია, რასაკვირველია, თუ როგორ ესახება მას ეს ერთიანი ხაზი გოეთეს „ფაუსტში“.

როგორია გოეთეს „ფაუსტის“ პრობლემის ვიზეს მიერ მოწოდებული გაგების არსი? ამოსავალ დებულებას „ფაუსტის“ ტრაგედიის გასაგებად ვიზესათვის წარმოადგენს თეზა, რომ ეს ტრაგედია როგორც მთლიანობა, წარმოადგენს თავისში დასრულებულ კოსმოსს სინამდვილის სხედასხვა სფეროთი („bildet als Ganzes einen in sich geschlossenen Kosmos mit ganz verschiedenen Wirklichkeitsbereichen“ (129), რომ გზა ფაუსტის ამქვეყნიური ცხოვრებისა და „ზეციური განვითარება მისი ენტელექიისა“ (იქვე), ყველაფერი ეს წარმოადგენს „საერთო მოვლენის სხედასხვა თვალსაზრისს, რომლის გაგება შეუძლებელია როგორც მარტო ღვთაებრივი და ეშმაკისეული, ისე მარტო ადამიანური ასპექტის მიხედვით“ (იქვე).

იმას, რასაც ანიჭებს უმაღლესის, მსაზღვრელი ფაქტორის როლს „ფაუსტის“ პრობლემის გადაჭრაში, ვიზე უწოდებს „მყოფობის მთლიანობას“ (Ganzheit des Seins), რომელშიც მიიღწევა თურმე „მარადიული ჰარმონია სფეროებისა“ (იქვე) და რომელსაც ენიჭება თურმე წარმმართველი როლი ტრაგედიის ცენტრალური გმირის განვითარებაში. კიდევ მეტი: ეს „მყოფობა“, ავტორის გაგებით, გოეთეს ტრაგედიაში წარმოადგენს არა მხოლოდ წარმმართველი მნიშვნელობის ფაქტორს, არამედ თვითაა გმირი „ფაუსტის“ ტრაგედიისა („Will man die Faustdichtung nach ihrem Helden befragen, so müßte man eigentlich antworten: Held ist das Sein in seiner umfassenden Ganzheit“ (იქვე).

ერთი შეხედვით აქ თითქოს ყველაფერი რიგზეა, „ფაუსტის“ პრობლემის გარკვევაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული მყოფობას, მის მთლიანობას, აღიარებულა, რომ ადამიანი მასში გარკვეულ მონაწილეობას იღებს. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. ნამდვილად კი, მყოფობა და მისი მთლიანობა ვიზეს ესმის არა როგორც ო ბ ი ე ქ ტ უ რ ი რ ე ა ლ ო ბ ა, არამედ როგორც ღ ვ თ ა ე ბ რ ი ო ბ ა, რომელშიც ადამიანი, მართალია, მონაწილეობს, მაგრამ მონაწილეობს მუდამ ტრაგიკულად („im-

mer nur auf tragische und unganzzheitliche Weise“—იქვე) და რომელიც საკუთრივ რჩება როგორც ზეტრაგიკული, ადამიანთათვის წყალობის მიმნიჭებელი მთლიანობა („übertragische, auch den Menschen begnadende Ganzheit“—იქვე).

როგორც ბევრ სხვა, ისე მოცემულ შემთხვევაშიც ვიზეს ნაშრომში ვერ ვხედავთ ცდას იმის დასაბუთებისა, რომ მის მიერ ამ თავისებურად გაგებულ „მყოფობის მთლიანობას“, იგივე ღვთაებრიობას ენიჭება გადამწყვეტი მნიშვნელობა „ფაუსტის“ პრობლემის გადაწყვეტაში. მკვლევარი ამ შემთხვევაშიც გვაწვდის მზა ფორმულებს, აძლევს მათ უაპელაციო, აქსიომატურ ხასიათს. მკვითხველი, ბუნებრივია, მოელის პასუხს იმაზე, თუ საიდან მტკიცდება, რომ გოეთე „ფაუსტში“ იმ გაგებას აქსოვს, რასაც მასში ჩვენი მკვლევარი ხედავს, საიდან მტკიცდება, რომ ყოფიერების მთლიანობის ცნება „ფაუსტის“ ავტორს იმგვარად ესმის, როგორც ვიზეს, ესმის როგორც ტრანსცენდენტური, „სფეროთა მარადიული ჰარმონია“ („ewige Harmonie der Sphären“), ესმის როგორც ზებუნებრივი და ზეადამიანური. სად არის საამისო საბუთები? ასეთები უნდა დაძებნილიყო თვით „ფაუსტში“ და არა მხოლოდ მასში, არამედ და უცილობლად, გოეთეს მთელს შემოქმედებაში, როგორც მხატვრულ, ისე სამეცნიერო შრომებში. ვიზეს გამოკვლევაში საკითხის შესწავლის ამგვარი პირობა, სამწუხაროდ, დაცული არაა. მართალია, იგი იძლევა: „ფაუსტის“ ანალიზს, მაგრამ ჯერ ერთი, რომ ზოგადი, ამოსავალი მნიშვნელობის მქონე თეორიული დებულებების წამოყენება მის ნაშრომში წინ უსწრებს ხოლმე მოხსენებულ ანალიზს, მეორე, ეს ანალიზიც არსებითად ისეთივე ხასიათს ატარებს, როგორსაც ამოსავალი მნიშვნელობის მქონე თეორიული დებულებების წამოყენება.

არ შეიძლება გაკვირვება არ გამოიწვიოს იმან, რომ ისეთი დიდი მნიშვნელობის საკითხის გარკვევისას, როგორცაა გოეთეს „ფაუსტის“ პრობლემატიკა, ვიზე იფარგლება მხოლოდ ამ ერთი ნაწარმოებით, დასმული საკითხის განხილვას არ უკავშირებს გოეთეს მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების ბუნების შესწავლას, იმის შესახებ რომ აღარაფერი ვთქვათ, რომ იგი აბსოლუტურად არ აკავშირებს მის განხილვას იმდროინდელი გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და იდეოლოგიის განხილვასთან.

მიანიჭა რა გადამწყვეტი მნიშვნელობა „ფაუსტის“ ტრაგედიაში ყოფიერების მთლიანობას, გამოაცხადა რა იგი ტრაგედიის გმირად, ადამიანები კი მისდამი ტრაგიკულ მიმართებაში მყოფად, მიაკუთვნა რა წყალობის მომნიჭებელი ფუნქცია მას, ყოფიერების ამ

მთლიანობას, მკვლევარმა გაწმინდა ნიადაგი ფაუსტის ტრაგედიის თავისი თვალთახედვით განხილვისათვის, რომლის თანახმადაც, როგორც ირკვევა, არა ფაუსტს ეკუთვნის თურმე გადამწყვეტი მნიშვნელობა თავის განვითარებაში, არამედ ტრანსცენდენტურს, ზებუნებრივს.

მაინც კონკრეტულად როგორ აქვს გაგებული ვიზეს ფაუსტის მხატვრული სახე? მკვლევარი ანსხვავებს და, სრულიად მართებულადაც, ფაუსტს იმ ადამიანებისაგან, რომელთა შესახებაც მეფისტოფელი მწარე ირონიით ლაპარაკობს მეუფესთან, ხედავს მასში დიდი ნებისყოფისა და სულიერი ძალის ადამიანს, რომელიც დაბრკოლებათა წინაშე ქედს არ იხრის, მიზნისაკენ შეუპოვრად ისწრაფის. ეს ასეა, მაგრამ ფაუსტის პოზიტიურობის შესახებ მთელ თავის მჯელობას მკვლევარი თვითონვე აყენებს კითხვის ქვეშ, თვლის რა ფაუსტს როგორც მთლიანობისადმი მსწრაფ „ინდივიდუალურ მონადას“ (130), რომელსაც ღვთაებრივის უშუალოდ წვედომა სურს (172), ღვთაებრივი სურს მიწიერში განიცადოს, მაგრამ წარუმატებლად (143). ფაუსტი ვიზეს გაშუქებაში გვევლინება არა როგორც ახალი ეპოქის დიდი მოაზროვნე, რომელიც სინამდვილის მეცნიერული შესწავლისათვის იღვწის, არამედ ისეთად, რომელიც „მოითხოვს შეუძლებელს“ („das Unmögliche verlangt“—142), რომლის ქმედებაშიც, კონკრეტულად ძალაუფლებისადმი მისწრაფებაში („in dem Willen zur Macht“ 166) ისახება მისი სულიერი მიდრეკილება შეუძლებლისა და განუხორციელებლისადმი („spiegelt sich das geistige Verlangen nach dem Unmöglichen, dem Unerreichbaren“ — იქვე).

ღვთაებრივისადმი სწრაფვასა და მისი განხორციელების გზაზე გადაულახავ დაბრკოლებებთან შეჯახებაში ხედავს ვიზე თემას „ფაუსტის“ ტრაგედიისა, კონკრეტულად, მისი მეორე ნაწილისა. ამგვარი წანამძღვრიდან გამოსული, ვიზე სავესებით თ ა ნ მ ი მ დ ე ვ ა რ ი ა, როცა ფაუსტს მიიჩნევს არა მხოლოდ ისეთ ადამიანად, რომელიც მაგიას იყენებს, რათა მისი საშუალებით „წვდეს ზეადამიანურს“ (167), არამედ მაგიკური სურვილებით შეპყრობილ ადამიანადაც (169), თავად მაგიკოსად (167). ასევე თანმიმდევარია ვიზე, როცა თვლის, რომ ფაუსტი არის „ზეადამიანურისადმი მსწრაფი დემონი“ („zum Übermenschlichen strebende Dämon“—164), „თავად დემონი“ („selbst ein Dämon“—168), „დემონური მფლობელი“ („der dämonische Herrscher“ — 147), დემონურის ხლართში მოქცეული არსება. ეს ერთი მხრივ. მეორე მხრივ, ასევე თანმიმდევარია ვიზე, როცა მის მიერ მაგიკოს დემონად მიჩნეულ ფაუსტში ხედავს ღმერთის მონას („immer noch ein Gottesknecht“

—172), „ღმერთის ტრაგიკულ მსახურს“ (იქვე), „ეკლესიის გარე-
შე მდგომ ღვთისმადიებელს“ (142).

მაინც რა საფუძველი არსებობს იმისათვის, რომ ფაუსტი მიჩნე-
ული იქნეს ღვთაებრივისადმი, ზებუნებრივისა და ზეადამიანური-
სადმი მსწრაფ ღვთისმადიებელ მაგიკოსად, ღვთაებრივი და ლუცი-
ფერული საწყისების შემცველ, სულიერად დაფლეთილ ადამიანად,
რომელიც, იგულისხმება, ა რ ა რ ი ს ქ ე შ მ ა რ ი ტ ი მ ე ც-
ნ ი ე რ ი, რადგან მეცნიერებას არამეცნიერულ ამოცანას უყენებს?
ამის საფუძვლის ძებნას ამაოდ დავიწყებთ ვიზეს გამოკვლევაში. საი-
დან ჩანს, რომ ფაუსტი ბოლომდე ღვთის მონაა, მაშინაც კი, როცა
ღმერთის წინააღმდეგ მისი ამხედრება არავითარ ექვს არ იწვევს?
რომ ფაუსტის ღმერთის მონად მიჩნევაში მკვლევარი რაიმე დათქმას.
აკეთებდეს, ფაუსტის ღმერთს პანთეისტურ ღმერთად აცხადებდეს,
მაშინ საკითხის ამ მხარეზე შეიძლებოდა არც შევჩერებულყავით,
მაგრამ მკვლევარი ამგვარ დათქმას არ აკეთებს და მისი გამო-
კვლევადან მხოლოდ და მხოლოდ ის გამომდინარეობს, რომ
ფაუსტის ღმერთი ო რ თ ო დ ო ქ ს უ რ ი ქ რ ი ს ტ ი ა ნ ო ბ ი ს
ღმერთია.

მერე და საიდან მტკიცდება, რომ ფაუსტი ღმერთის მონაა, ღვთის
მადიებელია? თითქოს ამის საფუძველს იძლევა „ზეცაში პროლოგი“,
სადაც ღმერთი ფაუსტს თავის მონად აცხადებს. მაგრამ პროლოგის
ღმერთის ეს სიტყვები იმას გვანიშნებს, რასაც ფაუსტი, ღმერთის
გაგებით, წარმოადგენდა მანამ, ვიდრე ტრაგედიაში მოქმედება ამ
ქვეყნად გადმოინაცვლებდა და არა იმას, რომ იგი ასეთი დარჩება
თავისი მთელი ამქვეყნიური მოღვაწეობის მანძილზე. მართალია,
ღმერთი იმედს გამოთქვამს, რომ ფაუსტი შემდეგშიც მისი მონა
დარჩება, ოღონდაც სიცხადეში შესული მონა, მაგრამ საიდან მტკიც-
დება, რომ გოეთეს ტრაგედიაში ღმერთის ეს პროგნოზი ხორციელ-
დება? საიდან მტკიცდება, რომ იმავე პროლოგში მოხაზული გზა-
ფაუსტის განვითარებისა, გამოთქმული სიტყვებში — რომ კე-
თილი ადამიანი თავის ბუნდოვან მისწრაფებებში გაიკვლევს სწორ
გზასო — არის გზა გმირის რელიგიური მოქცევისა, ქრისტიანული
ღმერთის შეგნებულ მსახურად გახდომისა?

საიდან ჩანს, რომ ფაუსტის დადგომა სწორ გზაზე, თვით
მწერლის გაგებითაც, იმას ნიშნავს, რომ იგი ღმერთის შეგნე-
ბული მსახური გახდება, რომ გოეთე იმთავითვე იძლევა
ფაუსტის რელიგიური მოქცევის პერსპექტივას, რასაც შემდეგ
თვით ნაწარმოებში ანხორციელებს. ამას ნაწარმოების განხილ-
ვის მაგალითზე უნდოდა ჩვენება, სახელდობრ იმას, რომ

ტრაგედიაში იმარჯვებს ღმერთის მონახაზი, კონკრეტულად, უნდოდა ჩვენება, რომ ფაუსტი თავის ცნობილ წყევლაში, ასევე ფინალურ სცენაშიც ისევ და ისევ ღვთისმამობიებელია. ამის დამადასტურებელი რაიმე კონკრეტული მასალა გოეთეს ნაწარმოებიდან ვიზეს არ მოაქვს. ამავე დროს, იმის წინააღმდეგ, რომ პროლოგის ღმერთის ზემოხსენებული პროგნოზი არის თვით გოეთეს პროგნოზი, ნაწარმოებიდან მრავალი საბუთის მოტანა შეიძლება, რომლებიც იმას მოწმობენ, რომ ფაუსტი არ არის ქრისტიანული ღმერთის მსახური არც მანამ, სანამ მაგიას მოუხმობდა და არც მის შემდეგ. ამაში გვარწმუნებს ერთი მხრივ ის გარემოებაც, რომ პროლოგის ღმერთის მიერ გამოთქმულ რწმენას ფაუსტის რელიგიური მოქცევის შესახებ უპირისპირდება მეფისტოფელი, იმაში ღრმად დარწმუნებული, რომ ფაუსტი არ წავა ამ გზით, არ გახდება არა თუ ღმერთის შეგნებული მსახური, არამედ არ დარჩება ღმერთისადმი დამოკიდებულებაში არც იმ საფეხურზე, რომელზედაც ამჟერად იმყოფება, როცა იგი ღმერთს „თავისებურად ემსახურება“, — რომ ღმერთი ფაუსტს, როგორც თავის მსახურს, დაკარგავს თუკი მას, მეფისტოფელს უფლება მიეცემა გახდეს მისი თანამგზავრი. თუ არა გამარჯვების ამგვარი შინაგანი რწმენა, ისე სრულიად გაუმართლებლად მოგვეჩვენება, რომ მეფისტოფელი ნიძლავს დებს ღმერთთან.

მეორე მხრივ და, მომეტებულად, ზემოხსენებულ დასკვნამდე მივყავართ ტრაგედიის მომღვენო სცენებს, განხილულთ, ცხადია, არა ისე იზოლირებულად, როგორც ამას ვიზეს ნაშრომში ვხედავთ, არამედ ურთიერთთან ორგანულ კავშირში, ორგანულ კავშირში გოეთეს მთელ შემოქმედებასთან. დებულებას ფაუსტის ღვთისმამობიებლობის, შეუძლებლისა და განუხორციელებლისადმი სწრაფვის შესახებ ყოველგვარ საფუძველს აცლის ნაწარმოების ფაქტურა, გოეთეს მთელი შემოქმედება, როგორც მხატვრული, ისე თეორიული. მოხსენებული დებულება წარმოადგენს იმის უგულვებელყოფას, რომ გოეთეს ფაუსტი არის მონუმენტური ძეგლი იმ ეპოქისა, როცა ძველი და ახალი სამყარო ერთმეორეს წინააღმდეგ გადამწყვეტ ბრძოლას ეწევიან, როცა ადგილი აქვს გრანდიოზულ ცვლილებებს საზოგადოებრივი ცხოვრების როგორც საფუძველში, ისე ზედნაშენშიც. დავას არ უნდა იწვევდეს, რომ გოეთეს ფაუსტი არის ტიპი ახალი ეპოქის მოაზროვნისა, გაბედულად დაპირისპირებულის ფორმალისტურ-სქოლასტიკური განათლებისადმი, თეოლოგიისადმი, საერთოდ იმ იდეოლოგიისადმი, რომელიც ფეოდალურ საზოგადოებას იცავდა.

ფაუსტის მხატვრული სახის ის გაგება, რომელსაც ვიზე გვთავაზობს, წარმოადგენს ამ გმირის დაკავშირებას წარსულთან, შუასაუკუნეობრივ ყოფასა და წარმოდგენებთან, მის გამოქვანას იმისაგან, რაც ამ გმირს ახალ ეპოქასთან, განათლების საუკუნესთან აკავშირებს.

მეფისტოფელისადმი ფაუსტის დამოკიდებულებაც ვიზეს იმ პლანში აქვს განხილული, რომ გამოვლინდეს ფაუსტის ღვთისმადიებლობა. ობიექტურ შედეგს მასალისადმი ამგვარი მიდგომისა წარმოადგენს იმის უგულუბელყოფა, რაც ნამდვილად პოზიტიურია როგორც ფაუსტში, ისე მეფისტოფელში. ვიზე არ უარყოფს, რომ მეფისტოფელში პოზიტიური საწყისიცაა, მაგრამ ამ პოზიტიურობის არსს იგი საფუძველშივე მცდარად წარმოადგენს. პოზიტიურობა მეფისტოფელისა მას იმაში აქვს დანახული, რომ ფაუსტი თავის მაღალ შემოქმედებით მისწრაფებებში, მისი აზრით, ღვთაებასთან მიდის, ღმერთის მონად და ღმერთის მადიებლად წარმოგვიდგება. ამაში აქვს დანახული ვიზეს ფაუსტზე მეფისტოფელის ნეგატიური გავლენის პოზიტიურად გადაქცევა (იქვე), სახელდობრ იმაში, რომ „ღმერთის მადიებელი“ ფაუსტი მეფისტოფელის დახმარებით თურმე ღმერთის მსახური რჩება. ამდენად საფუძველი ეძლევა მკვლევარს მეფისტოფელი, წინააღმდეგ თავისი სურვილისა, ღმერთის სასარგებლოდ მოქმედ ძალად, „ღმერთის ვეჭილად“ მიიჩნიოს (171).

მეფისტოფელის პერსონაჟის, ფაუსტის მისდამი დამოკიდებულების ამგვარი გაგება მოკლებულია მეცნიერულ საბუთიანობას. პოზიტიურობა მეფისტოფელისა მდგომარეობს არა იმაში, რომ იგი ფაუსტს თითქოს ღვთაებრივისადმი სწრაფვას უნარჩუნებს, რელიგიური მოქცევის გზაზე აყენებს, არამედ იმაში, რომ იგი მას ეხმარება მის შემოქმედებით ძიებებში, არაგონივრულად ქცეული სინამდვილისა და მისი დამცველი იდეოლოგიის წინააღმდეგ ბრძოლაში, საერთოდ, ძველისა და დრომოქმულის უარყოფაში. როგორც უარესად კონსტრუქტიული ბუნების, ახლის შექმნის უდრეკი სურვილით შებყრობილ ადამიანს, ფაუსტს გათვალისწინებული აქვს, რომ ახლის შექმნისათვის საჭიროა ძველის დანგრევა, გათვალისწინებული აქვს, რომ მეფისტოფელი მას დახმარებას გაუწევს სწორედ იმით, რომ ძველის დანგრევაში დაეხმარება, მაგრამ მას გათვალისწინებული აქვს ისიც, რომ მეფისტოფელს, როგორც ნგრევის აბსოლუტური პრინციპის განსახიერებას, მხოლოდ განსაზღვრულ პუნქტამდე შეუძლია დახმარება გაუწიოს მას, რომ მათი გზები, იმთავითვე განსხვავებულნი, ამის შემდეგ კიდევ უფრო განსხვავებული იქნებიან.

ფაუსტმა იცის, რომ განსხვავებულია მისი და მეფისტოფელის პოზიციები, მაგრამ იცის ისიც, რომ ამ განსხვავების მოუხედავად, მათ შორის თანხედენილობაცაა, სახელდობრ იქ, სადაც არსებულ ის უარყოფის საკითხი ისმება. ფაუსტის მიზანს წარმოადგენს არა შეუწყვეტელი ნგრევა, არამედ ახალის შექმნა, მიწიერი სინამდვილის ნიადაგზე დგომა, მით ტუბობა და გახარება.

„Schlägst du erst diese Welt zu Trümmern,
Die andre mag darnach entstehn“.

ამითაა გამართლებული ფაუსტის პაქტი მეფისტოფელთან, სახელდობრ იმის შეგნებით, რომ მეფისტოფელი, როგორც უარყოფელი ძალა, სამსახურს გაუწევს მას თავის დიდ შემოქმედებით მოღვაწეობაში და ამ პუნქტში ჩანს ფაუსტი გამოკვეთილად როგორც ფხიზელი რეალისტი, მიწიერი სინამდვილის ნიადაგზე მდგომი დიდი მოაზროვნე, წარსულთან დამაკავშირებელ ხიდს რომ სტეხს, რეალურის პრიმატს აღიარებს. ვიზე კი საქმის ვითარებას ისე სახაავს, რომ მეფისტოფელმა ფაუსტს დახმარება გაუწია არა როგორც ადამიანს, თანაც ადამიანს დიდი ისტორიული ქარტეხილების, იდეოლოგიური ბრძოლების ეპოქისა, არამედ როგორც ღმერთის მძიებელსა და მაგიკოსს, რათა მას ღვთაებამდე ამაღლების გეგმა დაესახა, შემდეგში კი ღრმა იდეური მარცხი განეცადა. იგი ფიქრობს, რომ მეფისტოფელმა შეასრულა „ღმერთის ვეჟილის“ როლი და რომ იგი, ამიტომ გოეთესთან აღარაა მეტად ბოროტების პირველადი ძალა (139).

ღმერთისადმი მეფისტოფელის დამოკიდებულების ასეთი გაგებისათვის თითქოს ერთგვარ საფუძველს იძლევა პროლოგის ღმერთის მიმართვა ეშმაკისადმი, იმის აღნიშვნა, რომ მას არ სძულს მეფისტოფელის მსგავსი სულები („Ich habe deines Gleichen nie gehabt“). მაგრამ აქედან არამც და არამც არ გამოდის, რომ მეფისტოფელის პოზიტიურობა იმაში გამოჩნდება, რომ იგი ფაუსტს რელიგიური მოქცევის გზაზე დააყენებს; არ გამოდის იმიტომ, რომ ღმერთსა და მეფისტოფელს შორის გარეგნულად ამ თითქოს შშვიდობიან დამოკიდებულებაში ნამდვილად იმალება მათ შორის ღრმა წინააღმდეგობა. მარად უარყოფელი მეფისტოფელი, მართალია, ობიექტურად პოზიტიურ საქმესაც აკეთებს, მაგრამ რომ ეს პოზიტიურობა ფაუსტის რელიგიურ სიცხადეში შეყვანაში გამოქვეყნდება, ამას „ფაუსტის“ ფაქტურა არამც და არამც მხარს არ უჭერს, მხარს არ უჭერს, კონკრეტულად, ფაუსტისა და მეფისტოფელის პაქტი.

ამავე ასპექტში აქვს ვიზეს განხილული ელენას ეპიზოდი. მას არ მიაჩნია მართებულად დანახული იქნეს ელენას სცენაში ანტიკურის უბრალო დაკავშირება კლასიკურ-რომანტიკულ სულთან („eine Vermählung des antiken mit dem klassisch-romantischen Geiste“ — 162); ასევე არ მიაჩნია მას საკმარისად ეუფორიონის ზოგადი სახის გასაგებად გარკვეული ისტორიული ფაქტების მოშველიება (163). ერთგულს თავისი კონცეფციისა, ვიზეს ელენა მიჩნეული ჰყავს როგორც ღვთაებრიობა, რომელიც მოწოდებულია ადამიანები მშვენიერების მეოხებით ღმერთთან მიიყვანოს, მაგრამ იმის გამო, რომ არსი ამგვარი მშვენიერებისა მიუწვდომელი ხდება, იგი ფაუსტისათვის უეჭველად უნდა დაიღუპოს. ფაუსტური ადამიანის ტრაგედია ვიზეს სწორედ იმაში აქვს დანახული, რომ იგი მშვენიერებაში „ღვთაებრივს სწვდა“ (164) მაგრამ საბოლოოდ კი ხელში დარჩა მხოლოდ „die Zeichen seiner einstigen Verkörperungen“ (164).

ელენას სცენის ანალიზითაც ფაუსტს ვიზე წარმოაჩენს ისეთ ადამიანად, რომელიც ისწრაფის ზეადამიანური სადაშეუძლებლისადმი, ღვთაებრივისადმი, რომელსაც ჰგონია, რომ წვდა კიდევაც ამ უკანასკნელს, მაგრამ სინამდვილეში კი იმყოფება ილუზიების ტყვეობაში. ამიტომაც, რომ ვიზე საკმარისად არ თვლის ფაუსტისა და ელენას შეხვედრის, ასევე ეუფორიონის სცენის გაგებისათვის თვით გოეთეს, აგრეთვე „ფაუსტის“ ბევრი კომენტატორის მიერ გარკვეულ ისტორიულ და იდეოლოგიურ მოვლენებზე მითითებას. ამ სცენების ანალიზით მას სურს მოამზადოს ნიადაგი ფაუსტის, როგორც ადამიანის იდეური კრახის ჩვენებისათვის, წარმოგვიდგინოს იგი ტრაგედიის მესამე აქტშივე დამდგარი ამ გზაზე. ვიზეს არ აკმაყოფილებს ამ სცენების ტრადიციული ახსნა უთუოდ იმიტომ, რომ ამგვარი ახსნა შუქს მოჰფენს ფაუსტის არა გამოუვალ წინააღმდეგობათა ხლართში მოქცევას, არამედ პოზიტიური მსოფლმხედველობის ნიადაგზე დადგომას. იგი ხატავს ელენასა და ეუფორიონის სცენაში არა პროგრესული განვითარების გზაზე დამდგარ, არამედ სასოწარკვეთილსა და იდეურად დამარცხებულ გმირს და ამასთანავე შესაძლებლად თვლის მოიშველიოს გოეთეს საუბარი ეკერმანთან 1827 წლის 5 ივლისისა და 1829 წლის 20 დეკემბერის თარიღით (163). მაგრამ, ჯერ ერთი, რომ ეს რეალიზები იმას გვემოწმებინ, რომ ელენასა და ეუფორიონის სცენების შექმნისას მწერალი იმყოფებოდა კონკრეტული ისტორიული ამბების, მასში ბაირონის მონაწილეობის შთაბეჭდილებების ქვეშ; მეორე და, რაც განსაკუთრებით საგულისხმოა, ის, რომ ელენას სცენა იმთავი-

ივე სრულებითაც არ იყო მწერლის მიერ მოფიქრებული ტ რ ა-
კ ი კ უ ლ ხაზებში. გოეთე აღნიშნავს, რომ დასასრული ამ სცენისა
სას აღრე სრულიად სხვაგვარად ჰქონდა მოფიქრებული (Ecker-
mann, Gespräche mit Goethe, Leipzig, Bd. I, 261), რომ იგი
ჰან შემდეგ სხვაგვარად სრულყო და რომ მხოლოდ მისოლუნგის
ტრაგედიაში გახადა იგი იძულებული უარი ეთქვა ყველა სხვა ვარიან-
ტზე (იქვე).

აქედან აშკარა ხდება, რომ ელენას სცენის ტრაგიკული ფინალი,
თვით მწერლის შეხედულებით, განაპირობა კონკრეტულმა ისტორი-
ულმა ფაქტმა და არა უცილობლად ელენას ხასიათმა. ელენას სცე-
ნის გოეთესეული შეფასებიდან აშკარა ხდება, რომ მწერალს იგი
მოფიქრებული აქვს როგორც ფრად მნიშვნელოვანი მომენტი ფა-
უსტის განვითარებაში, როგორც კლასიკურისა და რომანტიკულის
ალიანსი, მაჩვენებელი იდეოლოგიის განვითარების ახალი საფეხუ-
რისა. იგი წარმოადგენს ტრაგედიის ორგანულ ნაწილს იმ მხრივაც,
რომ შუქს ფენს ფაუსტის განვითარების მაგისტრალურ ხაზს, გვიჩ-
ვენებს ამ გმირის განვითარებას და არა დაშორებას თავისი საკუ-
თარი ბუნებისაგან როგორც ეს ზოგიერთ მკვლევარს წარმოუდგე-
ნია.

გ უ ნ დ ო ლ ფ ს, მაგალითად, მიაჩნია ელენასა და ფაუსტის
შეხვედრის ეპიზოდი სრულიად კანონზომიერ მოვლენად გოეთეს
იმდროინდელი განვითარებისათვის (Gundolf, Goethe, Berlin,
1922, S. 766 — 767), მაგრამ იგი მიაჩნია ამასთანავე ფაუსტის
და შ ო რ ე ბ ა დ ფ ა უ ს ტ უ რ ი ს ა გ ა ნ , ამ უკანასკნელის
მოხსნად („die Aufhebung des eigentlichen Fausttums“ — იქვე,
771). ამგვარი დასკვნის უფლებას მკვლევარს აძლევს იმის შეგნე-
ბა, რომ „das ruhige selbstigenugsame Sein“, რაც კლასიკური
ვალპურგის ღამის ფაუსტს ახასიათებს, არ არის ამ გმირის ბუნე-
ბისათვის შესაბამისი. კ ო რ ფ ი ს შეხედულებითაც მოხსენებუ-
ლი სცენის ფაუსტი არის რეალური ცხოვრების კონფლიქტთა პრობ-
ლემატიკისაგან დაშორებული („allen Konflikten des wirklichen
Lebens wundersam entrückt“ — K o r f f, Geist der Goethe-
zeit, Leipzig., 1957, S. 375).

ფაუსტის დაბრუნებას ფაუსტურთან გუნდოლფი ხედავს ეუფო-
რიონში, რომელშიც, მისი აზრით, „მოქმედებს ფაუსტი, ფაუს-
ტური“ („wirkt Faust, das Faustische“) ასევე ესახება ფაუსტის
ევოლუცია კორფსაც. იგი ფიქრობს, რომ კმაყოფილებისადმი მსწრა-
ფი ფაუსტი ელენასთან ნახულობს არა ნამდვილ, არამედ მოჩვენებით
დაკმაყოფილებას, რაც „მის ფაუსტურ ნებას დამბლას სცემს“

(Korff, 375), მაგრამ არა საბოლოოდ. ფაუსტში, ფიქრობს კორფი, ცოცხლობს უკვდავი ფაუსტური სიცოცხლის სწრაფვა, რომლის პოეტურ სიმბოლოსაც ეუფორიონი წარმოადგენს და რომელიც სიცოცხლისადმი თავისი ბუნდოვანი სურვილით მამას სინამდვილისაკენ აბრუნებს (იქვე).

რა გვეთქმის ამის შესახებ? ერთი შეხედვით, თითქოს დავას არ უნდა იწვევდეს, რომ ფაუსტი დასახელებულ სცენებში დაშორებულა თავისი ნამდვილი ბუნებისაგან, ფაუსტურისაგან, რადგან ეს უკანასკნელი მართლა რიცხავს შეჩერებას მოპოვებულზე, ამ უკანასკნელით თ. ვ. ი. თ. მ. ი. ზ. ნ. ო. ბ. რ. ი. ვ. ტ. კ. ბ. ო. ბ. ა. ს. ასევე თითქოს დავას არ უნდა იწვევდეს კორფის მტკიცება, რომ ფაუსტი დასახელებული სცენისა იმყოფება არა სინამდვილის ნიადაგზე, არამედ მხოლოდ მოჩვენებით ფლობს სიცოცხლის ჰარმონიას (375), რადგან ელენა არ არის ცოცხალი არსება და ფაუსტი მას განიცდის ისე, „როგორც შეიძლება განცდილი იქნეს ხელოვნების მაღალი ქმნილება“ (იქვე). სინამდვილეში კი ასეთი შთაბეჭდილება იქმნება მხოლოდ ერთი შეხედვით. საკითხის ღრმა შესწავლა კი გვიჩვენებს, რომ საფუძველი არ არის მოხსენებულ სცენაში დავინახოთ ფაუსტის დაშორება ფაუსტურისაგან. მთავარი მნიშვნელობა იმას აქვს, თუ როგორ იქნება გაგებული თვით ფაუსტურის ცნება. გუნდოლფს მოცემულ შემთხვევაში ამ ცნების მხოლოდ ერთი მხარე აქვს აღნიშნული, სახელდობრ ის, რაც ფაუსტის სიახლისადმი მისწრაფებას გვანიშნებს.

მაინც როგორი ვითარება გვაქვს ფაუსტთან თუნდაც ამ ერთი, ფრიად მნიშვნელოვანი მხრივ? არკადიის პირობებში მყოფი ფაუსტი, ცხადია, არ წარმოგვიდგება გარემომცველი ყოფისადმი ისეთ აქტიურ დამოკიდებულებაში, როგორც იგი ტრაგედიის სხვა სცენაში წარმოგვიდგება, მაგრამ ეს არამც და არამც არ ნიშნავს, რომ იგი დაშორდა თავის ჰუმანიტ ბუნებას, მხოლოდ მშვენიერების წმინდა ფორმების ჰერეტიკით შემოიფარგლა. რაც შეეხება კორფის მტკიცებას, რომ ფაუსტი დასახელებული სცენისა დაშორებულა ფაუსტური ცხოვრების პრობლემატიკას, უნდა აღინიშნოს, რომ მკვლევარი ამ თავის მტკიცებაში არაა არათანმიმდევარი. იგი ფიქრობს, რომ ფაუსტისათვის მთელი თავისი მოღვაწეობის მანძილზე მთავარია კმაყოფილების მიღება, კმაყოფილებისა, გაგებულის იმავე პლანში, როგორც ეს ტრადიციულ ფაუსტს ახასიათებდა და როგორსაც მას გოეთეს ნაწარმოებში მეფისტოფელი პირდება. თუ გოეთეს „ფაუსტის“ პრობლემის არსს ამაში დავინახავთ, მაშინ, ცხადია, ტრაგედიის II ნაწილის III აქტის ფაუსტი თავისი ბუნებისაგან,

ფაუსტურისგან დაშორებულად უნდა მივიჩნიოთ, რადგან ელენას სახით იგი ვერ ნახულობს იმას, რასაც კორფი „გახანგრძლივებულ კმაყოფილებას“ (dauernde Befriedigung) უწოდებს. განზევტოვებით რა საკითხს იმის შესახებ, თუ რამდენად სწორია კორფის ამოსავალი თეორიული დებულებები „ფაუსტის“ პრობლემის გაგების დარგში, ჩვენ აქ მხოლოდ იმას მივაქცევთ ყურადღებას, რომ ობიექტურად კორფსაც ფაუსტი ტრაგედიის II ნაწილის შესაშვ აქტისა თავისი ნამდვილი ბუნებისაგან ისევე დაშორებული და თანაც დამცილებული გამოუვიდა, როგორც ამას ეხედავთ გუნდოლოფთან, უფრო მკვეთრად კი ვიზესთან. განსაკუთრებით მძიმე და თანაც არასწორი სურათი იქნება კორფის გამოკვლევაში, როცა საკითხი ეხება „ფაუსტის“ დასკვნითი სცენების ანალიზს.

რამდენად მართებულია მოსაზრება, რომ ელენას სცენაში ფაუსტი შორდება თავის ჭეშმარიტ ბუნებას, ფაუსტურის პრობლემატიკას? ცხადია, არკადიის მოტივის შემოტანაში თავი იჩინა ფაუსტისა და მისი ავტორის მსოფლმხედველობის არა ძლიერმა, არამედ სუსტმა მხარემ, თანადროულობის მწვავე საკითხებისათვის ზურგის შექცევის განწყობილებამ. ასეთი ვითარება შეინიშნება არა მხოლოდ „ფაუსტში“, არამედ გოეთეს სხვა მრავალრიცხოვან ნაწარმოებებშიც, მათ შორის ისეთებშიც, რომლებიც არ არიან დაწერილი ანტიკურ თემაზე. გვაძლევს თუ არა ეს გარემოება საფუძველს მივიჩნიოთ, რომ ფაუსტი ელენას სცენისა დაშორდა თავის ნამდვილ ბუნებას, რომ ელენა იმ აზრით კი არაა ფაუსტისათვის მშვენიერების განცდა, რა აზრითაც არის ვილჰელმ მაისტერისათვის „მშვენიერი სული“, არამედ უფრო რთული მნიშვნელობით, იმ მნიშვნელობით, რომ იგი მას ეხმარება ე. წ. წმინდა ესთეტიკური მსოფლგაგების გამომუშავებაში? არა, არ გვაძლევს. ფაუსტურის ის გაგება, რომელსაც აქსოვს გოეთე ელენას სცენაში, სავსებით შეესაბამება მისი განვითარების მთელს იმ პერიოდს, როცა ელენას სცენა იწერება. ამ სცენაში ფაუსტის ფაუსტურისაგან, ფაუსტური პრობლემატიკისაგან დაშორების დანახვას ობიექტურად მიეყავართ ტრაგედიის III და შემდეგი აქტების, თვით გოეთეს განვითარების სხვადასხვა ეტაპების ერთიმეორისადმი დაპირისპირებამდე, ე. წ. ვაიმარული კლასიციზმის ბუნების მცდარ გაგებამდე. იგი ნიშნავს გარკვეულად იმათ თვალსაზრისთან დაახლოებას, ვინც გოეთეში ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს ა რ ი ს ტ ო - კ რ ა ტ ი ზ მ ი ს იდეალის დამცველს ხედავს. მართალია, მოცემულ შემთხვევაში საქმე ეხება ფაუსტს და არა გოეთეს, მაგრამ კორფთან, გუნდოლოფისაგან განსხვავებით, ელენას სცენის ანალიზისას არ ვხვდებით გამიჯვნას მწერლისას თავისი გმირისაგან, პირიქით, ვნა-

ხელობით იმის აღიარებას, რომ ეს სცენა „არის ფაუსტის „იტალიური მოგზაურობა“ და აქვს მის ცხოვრებაში ისეთივე მნიშვნელობა, როგორც გოეთესათვის მის „იტალიურ მოგზაურობას“ ჰქონდა“ (Korif, 375).

და თუ ეს ასეა, თუ ელენას სცენას ისეთივე მნიშვნელობა ენიჭება ფაუსტისათვის, როგორც „იტალიურ მოგზაურობას“ გოეთესათვის, ხოლო ფაუსტისათვის კი ელენასთან დაახლოება ნიშნავს ისეთ მდგომარეობაში ჩავარდნას, რომელიც „დამბლას სცემს მის ფაუსტურ ბუნებას“, მაშინ ბუნებრივად ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ ვაიმარული კლასიციზმიც ხელშემშლელ ფაქტორს წარმოადგენს გოეთეს განვითარებისათვის, ნიშნავს მწერლის დადგომას ესთეტიზმის, სინამდვილისადმი წმინდა ესთეტიკური დამოკიდებულების ნიადაგზე. არა გვგონია, კორფს მართებულად მიაჩნდეს გოეთეს გამოცხადება ე. წ. წმინდა ხელოვნების დამცველად, დამცველად თეორიისა — „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, ე. ი. მართებულად მიაჩნდეს ის, რაც ობიექტურად გამომდინარეობს ფაუსტის პრობლემის მის მიერ მოწოდებული გაგებისაგან. ამავე დროს შეუძლებელია, დავიწყებული იქნეს, რომ გოეთეს მიჩნევას ე. წ. არისტოკრატიული ესთეტიზმის წარმომადგენლად ადგილი ჰქონდა არა მხოლოდ წარსულში, არამედ ადგილი აქვს ჩვენს დროშიც. გამოსავალ პუნქტს გოეთეს ევოლუციის ამგვარი გაგებისათვის წარმოადგენს გუნდოლფის მიერ ფორმირებული თეორია გოეთეს „ურკონფლიქტისაგან“ თვითგანთავისუფლების, მისი თვითაღზრდის შესახებ (Gundolf, 526—527), თეორია, რომელიც გოეთეს მოწოდების განხორციელებას იმაში ხედავს, რომ მწერალმა ხელი აიღო გარემომცველი ყოფის წინააღმდეგ ამხედრებული გმირების დახატვაზე, ხელი აიღო პოლიტიკური თემების დამუშავებაზე და ზომიერ თვალსაზრისზე გადავიდა. ანარქიულობიდან წესრიგისაკენ, ზომიერებისაკენ, სინამდვილისადმი წმინდა ესთეტიკური დამოკიდებულებისაკენ — აი გოეთეს ევოლუციის გზა, მოცემული გუნდოლფის მიერ და განვითარებული სხვადასხვა ვარიაციით დასავლეთის მრავალრიცხოვან მკვლევართა მიერ. ასე, მაგალითად, ე. ლ უ დ ვ ი გ ი ფიქრობს, რომ გოეთესათვის იმთავითვე დამახასიათებელი იყო წ ე ს რ ი გ ი ს ა დ მ ი დამოკიდებულება, რამაც თავი იჩინა საფრანგეთის რევოლუციისადმი მის უარყოფით დამოკიდებულებაში (Ludwig, E. Goethes Weg zum Idealstaat. „Die neue Rundschau“, 3 April, 1932, Berlin u. Leipzig, S. 508). ასევე აშუქებს გოეთეს ევოლუციას პ. ა მ ა ნ ი ც (Amann, P. Goethe et les catastrophes politiques de son temps. „Europe“, 15 avril, 1932, Paris, p. 65 [569]). ჰოფ-

მ ა ნ ს ტ ა ლ ი ც გოეთეში ხედავს ზომიერებისა და კანონიერების გრძობის გამარჯვებას (ibid., 173 [677]. ამგვარადვე აქვე წარმოდგენილი გოეთეს შემოქმედებითი განვითარების ხაზი კ რ ო ზ ე ს (Croese, B., Goethe et la métamorphose poétique, დასახელებული ჟურნალი, გვ. 569), ლ ი ხ ტ ე ნ ბ ე რ ე რ ს („Revue de cours et conférences“ № 2, 1929, Paris, p. 119), მ ე ნ ც ე რ ს (Menzler, P. Goethes Ästhetik, Köln, 1958, S. 39).

გოეთეს შემოქმედებითი ევოლუციის ამგვარი გავება ორგანულად დაკავშირებულია მწერლის გამოცხადებასთან თვითმიზნობრივი, დეკადენტური ხელოვნების დამცველად, რასაც დღესაც იცავს ბევრი მკვლევარი. ასე, მაგალითად, მ ა ი ე რ ჰ ო ფ ე რ ი ფიქრობს, რომ გოეთე არის წარმომადგენელი თავის თავში ჩაკეტილი „ხელოვნების ეგოიზმის“ ეპოქისა, „თვითკმაყოფილი ხელოვნების პერიოდისა“ (Mayerhofer, A. Heinrich Heines Literaturkritik, München, 1929, S. 20, 47). შ ი დ ი ც გოეთეს არისტოკრატიული ესთეტიზმის მიმდევრად თვლის. რ ო ტ ე რ მ ე ლ ი ც გოეთეში ხედავს ინტელიტურ-ესთეტიკურ მსოფლგაგებას, ე. ი. იმ ნიშანს, რაც ახასიათებს როგორც ტრადიციულ რომანტიკულ, ისე პარნასულ ესთეტიკას (Rothermel, 17). ე პ ე ლ ს ჰ ა ი მ ე რ ი კი გოეთესთან ე. წ. წმინდა ხელოვნების პრინციპების დამცველს ხედავს არა ყველგან, არამედ ზოგიერთ ნაწარმოებში, კონკრეტულად, „ტასოში“, რომელიც, მისი აზრით, არის „das klare Gegenbild des Nur-Dichtertums“ (E p e l s h e i m e r, R. Tragik und Metamorphose, München, 1958, S. 57).

გოეთეს გამოცხადება დეკადენტური ხელოვნების მიმდევრად განსაკუთრებით ნათლად მოცემულია ფრ. შ ტ რ ი ხ თ ა ნ, რომლის აზრითაც, გოეთე რომანტიზმის დაძლევის შედეგად ეხმაურება პარნასელებს, თ. გოტიეს. პარნასული ხელოვნება, ფიქრობს ის, „ემყარება გოეთეს, მაგრამ არა „ფაუსტის“ პირველ ნაწილს, არამედ „II ნაწილს და განსაკუთრებით ელენას ტრაგედიას“ (S t r i c h, Fr. Goethe und die Weltliteratur, S. 368).

კორფის მიერ მოწოდებული გავება ელენას სცენისა, როგორც აღინიშნა, ობიექტურად გზას თავისუფალს ტოვებს, რომ ელენას სცენაში ფაუსტი და თვით გოეთეც ე. წ. წმინდა ხელოვნების დამცველად მივიჩნით. მდგომარეობას სრულებით ვერ ცვლის ის, რომ კორფსაც, მსგავსად გუნდოლფისა, ფაუსტის დაშორება ფაუსტურისაგან წარმოუდგენია ერთჟამიერ პროცესად, რომელიც შემდეგ იცვლება და გმირის თავის საკუთარ ბუნებასთან დაბრუნებაში იხა-

ტება. განსხვავება ამ ერთჯამიერი პროცესის შეფასებაში გუნდოლ-ფსა და კორფს შორის იმაშია, რომ პირველი დასახელებულ სცენა-ში გოეთეს თვალსაზრისის გამომხატველად ლინკეოსს თვლის და არა ფაუსტს, მეორე კი ისევ ფაუსტს, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ფაუსტური პრობლემატიკისაგან დაშორებულ გმირად მიაჩნია. ეს განსხვავება არსებობს, მაგრამ იგი არაა არსებითი ხასიათისაა, რადგან ორივე შემთხვევაში გოეთე ფაქტიურად წმინდა ესთეტიკური თვალსაზრისის ნიადაგზე მდგარ მწერლადაა მიჩნეული.

მდგომარეობას ვერ ცვლის ვერც ის, რომ ფაუსტის ფაუსტური-საგან დაშორება დროებით მოვლენადაა მიჩნეული, რადგან ელენას სცენას არ ენიჭება ერთჯამიერი მნიშვნელობა, არამედ აქვს ხანგრძლივი და პოზიტიური მნიშვნელობა ფაუსტის მთელი შემოქმედებითი განვითარებისათვის. იმ თვალსაზრისზე დადგომა კი, რომ ფაუსტი ელენასა და ეუფორიონის გაქრობის შემდეგ უბრუნდება თავის ნამდვილ ბუნებას, ფაუსტურს, საფუძველშივე არასწორად წარმოგვიდგენს ვაიმარული კლასიციზმის მნიშვნელობას როგორც ფაუსტის, ისე გოეთეს განვითარებაში. საკითხის სხვა მხარეზედაც რომ არ შეეჩერდეთ, ასეთი გაგება ფაუსტის ევოლუციისა შინაგანად ღრმად წინააღმდეგობრივია.

მართლა და თუ ელენას სცენას ფაუსტის განვითარებისთვის ისეთივე მნიშვნელობა ენიჭება, როგორც „იტალიურ მოგზაურობას“ გოეთეს განვითარებისთვის, მაშინ ლოგიკურად ისიც უნდა ითქვას, რომ „იტალიურ მოგზაურობასაც“ ასეთივე ერთჯამიერი, ღრმის მცირე მონაკვეთისთვის განკუთვნილი მნიშვნელობა ენიჭება გოეთეს განვითარებაში, უნდა ვაღიაროთ, რომ ის პერიოდი, რომელიც იწყება გოეთეს შემოქმედებაში „იტალიური მოგზაურობით“, წარმოადგენს მწერლის ისეთივე დაშორებას თავისი ნამდვილი მოწოდებისაგან, როგორსაც წარმოადგენს თურმე ტრაგედიის II ნაწილის მესამე აქტში ფაუსტის დაშორება ფაუსტურისაგან, უნდა ვაღიაროთ, რომ განვითარების რომელიღაც საფეხურზე გოეთესთანაც ისევე აქვს ადგილი მოხსნას ამ ახალი პერიოდისას, როგორც ადგილი აქვს ფაუსტის ფაუსტურისაგან დაშორებას ელენას სცენის ფინალში. ასეთი დასკვნა ბუნებრივად გამომდინარეობს საკითხის იმგვარი გაშუქებიდან, როგორსაც გუნდოლფი და კორფი იძლევიან. ფაუსტის განვითარება, რასაკვირველია, არ მიდის სწორხაზობრივად, რთულსა და წინააღმდეგობრივ პროცესს წარმოადგენს, მაგრამ ყველა შემთხვევაში ეს გმირი რჩება ერთგული იმისა, რაც ფაუს-

ტური ადამიანისთვისაა ძირითადი და ნიშანდობლივი და ელენას სცენაც აქედან არავითარ გამონაკლისს არ წარმოადგენს.

იმის უარყოფა შეუძლებელია, რომ არკადიის პირობებში მყოფი ფაუსტისთვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იღებს ეს თეატრიკური მომენტი, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ადგილი აქვს რადიკალურ ცვლილებას მის მსოფლმხედველობაში, ადგილი აქვს რეალიზმის პრინციპებზე უარყოფას. ელენასთან შეხვედრის პირველი სურათები, ასევე არკადიის პირობებში ფაუსტისა და ელენას ყოფნის აღწერილობა არავითარ საფუძველს არ იძლევა ელენას მშვენიერებით მოხიბლულ ფაუსტში დავინახოთ. წონასწორობადაკარგული, გრძნობით დამთვრალი ადამიანი. ლინკეოსის პერსონაჟიც ამ გარემოებას გვიდასტურებს. მშვენიერების იდეალისადმი მისწრაფებას და მის წედომას ფაუსტი ორგანულად აკავშირებს სინამდვილის ნიადაგზე დგომასთან, თანადროულობის, ადამიანთა ინტერესებისათვის ზრუნვასთან. იმთავითვე ქედუდრეკი, შორსმჭვრეტელი და პრაქტიკოსიც, იგი ასეთად გვევლინება კრიტიკულ მომენტშიც, როცა რაზმავს თავის ხალხს მენელაოსის თავდასხმის მოსაგერიებლად.

ელენას სცენაში ფაუსტის დაშორების დანახვა ფაუსტურისაგან სათავეს იღებს თვით ფაუსტურის ცნების ცალმხრივ გაგებაში, იმის აღიარებაში, რომ ფაუსტურის ცნება რიცხავს ესთეტიკურს. სინამდვილეში კი ესთეტიკურ მომენტს მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ფაუსტში მისი განვითარების მთელს მანძილზე, განსაკუთრებით ტრაგედიის დასკვნით სცენაში. ელენას სცენა ამ მხრივაც არ წარმოადგენს რაღაც თვისობრივად ახალსა და განსაკუთრებულს ამ გმირის განვითარებაში, არამედ, მოსაშვადებელ საფეხურს იმ დიდი პრაქტიკული საქმიანობისათვის, რომელშიც ებძება ფაუსტი მომდევნო პერიოდში ისე, როგორც ასეთივე მოსაშვადებელ საფეხურს წარმოადგენს ხანგრძლივი ძილი ეპიმენიდესათვის, განდგომილთა კავშირის წევრობა ვილჰელმ მანსტერისათვის.

არა ვიზეს მიერ ღვთაებრივად მიჩნეული მშვენიერების ბუნებაში უნდა ვეძიოთ მიზეზი ფაუსტისა და ელენას სიყვარულის ტრაგედიისა, ასევე ეუფორიონის ტრაგედიისა, არამედ, კონკრეტულ ისტორიულ ვითარებაში, იმის შეგნებაში, რომ სიბრძნისა და მშვენიერების იდეალის დაკავშირების სრული ტრიუმფისათვის ჭერ კიდევ არ დამდგარა სათანადო დრო, იგი ადამიანთა ერთობლივი მეცადინეობით უნდა განხორციელდეს. მაგრამ ამის შეგნებას ფაუსტი სრულიადაც არ მიუყვანია იმედგატეხილობამდე, სასოწარკვეთამდე. მართალია, ელენასა და ეუფორიონის დაკარგვის შემდეგ ისიც თითქოს

იმ გზით მიდის, რასაც შვილს საყვედურობდა, შორდება დედამიწას და მიიწევს ზევით, მაგრამ სულ მალე ჩვენ მას ვხედავთ ისევ დედამიწაზე დაშვებულს, ახალი, დიდი საქმეებისათვის განწყობილს. მეოთხე-მეხუთე აქტებში, იგი, მართალია, იმყოფება განვითარების უფრო მაღალ საფეხურზე, ვიდრე მესამე აქტში, მაგრამ არავითარი საფუძველი არ არის გავიზიაროთ ვიზეს აზრი, რომ იგი „ახლა სხვა არის“ (165), სხვა იმ მნიშვნელობით, რომ იდეურად მანამ მარცხდება, ვიდრე დიდ, საზოგადოებრივ შრომაში ჩაებმებოდა.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება იმას, თუ როგორ წარმოადგენს ვიზე ფაუსტს ტრაგედიის უკანასკნელ სცენებში, როგორ ესახება მას ნაწარმოებში ტრაგიკული კვანძის გახსნა, ფაუსტის განვითარების როგორ სურათს ხატავს იგი ტრაგედიის ამ ნაწილში, ან საერთოდ ხედავს თუ არა იგი ფაუსტთან განვითარებას. გამოდის რა იმ დებულებიდან, რომ ელენასთან შეხვედრის სცენა მოასწავებს ფაუსტის ტრაგედიას იდეების სფეროში, ვიზეს კვლევა მიჰყავს თანმიმდევრულად იქით, რომ ფაუსტი მომდევნო აქტებში წარმოგვიდგას როგორც იდეურად დამარცხებული, წინააღმდეგობებში გახლართული გმირი. მართალია, მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ელენას ტრაგედიის შემდეგ ფაუსტისათვის ტრაგედია იდეების სფეროში მეტად შეუძლებელიაო (165), მაგრამ იქვე ამის საწინააღმდეგოდ დასძენს, რომ ფინალური სცენის ფაუსტის მხრივ ძალაუფლებისადმი სწრაფვა მისი იდეების სამყაროში დამარცხების მაჩვენებელიაო (იქვე).

„ფაუსტის“ მეორე ნაწილის მეოთხე-მეხუთე აქტების ანალიზი ვიზეს შრომაში სწორედ იმას გვიდასტურებს, რომ ფაუსტის ევოლუციას ეს მკვლევარი იხილავს, როგორც ევოლუციას წინააღმდეგობრიობისა და დაბნეულობიდან არა პოზიტიური თვალსაზრისის გამომუშავებამდე, არამედ როგორც წინააღმდეგობრიობის შემდგომ გაძლიერებას და, რაც მთავარია, როგორც გმირის იდეურ კრახს. ფაუსტს ამ ფინალური სცენებისა, ვიზეს აზრით, აქვს რაღაც „ენით გამოუთქმელი ბოროტი“ (166), იგი არის ძალაუფლების მოყვარე, მფლობელი კოლონიზატორი. მისი თვითმიზნად გამხდარი ძალაუფლებისმოყვარეობა ემყარება თურმე მეფისტოფელური მაგიის მატყუარა საფუძველს, თავის ბატონობას მეფისტოფელსა და მის სამ მოძალადეს უნდა უმაღლოდეს (იქვე).

ვიზე არ უარყოფს, რომ ფინალური სცენების ფაუსტი ხასიათდება „მიწიერი ქმედებისადმი გაძლიერებული მიდრეკილებით“ (166), მაგრამ იგი საფუძველშივე მცდარად წარმოადგენს ფაუსტის

ამ პოზიტიურ მხარეს, მის სწრაფვას დიდი, პრაქტიკული საქმიანობისადმი, წარმოადგენს როგორც „თვითმიზნად გამხდარ ძალაუფლებას“, როგორც „ზომიერების უქონლობის გამოხატულებას“, როგორც ბოროტი, ამორალური ხასიათის მოვლენას (იქვე). ეს ერთი მხრივ. მეორე მხრივ, ფინალური სცენების ფაუსტის გაძლიერებულ სწრაფვას პრაქტიკული ქმედებისადმი ბენო ვიზე მიიჩნევს ისეთ მოვლენად, რომელიც სათავეს იღებს მეტაფიზიკური მიდრეკილებისაგან — გაცდეს ყოველგვარ მიწიერსა და რეალურს (იქვე). მოხუცი ფაუსტი, ამდენად, ვიზეს კონცეფციით, წარმოგვიდგება არა როგორც რაიმე მყარ მსოფლმხედველობრივ თვალსაზრისამდებარე გმირად, არამედ როგორც ღრმად წინააღმდეგობრივ, გაორებული გმირად („Dieser Faust des höchsten Alters... zeigt in verstärktem Maße die widerspruchsvolle Zweiheit seines Wesens“ — 166), რომლის სწრაფვას დიდი პრაქტიკული საქმიანობისადმი, თავისი ხასიათით თურმე ბოროტსა და ამორალურს, საფუძვლად უდევს მისწრაფება **შ ე უ ძ ლ ე ბ ლ ი ს ა და გ ა ნ უ ხ ო რ ც ი ე - ლ ე ბ ლ ი ს ა დ მ ი** („das geistige Verlangen nach dem Unmöglichen, dem Unerreichbaren“ — იქვე).

ზრუნვასთან ფაუსტის შეხვედრის სცენაც ვიზეს ნაშრომში იმგვარადაა განხილული, რომ მომზადდეს ნიადაგი ფინალური სცენის ფაუსტის, როგორც ადამიანის, იდეური მარცხის ცხადყოფისათვის. ეს სცენა ვიზეს მიაჩნია ფაუსტის მაგიისაგან განდგომის მაჩვენებლად (167). იგი ფიქრობს, რომ მაგიასთან კავშირის დამყარებით ფაუსტი ცდილობს წუდეს ზეადამიანურს, რათა „უმალღესი წამი“ უკვე აქ მიწიერში განახორციელოს (167). სხვაგვარად უყურებს მკვლევარი მაგიას ზრუნვასთან ფაუსტის შეხვედრის სცენაში. ახლა მაგია, მისი აზრით „ალარაა ზეადამიანურამდე ამალღებულ ქადოსნური ძალა“, არამედ მაგიკოსი თვით ხდება მის მიერ მოხმობილი სულების მსხვერპლი“ („sondern der Magier wird selbst ein Opfer der Geister, die er rief“ — იქვე). ზრუნვისადმი გაბედულად დაპირისპირებულ ფაუსტს ვიზე ახასიათებს როგორც მაგიკოსს, მის მიერ გამოწვეული სულების მსხვერპლს, რომელიც თავისი ნებით იმიჯნება მაგიისაგან, მაგრამ ამაღლ, იცის, რომ „არ ძალუძს მის გარშემო დაგებული ქსელის გახსნა“ (168).

მაგიის მნიშვნელობის ასეთი ცალმხრივი გაგების ფონზე მოსალოდნელი ის იყო, რომ ფაუსტის გადაწყვეტილებაში ჩამოშორებოდა მაგიას, მკვლევარი დაინახავდა ამ გმირის არა ღრმა სულიერ კრიზისში ჩავარდნას, არამედ **ნ ი ა დ ა გ ი ს მ ო მ ზ ა დ ე ბ ა ს** წინააღმდეგობის დაძლევისთვის, პოზიტიური, კეშმარიტად მეც-

ნიერული მსოფლმხედველობის ნიადაგზე დადგომისათვის. მაგრამ ვხედავთ ამის სრულიად საწინააღმდეგოს, იმის მტკიცებას, რომ „მაგიისათვის ზურგის შექცევაში ერთხელ კიდევ აშკარად სჩანს „die ganze Verfehltheit des faustischen Wesens“ — 168). ვიზე არ თვლის, რომ ამ მძიმე მდგომარეობაში ჩავარდნილი ფაუსტისათვის ყველა გზა დაკეტილია, მიაჩნია, რომ ასეთ პირობებშიც მას აქვს შესაძლებლობა წავიდეს ბოლომდე თ ა ვ ე ს ი გ ზ ი თ (იქვე), მაგრამ მას საფუძველშივე მცდარად ესმის ფაუსტის სწორედ ეს „თავისი გზა“, ამ გმირის დიდი, ადამიანთა ცხოვრების გაუმჯობესებისათვის წარმოებული დიდი ბრძოლა, რაზედაც იგი ზრუნვასთან შეხვედრის შემდეგ არა თუ ხელს იღებს, არამედ კიდევ უფრო მეტი გატაცებით ეძლევა მას. ზრუნვასთან შეხვედრის სცენის იმ ანალიზიდან, რომელსაც ვიზე გვაწვდის, ფაუსტი წარმოგვიდგება, როგორც სულიერად დაცარული ადამიანი, რომელსაც მაგიასთან კავშირმა თურმე მხოლოდ და მხოლოდ უარყოფითი შედეგი მოუტანა და რომელსაც მაგიისაგან ჩამოშორების გადაწყვეტილება იმ დროს გამოაქვს, როცა „ერთობ გვიანლაა“ (168).

ასეა თუ ისე, ვიზე მაინც აღიარებს, რომ მოხუცმა ფაუსტმა მონახა გამოსავალი, წავიდა „თავისი გზით“. არსებითი მნიშვნელობა იმას ენიჭება, თუ როგორ ესმის მეკვლევარს ეს „თავისი გზით“ წასვლა, რა შინაარსს დებს იგი თავის განცხადებაში რომ „Die Todesbottin Sorge kann an Fausts irdisches Haben heran, nicht aber an sein ewiges Sein“ — 169). რას ნიშნავს ვიზეს კონცეფციით, ფაუსტის ეს „მარადიული მყოფობა?“ ამ საკითხზე პასუხი ვიზესთან ნაწარმოების დასკვნით სცენების განხილვაში უნდა ვეძიოთ, სახელდობრ იმ სცენის, როცა ფაუსტი მოპოვებულ ტერიტორიაზე გათავისუფლებულ ხალხთა ბედნიერი ცხოვრების შექმნას ისახავს მიზნად.

ვიზე ანგარიშს უწევს იმ ფაქტს, რომ ეს მომენტი წარმოადგენს უმაღლეს პუნქტს ფაუსტის განვითარებაში, ის წამი კი, რომელსაც ფაუსტი ეტყვის — „შეჩერდი, შენ ასეთი მშვენიერი ხარ!“ — უმაღლეს წამს (...„den höchsten Augenblick“ — 170), მაგრამ გადამწყვეტი მნიშვნელობა იმას აქვს, რომ ფაუსტს ამ დასკვნითი სცენისა, დიდი შემოქმედებითი შემართების მქონეს, ხალხთა ბედნიერი მომავლისათვის გაბედულ მებრძოლს, უსაგნო მეოცნებეობის გადაჭრით უარყოფელ რეალისტს და დიდ ოპტიმისტს ვიზე ხატავს როგორც გადაულახავ წინააღმდეგობათა ხლართში გაბმულ გმირს. სწორედ ამ „უმაღლესი წამის“ შესახებ წერს იგი, რომ „აქაც ყველაფერი სახვეა წინააღმდეგობით“ (170); სწორედ ცხოვრების

ზღურბლთან მისული ფაუსტის შესახებ აღნიშნავს იგი, რომ „რაც უფრო იზრდება წრე, მით უფრო გამოუხსნელი ხდება ხლართი, რომელშიც დაბნეული ადამიანი ვარდება. დემონური და მასთან დადარაჟებული საფრთხე კი არ კლებულობს, არამედ იზრდება და გერმანულ პოეზიაში ძნელადღა მოიპოვება იმაზე უფრო საშინელი, ვიდრე მოხუცი, დემონების ბადეში გაბმული ფაუსტიო“ (170—171).

აქედან აშკარაა თუ როგორ ესმის ვიზეს ფაუსტის განვითარება, ესმის არა როგორც გზა დაბნეულობიდან პოზიტიური თვალსაზრისის გამომუშავებისაკენ, არამედ როგორც ისევ დაბნეულობის გზით სვლა, არა როგორც შემცირება, არამედ როგორც გაზრდა დემონურობისა. ამიტომაც, რომ იგი არ ეთანხმება ფაუსტის იმ ინტერპრეტაციებს, რომლებიც თვლიან, რომ ფაუსტი დაბნეულობიდან საბოლოოდ გათავისუფლდა და გათავისუფლდა ისე, რომ დაიმსახურა ღმერთის წყალობა, თუმცა ფორმალურად ნიძლავი მეფისტოფელთან წააგო (170). ვიზეს მიაჩნია, რომ ამგვარი ინტერპრეტაცია არასწორად წარმოგვიდგენს საქმის ვითარებას.

ფაუსტის დასკვნითი სცენის ამგვარი ინტერპრეტაცია ვიზეს არ მიაჩნია მართებულად იმიტომაც, რომ გოეთეს ნაწარმოების „ამგვარი გაგება ტრაგიკულის ახსნას განვითარების იდეის მიხედვით წარმოადგენს“ (იქვე). იგი თვითონ იმ აზრისაა, რომ „განვითარება არ შეიძლება მიჩნეული იქნეს ფაუსტური ჰუმანიურობის „თვითმიზნად“ (იქვე). მართალია, ვიზე იმასაც აღნიშნავს, რომ ტრაგედიის II ნაწილის ფაუსტი აღწევს „in Idee und Wirklichkeit zu einer Welt durch dringung, die an Gewicht und Weite sich mit dem Ichbekenntnis des ersten Teils nicht mehr vergleichen läßt“ — (170), მაგრამ იგი იქვე შენიშნავს, რომ ეს არ არის „ზნეობრივი სრულქმნა“, განვითარება „დაბნეულობიდან სიცხადემდე“ (იქვე). უცნაური ვითარება იქმნება: ერთი მხრივ მკვლევარი იმ აზრს ანვითარებს, რომ ნაწარმოებში ხორციელდება პროლოგის ღმერთის მიერ მოცემული პროგნოზი, რომ იგი ფაუსტს დაბნეულობიდან სიცხადეში შეიყვანს, მეორე მხრივ კი, როცა ფაუსტის მიერ განვლილი მთელი გზის გაანალიზებას ახდენს, იგი იმ აზრს ანვითარებს, რომ ფაუსტის განვითარების გზა არ არის გზა დაბნეულობიდან სიცხადისაკენო. არის თუ არა აქ წინააღმდეგობა? თავისთავად ცხადია, არის. მკვლევარიც ამჩნევს ამას და აქედან გამოსავალსაც ეძებს. ამის შესახებ ქვემოთ.

აქ კი იმ გარემოებას მივაქცევთ ყურადღებას, რომ ვიზეს შრომაში უარყოფილია ფაუსტის განვითარება, იგულისხმება მისი პროგრე-

სული განვითარება. მკვლევარი, მართალია, აღიარებს, რომ ფაუსტი ტრაგედიის დასკვნითი სცენისა განსხვავდება ადრინდელი ფაუსტისაგან, აღნიშნავს, რომ სიცოცხლის ზღურბლთან მყოფი მაგიკოსი ფაუსტი სხვა არის, ვიდრე ის, რომელიც პაქტს დებს (172), მაგრამ მიაჩნია, რომ „seine Grundsituation ist die gleiche“ (იქვე). მიაჩნია რომ იგი, ფაუსტი არის „immer noch ein Gottesknecht, aber ebenso vom dunklen Drängen geleitet und in das Dämonische verstrickt“ (იქვე).

როდის შეიძლება ლაპარაკი ფაუსტის განვითარებაზე? თუ დავდგებით ვიზეს თვალსაზრისზე ეს შეიძლება ერთი მხრივ მაშინ, თუ აღმოჩნდება, რომ ფაუსტი წავიდა იმ გზით, რომელიც პროლოგის ღმერთის მიერ იყო მოხაზული და რომელიც უნდა გამოხატულიყო ამ გმირის რელიგიურ სიცხადეში შეყვანაში; მეორე მხრივ ეს შეიძლება მაშინ, თუ განხორციელდებოდა მეფისტოფელის პროგნოზი, რომ ფაუსტს ღმერთი უცილობლად დაჰკარგავდა. მესამე შესაძლებლობა, ფაუსტის წასვლა თავისი, როგორც ღმერთის, ისე მეფისტოფელის მიერ მითითებულისაგან განსხვავებული გზით, ვიზესთან გამორიცხულია. ფაუსტის, როგორც ადამიანის მისწრაფებები მას ორგანულად დაკავშირებული აქვს ქ რ ი ს ტ ი ა ნ უ ლ ღ მ ე რ თ თ ა ნ. მაგრამ ვიზეს ამ თვალსაზრისზედაც რომ დავდგეთ, ფაუსტის პოზიტიური განვითარება საფუძველშივე გამორიცხული გამოდის, საფუძველშივე ირიცხება, რომ ფაუსტმა ამ ქვეყნადვე დააღწიოს თავი დაბნეულობას, წავიდეს ფართო, რეალისტური თვალსაზრისის გამოშვებების გზით. პირიქით, მკვლევართან ვხედავთ იმის მტკიცებას, რომ დაბნეულობა და შინაგანი წინააღმდეგობა ფაუსტისა კი არ მცირდება, არამედ სულ უფრო და უფრო მატულობს და ტრაგედიის დასკვნით ნაწილში ეს გმირი წარმოგვიდგება როგორც ღმერთის ხლართში გაბმული, სულიერად დაცარული გმირი. თავის „აბსოლუტურ ქმედებაში უკმაყოფილო ფაუსტი, აცხადებს ვიზე, ცარავს თავის თავსო“ (166).

„ფაუსტის“, მისი განსაკუთრებით დასკვნითი სცენების იმ ანალიზიდან, რომელსაც ვიზე გვაწვდის, აბსოლუტურად ირიცხება შესაძლებლობა ვილაპარაკოთ ამ გმირის პროგრესულ განვითარებაზე, მის მიერ დასახული მიზნის განხორციელებაზე. ამაში ერთხელ კიდევ გვარწმუნებს ვიზესეული შეფასება მოხუცი ფაუსტის მიერ დასახული დიდი მიზნისა. მის შესახებ ვიზე წერს, რომ იგი არის „გამოხატულება ადამიანური მისწრაფებისა, რომელსაც არასდროს არ შეუძლია მიზანთან „მისვლა“ (171). იმის უარყოფა შეუძლებელია, რომ ვიზესაც სურს დაინახოს ფაუსტთან პროგრესული განვითარება,

მაგრამ არსი ამ განვითარებისა მას საფუძველშივე მცდარად აქვს გაგებული, რამდენადაც იგი დაკავშირებული აქვს, როგორც ქვევით დავინახავთ, ფაუსტის არა ამქვეყნიურ ცხოვრებასთან, არამედ ღვთაებრიობასთან. ვიზეს მთელი მტკიცება იქითაენამიმართული, რომ დადასტურდეს ფაუსტის როგორც ადამიანის ამქვეყნად დამარცხება, დემონურის ხლართში მოქცევა. ობიექტურად ვიზეს იმის მტკიცება გამოუდის, რომ ფაუსტის განვითარება მიდის მეფისტოფელის მიერ მოხაზული, მასში დემონურის სულ უფრო და უფრო გაძლიერების და ბოლოს მისი სრული იდეური კრახის გზით. ფაუსტში, ფიქრობს იგი, მოცემულია როგორც ღვთაებრივი, ისე ლუციფერული საწყისი („so wird im Menschen Faust der Widerspruch des Luziferischen und des Göttlichen sichtbar“ — 174). თანაც ლუციფერული თურმე კი არ მცირდება, არამედ სულ უფრო და უფრო ძლიერდება, ეს გმირი „თითოეული ნაბიჯის გადადგმისას ვარდება სულ უფრო და უფრო ღრმად თავისი არსობის ლუციფერულ განმარტოებაში“ (172).

ფაუსტის განვითარების ამ სახით წარმოდგენა ვიზესთან განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს ნაწარმოების ფინალური სცენის განხილვისას. აქ ხედავს მკვლევარი მთელი სიცხადით „von Dämonen umstrickten Faust“ (174), მოქცეულს „მთლიანად ორმაგ, ტრაგიკულ სიტუაციაში“ (170), რომელიც, მართალია, „თავისში გრძნობს უშრეტ ძალას“ (169), მაგრამ შედეგი მთელი მისი ქედუდრეკი ქმედებისა თურმე ამაო და წარმავალია. რატომ? იმიტომ, რომ იგი თურმე მეფისტოფელთან კავშირზე, მეფისტოფელურ საწყისზე დამყარებული ქმედებაა (171). ვიზე ვერ უარყოფს, რომ მოხუცი ფაუსტი ხალხთა ბედნიერ მომავალს შეტრფის, ჩაბმულია დიდ პრაქტიკულ საქმიანობაში, მაგრამ არსი გმირის ამ მოღვაწეობისა მას საფუძველშივე მცდარად აქვს შეფასებული. გამოდის რა იქიდან, რომ ფაუსტმა თავი ვერ დააღწია დემონურს, პირიქით, ეს უკანასკნელი დაეუფლა მას სულ უფრო და უფრო ძლიერად, იგი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ ფაუსტის გრანდიოზული საქმიანობა ილუზიასა და თავის მოტყუებას წარმოადგენს. „Gibt es eine tiefere Verkennung der Wirklichkeit, კითხულობს ვიზე, als die der blinde Faust... in einer unerhörten Kraft der Selbsttäuschung durchmacht?“ (171).

ამგვარი კითხვის დასმის საფუძველს მკვლევარს აძლევს ის გარემოება, რომ ფაუსტის როგორც ადამიანის განვითარებაში იგი ხედავს დემონურის გზით სვლას, ხალხთა ბედნიერი მომავლის მოტრფიალე ფაუსტში ხედავს დემონურ მფლობელს, რომელიც თურმე

ბოროტების, ამორალურ გზას დადგომია, რომლის დიდი საქმიანობა მეფისტოფელისა და მისი სამი დამქაშის ძალმომრეობასა და პირატობას ემყარება (171). ვიზე ფიქრობს, რომ ტრაგედიის ეს დასკვნითი სცენები დაწერილია „mit der ganzen abgründigen Ironie“— (ibid.). ასევე ტრაგიკულ ირონიას ხედავს მკვლევარი იქ, სადაც ფაუსტი წამს ეუბნება — „შეჩერდი, შენ ასე მშვენიერი ხარო“.

თი ფაუსტის ევოლუციის, „ფაუსტში“ ტრაგიკულის როგორ გაგებას ვეთავაზობს ვიზე. ძნელი არ არის დანახვა, რომ ამგვარი გაგება წარმოადგენს ფაუსტის დიდი კულტურულ-შემეცნებით მნიშვნელობის დამცირებას. მართლა და ამ მხატვრული სახის რა დიდ კულტურულ-შემეცნებით მნიშვნელობაზე შეიძლება ლაპარაკი თუ მას წარმოვიდგენთ ბოლომდე ღვთაებრივ და ლუციფერულ საწყისებად დაფლეთილ, შინაგანად დაცარულ ჯადამიანად, რომელიც თურმე მიდის ღემონური გზით, ხდება ღემონური მფლობელი და უზურპატორი? რაში უნდა დავინახოთ ფაუსტის სიდიადე, თუ ხალხთა საკეთილდღეოდ გამიზნულ მის დიდ პრაქტიკულ საქმიანობას მივიჩნევთ სინამდვილის უგულვებელყოფად, ილუზიად და თავის მოტყუებად? ცხადია, ფაუსტის პროგრესულობაზე ლაპარაკი ჰქარავს ყოველგვარ საფუძველს თუკი ამ გმირს მივიჩნევთ არსებითად მეფისტოფელის ფარვატერში მოქცეულ, თავად მჩაგვრელად და ტირანად, გერმანულ პოეზიაში ყველაზე უფრო შემზარავ პერსონაჟად. მართლაც და; თუ გერმანულ პოეზიაში ძნელია მოიძებნოს ისეთი მხატვრული სახე, რომელიც იქნება ფაუსტზე უფრო შემზარავი, მაშინ ფაუსტიც იმ კატეგორიის გმირი ყოფილა, როგორც მისტიკური რომანტიზმის ლიტერატურაში გამოყვანილი გმირები არიან. გოეთეს დამოკიდებულება რომანტიზმისადმი, კონკრეტულად, მისტიკური რომანტიზმისადმი, რომანტიკულის იმ გაგების ანალიზი, რომელიც „ფაუსტშია“ ჩაქსოვილი, აბსოლუტურად რიცხავს ფაუსტსა და მისტიკური რომანტიზმის გმირს შორის იდენტივობის დამყარების შესაძლებლობას.

მაინც რამდენად გამართლებულია თვით „ფაუსტის“ მიხედვით გმირის მოღვაწეობაში ლუციფერული საწყისის გამარჯვების დანახვა? რამდენად მართებულია ფაუსტის შესახებ ვთქვათ, რომ იგი საბოლოოდ, როგორც ადამიანი, გამოუვალ წინააღმდეგობათა ხლართში მოექცა? გადაჭრით შეიძლება ითქვას, რომ „ფაუსტი“ არ იძლევა ამგვარი დასკვნის გაკეთების უფლებას. ფაუსტის ევოლუციის ის სურათი, რომელსაც ვიზე ვეთავაზობს, საფუძველშივე უპირისპირდება გოეთეს შემოქმედებითი განვითარების იმდროინ-

დელ ხაზს, წარმოადგენს იმის უგულვებელყოფას, რომ „ფაუსტის“ პრობლემატიკა ორგანულად დაკავშირებულია გოეთეს მთელი ამდროინდელი შემოქმედებითი განვითარების ძირითად საკითხებთან. შეუძლებელია ვამტკიცოთ, რომ გოეთე თავის უკანასკნელი პერიოდის ისეთ დიდ ნაწარმოებში, როგორცაა „მოგზაურობის წლები“, „არჩევითი თვისობა“, „დასავლურ-აღმოსავლური დივანი“, „ეპიმენიდეს გამოღვიძება“ და ბევრი სხვა, მიჰყვება ერთ ხაზს, დგას ადამიანის ამქვეყნადე დარჩენისა და საზოგადოებრივად სასარგებლო საქმიანობის აღიარების თვალსაზრისზე, ხოლო ამავე პერიოდში შექმნილ „ფაუსტის“ მეორე ნაწილში კი ხატავს ადამიანის ამგვარ მოღვაწეობას როგორც ფუქსა და წარუმატებელს.

ვიზეს მიერ მოწოდებული გაგება ფაუსტის ევოლუციისა კი წარმოგვიდგენს ამ გმირს როგორც არსებითად განსხვავებულს გოეთეს ამ პერიოდის სხვა გმირებისაგან, ასევე, წარმოგვიდგენს „ფაუსტის“ პრობლემატიკას როგორც საფუძველშივე განსხვავებულს გოეთეს სხვა დიდ ნაწარმოებთან, კერძოდ, „მოგზაურობის წლების“ პრობლემატიკისაგან. თუ ვიზეს შეხედულებათა ნიადაგზე დავდგებით, ფაუსტის ჩაბმას პრაქტიკული მოღვაწეობის ფერხულში შევაფასებთ როგორც სინამდვილის უგულვებელყოფას, როგორც გმირის მხრივ თავის მოტყუებას, თუ თავისი გმირის დიდი შემოქმედებითი შემართებისადმი გოეთეს დამოკიდებულებაში დავინახავთ ირონიას, მაშინ, ბუნებრივია, მწერლის ასეთივე ირონია უნდა დავინახოთ აქილევის იმ დახასიათებისადმი, რომელსაც ათინა პალადა იძლევა და რომელშიც აქილევის ხალხთა საკეთილდღეოდ გამიზნულ დიდ პრაქტიკულ მოღვაწეობის შესახებაა ლაპარაკი. მაშინ მწერლის ასეთივე ირონია უნდა დავინახოთ „არჩევითი თვისობის“ გმირების — შარლოტასა და კაპიტანის პრაქტიკული მოღვაწეობისადმი, განსაკუთრებით კი, „მოგზაურობის წლებში“ გამოყვანილი ვილჰელმის, ლენარდოსა და სხვათა მოღვაწეობისადმი. არა გვკონია, სადავო იყოს, რომ გოეთე არამც და არამც არ წარმოადგენს კრიტიკულ ხაზებში დასახელებულ ნაწარმოებთან გმირებს, მათ დადგომას რეალისტური მსოფლმხედველობის ნიადაგზე. რატომ „ფაუსტი“ უნდა წარმოადგენდეს ამ მხრივ მონაკლისს? რატომ ამ ნაწარმოების იდეური ხაზი უნდა განსხვავებულ იქნეს „მოგზაურობის წლების“ იდეური ხაზისაგან?*

* ეს საკითხი, როგორც ჩანს, არ ისმება ვიზეს წინაშე, მაგრამ იგი ისმება მთელი სიმწვავეით კორფთან, რომელიც იმ დასკვნამდე მიდის, რომ „ფაუსტისა“

ორში ერთი: თუ ვიზეს ფაუსტური კონცეფციის ნიადაგზე დავდგებით, მაშინ ან ის უნდა ვალიაროთ, რომ გოეთეს შემოქმედებითი მოღვაწეობის სხვა უზნებზედაც იგივე ვითარებაა, რასაც მკვლევარი „ფაუსტში“ ხედავს, მიწიერი რეალობის ნიადაგზე დგომა იქაც,

და „ვილჰელმ მაისტერის“ იდეური ხაზი ერთიმეორისაგან განსხვავებულია. ამგვარი დასკვნის საფუძველს კორფი იმაში ხედავს, რომ ფაუსტი, მისი შეხედულებით, „ძიებულ კმაყოფილებას ვერ ხედავს იქაც, სადაც ვილჰელმი მას, მწერლის აზრით, აპოჯის“ (K o r f f, H. A. Geist der Goethezeit, Leipzig, S. 376). კორფი იმ აზრის დამცველად გამოდის, რომ ფაუსტი დაუკმაყოფილებელია და განმარტოებულად ასეთი რჩება ბოლომდე. მართალია, ვიზესაგან განსხვავებით, იგი ფაუსტში ნახულობს პოზიტიურ მხარეს, სიცოცხლისმადგინებლობას, სიცოცხლით კმაყოფილებას საერთოდ („die Lebensbejahung, eine Befriedigung durch das Leben überhaupt“), მაგრამ გმირის ამ პოზიტიურობისაგან არსებითად არაფერი რჩება, როცა მკვლევარი ტრაგდიის დასკვნითი სცენების ფაუსტის მოღვაწეობის შეფასებას ახდენს. ფაუსტი ამ სცენებისა, კორფის შეხედულებით, არის „აღამიანებისადმი იქის სიძულელისა და თვითმპყრობელობაში მთლიანად განმარტოებული ადამიანი“ (379).

რალა ფასი აქვს ამის შემდეგ ლაპარაკს ფაუსტის სიცოცხლისმადგინებლობის შესახებ, იმის აღნიშვნას, რომ ფაუსტი „სიცოცხლით, მთლიანად აღებული, დაკმაყოფილებულია“ (378), თუ ამის გვერდით იმის კონსტატაცია ხდება, რომ ფაუსტი „სიცოცხლის არც ერთი ცალკე შინაარსით კმაყოფილი არ არის“ (იქვე), რომ იგი არის „მთლიანად განმარტოებული ადამიანი“ (379)? ცხადია, არაფერი. სიცოცხლისმადგინებლობა ფაუსტისა, ბუნებრივია, უნდა გამოვლენილიყო სინამდვილისადმი მის დამოკიდებულებაში, იდეალის პოვნაში სწორედ საზოგადოებრივ, პრაქტიკულ მოღვაწეობაში ჩაბმის გზით. აქ უნდა ენახა ფაუსტის ნამდვილი კმაყოფილება, განხორციელება თავისი იდეალისა. კორფი კი ფიქრობს, რომ ფაუსტს ამგვარი საფეხურისათვის არ მიუღწევია, რომ პრაქტიკული მოღვაწეობის ფერხულში ჩაბმული, იგი ილუზიების ტყვეობაში მოქცეული, თვითმოტყუებული გმირია. მკვლევარი ამტკიცებს, რომ ფინალური სცენის ფაუსტს იდეალის განხორციელების რეალური გზისთვის არ მიუგნია, არ მიუღია, მაშასადამე, ნამდვილი დაკმაყოფილება.

თუ ფაუსტის საზოგადოებრივ-პრაქტიკულ კმედებას ამგვარად შევხედავთ, მასში არ დავინახავთ ფაუსტური პრობლემის გადაწყვეტის გასაღებს, ისე ლაპარაკი მისი სიცოცხლისმადგინებლობის შესახებ კარგავს ყოველგვარ აზრს, ყოველგვარ აზრს კარგავს მტკიცება იმის, რომ ფაუსტს ახასიათებს საერთოდ ცხოვრებით კმაყოფილება, საერთოდ სიცოცხლისმადგინებლობა („die allgemeine Lebensbejahung“—378). როგორც ჩანს, კორფის დამოკიდებულება ფაუსტის საზოგადოებრივ-პრაქტიკული კმედებისადმი წინააღმდეგობრივია. ერთი მხრივ იგი ხელალებით უარყოფს, რომ სოციალურ პრაქტიკაშია საწინდარი ფაუსტური პრობლემის გადაწყვეტისა, თელის, რომ „denen nicht zu helfen ist, die sich die Lösung des Faustproblems immer noch so einfach machen, in dem sie die soziale Wirksamkeit als der Weisheit letzten Schluß und als das Mittel betrachten, durch welche Faust tatsächlich zu wirklicher Befriedigung gelangt“ (376); მეორე მხრივ კი იგი ფაუსტის აქტივში თელის იმას, რომ მას ახასიათებს „საზოგადო სიცოცხლის-

სინამდვილის უგულებელყოფას წარმოადგენს, ანდა ვალიართ ის, რომ „ფაუსტის“ იდეური ხაზი ძირითად განსხვავ-

„მადგინებლობა“, გამოვლენილი, სხვაგვარად შეუძლებელია ვიფიქროთ, მის პრაქტიკულ მოღვაწეობაში.

„ფაუსტში“ პრაქტიკის მნიშვნელობის დაახლოებით ასეთივე შეფასებას იძლეოდა გ. შიმელი (G. Simmel. Goethe, dritte Auflage, Leipzig, 1918, S. 133), მაგრამ ცნება პრაქტიკულისა გოეთესთან, კონკრეტულად „ფაუსტში“, მას გაგებული აქვს არა როგორც მიაღი მიზნის მისაღწევად გამიზნული ქმედება, არამედ, — „ქმედება როგორც ასეთი, როგორც საქმე და ქმედება პრაქტიკული დღის უშუალო ამოცანისა“ (134). ფაუსტური პრობლემის გადაწყვეტაში სოციალური პრაქტიკის მნიშვნელობის ხელაღებით უარყოფის გასწვრივ კორფთან ვერ ვნახულობთ პასუხს იმაზე, თუ რაში უნდა ვეძიოთ მოხსენებულ პრობლემის გადაწყვეტა, ან არის თუ არა საერთოდ ეს პრობლემა გოეთესთან გადაწყვეტილი. „ფაუსტის“ ფაქტურა კი არავითარ ევქეს არ ტოვებს, რომ მწერალი სწორედ სოციალურ პრაქტიკაში ხედავს გასაღებს ფაუსტური პრობლემის გადაწყვეტისა, ხედავს თავისი გმირის ხალხთა საკეთილდღეოდ გამიზნულ დიდ პრაქტიკულ მოღვაწეობაში. ამგვარი გაგების წინააღმდეგ კორფთან არგუმენტად წამოყენებულია ის, რომ ფაუსტი ბოლომდე უცმყოფილოა, აგრეთვე ის, რომ იგი ფინალურ სცენაში ბრმა არის.

ფაქტია. რომ ფაუსტი დასკვნით სცნებშიც არ არის კმყოფილი. ამას თვითონ მწერალიც აღიარებდა (Eckermann, II, 240), ფაქტია ისიც, რომ ფაუსტი ფინალურ სცენაში ზრუნვის მიერ დაბრმავებულია. მაგრამ აქედან განა ის გამოდის, რომ იგი ცხოვრებაში საერთოდ დაუცმყოფილებულია, ადამიანისადმი სიძულვილითაა გამსჭვალული, მათგან განცალკევებულია? ცხადია, არა. ფაუსტის უცმყოფილების ამგვარი შეფასება ნიშნავს ამ მხატვრული სახის მნიშვნელობის ისეთივე დაყენებას, როგორსაც ვიხსენებთ ვხედავთ, ნიშნავს მისი სრული იდეური მარცხის აღიარებას. გოეთეს ნაწარმოებიდან არამც და არამც არ გამოდის, რომ ფაუსტის უცმყოფილება ადამიანთაგან მისი სრული განმარტოების მაჩვენებელია, რომ იგი თავის ძიებებში იმედგაცრუებულია. არც ერთ თავის ნაწარმოებში გოეთეს არ ვინუვითარებია ის თვალსაზრისით, რომლის ამოკითხვასაც „ფაუსტიდან“ კორფი და ეოზე ცდილობენ. რატომ ეს ნაწარმოები უნდა შეადგენდეს აქედან გამონაკლისს, თანაც ისეთს, რომელშიც ავტორი თითქოს არა უბრალოდ უარყოფს სოციალური პრაქტიკის როლს, არამედ თვითმორცხუებულად, დაბრმავებულად ხატავს ფაუსტს იმისთვის, რომ უჩვენოს თუ როგორი მცდარია მისი გზა, სოციალური პრაქტიკისადმი აპელაცია მისი მხრივ?

მერე და საიდან მტკიცდება, რომ ფაუსტი ამგვარ გამონაკლისს წარმოადგენს? იქიდან, რომ იგი უცმყოფილოა, გვეტყვიან. მაგრამ უცმყოფილებაცაა და უცმყოფილებაც. ფაუსტის უცმყოფილება სრულიადაც არ არის იმ რიგის მოვლენა, რომ იდეების სფეროში მისი მარცხის შესახებ შეიძლებოდა ლაპარაკი, შეიძლებოდა დავსკვნათ, რომ იგი ადამიანთაგან „სრულიად განმარტოებულია“. უცმყოფილება ფაუსტისა მაჩვენებელია არა იმის, რომ იგი ცხოვრებაზე ხელჩაქნეულია, ადამიანთა მოძულეა, ან განმარტოებულია, არამედ იმის, რომ მას უყვარს ცხოვრება, ადამიანებში. იგი უცმყოფილოა არა იმიტომ, რომ იდეალის განხორციელების გზების ძიებაში

დ ე ბ ა გოეთეს შემოქმედების ძირითადი ხაზისაგან. არც ერთსა და არც მეორე შემთხვევაში, ცხადია, მართალი არ ვიქნებით.

დამარცხდა, არამედ იმის შეგნების შედეგად, რომ სრულ კმაყოფილებას ვერ აღწევს, რეალობად ვერ აქცევს იმას, რასაც შეჰხარის, რასაც თავისი გონების თვალითა და წარმოსახვით წვდება.

და როგორ უსუსურად წარმოგვიდგება მტკიცება, რომ გოეთე ფინალურ სტენაში იმიტომ ხატავს ფაუსტს არა მხოლოდ როგორც დიდ პრაქტიკოსსა და ორგანიზატორს, არამედ როგორც დიდ მეოცნებესაც, რომ ამით სურს ჩააქსოვოს ირონიამისადმი, რასაც ფაუსტი ეწვრათვის და რისი საშუალებითაც ესწრათვის. ცხადია, ის, რასაც უკანასკნელი სტენის ფაუსტი შესტრფის, იგი წარმოსახული და არა რეალური სინამდვილეა, მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ ეს გმირი რეალური სინამდვილისაგან მოწყვეტილია, თვითაა იმ რიგის მეოცნებე, რომლისაგანაც ეს ეს არის კატეგორიულად გაიმიჯნა ზრუნვასთან საუბარში. იგი მეოცნებეა, მაგრამ არა რომანტიკული მეოცნებე, არამედ ისეთი, რომელიც დიდ რომანტიკულ შემართებას აკავშირებს მიწიერი რეალობის ნიადაგზე დგომასთან, დიდ პრაქტიკულ მოღვაწეობასთან. მან, ცხადია, იცის, რომ ის „უმაღლესი წამი“, რომელსაც ის შეჰხარის, არ არის განხორციელებული სინამდვილე, მაგრამ იცის ისიც, რომ იგი არ არის ისეთი, რასაც საერთოდ განხორციელება არ უწერია. და მას აქვს იმიტომ სრული საფუძველი არა უბრალოდ შეჰხაროდეს ამ წამს, არამედ სრულად მოიხიზლოს იმით, აქვს საფუძველი უთხრას მას — შეჩერდი, შენ ასე მშვენიერ ხარო. მან მთელი თავისი აქამდელი მოღვაწეობით მოიპოვა უფლება ამგვარად მემართოს „მშვენიერ წამს“. ამგვარ მიმართებით იგი ფორმალურად ავებს ნიძლავს შეფისტოფელთან, მაგრამ არა არსებითად. მისი გენიალური შორსუკრებტა განსაკუთრებით ამ ფაქტში მდლენდება, სახელდობრ იმაში, რომ მან, თავისი ღრმა რწმენით, შიავნო არა მხოლოდ იდეალისა და სინამდვილის დამოკიდებულების გადაწყვეტის გზას, არამედ განჭვრიტა კაცობრიობის მომავლის კონტურებიც. სხვა საკითხია, ცხადია, თუ რამდენად სწორად აქვს მას ვაგებელი საზოგადოებრივი ცხოვრების კანონზომიერება, აღამიანთა ისტორიის მამოძრავებელი ძალები, მაგრამ იმაში კი აბსოლუტურად არ შეიძლება დაეუკვდეთ, რომ მისი სოციალური და ფილოსოფიური კრედიო არის თვით გოეთეს კრედიო, განვითარებული მის მრავალრიცხოვან ნაწარმოებში, „ფაუსტის“ გარდა, განსაკუთრებით, „მოგზაურობის წლებში“. გოეთესაც სწორად იმგვარად ესახებოდა შრომის გათავისუფლების, ფაუსტური პრობლემის გადაწყვეტა, როგორც ეს ესახება ღრმად მოხუც ფაუსტს, ესახებოდა როგორც საზოგადოების ყველა წევრის შეგნებული შრომითი გაერთიანება კაცობრიობის ბუნდური მომავლის შექმნისათვის, დამოუკიდებლად აღამიანების სოციალური მდგომარეობისა და ინტერესებისაგან. რა საფუძველი უნდა იყოს იმიტომ მტკიცებისათვის, რომ ფინალურ სტენაში გოეთე წარმოგვიდგენს ფაუსტს კრიტიკულ ხაზებში, ხატავს მას როგორც თვითმორყუებულს? როგორ შეეძლო გოეთეს კრიტიკულ ხაზებში წარმოედგინა მოხუცი ფაუსტის კრედიო, როცა ეს უკანასკნელი მის საკუთარ კრედიოს წარმოადგენს? როგორ შეეძლო მას დაეხატა მოხუცი ფაუსტი როგორც აღამიანთა მოძულე და მათგან სრულიად განმარტოებული, როცა აღამიანთა შორის დამოკიდებულება მომავლის საზოგადოებაშიც კი მას სრულიადაც არ აქონდა წარმოდგენილი როგორც გამორიცხვა იძულებისა, აღამიანზე სოციალური კოლექტივის მხრივ აღმინისტრაციული ზეგავლენისა?

ცხადია, იმის გასარკვევად თუ რამდენად საფუძვლიანია ფაუსტური პრობლემის ვიზესუელი გაგება საკმარისი არაა მხოლოდ იმის ჩვენება, თუ რამდენად უჭერს მხარს ამ გაგებას საერთოდ გოეთეს შემოქმედება. არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება, თავისთავად გასაგებია, იმის გამოკვევას, თუ რამდენად უჭერს მას მხარს თვით „ფაუსტი“. ვიზე ფიქრობს, რომ ამ ნაწარმოების დასკვნითი სცენები გმირის მხრივ სინამდვილის უგულვებელყოფას და თვითმოტყუებას წარმოადგენს იმიტომ, რომ მისი ქმედება მეფისტოფელთან კავშირის შედეგად მიღებული ქმედებაა, რომ მოხუცი ფაუსტის წამოწყებები პირატობასა და ძალმომრეობაზეა დამყარებული. ასეა ეს სინამდვილეში? ფაქტია, რომ მეფისტოფელი ფაუსტის სამსახურში იმყოფება იმ მომენტშიც, როცა ფაუსტი თავისი ტერიტორიის გაფართოებისა და გაჯანსაღება-გამშენიერების გრანდიოზული გეგმის განხორციელებას იწყებს. მეფისტოფელის მიმართ იგი ამ შემთხვევაშიც არავითარ ილუზიებს არ ეძლევა, კარგად იცის, რომ მისი სტიქია იყო და არის პერმანენტული განადგურება. მაგრამ მან იცის ისიც, რომ მეფისტოფელს მისთვის, თავისი სურვილის წინააღმდეგ, ამ შემთხვევაშიც ისეთივე დახმარების გაწევა შეუძლია, როგორცაც აქამდე უწევდა. და იგი კვლავინდებურად იყენებს მას როგორც თანამგზავრს.

ფაუსტის მხატვრული სახის დიდი ღირებულება იმაშიც მდგომარეობს, რომ მას კარგად ესმის, რომ ახალი, ბურჟუაზიული საზოგადოებრივი ურთიერთობა გზას იკაფავს ომების, ძარცვა-გლეჯისა და ძალმომრეობის გზით. მეფისტოფელის ქმედება ნაწარმოების უკანასკნელ სცენაში ამის ილუსტრაციას წარმოადგენს. მისი ამ სახით წარმოდგენაში თავს იჩენს მწერლის ხანგრძლივი დაკვირვება თავისი დროის დიდ საზოგადოებრივ მოვლენებზე. ბურჟუაზიული ურთიერთობის განვითარებაზე ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში, თავს იჩენს კრიტიკა დამკვიდრების სტადიაში მყოფი ბურჟუაზიული საზოგადოებისა არა ფეოდალური რეაქციის, არამედ ფართო სოციალური ფენების პოზიციიდან. ფაუსტისა და მეფისტოფელის ურთიერთობა ნაწარმოების ფინალურ სცენაში იმავე პლანშია გადმოცემული, რომელშიც გადმოცემულია ბურჟუაზიული რევოლუცია გოეთეს სხვა მრავალრიცხოვან ნაწარმოებში.

ბურჟუაზიული რევოლუციის ისტორიული მნიშვნელობის აღიარების ფონზე დასახელებულ სცენაშიც მითითებულია იმაზე, თუ როგორ მწვავდება სოციალური საკითხები ახალ საზოგადოებრივ

ვითარებაში, უკეთ, მითითებულია იმაზე, რომ ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობა წარმოშობს დიდ სოციალურ კონფლიქტებს, რომ ისიც უსამართლობასა და ძალმომრეობაზე აგებული ურთიერთობაა. მაგრამ ისე, როგორც გოეთეს სხვა მრავალრიცხოვან ნაწერებში, „ფაუსტი“ ამ დადგინების სტადიაში მყოფი საზოგადოების უსამართლობასა და ძალმომრეობას უპირისპირდება იდეალი მომავალი, თავისუფალი საზოგადოებისა, რომელიც, მართალია, უტოპიური ხასიათისაა, მაგრამ ხალხებისადმი, სამართლიანობისა და თავისუფლებისადმი მწერლის დიდი სიყვარულის მაჩვენებელია. მწერლის ამ მოწინავე შეხედულებების მესტიყვედ გამოდის ფაუსტი, რომელსაც უზურპატორი მეფისტოფელი თავის სამსახურში ჰყავს. ნიშნავს ეს თუ არა იმას, რომ იგი თავის დიდ წამოწყებებში მხოლოდ მეფისტოფელს ემყარება, თავად დემონი და მაგიკოსია, როგორც ამის დამტკიცებას ვიზე ცდილობს? არა, არ ნიშნავს. ფაუსტი დასკვნით სცენებში ისეთივე ადამიანია, როგორიც ადრე იყო, რომელსაც ამქვეყნადვე სურს გახარება, თავისი მიზნის განხორციელება. იგი ადამიანია, რომელიც გადაჭრით ილაშქრებს რომანტიკული მისტიციზმის წინააღმდეგ, მოითხოვს, რომ ადამიანი სინამდვილის ნიადაგზე დარჩეს, მას თვალი გაუსწოროს და არ მიეცეს უსაგნო ჩვენებას. იგი დიდი პრაქტიკოსია, რომელსაც კვლავინდებურად კავშირი აქვს მეფისტოფელთან, მაგრამ ეს არამც და არამც არ ნიშნავს, რომ იგი მეფისტოფელის გზით მიდის. ღრმად მოხუცი ფაუსტი კვლავინდებურად იყენებს მეფისტოფელს, მაგრამ ახლა იგი განსაკუთრებით ძლიერად გრძნობს თუ როგორ ითიშება მისი და მეფისტოფელის გზები. ვიზე კი ვითარებას ისე ხატავს, რომ ფაუსტი თითქოს მეფისტოფელის ძალადობასა და პირატობას ამართლებდეს. ნაწარმოებიდან ეს არამც და არამც არ გამოდის. ფილემონისა და ბავკიდის განადგურება მეფისტოფელის ნახელავია და არა ფაუსტისა. ამ უკანასკნელის ჩანაფიქრში სრულიადაც არ შედიოდა ის, რაც შემდეგ მეფისტოფელმა ჩაიდინა. ფაუსტს განზრახული ჰქონდა ამ მოხუცთათვის ახალ ტერიტორიაზე სხვა მშვენიერი საცხოვრებელი ადგილის მიცემა. აკი თვით ფილემონი ამბობს:

„Hat er uns doch angeboten
Schönes Gut im neuen Land“!

ფრიად საგულისხმოა, რომ ფაუსტი სასტიკად კიცხავს მეფისტოფელსა და მის დამქაშებს იმის გამო, რომ მათ არ შეასრულეს მისი დავალება იმ სახით, როგორც ეს მას უნდოდა.

„Wart ihr für meine Worte taub?
Tausch' wollt' ich, wollte keinen Raub!
Dem unbesonnen wilden Streich,
Ihm fluch' ich; teilt es unter euch“!

იგივე ითქმის მეფისტოფელის პირატობისადმი ფაუსტის დამოკიდებულების შესახებ. ფაუსტს გულის სიღრმემდე ამხედრებს მეფისტოფელისა და მისი დამქაშების პირატობა გაშლილ ზღვებზე. ამას გვემოწმებიათ თვით მეფისტოფელის დამქაშები, აღნიშნავენ, რომ მოტანილი ნადავლის გამო ფაუსტისაგან ვერ მიიღეს ვერც Dank და ვერც Gruß, პირიქით, იმას ამჩნევენ, რომ ფაუსტი „macht ein widerlich Gesicht; Das Königsgut gefällt ihm nicht“. ამავეს დადასტურებას ახდენს მეფისტოფელი, რომელიც უცხადებს თავის დამქაშებს, რომ ისინი ფაუსტისაგან არავითარი ჭილღოს მიღებას არ უნდა მოელოდნენ.

ასევე სრულიად არ დასტურდება გოეთეს ნაწარმოებიდან, რომ მწერალი „ტრაგიკულ ირონიას აქსოვს“ კაცობრიობის ბედნიერი მომავლის ჰერეტიკულ გატაცებული ფაუსტისადმი, რომ აქ თავს იჩენს ფაუსტის მხრივ „eine tiefe Verkennung der Wirklichkeit“. ვიზეს მხედველობაში აქვს ის გარემოება, რომ ფაუსტს ამ შემთხვევაში დიდი შრომითი ენთუზიაზმის გამოხატულებად, მის მოწოდებაზე ხალხის დადებით პასუხად მიაჩნია ლემურების გამოსვლა. ეს ასეა, დაბრმავებული ფაუსტი მისთვის საფლავის გათხრას მართლა იმის ნიშნად ლებულობს, რომ ხალხი გამოვიდა მისი დიდი ჩანაფიქრის შესასრულებლად, მაგრამ აქედან არამც და არამც არ გამოდის, რომ იგი სინამდვილის უგულვებელყოფას ახდენს, რომ მწერალი მას ხატავს როგორც იდეების სფეროში დამარცხებულსა და თვითმორტყუებულს.

აღნიშნავს რა, რომ ფაუსტი სინამდვილის უგულვებელყოფას ახდენსო, ვიზეს მხედველობაში აქვს სწორედ ის მომენტი, როცა ფაუსტს ლემურები საფლავს უშზადებენ, თვითონ მას კი ჰგონია, რომ ხალხი გამოვიდა მისი ჩანაფიქრის განსახორციელებლად. მკვლევარი ამ შემთხვევაში ანგარიშს არ უწევს იმას, რომ ეს სცენა წარმოადგენს ბუნებრივ შედეგს ფაუსტის განვითარებისა, რომ ხალხთათვის ბედნიერი მომავლის შექმნის იდეა ფაუსტს ახლა კი არ დაბადებია, არამედ მთელი თავისი მოღვაწეობის მანძილზე ჰქონდა. განსაკუთრებით მძლავრად კი ამ იდეამ თავი იჩინა ფაუსტში ელენასა და ეუფორიონის დაკარგვის შემდეგ. ფაუსტის საუბარი მეფისტოფელთან მე-4 აქტის დასაწყისში ამის დადასტურებას წარმოადგენს. მეფისტოფელის შენიშვნაზე, რომ ფაუსტს თავისი ხედვა

მთვარისაკენ მიუპყროა, ფაუსტი პასუხობს, რომ „dieser Erdenkreis gewährt noch Raum zu großen Taten“. შემდეგი საუბრიდან ცხადი ხდება, რომ „დიდი საქმეების“ ცნებაში ფაუსტი იმავე შინაარსს დებს, რასაც თავისი ცხოვრების უკანასკნელ პერიოდში, იგი ესახება როგორც ბრძოლა უხეში ძალის, ამ შემთხვევაში ზღვის სტიქიის წინააღმდეგ. ტრაგედიის მე-5 აქტის ის სცენები, რომლებიც წინ უძღვიან ფინალურ სცენას, გვემოწმებთან, რომ ზღვის სტიქიის წინააღმდეგ ბრძოლა ფაუსტს ადრევე მოფიქრებული ჰქონდა არა როგორც მხოლოდ ტერიტორიის გაფართოებისათვის ბრძოლა, არამედ როგორც ბრძოლა მისი გაჯანსაღება-გამშვენეირებისათვის. ჯერ კიდევ მე-4 აქტის დასაწყისიდანვე ჩანს, რომ თავისი დიდი მიზნების განხორციელება ფაუსტს სრულიადაც არ ესახება იმ პლანში, როგორც ეს მეფისტოფელს წარმოუდგენია, არ ესახება როგორც ჩ ა მ ო ქ ე ე ი თ ე ბ ა ვ უ ლ გ ა რ უ ლ ს ი ნ ა მ დ ვ ი ლ ე მ - დ ე, არამედ როგორც შენარჩუნება მოვლენებისადმი ფართო, ამასთანავე ესთეტიკური დამოკიდებულებისა. განსაკუთრებით მკაფიოდ ეს თვალსაზრისი თავს იჩენს მე-5 აქტის დასაწყისში, თვალსაზრისი რეალური სინამდვილის ნიადაგზე დგომის, რეალურისა და პოეტურ-ამაღლებულის მთლიანობისა. ამ მხრივაც „უმალღესი წამი“ წარმოადგენს ფაუსტისათვის არა რალაც შემთხვევითს, არამედ როგორც მთელი მისი აქამდელი ძიების ბუნებრივ შედეგსა და დაგვირგვინებას. ტრაგედიის წინამორბედ სცენებშიც ფაუსტის არა მხოლოდ დიდ შრომით შემართებაზეა ლაპარაკი, არამედ თვით შრომით პროცესსა და მის შედეგებზე.

ამის დადასტურებას ვხედავთ ფილემონისა და ბაკიდის საუბარში მგზავრთან, აგრეთვე ნადავლით დაბრუნებული მეფისტოფელის საუბარში ფაუსტთან. აქ აღნიშნულია, თუ რა დიდებული შედეგი მოპყოლია ფაუსტის დიდ პრაქტიკულ მოღვაწეობას, როგორ შეცვლილა და გამშვენეირებულა ადამიანთა დაულალავი შრომის შედეგად ირგვლივ სულ ყველაფერი, არემარეს სამოთხისებური სახე მიუღია. საფუძველი არ არსებობს ამიტომ ფინალური სცენის ფაუსტში სინამდვილის უგულვებელყოფა და თვითმოტყუება დავინახოთ იმის გამო, რომ იგი მის მოწოდებაზე ხალხის აქტიურ გამოძახილად თვლის იმას, რაც სინამდვილეში ასეთად არ ჩაითვალება. საფუძველი არ არის იმიტომ, რომ ამ ფინალურ სცენას წინ უძღვის სცენები, რომლებშიც აგრეთვე ფაუსტის დიდი პრაქტიკული მოღვაწეობაა ნაჩვენები და რომელთა შესახებ მაინც აღარ შეიძლება ითქვას, რომ ისინი ფაუსტის მხრივ სინამდვილის უგულვებელყოფას წარმოადგენენ. არ შეიძლება იმ ფორმალური დათქმის გამოც, რასაც ვიზუ-

ფინალური სცენის ფაუსტის მიმართ აყენებს, რადგან ფაუსტი მოხსენებულ სცენებში დაბრმავებული არ არის.

როგორც ვხედავთ, გოეთეს „ფაუსტი“ არ იძლევა საფუძველს მართებულად მივიჩნით მისი პრობლემატიკის ვიზუალური გაგება, არ იძლევა საფუძველს ფაუსტი სულიერად დაცარულ, იდეების სფეროში დამარცხებულ ადამიანად მივიჩნით. ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ ვიზესთან ფაუსტის მხატვრული სახის დაკნინება ხდება, ისიცაა, რომ მკვლევარს არასწორად აქვს წარმოდგენილი დემონურის როლი ამ გმირის განვითარებაში. ვიზეს იმის დამტკიცება სწავლია, რომ მეფისტოფელთან ფაუსტის თანამშრომლობას ფაუსტისათვის დადებითი არაფერი მოუტანია, პირიქით, მას მოყვა თურმე შედეგად ამ გმირის დადგომა ბოროტებისა და ამორალობის გზაზე. ვიზე, ცხადია, არ უარყოფს, რომ მეფისტოფელი პოზიტიურ როლსაც ასრულებს, მაგრამ, როგორც ზევით აღნიშნული იყო, ეს პოზიტიურობა მას საფუძველშივე მცდარად ესმის, სახელდობრ, როგორც დახმარება ფაუსტისათვის, რათა გახდეს იგი ღვთის მძივბელი, ხსნა ღვთაებაში ეძიოს. ფაუსტის ამქვეყნიურ მოღვაწეობაში კი მეფისტოფელთან თანამშრომლობის დადებითი მნიშვნელობა ვიზეს აბსოლუტურად გამორიცხული გამოუღის. მის გამოკვლევაში საქმის ვითარება ისეა წარმოდგენილი, რომ მეფისტოფელი, თავისი სურვილის წინააღმდეგ, იმას აკეთებს, რაც ღმერთს უნდა, ხელს უწყობს ფაუსტს გახდეს ღმერთის შეგნებული მონა.

მაგრამ სად უნდა განხორციელდეს ფაუსტის ამგვარი გარდაქმნა, მის სიცოცხლეში, თუ გარდაცვალების შემდეგ? ეს კითხვა ვიზეს გამოკვლევაში იმთავითვე არ ისმება, ისმება მხოლოდ უკანასკნელ მომენტში, როცა აშკარად თავს იჩენს ბზარი გოეთეს „ფაუსტის“ მის მიერ მოწოდებულ გაგებაში. ეს ბზარი კი გამოკვეთილად თავს იჩენს, როცა ფაუსტის მისწრაფებების საბოლოო კვალიფიკაცია ხდება, როცა ფაუსტი მკვლევარს დემონურის მსხვერპლად წარმოუდგენია (167) და როცა, მისი აზრით, აშკარად იჩენს თავს „die ganze Verfehltheit des faustischen Daseins“ (168).

როგორც აღნიშნული გვქონდა, ფაუსტის ამგვარ მეტამორფოზას ვიზე ამ გმირის მაგიისაგან ჩამოშორებასთან აკავშირებს. უცნაური ვითარება იქმნება: აქამდე მაგიასთან ფაუსტის თანამშრომლობაში დადებით მომენტად მკვლევარი იმას თვლიდა, რომ მაგია, მეფისტოფელი მას, როგორც „ღმერთის ექილი“, თავისი სურვილის წინააღმდეგ, ღვთაებრივისაკენ გზას უკაფავდა; ახლა კი, როცა ფაუსტის მიერ განვლილი გზის შეფასება ხდება, მაგიისაგან ფაუსტის ჩამოშორებაში ვიზე ფაუსტის ამქვეყნიური მოღვაწეობისათ-

ვის სასარგებლოს ვერაფერს ხედავს, პირიქით, ხედავს მისი საკუთარი ბუნების „Verfehltheit“-ს. სად არის აქ ლოგიკა? თუ მაგია ფაუსტს ღვთაებრივთან მისვლაში ეხმარება, მაშინ ზრუნვასთან ფაუსტის შეხვედრის სცენაში გმირის მიერ გამოთქმულ მტკიცე სურვილს — ჩამოშორებოდა მაგიას, რატომ თელის ჩვენი მკვლევარი ფრიად მნიშვნელოვან მოვლენად ფაუსტის განვითარებაში და თან სინანულს გამოთქვამს, რომ ამგვარ დასკვნამდე ფაუსტი ერთობ გვიან მივიდაო? ვფიქრობთ, მაგიის, მეფისტოფელის მნიშვნელობის შეფასებაში ვიხე თანმიმდევარი მაშინ იქნებოდა, თუ იგი მაგიისაგან ფაუსტის არა ჩამოშორებაში დაინახავდა გადამწყვეტი მნიშვნელობის ფაქტორს ამ გმირის განვითარებაში, არამედ იმაში, რომ ფაუსტს კვლავინდებურად განეგრძო მაგიასთან თანამშრომლობა, რადგან მაგია მას შემდეგშიც დახმარებას გაუწევდა ღვთაებრივის წვდომაში. აქ აშკარა წინააღმდეგობაა და ვიხეც უნდა ამჩნევდეს მას და ეძებს კიდევაც გამოსავალს, რომ როგორმე თავის კონცეფცია გამართოს.

ყველაფერი გვემოწმება, რომ, ვიხეს კონცეფციით, ფაუსტის როგორც ადამიანის, ამქვეყნიური მოღვაწეობა სრული იდეური მარცხით დამთავრებულა; მეფისტოფელთან თანამშრომლობას და მისგან ჩამოშორების გადაწყვეტილებასაც არამც თუ სასიკეთო შედეგი არ მოუტანია ამ გმირის მოღვაწეობისათვის, არამედ მიუყვანია იგი ღრმა სულიერ კრიზისამდე, თავისი ფაუსტური არსობის სრულ გაყალბებამდე. მაშ რა გამოდის? გამოდის, რომ ამაოდ დამშვრალან როგორც ფაუსტი, ისე ღმერთიცა და მეფისტოფელიც. ფაუსტს ვერ მოუნახავს მყარი მსოფლმხედველობრივი საწყისები, ღრმა სულიერ კრიზისში ჩავარდნილა. არ განხორციელებულა არც პროლოგის ღმერთის პროგნოზი, მისი რწმენა, რომ კეთილი ადამიანი თავის ბუნდოვან მისწრაფებებშიც გაიკაფავს სწორ გზასო. არ განხორციელებულა არც მეფისტოფელის პროგნოზი, მისი რწმენა, რომ ფაუსტი შეზღუდულ ყოფამდე ჩამოქვეითდება, რადგან იგი „საბოლოოდ ის არის, რაც არის“.

ვიხეც, როგორც აღინიშნა, ატყობს, რომ წინააღმდეგობრივია ფაუსტურის მის მიერ მოწოდებული ვაგება და რომ მისცეს ამ უკანასკნელს შინაგანი სიმწყობრის ხასიათი, მიმართავს ღმერთის ცნებას, რომელიც მას მიჩნეული ჰყავს „მყოფობის მთლიანობის“ იდენტურად და რომელიც, მისი ვაგებით, „ადამიანებისადმი მწყალობელი მთლიანობა რჩება“ (129). ფაუსტი, როგორც ადამიანი, მართალია, დამარცხდა, მაგრამ, ფიქრობს ვიხე, „der aus Gottheit entlassene,

von der Gefahr luziferisch selbststicher Erstarrung bedrohte Mensch bleibt dennoch stets im Hause Gottes“ (173).

რას ნიშნავს, ვიზეს შეხედულებით, ფაუსტის ეს „ღმერთის სახლში“ დარჩენა? ცხადია არა იმას, რომ ღმერთის დახმარებით ფაუსტი ამ ქვეყნადვე იმარჯვებს, თავს აღწევს ღრმა სულიერ კრიზისს და პოზიტიური მსოფლმხედველობის ნიადაგზე დგება, არამედ იმას, რომ ფაუსტის ამქვეყნიური ცხოვრების გზა არის ტრაგიკული გზა, მაგრამ „ღმერთის მიერ დასაბუთებული გზა ცხოვრებისა“ (იქვე), იმას, რომ ღმერთი მას ევლინება როგორც მწყალობელი ძალა არა ამ ქვეყნად, არამედ გარდაცვალების შემდეგ. ამგვარად ესახება ვიზეს ფაუსტის ტრაგედიის კვანძის გახსნა, აზრი პროლოგის ღმერთის პროგნოზისა, რომ იგი ფაუსტს მალე შეიყვანს სიცხადეში, ესახება ისე, რომ ფაუსტის ეს მეტამორფოზა განხორციელდება არა მის სიცოცხლეში, არამედ გარდაცვალების შემდეგ. ამ მიზნით, რომ როგორმე სისტემა გაიმართოს, ვიზე ახდენს ცნება „bald“-ის თავისებურ ინტერპრეტაციას, აღნიშნავს, რომ ეს „მალე“ არ გაიზომება მიწიერი საზომით, არამედ მხოლოდ მარადისობის ღვთაებრიობითა“ (იქვე).

როგორც ვხედავთ, ღვთაებრივისადმი აპელაციით ვიზემ მისცა გარეგნულად მაინც მთლიანობის ხასიათი გოეთეს „ფაუსტის“ პრობლემის თავის გაგებას. მაგრამ სწორედ რომ გარეგნულად არსებითად მის მიერ მოწოდებული გაგება რჩება შინააგანად ღრმა წინააღმდეგობრივი, დამყარებული არა გოეთეს შემოქმედების, კონკრეტულად, „ფაუსტის“ ფაქტურაზე, არამედ მისდამი დაპირისპირებული. მოცემულ შემთხვევაშიც, რომ ცნება „მალეს“ — შემოხსენებულ ინტერპრეტაციასთან გვაქვს საქმე, ეს გარემოება მთელი სიცხადით ჩანს. მისცა რა მოხსენებულ ცნებას თავისებური ინტერპრეტაცია, მკვლევარმა სცადა გაემართა ბოლომდე თავისი კონცეფცია, მაგრამ სრულიად წარუმატებლად, რამდენადაც ყველა, ვინც კი მიუხეობლად წაიკითხავს „ზეცაში პროლოგს“, შენიშნავს, რომ მოხსენებული ინტერპრეტაცია ცნება „მალეს“ არამც და არამც არ გამოხატავს საქმის ფაქტურ მდგომარეობას. თუ დავდგებით ვიზეს თვალსაზრისზე, ფაუსტის განვითარებას ისე გავიგებთ, როგორც ამას იგი გვაწვდის, გავიგებთ ისე, რომ ფაუსტი ამ ქვეყნად სულ უფრო და უფრო ღრმად იჭრება წინააღმდეგობაში და ბოლოს სრულიად მარცხდება, რომ ფაუსტის გადასვლა დაბნეულობიდან სიცხადეში ხორციელდება მისი გარდაცვალების შემდეგ, ჩვენ მკვეთრად დაეუპირისპირდებით არა მხოლოდ ნაწარმოე-

ბის რეალიებს, არამედ იმასაც, თუ როგორ წარმოედგინა ფაუსტის განვითარება თვითონ მწერალს.

ცნობილია, რომ ხანდაზმულ გოეთეს ფაუსტის განვითარება წარმოდგენილი ჰქონდა როგორც განვითარება დაბნეულობიდან სიცხადისაკენ და, რაც ამ შემთხვევაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, წარმოდგენილი ჰქონდა, როგორც გმირის ამქვეყნიური განვითარება. ვიზეს თვალსაზრისის გაზიარება კი იქნებოდა აგრეთვე სრულიად მცდარი გაგება „ზეცაში პროლოგის“ პრობლემატიკისა, ღმერთსა და მეფისტოფელს შორის არსებული წინააღმდეგობისა, რომლის შესახებაც გარკვეულად მინიშნებულია მოხსენებულ პროლოგში. იგი ასევე იქნებოდა სრულიად მცდარი გაგება ფაუსტისა და მეფისტოფელს შორის დადებული პაქტისა. საიდან ჩანს, რომ, ლაპარაკობს რა ფაუსტის ჩქარა რელიგიურ სიცხადეში შეყვანაზე, პროლოგის ღმერთს მხედველობაში აქვს გარდაცვალებული და არა ცოცხალი ფაუსტი, საიდან ჩანს, რომ სიტყვა „მაღე“-ს იგი იმ მნაშენელობას ანიჭებს, რასაც მას ვიზე ანიჭებს? ამის დამამტკიცებელი საბუთი ნაწარმოებიდან მკვლევარს არაფერი მოაქვს.

იძლევა რა დაპირებას, რომ ფაუსტს სიცხადეში შეიყვანს, პროლოგის ღმერთს მხედველობაში აქვს ფაუსტის ამქვეყნიური განვითარება, მის მიერ ამქვეყნადვე დაბნეულობისათვის თავის დაღწევა. სხვაგვარი დასკვნა ღმერთისა და მეფისტოფელის შეხვედრის სცენიდან შეუძლებელია გაკეთდეს. რომ პროლოგის ღმერთს ფაუსტის განვითარება ისე ესმოდეს, როგორც იგი ვიზეს ესმის, რომ მასაც ფაუსტის ამქვეყნიური ცხოვრების გზა დაბნეულობისა და წინააღმდეგობის ისეთივე ზრდის პროცესად ჰქონდეს წარმოდგენილი, როგორც ამას ვიზესთან ვხედავთ, რომ ფაუსტის მაღე რელიგიურ სიცხადეში შესვლა მას ამ გმირის გარდაცვალებასთან ჰქონდეს დაკავშირებული, მაშინ ყოველგვარი აზრი დაეკარგებოდა ფაუსტის როგორც ადამიანის შესახებ კამათს ღმერთსა და მეფისტოფელს შორის, ნიძლავს მათ შორის. მაშინ ყოველგვარი აზრი დაეკარგებოდა ფაუსტის როგორც ადამიანისათვის ბრძოლას როგორც ღმერთის, ისე მეფისტოფელის მხრივ, ასევე, ბრძოლას ფაუსტის სულისათვის, რადგან გმირის ამქვეყნად მოღვაწეობას უნდა გადაწყვიტა, თუ ვის ერგება მისი სული, ღმერთს თუ მეფისტოფელს. აზრი დაეკარგებოდა იმიტომ, რომ წინასწარვე გადაწყვეტილი გამოდის, თუ ვისი იქნება ფაუსტი, დამოუკიდებლად იმისა, თუ როგორი იქნება მისი ამქვეყნიური მოღვაწეობა.

ვიზეს თვალსაზრისზე დადგომა ნიშნავს იმის აღიარებას, რომ ღმერთი ვერ ხედავს, ან არ ანიჭებს რაიმე მნიშვნელობას ფაუსტის

ამქვეყნიური ცხოვრების გზას, ვერ ხედავს? ან არ ანიჭებს მნიშვნელობას იმას, რომ ფაუსტი, როგორც ამის დამტკიცებას ვიზე ცდილობს, ამქვეყნად იქნება დამარცხებული, დემონურის ხლართში გაბმული გმირი, რადგან დარწმუნებულია, რომ საბოლოოდ გამარჯვებული თვითონ გამოვა როგორც უმაღლესი და ამასთანავე როგორც „მყოფობის მწყალობელი მთლიანობა“. ცხადი ხდება, რომ ლეტაქბრივისადმი აპელაციამაც ვერ მიანიჭა გოეთეს „ფაუსტის“ ვიზესებურ გაგებას შინაგანი მთლიანობის ხასიათი, ვერ იხსნა იგი ღრმა შინაგანი წინააღმდეგობრიობის გამოვლენისაგან.

IV

გოეთეს დამოკიდებულება საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციისადმი

საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციისადმი გოეთეს დამოკიდებულება გოეთელოგიის ერთ-ერთ ფრიად მნიშვნელოვან საკითხს წარმოადგენს, ორგანულად დაკავშირებულს ამ მწერლის მსოფლმხედველობრივი და შემოქმედებითი ევოლუციის მთელს პრობლემატიკასთან. ინტერესი ამ საკითხის შესწავლისადმი, საფრანგეთის რევოლუციის გოეთესეული გაგების დადგენისადმი იმითაცაა პირობადებული, რომ გოეთე ერთი იმათთაგანია, ვინც საფრანგეთის რევოლუციის შესახებ თავის შეხედულებებს არა ისტორიულ-საარქივო წყაროების მიხედვით იმუშავებდა, არამედ ამ რევოლუციაზე უშუალოდ დაკვირვების შედეგად. გოეთეს გამოსვლა სამწერლო მოღვაწეობის სარბიელზე ხდება იმ ეპოქაში, როცა ევროპის რიგ ქვეყნებში ირყევა ფეოდალური წყობილების საფუძველი და გზას იკაფავს ახალი ბურჟუაზიული ურთიერთობა. გოეთე თანამედროვეა როგორც 1789 წლის, ისე 1830 წლის ივლისის ბურჟუაზიული რევოლუციებისა.

რაოდენ არ ცდილობდეს დიდი გერმანელი მწერალი, შეინარჩუნოს ინდიფერენტული დამოკიდებულება ამ დიდი ისტორიულ მოვლენებისადმი, პრაქტიკულად იგი ამას მაინც ვერ ანხორციელებს, რევოლუციის, კონკრეტულად საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის თემა იჭრება მთელი სიმძლავრით მის თეორიულ-კრიტიკულსა და მხატვრულ შემოქმედებაში.

ეს გარემოება აიხსნება არა მხოლოდ იმით, რომ გოეთეს უხდება პირისპირ წადგომა საფრანგეთის რევოლუციასთან, მომეტებულად იმ ხანებში, როცა ფეოდალური პრუსია და ავსტრია აწყობენ ინტერვენციას რესპუბლიკურ საფრანგეთში რევოლუციის ჩახშობის მიზნით, არამედ იმითაც, რომ ამას კარანახობდა მწერალს თავისი ქვეყ-

ნის ინტერესები. ჰკიდებდა რა ხელს საფრანგეთის რევოლუციის თემის მხატვრულ დამუშავებას მეთვარამეტე საუკუნის ოთხმოცდაათიან წლებშივე, გოეთეს ამოძრავებდა მომეტებულად თავისი ქვეყნის ინტერესები, იმის შეგნება, რომ იწყებოდა ახალი ერა საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების ისტორიაში, ერა ბურჟუაზიული საზოგადოებისა და რომ გერმანიისთვისაც მნიშვნელობა ენიჭებოდა იმას, თუ განვითარების როგორ გზას დაადგებოდა იგი.

სწორედ საფრანგეთის რევოლუციასთან პირისპირ წადგომამ, ინტერვენტულ არმიასზე რესპუბლიკური არმიის გამარჯვებამ მისცა გოეთეს მასალა განეზოგადებინა რევოლუციის შესახებ მთელი თავისი აქამდელი დაკვირვება, განეცხადებინა, რომ იწყებოდა ახალი ეპოქა მსოფლიო ისტორიისა. აყენებდა რა ამგვარ განზოგადებულ დებულებას, მწერალს, ცხადია, მხედველობაში ჰქონდა არა მხოლოდ საფრანგეთის, ამ უკანასკნელის განვითარების პერსპექტივა, არამედ სხვა ქვეყნებიც, წინასწარმეტყველებდა ახალი ეპოქის დასაწყისს არა მხოლოდ საფრანგეთის, არამედ საერთოდ კაცობრიობისათვის. მწერალი იმის აღიარებიდან გამომდინარე, რომ სრულდებოდა ერა ფეოდალური ფორმაციისა, ისახებოდა ახალი პერსპექტივა ფეოდალურ-ბატონყმური გერმანიისთვისაც.

რომ საფრანგეთის რევოლუციით დაინტერესებაში გოეთესთვის გამოსავალ პუნქტს უმთავრესად მისი ქვეყნის განვითარების ინტერესები წარმოადგენდა, ამას მჭევრმეტყველურად ადასტურებს მისი შემოქმედება, მწერლის არა მხოლოდ ის ნაწარმოებები, რომლებიც საფრანგეთის რევოლუციის უშუალო შთაბეჭდილებებით შეიქმნენ, არამედ მისი მომდევნო წლების მთელი რიგი ნაწარმოებებიც, რომლებშიც, პირდაპირ თუ ირიბად, დამუშავების საგნად საფრანგეთის რევოლუციის თემა აღებული. გოეთეს ყველა ამ ნაწარმოებს, იმისგან დამოუკიდებლად თუ როგორაა მათში დამუშავებული რევოლუციის თემა, მთავარ ზოლად მიჰყვება მწერლის ღრმა დაინტერესება მისი სამშობლოს ბედით, იმით თუ ამ დიდი ისტორიული ქართვეილების ეპოქაში, როცა, მწერლისავე შეხედულებით, მსოფლიო ისტორიის ახალი ერა იწყებოდა, განვითარების როგორ გზას დაადგებოდა მისი ქვეყანა, წავიდოდა ის იმ გზით, რა გზითაც საფრანგეთი წავიდა, თუ მისგან განსხვავებული გზით.

ამ გარდატეხის ეპოქაში გოეთესთვის მხოლოდ ამგვარი ალტერნატივა არსებობს, არჩევანი არა ძველსა და ახალს შორის, არამედ ახალის სხვადასხვა ფორმას შორის. საფუძველშივე ცდებოდნენ ისინი, ვინც საფრანგეთის რევოლუციისადმი გოეთეს დამოკიდებულე-

ბაში ხედავდნენ მწერლის დადგომას არსებულის მიღებისა და გამართ-
ლების თვალსაზრისზე, გოეთეს ფეოდალური ყოფის დამცველად
მიიჩნევდნენ. ამას არა იმდენად ის ფაქტი ადასტურებს, რომ თვი-
თონ გოეთე გადაჭრით ილაშქრებდა მისი ამგვარი შეფასების წინა-
აღმდეგ, რამდენადაც მთელი მისი შემოქმედება და პრაქტიკულ-სა-
ზოგადოებრივი მოღვაწეობა. როგორც მწერალი, გოეთე მთელი
თავისი სიცოცხლის მანძილზე იბრძოდა იმ იდეალების განხორციე-
ლებისათვის, რომლებსაც განმანათლებლური იდეოლოგია აყენებ-
და. როგორც მოქალაქე და საზოგადო მოღვაწე კი, იგი იბრძოდა იმი-
სათვის, რომ შექმნილიყო ეკონომიური საფუძველი გერმანიის ფეო-
დალური კარჩაქეტილობიდან გამოყვანისთვის, ქვეყნის სწორედ იმ-
გვარი პროგრესული განვითარებისთვის, როგორსაც დაადგა გერ-
მანიის მეზობელი ზოგიერთი ქვეყანა.

გამოთქვამს თავის ღრმა სიმპათიას სამშობლოს, რევოლუციის მონა-
პოვართა დასაცავად აღმდგარი ფრანგი რესპუბლიკელების მიმართ, თუ
რობესპიერის, იაკობინელების ტერორის მიმართ თავის შეძრწუნებას,
გოეთე არ შემოიფარგლება ნაციონალური ინტერესებით, იჩენს დაინ-
ტერესებას სხვა ხალხების ბედითაც, მაგრამ მისთვის ამ შემთხვევაშიც
უმთავრესად თავისი ქვეყნის ინტერესებია სახელმძღვანელოდ მიჩნე-
ული. წინამდებარე ნაშრომის მიზანს არ შეადგენს საფრანგეთის რე-
ვოლუციის გოეთესეული კონცეფციის მთელი სისრულით წარმოდგე-
ნა, არამედ იმის გამორკვევა უპირატესად თუ რამდენად რჩება მწე-
რალი ბოლომდე ერთგული ბურჟუაზიული რევოლუციის როლისა და
მნიშვნელობის იმ გაგებისა, რომელიც შეიძუშავა მან ამ რევოლუციისა-
ზე უშუალოდ დაკვირვების შედეგად მეთვრამეტე საუკუნის მიწუ-
რულში, გვაქვს თუ არა გვიანდელ გოეთესთან საქმე რევოლუციის-
სადმი მისი აღრინდელი დამოკიდებულების პ რ ი ნ ც ი პ უ ლ
შ ე ე ც ლ ა ს თ ა ნ.

ცხადია, დასმული პრობლემის გადაჭრა, იმის გარკვევა—შეი-
ცვალა თუ არა მწერალმა პრინციპულად ბურჟუაზიულ რევოლუციისა-
ზე თავისი შეხედულებები, ორგანულად დაკავშირებულია იმის გარ-
კვევასთან, თუ რას წარმოადგენდა თავისთავად ის გაგება, რომლის
შეცვლაზედაც არის ლაპარაკი (ამ საკითხზე დაწერილებით
იხ. ჩვენი „გოეთე და რევოლუცია“, თბილისი, 1937 წ. და
„გოეთე და საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუცია“, თბილისი,
1959 წ.). წინამდებარე ნაშრომში დასმული პრობლემის შუქზე საფ-
რანგეთის რევოლუციისადმი გოეთეს დამოკიდებულების საკითხის
გარკვევისათვის ავტორი კვლევის იმ ძირითადი მონაცემებით შემო-
იფარგლება, რომლებიც მოხსენებულ ნაშრომებშია მოპოვებული.

ეს არა მხოლოდ წინამდებარე შრომის სტრუქტურითაა ნაკარნახევი, არამედ იმიტაც, რომ რევოლუციისადმი გოეთეს დამოკიდებულების საკითხზე სხვა სპეციალური ნაშრომები არც არსებობენ, გარდა ი. ლ. უ. ა. ზ. ო. ს. საეურნალო წერილისა (H. Loiseau. Goethe et la révolution française, Revue universitaire, № 4, 1932), რომელიც სათანადოდ გაანალიზებულია ჩვენს ზემოხსენებულ ნაშრომებში. ამ უკანასკნელებში რევოლუციისადმი გოეთეს დამოკიდებულების საკითხის კვლევაში შემდეგი ძირითადი დასკვნებია მიღებული:

1. გოეთეს დამოკიდებულება საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციისადმი ატარებს დაღს იმ წინააღმდეგობრიობისა, რომელიც დამახასიათებელია მისი მსოფლმხედველობისათვის მწერლის განვითარების მთელს მანძილზე. საფრანგეთის რევოლუციასთან მიმართებაში მთელი სისრულით გამომჟღავნდა გარემომცველი სოციალური სინამდვილისადმი გოეთეს დამოკიდებულების ის სხვადასხვა ფორმები, რომელთა ფიქსირებასაც ახდენს ფრ. ე. ნ. გ. ე. ლ. ს. ი. კ. გრიუნთან პოლემიკაში, გამომჟღავნდა გერმანული საზოგადოებრივი ცხოვრების უბადრუკობის წინააღმდეგ ამხედრების ხაზი ერთი მხრივ, მისგან გაქცევისა და მასთან იძულებით ზავის ჩამოგდების ხაზი, მეორე მხრივ, წინააღმდეგობა და შეუწყვეტელი ბრძოლა გენიალურ მწერალსა და შეზღუდულ გერმანულ ბიურგერს შორის.

დასტურდება, რომ გოეთეს შემოქმედება, კერძოდ მისი ის მხატვრული და თეორიულ-კრიტიკული შრომები, რომელებიც რევოლუციის, კერძოდ საფრანგეთის რევოლუციის თემას ეხებიან, რაოდენ კონტრასტადაც არ მოჩანდნენ ისინი იმდროინდელი გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების ჩამორჩენილობის ფონზე, წარმოადგენენ პირმშოს გერმანიის საზოგადოებრივი განვითარებისას, იმდროინდელ გერმანულ იდეოლოგიაში არსებული ვითარებისა, გაგრძელებას მხატვრული ლიტერატურის დარგში ხალხურ საწყისებთან დაკავშირებული იმ ჯანსაღი ხაზისა, რომელიც შეინიშნებოდა გერმანული კულტურის განვითარებაში საუკუნეთა მანძილზე, შეინიშნებოდა გოეთეს დროსაც.

2. ცხადი ხდება, რომ გოეთეს სიდიადეცა და სისუსტეც, გენიალობაცა და შეზღუდულობაც ამ ასპექტში უნდა იქნეს გაგებული, გერმანიაში შექმნილ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურსა და იდეოლოგიურ ვითარებას უნდა დაუკავშირდეს. ცდებიან ისინი. ვინც ფენომენალობას ამ ნამდვილად ფენომენალური მწერლისას ხედავენ იმდენად არა გერმანულ, რამდენედაც უცხოურ ფაქტორში. მართალია, გოეთეს განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა საფ-

რანგეთის ამბებმა, ფრანგულმა კულტურამ და ლიტერატურამ, გოეთე ამას თავადაც აღნიშნავდა, მაგრამ ეს გარემოება არამც და არამც არ იძლევა უფლებას მოეწყვიტოთ მწერალი მშობლიურ ნიადაგს, კითხვის ქვეშ დაეყენოთ ის, რომ მის განვითარებაში გადამწყვეტი როლი მშობლიურმა ქვეყანამ შეასრულა.

თანაც ისიც არ შეიძლება მხედველობიდან გავუშვათ, რომ ის, რაც უცხოურ კომპონენტადაა მიჩნეული გოეთეს განვითარებაში, ასეთად იგი წარმოგვიდგება მხოლოდ თავისი წარმოშობის მიხედვით, არსებითად კი იგი არც შეიძლება მივიჩნიოთ უცხოურად, რამდენადაც ორგანულად დაკავშირებულია გერმანულ სინამდვილესთან. მწერლის ღრმა ინტერესი მისი დროის იმ დიდი ისტორიული მოვლენისადმი, რომელსაც საფრანგეთში აქვს ადგილი, სწორედ იმის შეგნებითაა პირობადებული, რომ საფრანგეთის რევოლუცია ახალ პერსპექტივას შლის სხვადასხვა ქვეყნის განვითარების ისტორიაში.

საფრანგეთის რევოლუციის როგორც კრიტიკაში, ისე მისი ისტორიული მნიშვნელობის აღიარებაში გოეთესთვის განმსაზღვრელს წარმოადგენს მშობლიური ქვეყნის ინტერესები. ეს, ცხადია, არამც და არამც არ ნიშნავს, რომ ამ რევოლუციისადმი დამოკიდებულებაში მწერალი მხოლოდ და მხოლოდ ნაციონალური ინტერესებით იფარგლება. ეროვნული ფაქტორის წინ წამოწევა გოეთესთვის სრულიადაც არ ნიშნავს ეროვნულით შემოფარგვლას და საერთო-საკაცობრიოს იგნორაციას. გოეთე წარსულის ერთი შესანიშნავი მოაზროვნე-მხატვარია, ვინც ერთიმეორეს არ უპირისპირებს ეროვნულსა და საკაცობრიოს, ვისთვისაც ეროვნული ამასთანავე საკაცობრიოსაც მოიცავს.

3. დასტურდება, რომ საფრანგეთის რევოლუციისადმი გოეთეს წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება სათავეს იღებს იმდროინდელი გერმანული ბურჟუაზიული იდეოლოგიის მთავისებურებაში, მისთვის დამახასიათებელ წინააღმდეგობრიობაში. ეს წინააღმდეგობრიობა მდგომარეობს ერთი მხრივ მაღალი ჰუმანური იდეალების დასახვაში, მეორე მხრივ კი შიშსა და სურვილის უქონლობაში მათი პრაქტიკულად განხორციელებისა, საბოლოო ჯამში კი გარემოცველი სოციალური ყოფის მიღება-გამართლებაში. თუ როგორ აისახა გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების ეს წინააღმდეგობა გერმანულ იდეოლოგიაში ამის კონკრეტულ სურათს კ. მ ა რ ქ ს ი და ფ რ. ე ნ გ ე ლ ს ი გვიჩვენებენ კანტის თეორიული და მორალის ფილოსოფიის განხილვის მაგალითზე. იმ გარემოებაში, რომ კანტმა მის მიერ წამოყენებული ე. წ. „კეთილი ნების“ განხორციელება

გადაიტანა „შიღმა მდებარე ქვეყანაში“, მარქსი და ენგელსი ხედავენ გამოხატულებას გერმანიის ბიურგერებისათვის დამახასიათებელი წინააღმდეგობრიობისა, გამოხატულებას მათ მიერ რევოლუციის იდეალებით მხოლოდ ზედაპირული გატაცებისა, სინამდვილეში კი, შეშფოთებით უკან დახევას „ენერგიული ფრანგული ლიბერალიზმის“ პრაქტიკისაგან, იგულისხმება, ცხადია, რევოლუციის იდეალების პრაქტიკული განხორციელება (K. Маркс и Фр. Энгельс. Сочинения, т. IV, 1933, Москва, стр. 174).

კანტის ეს „კეთილი ნება“, მარქსისა და ენგელსის აზრით, საეგზეთი შეესაბამებოდა უძლეურებასა და უბადრუტობას გერმანელი ბიურგერებისას, რომელთა „წერილმან ინტერესებს“ არასდროს არ შეეძლოთ ქცეულიყვნენ კლასის საერთო ეროვნულ ინტერესებად და რომლებსაც ამიტომ მუდამ ექსპლოატაციას უწევდა სხვა ერების ბურჟუაზია“ (174). კ. მარქსი და ფრ. ენგელსი მიუთითებენ, რომ კანტი ამ შემთხვევაში გვევლინება გერმანელ ბიურგერთა ინტერესების შემფერადებელ გამომხატველად, რომელსაც ისე, როგორც გერმანელ ბიურგერებს, ვერ შეუნიშნავს, თუ რაოდენ განსხვავებული ხასიათისაა რევოლუციის იდეალების ის გაგება, რომელსაც საფრანგეთის ბურჟუაზია აყენებდა და ის გაგება, რომელსაც ახლა გერმანიის ბურჟუაზია და მისი ინტერესების გამომხატველი კანტი აყენებენ, ვერ შეუნიშნავს, რომ „ბურჟუაზიის ამ თეორიული აზრების საფუძველს წარმოადგენენ მატერიალური ინტერესები და ნება, განპირობებული და განსაზღვრული მატერიალური საწარმოო ურთიერთობით“ (175).

საფრანგეთის რევოლუციის გოეთესეულა კონცეფციის გასარკვევად განსაკუთრებული მნიშვნელობა იმას ენიჭება, რომ მარქსი და ენგელსი გოეთესდროინდელ გერმანულ იდეოლოგიაში, კონკრეტულად, კანტის ფილოსოფიაში ხედავენ გერმანიის მაშინდელი საზოგადოებრივი ცხოვრების თავისებურების, გერმანიის ბურჟუაზიის განწყობილებების ასახვას. მარქსი და ენგელსი ცხადს ხდიან იმასაც, რომ კანტი, მიუხედავად იმისა, რომ აქცევს „საფრანგეთის ბურჟუაზიის ნების მატერიალისტურად მოტივირებულ განსაზღვრებებს „თავისუფალი ნების“ წმინდა განსაზღვრებად, „ნებად თავისთვის“, მაინც გერმანიის ბიურგერთა მიზანსაწრაფვის გამომხატველია. საკითხის იმ მხარის განხილვისას თუ რა ხასიათისაა კანტის წინააღმდეგობრიობა, მარქსსა და ენგელსს მხედველობაში აქვთ არა ის, ასახავს თუ არა კანტი გერმანიის ბიურგერების ინტერესებს, არამედ ის, რომ წინააღმდეგობრივია თვით ეს მიზანსაწრაფვა, რევოლუციის იდეალების გამოცხადება ერთი მხრივ „კეთილ ნებად“,

მეორე მხრივ კი „ნებად თავისთვის“, ე. ი. პრაქტიკულად განუხორციელებლად. წინააღმდეგობრიობა, მასხასადამე, მდგომარეობს რევოლუციის იდეალებით მხოლოდ აბსტრაქტულ-თეორიულ გატაცებაში, პრაქტიკულად კი მათ განხორციელებაზე უარის თქმაში.

4. კ. მარქსისა და ფრ. ენგელსის მიერ მოცემულ ამ ანალიზს გერმანიის საზოგადოებრივი და იდეოლოგიური ცხოვრებისა ენიჭება ფუნდამენტური მნიშვნელობა იმდროინდელი გერმანული კულტურის, ლიტერატურის, კერძოდ, გოეთეს მემკვიდრეობის შესწავლის საქმეში. მას ასევე ფუნდამენტური მნიშვნელობა ენიჭება საფრანგეთის რევოლუციისადმი გოეთეს დამოკიდებულების პრობლემის გადაწყვეტისთვისაც. ფაქტობრივი მდგომარეობა, გოეთეს დამოკიდებულება მისი დროის დიდი პოლიტიკური მოვლენებისადმი, კერძოდ საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციისადმი, იმას ადასტურებს, რომ გერმანულ კლასიკურ ლიტერატურაშიც, მის გამოჩენილ წარმომადგენლებთანაც იგივე ვითარებაა, რაც საერთოდ იმდროინდელ გერმანულ იდეოლოგიაში, იქაც იმავე წინააღმდეგობრიობასთან გვაქვს საქმე, რასთანაც მთელს მაშინდელ გერმანულ იდეოლოგიაში. შეიძლება ითქვას, რომ დიდი გერმანული მწერლის ეს წინააღმდეგობრიობა, წინააღმდეგობრიობა მის გენიალობასა და ბიურგერულ შეზღუდულობას შორის არსად ისე გამოკვეთილად არ ჩანს როგორც საფრანგეთის რევოლუციისადმი ამ მწერლის დამოკიდებულებაში.

სწორედ საფრანგეთის ბურჟუაზიულ რევოლუციასთან მიმართებაში ჩანს მთელი სიცხადით გარემომცველი სინამდვილისადმი გოეთეს დამოკიდებულების ის სხვადასხვა ფორმები, რომელთა შესახებაც ფრ. ენგელსი ლაპარაკობს კ. გრიუნთან პოლემიკაში, ჩანს მწერლის როგორც სილიადე, ისე მისი სისუსტეც, გერმანული უბადრუკობის წინააღმდეგ როგორც ამხედრების, ისე მისგან გაქცევისა თუ მასთან შერიგების განწყობილებები. სწორედ აქ, რევოლუციის თეორიულ-მხატვრულ გააზრებაში ჩანს გოეთესთან ნათლად ის განწყობილებები, რომლებიც დამახასიათებელია „გოეცის“, „ვერთერის“, „პრომეთეს“ და „ფაუსტისათვის“ და ის განწყობილებები, რომლებიც დამახასიათებელია ერთი მხრივ ანტიკურ თემებზე დაწერილ „იფიგენიასა“, „რომის ელეგიებსა“, „აქილეიდისათვის“, მეორე მხრივ კი უშუალოდ საფრანგეთის რევოლუციის თემაზე დაწერილ „მოქალაქე გენერლისა“, „აჯანყებულებისა“, „უკანონო ქალისა“ და სხვა ბევრი ნაწარმოებისთვის.

5. წინააღმდეგობრიობის ფაქტის კონსტატაცია და ამოსავალ თეორიულ დებულებად მიჩნევა გოეთეს მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების შესწავლის საქმეში, ასევე რევოლუციისადმი მისი დამოკიდებულების შესწავლის საქმეში როდი ნიშნავს, რომ გოეთე როგორც მხატვარი და მოაზროვნე გენიალურ, დიდ გერმანელ მწერლად წარმოგვიდგება თავის მხოლოდ ერთი რიგის მხატვრულსა და თეორიულ-კრიტიკულ ნაწარმოებებში, შეზღუდულ გერმანელ ფილისტერად მეორე რიგის ნაწარმოებებში. მარქსიზმის კლასიკოსების მიერ მოცემული ანალიზი გოეთეს მსოფლმხედველობის და შემოქმედებისა საფუძველშივე რიცხავს მწერლის წინააღმდეგობრიობის საკითხის, კერძოდ რევოლუციისადმი მისი დამოკიდებულების საკითხის ამგვარ გაუბრალოებულ გაგებას, იმას, რომ გოეთეს გენიალობა დანახული იქნეს მწერლის მხოლოდ იმ ქმნილებებში, რომლებშიც იგი მის გარემომცველ სოციალურ უბადრუტობას უმხედრავდა, დანახული იქნეს მის მხოლოდ „გოეცში“, „პრომეთეში“, „ფაუსტში“, ხოლო სისუსტე და შეზღუდულობა მისი კი, მხოლოდ საფრანგეთის რევოლუციის შესახებ დაწერილ ნაწარმოებებში.

ძირითადი დასკვნა, რომელიც უნდა გამოიტანოს და სამუშაო დებულებად აქციოს გოეთეს შესწავლის მსურველმა ამ მწერლის შესახებ მარქსიზმის კლასიკოსების მიერ გამოთქმული შეხედულებებიდან, ეს ისაა, რომ წინააღმდეგობრიობა ამ მწერლისა მიიჩნეოს არა შემთხვევით, ეპიზოდური ხასიათის მოვლენად, არამედ ღრმად კანონზომიერ მოვლენად, დამახასიათებლად დიდი გერმანელი მწერლისთვის მისი განვითარების არა ერთ რომელიმე, არამედ ყველა საფეხურზე. ეს იმას ნიშნავს, რომ სიძლიერე და გენიალობა გოეთესი დანახული უნდა იქნეს არა მხოლოდ მის „გოეცსა“ და „ფაუსტში“, არამედ საფრანგეთის რევოლუციის თემაზე დაწერილ მის ნაწარმოებებშიც; ასევე სისუსტე, ბიურგერული შეზღუდულობა მწერლისა უნდა დანახული იქნეს მის იმ ნაწარმოებებშიც, რომლებშიც მწერალი გარემომცველი სოციალური სინამდვილის, ძველი სოციალური ინსტიტუტების წინააღმდეგ ილაშქრებს. ამასთანავე მხედველობიდან არ უნდა იქნეს გაშვებული, რომ წინააღმდეგობა დიდი გერმანელი მწერლისა მისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე არ ვლინდება ერთნაირი სახითა და სიძლიერით, რომ განსაკუთრებით მძლავრად იგი თავს იჩენს სწორედ მწერლის საფრანგეთის რევოლუციის პირისპირ წადგომის დროს, თავს იჩენს იმაში, რომ სწორედ ახლა მქლავნდება მწერალთან განსაკუთრებით ძლიერად მისი ზომიერ-შემპრიებლური განწყობილებები.

6. ამგვარად მიუდგა მეცნიერული გოეთელოგია გოეთეს მსოფლ-მხედველობრივი და შემოქმედებითი ევოლუციის საკითხს, კერძოდ ბურჟუაზიულ რევოლუციასთან გოეთეს მიმართების საკითხს. ამგვარად მიუდგა მას ამ სტრიქონების ავტორიც თავის ზემოხსენებულ და რიგ სხვა ნაშრომში. და გამოირკვა, რომ გოეთეს მსოფლ-მხედველობის წინააღმდეგობრიობა განსაკუთრებით მძლავრად თავს იჩენს მწერლის სწორედ საფრანგეთის რევოლუციისადმი დამოკიდებულებაში. ერთი მხრივ მწერალი ხედავს, რომ საფრანგეთის რევოლუცია იყო შედეგი ისტორიული აუცილებლობისა, იმ სპეციფიკური ვითარებისა, რომელიც შეიქმნა საფრანგეთის მმართველი კლასების ანტიხალხური პოლიტიკის შედეგად, იმის შედეგად, რომ ხალხს ცხოვრების აუტანელი პირობები შეუქმნეს და იძულებული გახადეს იარაღისთვის მიემართნა. რევოლუციურ საფრანგეთსა და ევროპის ფეოდალურ სახელმწიფოებს შორის ბრძოლის დროს გოეთე გამოთქვამს თავის სიმპათიას ფრანგი რესპუბლიკელებისადმი, წარმოადგენს მათ სამართლიანობისთვის მეტად იდეურ ადამიანებად. კიდევ მეტი: რევოლუციასა და კონტრრევოლუციას შორის ბრძოლაზე დაკვირვება მწერალს აძლევს საფუძველს გამოთქვას თავისი აზრი მსოფლიო ისტორიის განვითარების პერსპექტივაზე, საფრანგეთის რევოლუციის დიდ ისტორიულ მნიშვნელობაზე, აღნიშნოს, რომ კონტრრევოლუციაზე რევოლუციის გამარჯვება წარმოადგენს ახალი ეპოქის დასაწყისს მსოფლიო ისტორიის განვითარებაში. სიძლიერე და გენიალობა გოეთესი ნათლად ჩანს საფრანგეთის რევოლუციის ისტორიული მნიშვნელობის ამ პოზიტიურ შეფასებაშიც. იგი ჩანს აგრეთვე მწერლის მიერ თანმიმდევრულად იმ დებულების დაცვაში, რომ რევოლუცია ხალხის ინტერესებს ექონაგება და რომ ხალხს აქვს უფლება რევოლუციის მოხდენისა, როცა მას ამის აუცილებლობის წინაშე აყენებენ. ჯერ კიდევ „ვერთერში“ და შემდეგ „ემმონტსა“ და „აჯანყებულებში“ იცავდა გოეთე ამ დებულებას, ხალხის უფლებას რევოლუციაზე.

ეს ერთი მხრივ. მეორე მხრივ კი ირკვევა, რომ ტირანიისა და უსამართლობის სასტიკი მგმობი, თავისუფლების, სამართლიანობის დიდი მეხოტბე გოეთე, რომელმაც საფრანგეთის რევოლუციაში მსოფლიო ისტორიის ახალი საფეხური დაინახა, აკრიტიკებს, ალაგ-ალაგ ერთობ მკვეთრადაც, საფრანგეთის რევოლუციას, იმევე რევოლუციონერებს, ახასიათებს მათ როგორც ეგოისტების, ავანტიურისტების მიერ მოტყუებულ ადამიანებს, თვლის, რომ რევოლუციის შედეგად ყველაფერი აირია. თითქოს საკვირველია, მაგრამ ფაქტია, რომ საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის ისტორიული მნიშვნე-

ნელობის პოზიტიურად შემფასებელი გოეთე აფრთხილებს თავის თანამემამულეებს, გამოიყენონ საფრანგეთის მაგალითი და არ მიიყვანონ საქმე იქამდე, რომ გერმანიაშიც იმავე მოვლენას დაურჩეს ადგილი, რასაც საფრანგეთში აქვს, რომ გერმანიაც რევოლუციის გზით წავიდეს. კადევ მეტი: აზოგადებს რა თავის შეხედულებებს საფრანგეთის რევოლუციაზე, გოეთე არაორაზროვნად იმ შეხედულების ნიადაგზე დგება, რომ რევოლუცია ხელოვნური და არაბუნებრივი მოვლენაა. მწერალი არა თუ იმ მეთოდებს უარყოფს, რომლებსაც საფრანგეთის რევოლუცია მიმართავდა, იაკობინურ ტერორს, არამედ გარკვეულად იმ აზრის დამცველადაც გამოდის, რომ ფეოდალური ფორმაციიდან ბურჟუაზიულში გადასასვლელად, საერთოდ ერთი საზოგადოებრივი ფორმაციიდან მეორეში გადასასვლელად, რევოლუცია არც აუცილებელია და არც სასურველი.

საფრანგეთისთვის რევოლუცია აუცილებელი გახდა, გამოდის ამ რევოლუციის შესახებ გოეთეს მსჯელობიდან, არა იმიტომ, რომ რევოლუცია თითქოს საერთოდ აუცილებელი იყოს; არამედ იმიტომ, რომ ხელისუფლების მესვეურები საფრანგეთში არ ატარებდნენ იმ პოლიტიკას, რომელიც გამორიცხავდა რევოლუციის აუცილებლობას, ხალხზე ზრუნვის პოლიტიკას ნაცვლად ხალხის ჩაგვრის, მისი წელში გატეხვის პოლიტიკას მიმართავდნენ. ამიტომ აცხადებდა მწერალი, რომ რევოლუციების წარმოშობაში ბრალი მიუძღვის არა ხალხს, არამედ ხელისუფლების მესვეურებს, რომლებიც ხალხზე, მათი საარსებო მდგომარეობის გაუმჯობესებაზე არ ზრუნავდნენ.

7. ნიშნავს ეს თუ არა, რომ ბურჟუაზიული რევოლუციის შესახებ გოეთეს ამგვარ წინააღმდეგობრივ მსჯელობებში არ არის არავითარი შინაგანი სიმწყობრე და სისტემურობა, რომ აქ საქმე გვაქვს მწერლის მსოფლმხედველობრივი დაფლეთილობის გამოვლენასთან, ცალკე, ერთიმეორესთან დაუკავშირებელ შეხედულებებსა და დაკვირვებებთან? არა, არ ნიშნავს. არ ნიშნავს ჯერ ერთი იმიტომ, რომ წინააღმდეგობრიობის ფაქტის კონსტატაცია უცილობლივ არ ნიშნავს შინაგანი მსოფლმხედველობრივი სიმწყობრის, სისტემის უქონლობას. და რაც მთავარია, არ ნიშნავს იმიტომ, რომ რევოლუციის შესახებ გოეთეს ნაზრევში ნამდვილად არის შინაგანი სიმწყობრე და ერთიანობა. გამაერთიანებელ ფერმენტად მოცემულ შემთხვევაშიც გვევლინება ის, რომ გოეთესთვის მაშინაც, როცა დადებითად მსჯელობს რევოლუციაზე და მაშინაც, როცა აკრიტიკებს მას, ძირითადად და სახელმძღვანელოს წარმოადგენს ხალხზე ზრუნვის, ხალხთათვის ბედნიერი მომავლის შექმნის ინტერესი, უსა-

მართლობის, ადამიანის მიერ ადამიანის ჩაგვრის მოსპობის ინტერესი.

მართალია, საფრანგეთის რევოლუციის კრიტიკა გოეთეს მხრივ გარკვეულად ამ მწერლის სისუსტეზე, მასთან ზომიერ-შემრიგებლური განწყობილებების არსებობაზე მიუთითებს, მაგრამ ეს კრიტიკა ამასთანავე ჩანს რაციონალურ მარცვალსაც შეიცავს, რამდენადაც ბურჟუაზიული რევოლუციის არათანმიმდევრობაზე, მის სწორედ ბურჟუაზიულ შეზღუდულობაზე მიუთითებს. გოეთე ერთი პირველთაგანია, რომელმაც ბურჟუაზიული რევოლუციის დასაწყისშივე იგრძნო, რომ ამ რევოლუციას არ მოჰქონდა ის, რასაც იგი ხალხებს პირდებოდა, არ მოჰქონდა რევოლუციის იდეალების პრაქტიკული განხორციელება. მწერალმა გენიალურად წინაღობა იგრძნო, რომ ბურჟუაზიული რევოლუცია სპობდა სოციალური ჩაგვრის მხოლოდ ერთ ფორმას და აკანონებდა ჩაგვრის მეორე ფორმას. გოეთე ერთი პირველთაგანია, ვინც ამ მხრივაც სტიმული მისცა იმ მოძრაობას. საზღვარგარეთის ლიტერატურაში, რომელიც საფრანგეთის რევოლუციის შედეგებით უკმაყოფილო ფართო სოციალური ფენების განწყობილებებს გამოხატავდა, ლიტერატურას პროგრესული რომანტიზმისას. ამდენად უკავშირდება ერთიმეორეს რევოლუციის შესახებ გოეთეს შეხედულებათა სისტემაში რევოლუციისადმი მწერლის როგორც კრიტიკული, ისე პოზიტიური დამოკიდებულება, უკავშირდება შედეგად იმისა, რომ კრიტიკა რევოლუციისა გოეთესთვის არ ნიშნავს რევოლუციის თეორიული იდეალების უარყოფას. იგი მხოლოდ იმ მეთოდების უარყოფას ნიშნავს, რომელთაც ბურჟუაზიული რევოლუცია, იკობინელები იყენებდნენ.

არსებითი მნიშვნელობა იმას ენიჭება თუ ვისი პოზიციიდან აკრიტიკებდა გოეთე საფრანგეთის ბურჟუაზიულ რევოლუციას, აკრიტიკებდა იმ კლასის პოზიციიდან, რომელსაც საფრანგეთში ბურჟუაზიულმა რევოლუციამ წაართვა სახელმწიფოებრივად გაბატონებული კლასის მდგომარეობა, თუ საზოგადოების მოწინავე სოციალური ფენების პოზიციიდან. თუ ამ მხრივ მივუდგებით საკითხს, შეიძლება ვადაპტიოთ ითქვას, რომ გოეთე არ იღებს კურსს ფეოდალურ კლასებზე, მის საზრუნავს არ შეადგენს ფეოდალური წყობის დაცვა და განმტკიცება. ამ მწერლის მთელი შემოქმედება და სახელმწიფოებრივი მოღვაწეობაც იმას გვემოწმება, რომ მის მთავარ საზრუნავს არ შეადგენდა გერმანიაში ფეოდალური წყობის შენარჩუნება და გამტკიცება, არამედ შესაბამისი პირობების შექმნა ქვეყნის პროგრესული საზოგადოებრივი განვითარებისთვის. საფრანგეთის რევოლუციის კრიტიკას მწერალი ათავსებდა გერმანიაში ფეოდალური წყო-

ბის არა დაცვის, არამედ ქვეყნის ბურჟუაზიული განვითარებისთვის აქტიურ მოღვაწეობასთან. ამ კრიტიკაში მთელი სიცხადით ჩანდა არა მხოლოდ პირადად გოეთეს, არამედ მთელი იმდროინდელი ბიურგერების წინააღმდეგობა, მწერლის ბიურგერული შეზღუდულობა, რომელიც ბურჟუაზიული რევოლუციის თეორიულ მიღებაში, პრაქტიკულად კი მის უარყოფასა და ძველ სამყაროსთან კომპრომისზე წასვლაში უნდა გამოხატულიყო.

ეს ასეა, ის სოციალური გარემო, რომელიც საფრანგეთის რევოლუციისადმი გოეთეს კრიტიკულ დამოკიდებულებას განაპირობებდა, სწორედ იმ პერსპექტივას სახავდა, რომ მწერლის კრიტიკული გამოსვლა საფრანგეთის რევოლუციის წინააღმდეგ ფეოდალურ საზოგადოებასთან მის საბოლოოდ შერიგებაში გამოხატულიყო, მაგრამ დიდი გერმანელი მწერლის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მას არ განუცდია ამგვარი მეტამორფოზა, არ მისულა რევოლუციის აბსოლუტურ უარყოფამდე და არ მიკედლებია იმ საზოგადოებრივ წყობას, რომელთანაც მას, გოეთეს რიგი კომენტატორი აკავშირებდა და დღესაც აკავშირებს. გოეთეს არ განუცდია ამგვარი მეტამორფოზა იმის წყალობით, რომ იგი ამ თავისი განვითარების ყველაზე რთულ პერიოდშიც ინარჩუნებდა კავშირს ხალხთან, ჯანსაღ საწყისთან, გამოხატავდა რევოლუციისადმი თავის კრიტიკულ დამოკიდებულებაში რევოლუციის შედეგებით. მისი ბურჟუაზიული შეზღუდულობით დაბალი სოციალური ფენების უკმაყოფილებადაც.

როგორც ვხედავთ, გოეთესეული კონცეფცია საფრანგეთის რევოლუციისა, მიუხედავად მისი წინააღმდეგობრივი ხასიათისა, არ არის მოკლებული შინაგან სიმწყობრეს, წარმოადგენს სისტემას აზრების და შეხედულებებისას და არა ერთმეორესთან დაუკავშირებელს, საერთოდ თეორიულ საფუძველს მოკლებულ გაბნეულ აზრებს და შეხედულებებს. ეს შინაგანი კავშირი ახასიათებთ რევოლუციის შესახებ დაწერილ მწერლის როგორც თეორიულ-კრიტიკულ ნაშრომებს, ისე მხატვრულ ნაწარმოებებს. რომ გოეთეს შეხედულებები ბურჟუაზიულ რევოლუციაზე არ არიან მოკლებული შინაგან მთლიანობას, წარმოადგენენ სისტემას შეხედულებებისას, ამას მთელი სიცხადით გვემოწმება ის, რომ მწერალი არ იფარგლება რევოლუციის შესახებ თავისი შეხედულებების უბრალო გადმოცემით, არამედ ორგანულად აკავშირებს მათ საერთოდ ისტორიის თავისი გაგების ცხადყოფასთან, იმის ცხადყოფასთან, თუ როგორ ესახება მას თავისი ქვეყნის, საერთოდ კაცობრიობის ისტორიის განვითარება. საფრანგეთის რევოლუციას შესახებ მწერლს მიერ გამოთქმული შეხედულებები ამდენად, გვაძლევენ წარმოდგენას არა მხო-

ლოდ რევოლუციის გოეთესეული ვაგების შესახებ, არამედ იმის შესახებაც თუ როგორია საერთოდ მისი კონცეფცია საზოგადოების განვითარების ისტორიისა, როგორ წარმოუდგენია მწერალს საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნა.

შეიძლება ითქვას, რომ ადამიანთა ისტორიის გოეთესეული კონცეფციის დასადგენად ყველაზე მდიდარსა და მნიშვნელოვან მასალას მწერლის სწორედ საფრანგეთის რევოლუციისადმი დამოკიდებულება, ამ რევოლუციის შესახებ გამოთქმული მისი შეხედულებები წარმოადგენენ. ზემოდასახელებულ ჩვენს გოეთესეოლოგიურ ნაშრომებში წარმოდგენილმა ანალიზმა ამ საკითხისა ცხადყო, რომ გოეთე, მიუხედავად იმისა, რომ აღიარებს საფრანგეთის რევოლუციის ისტორიულ მნიშვნელობას, აღიარებს მის დადებით, კეთილისმყოფელ შედეგებს, მიუხედავად იმისა, რომ აკრიტიკებს ამ რევოლუციის მისი სწორედ არათანმიმდევრობის, ბურჟუაზიული შეზღუდულობის გამო, მაინც უარყოფს მას როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის გზას. იგი უარყოფს მას პირველ რიგში თავისი ქვეყნის, ფეოდალურ-ბატონყმური გერმანიისთვის. გამოსავალ პუნქტს მწერლისთვის ამ შემთხვევაში წარმოადგენს დებულება, რომ რევოლუცია არ არის ბუნებრივი, უკეთ, ბუნებისდაგვარი მოვლენა და, როგორც ასეთი, იგი შეიძლება თავიდან იქნას აცილებული, თავიდან იქნას აცილებული ის, რომ რევოლუცია ისტორიულად აუცილებელი და გარდაუვალი გახდეს.

ფეოდალური სინამდვილის რევოლუციური გარდაქმნის იმ პროგრამას, რომელსაც საფრანგეთის რევოლუცია აყენებდა, გოეთე უპირისპირებს თავის პროგრამას, პროგრამას საზოგადოებრივი ცხოვრების ევოლუციური განვითარებისა, ადამიანის შრომითი ან ესთეტიკურ-მორალური აღზრდისა, ასეთი პროგრამა, როგორც ფრენგელსი შენიშნავდა, რევოლუციით დაშინებული გერმანელი ბიურგერის მისწრაფებებს უდგებოდა. ეს პროგრამა, საზოგადოებრივი წყობილების ბაზისის, საზოგადოების ანტაგონისტურ კლასებად დაყოფის ხელუხლებლად დატოვების პირობებში, ითვალისწინებს საზოგადოების ყველა წევრის ურთიერთ თანამშრომლობას, ერთის მიერ ყველასათვის და ყველას მიერ ცალკეულისათვის მხარის მიცემას, ადამიანის მიერ ადამიანში ადამიანურის დაფასებას, ჯურისის აღებას ე, წ. წმინდა ადამიანურზე და ამ გზით გარდაქმნას საზოგადოებისა გონივრულ საფუძველზე. აყენებს რა ადამიანთა ცხოვრების გარდაქმნის ამგვარ პროგრამას, გოეთე, ცხადია, ხელმძღვანელობს მაღალი ჰუმანიური მოსაზრებებით, კაცობრიობის ბედნიერი მომავლის შექმნის სურვილით, მაგრამ ამ კეთილშობილური

მიზნის მიუხედავად, ამგვარი პროგრამის წამოყენებაში ჩვენს წინაშე წარმოდგება ხოლმე „ბრძოლაში მოქანტული“ დიდი გერმანელი მწერალი, რომელსაც ვერ დაუძლევია გერმანიის ბიურგერთა „პროვინციული შეზღუდულობა“.



რჩება თუ არა გოეთე ბოლომდე ბურჟუაზიული რევოლუციის როლისა და მნიშვნელობის ზევითმოხსენებული გაგების ნიადაგზე? განიცადა თუ არა რევოლუციის გოეთესულმა გაგებამ რაიმე პ რ ი ნ-ც ი პ უ ლ ი ხ ა ს ი ა თ ი ს ცვლილება მომდევნო პერიოდებში? ამგვარი კითხვა სავსებით მართებულია, რამდენადაც რევოლუციის შემოხსენებული კონცეფცია გოეთემ შეიმუშავა მე-18 საუკუნის 90-იან წლებში, ხოლო მის შემდეგ კი როგორც გერმანიის, ისე მთელი ევროპის ხალხთა საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში ადგილი აქვს ფრიად დიდი მნიშვნელობის მოვლენებს, რომლებიც, ცხადია, მწერლის ყურადღების გარეშე არ დარჩებოდნენ. მაზად სიახლისა და პროგრესისაკენ მსწრაფი მწერლისაგან არაბუნებრივი სრულიად არ იქნებოდა თუ იგი რევოლუციის შესახებ თავის თეორიულ განზოგადებებში გარკვეულ ცვლილებებს შეიტანდა, შესაბამისად იმისა, რასაც ამ დროს სხვადასხვა ხალხის ცხოვრება, განსაკუთრებით რესტავრაციისა და ივლისის რევოლუციის დროის მოვლენათა განვითარება უჩვენებდა.

სიახლეს, განვითარებასა და გაღრმავებას გოეთეს შეხედულებებისას რევოლუციასზე ნამდვილად აქვს ადგილი, მაგრამ ამ შემთხვევაში ლაპარაკია არა ამგვარ, არამედ პრინციპული ხასიათის ცვლილებების შესახებ, კონკრეტულად იმის შესახებ, გა და ა ს ი ნ ჯ ა თუ არა გოეთემ თავისი კრიტიკული დამოკიდებულება იაკობინური რევოლუციის მეთოდების მიმართ. ყურადღებას იქცევს ამ მხრივ მწერლის მიერ XIX საუკუნის დასაწყისში გამოქვეყნებული დრამატიული ტრილოგია — „უკანონო ქალი“, რომელსაც ზოგიერთი მიიჩნევს ახალი, გარდატეხის საფეხურის დასაწყისად რევოლუციისადმი მწერლის დამოკიდებულებაში, მაჩვენებლად იმისა თუ როგორ იბრძვიან აქ ანტირევოლუციური და პრორევოლუციური ტენდენციები, როგორ იშრიტება პირველი და გადამწყვეტ აღწევებას იწყებს მეორე, როგორ გადადის ახლა გოეთე თურმე იაკობინური მეთოდების, ტერორის გამართლების თვალსაზრისზე.

რომ დრამა — „უკანონო ქალი“ შეიცავს გარკვეულ სიახლეს რევოლუციის თემაზე გოეთეს მიერ აქამდე დაწერილ ნაწარმოებებთან შედარებით, ამის უარყოფა შეუძლებელია. ფაქტია, რომ ამ ნაწარმოებში მოქმედების გაცილებით უფრო ფართო ტილოა

გადაშლილი, საკითხიც მნიშვნელოვნად უფრო ფართო პლანშია მოფიქრებული, ვიდრე საფრანგეთის რევოლუციის შესახებ გოეთეს მიერ აქამდე შექმნილ სხვა რომელიმე ნაწარმოებში. მწერლის განზრახვას მოცემულ შემთხვევაში ის შეადგენდა, რომ მოეცა გაშლილი სურათი იმ ნაკლოვანებებისა, რომლებსაც იგი ბურჟუაზიულ რევოლუციაში ხედავდა და ამასთანავე ეჩვენებინა მართებულობა საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის მის მიერ აქამდე შემუშავებული პროგრამისა. ეს ასეა, მაგრამ როცა მწერლის წინაშე მისი ჩანაფიქრის მხატვრულად განხორციელების საკითხი დაისვა, იგი დადგა გადაულახავი დაბრკოლების წინაშე, რადგან დიდი რეალისტის ალლო, წერის მართალი მანერა მას აგრძნობინებდა წინააღმდეგობრიობას მისი მხატვრული ჩანაფიქრისას, განუხორციელებლობას საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის მის მიერ დასახულებული პროგრამისა.

გვაქვს საფუძველი ვიფიქროთ, რომ ამის გამო დატოვა მწერალმა დრამა დაუმთავრებელი, წერტილი დასვა სწორედ იქ, საიდანაც მისი შემოქმედებითი მარცხის საფრთხე ისახებოდა. მართალია, დრამა „უკანონო ქალი“ დაუმთავრებელი დარჩა, მაგრამ მწერალმა დაგვიტოვა დრამის გაგრძელების სქემა, რომლის მიხედვითაც სურთ მომეტებულად ცხადყონ საფრანგეთის რევოლუციისადმი, იაკობინური მეთოდებისადმი მწერლის უკვე პრინციპულად შეცვლილი, იგულისხმება, პოზიტიური დამოკიდებულების დასაწყისი.

რა გვეთქმის ამის შესახებ? იძლევა თუ არა დრამა „უკანონო ქალი“ იმის მტკიცების საფუძველს, რომ გოეთესთან ახალი საუკუნის დასაწყისშივე ადგილი აქვს საფრანგეთის რევოლუციისადმი მისი ადრინდელი დამოკიდებულების რადიკალურ გადასინჯვას? ვიდრე ამ საკითხს ვუპასუხებდეთ საჭიროა აღინიშნოს, რომ მტკიცება ახალი საფეხურის დასაწყისის შესახებ რევოლუციისადმი გოეთეს დამოკიდებულებაში ორგანულად დაკავშირებულია იმის მტკიცებასთან, რომ გოეთეს განვითარების გზა არის გზა რევოლუციის პრინციპული უარყოფიდან მისი მიღებისა და გამართლებისაკენ, რომ რევოლუციურობის უმაღლეს საფეხურს დიდი გერმანელი მწერალი აღწევს თავისი სიცოცხლის მიწურულში, იმ დროს, როცა „ფაუსტის“ ფინალური სცენები იწერება. ამ დროს მიდის თურმე მწერალი იმ დასკვნამდე, რომ კაპიტალისტური აწმყოდან კაცობრიობის ბედნიერ მომავალზე გადასასვლელი რევოლუციურ-ნახტომობრივი ხასიათის მოვლენას წარმოადგენს. ორგანულად დაკავშირებულია ზემოხსენებული ორი მტკიცება ერთიმეორესთან იმიტომ, რომ ის, ვინც ამტკიცებს, რომ აქამდე თურმე ანტირევოლუციურ

პოზიციასზე მდგომი გოეთე თავის სიცოცხლის მიწურულში დგება რევოლუციურობის უმაღლეს საფეხურზე, მან ბუნებრივად უნდა გვიჩვენოს თუ როდის და სად იწყება მწერლის ამგვარი მეტამორფოზა, ანტირევოლუციური ტენდენციის დაშრეტა და პრორევოლუციური ტენდენციის აღზევება. ასეთი მეტამორფოზის დასაწყისი, როგორც აღვნიშნეთ, სურთ დაინახონ დრამაში — „უკანონო ქალი“, კონკრეტულად, ამ დრამის გაგრძელების სქემაში.

თავისთავად ცდა იმისა, რომ დაიძებნოს ერთიანი მაგისტრალური ხაზი რევოლუციისადმი მწერლის დამოკიდებულებაში, კონკრეტულად, ერთიანი ხაზი XIX საუკუნის დასაწყისში დაწერილ „უკანონო ქალსა“ და მწერლის სიცოცხლის მიწურულში, შექმნილ „ფაუსტის“ ფინალურ სცენას შორის სააუგო როდია, მაგრამ არსებითი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ რამდენად სწორადაა დაძებნილი ეს ერთიანობა, აგრეთვე იმას, თუ რამდენად სწორადაა გაგებული ის ეტაპები, რომელთა შორისაც ერთიანობას ვეძებთ, რამდენად ამართლებს ფაქტობრივი ვითარება, თვით გოეთეს შემოქმედება იმას, რომ „უკანონო ქალში“ იწყება რევოლუციისადმი მწერლის ახალი, რადიკალურად შეცვლილი დამოკიდებულება.

იძლევა თუ არა დრამა „უკანონო ქალი“ იმის მტკიცების საფუძველს, რომ გოეთე XIX საუკუნის დასაწყისში უკვე იწყებს რადიკალურად შეცვლას თავისი ადრინდელი შეხედულებებისას რევოლუციასზე? წარმოადგენს თუ არა ეს დრამა ამ მხრივ ეტაპური მნიშვნელობის ნაწარმოებს გოეთეს შემოქმედებაში? აღსანიშნავია, რომ „უკანონო ქალის“ ამგვარი ეტაპური მნიშვნელობის ნაწარმოებად გამოცხადება ხდება არა საკუთრივ ამ დრამის ძირითადი ტექსტის, არამედ მისი გ ა გ რ ძ ე ლ ე ბ ი ს ს ქ ე მ ი ს მიხედვით. გაგრძელების ეს სქემა, როგორც აღნიშნული გვაქვს („გოეთე და რევოლუცია“, გვ. 93—95 და „გოეთე და საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუცია“, გვ. 121—122) მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენს მარქსებელს იმისას თუ როგორ უგრძენია გენიალურ მწერალს საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის თავისი პროგრამის არარეალურობა, არარეალურობა კერძოდ ამ გეგმისა, რომელიც მოხსენებული დრამის ძირითად ტექსტს უდევს საფუძვლად. ეს ასეა, დრამის გაგრძელების სქემა ამ მხრივ უდავოდ საყურადღებო მოვლენას წარმოადგენს, მაგრამ ეს გარემოება არამც და არამც არ გვაძლევს უფლებას „უკანონო ქალის“ ძირითადი პრობლემატიკის კვლევისას შემოვიფარგლოთ მხოლოდ ამ გაგრძელების სქემით, დასკვნები იმის შესახებ თუ როგორია ახლა მწერლის შეხედულება რევოლუციასზე გაეაკეთოთ მხოლოდ ამ გაგრძელების სქემის მიხედვით

და ყურადღების გარეშე დავტოვოთ ის, თუ რა ვითარებაა ამ მხრივ ნაწარმოების ძირითად ტექსტში. საკითხისადმი ამგვარი მიდგომა სრულიად ვაუმართლებლად უნდა იქნეს მიჩნეული, რადგან იგი გამოდის დრამის ძირითადი ტექსტის და მისი გაგრძელების სქემის იდეური ხაზის დაპირისპირებიდან, იმის აღიარებიდან, რომ დრამის ძირითად ტექსტში ავტორი დგას ანტირევოლუციურ პოზიციაზე, გაგრძელების სქემაში კი პრორევოლუციურ პოზიციაზე.

მაშასადამე, გამოდის, რომ დრამა „უკანონო ქალი“. ზემოხსენებული მტკიცების თანახმად, მოასწავებს ახალი საფეხურის დასაწყისის რევოლუციისადმი გოეთეს დამოკიდებულებაში, საფეხურს რევოლუციის როგორც თეორიის, ისე პრაქტიკის მიღების და გამართლებისა არა თვით მოხსენებული დრამის ძირითადი ტექსტის, არამედ მისი გაგრძელების სქემის მიხედვით. კიდევ მეტი: იგი მოასწავებს თურმე ამ ახალი საფეხურის დასაწყისის დრამის გაგრძელების არა მთელი სქემის, არამედ მისი მეორე ნაწილის ერთი მოტივის მიხედვით, რომელიც წარმოადგენს თურმე რაღაც განსხვავებული ხასიათის მქონე მოტივს, სრულიად უცნობს რევოლუციის შესახებ დაწერილ გოეთეს მანამდელი ნაწარმოებებისათვის. თავისთავად ცხადია, რომ ისეთი კარდინალური მნიშვნელობის დებულების წამოსაყენებლად, როგორცაა მტკიცება იმის, რომ „უკანონო ქალი“ მოასწავებს ახალი საფეხურის დასაწყისის რევოლუციისადმი გოეთეს დამოკიდებულებაში, მოხსენებული ერთი მოტივის ანალიზი ვერავითარ შემთხვევაში საკმარისი ვერ იქნება. თავისთავად ცხადია, რომ ასეთი დებულება უნდა ეყრდნობოდეს მწერლის მთელი ამდროინდელი შემოქმედების, მათ შორის, ცხადია, დრამა „უკანონო ქალის“ მთელი ტექსტის, ასევე დრამის გაგრძელების მთელი სქემის და არა მისი ერთი ნაწილის გულდასმით ანალიზს. ეს სრულიად ნათელია, მაგრამ კვშიარიტების დადგენის ინტერესი მოითხოვს განვიხილოთ თუ რას წარმოადგენს დრამა „უკანონო ქალის“ გაგრძელების სქემის ის ერთი მოტივი, რომლის მიხედვითაც ზემოხსენებული დებულების წამოყენება ხდება.

კონკრეტულად რომელია გაგრძელების სქემის ის ერთი მოტივი, რომელიც თურმე ასეთ საგანგებო ყურადღებას იქცევს? ესაა გაგრძელების სქემაში ფიქსირებული შემდეგი პუნქტები: „აწყვეტილი ბანდა. ამ უკანასკნელის ფორმა. მასას აღარაფერი ზღუდავს. იგი განდევნის მერყევთ, თრგუნავს წინააღმდეგობის გამწევთ, ამდაბლებს მაღალს, ამალლებს დაბალს, რათა კვლავ დაამდაბლოს“. სქემის ეს ადგილია მიჩნეული გამოსავალ პუნქტად იმის მტკიცებისას, რომ დრამა „უკანონო ქალი“ გვაუწყებს ახალი საფეხურის

დასაწყისის გოეთეს დამოკიდებულებაში რევოლუციებისადმი, დასაწყისის იაკობინური მეთოდების მიღების და გამართლებისა. კონკრეტულად რა არის დანახული ასეთი პრინციპულად ახალი ვითარების მაჩვენებელი გაგრძელების სქემის ზევით ციტირებულ პუნქტებში? ის, რომ გოეთე აქ ლაპარაკობს არა მხოლოდ მაღალთა დამდაბლებაზე და მდაბალთა ამაღლება-დამდაბლებაზე, არამედ მე რე-
ყ ე ე თ ა ვ ა ნ დ ე ვ ნ ი ს ა და მოწინააღმდეგეთა და თ რ გ -
გ უ ნ ვ ი ს შესახებ. იძლევა რა ასეთ მინიშნებებს მწერალს მხედველობაში ჰყავს, ცხადია, იაკობინელები. გაგრძელების სქემის ეს აღ-
გალი ამიტომ იძლევა თურმე საფუძველს. დავასკვნათ, რომ გოეთეს შეუგრძნია რევოლუციური ბრძოლის, კერძოდ, პლებეური რე-
ვოლუციის შინაგანი ლოგიკა და ხასიათი, დამდგარა, შაშასადამე. იაკობინური მეთოდების მიღების და გამართლების თვალსა-
ზრისზე.

ასეა თუ არა ეს სინამდვილეში? გვაქვს თუ არა უფლება ვამტკი-
ცოთ გაგრძელების სქემის მოხსენებული ადგილის მიხედვით, რომ
გოეთეს შეუგრძნია რევოლუციის შინაგანი ლოგიკა და ხასიათი, დამ-
დგარა იაკობინური ტერორის გამართლების თვალსაზრისზე? გა-
დაჭრით უნდა ითქვას, რომ არა. გაგრძელების სქემის ზევით ციტი-
რებულ ადგილში არ არის არც ერთი ისეთი პუნქტი, რომელიც რე-
ვოლუციისადმი მწერლის დამოკიდებულებაში არა იუ პრინციპუ-
ლად ახალს, არამედ ს ა ე რ თ ო დ რ ა ი მ ე ს ი ა ხ ლ ე ს გ ე ე -
მ ო წ მ ე ბ ო დ ე ს . ყველა იქ მოხსენებული პუნქტი წარმოად-
გენს განმეორებას საფრანგეთის რევოლუციის თემაზე გოეთეს მიერ
აქამდე დაწერილ მრავალრიცხოვან ნაწარმოებში გატარებული შე-
ხედულებებისა. რომ ამ შემთხვევაში მწერლის შეხედულებებში არა-
ვითარ პრინციპული ხასიათის ცვლილებაზე ლაპარაკი არ შეიძლება
ამას ამომწურავად გვიდასტურებს განხილვა თვით ამ პუნქტებისა,
იმის, თუ როგორ ახასიათებს მწერალი გაგრძელების სქემის მოხსენ-
ებულ პუნქტებში რ ე ვ ო ლ უ ც ი უ რ მ ა ს ა ს . ცხადი ხდე-
ბა, რომ იგი მას ახლაც ისევე საფუძველშივე მცდარად ახასიათებს,
როგორც ადრე ახასიათებდა, უწოდებს მას აწყვეტილ ბანდას, რო-
მელსაც აღარაფერი ზღუდავს, რომელსაც მოაქვს თურმე საზოგადო-
ებრივი ცხოვრების არეუ-დარევა.

ცნობილია, რომ ისტორიაში ხალხის როლის დიდი მნიშვნელო-
ბის აღიარების ფონზე გოეთე საფუძველშივე მცდარად აკრიტიკებ-
და რევოლუციურ მასას, ფიქრობდა, რომ რევოლუციური მასა, ე. ი.
რევოლუციური უმრავლესობა ერთობ ჭრელი შემადგენლობისაა, რომ
იგი შედგება ძლიერი მეთაურებისაგან, გაიძვერებისაგან, რომელთაც

უნარი აქვთ შეეგუონ მოძრაობას, სუსტებისაგან, რომლებიც ასი-მილიონობიან და მასისაგან, რომელიც მიჩანჩალებს მათ უკან და სრულიად არ გაეგება თუ რა სურს. ცნობილია აგრეთვე, რომ ფრ. ენგელსი მკვეთრად აკრიტიკებდა გოეთეს ამგვარ გაგებას რევოლუციური მასისა, თვლიდა მას ობივატელის ტიპიურ შეხედულებად, რომელიც „თავისი გაუნათლებლობითა და სიბეცით შესაძლებელი იყო აღმოცენებულიყო მხოლოდ გერმანული ჭუჭყაყაყური სახელმწიფოს ტერიტორიაზე“.

რევოლუციური მასის როლის შეფასებაში, როგორც ვხედავთ, „უკანონო ქალის“ ავტორის შეხედულებას არავითარი პრინციპული ცვლილება არ განუცდია. განიცადა თუ არა მან რაიმე პრინციპული ცვლილება იმ მეთოდების შეფასებაში, რომლებსაც რევოლუციური მასა იყენებდა რევოლუციის მონაპოვართა შენარჩუნებისთვის, ცვლილება იაკობინური ტერორის შეფასებაში? გამომდინარეობს თუ არა დრამის გაგრძელების სქემის ზემოთ ციტირებული ადგილიდან, რომ გოეთე ახლა დგება იაკობინური ტერორის მიღებისა და გამართლების თვალსაზრისზე? აბსოლუტურად არ გამომდინარეობს. საფუძველშივე გამორიცხულია, რომ გოეთეს ერთსა და იმავე ადგილას მოეცა რევოლუციური მასის გადაჭრით ნეგატიური შეფასება, დაეხასიათებინა იგი როგორც აწყვეტილი ბანდა, მეორე მხრივ კი მიეღო და გამართლებინა ბრძოლის ის მეთოდები, რომლებსაც ეს მასა იყენებდა. ეს აბსოლუტურად გამორიცხულია გოეთეს ნაწარმოების ზემოთ ციტირებული ადგილის მიხედვითაც. იქ ლაპარაკია იმის შესახებ, რომ იაკობინური ტერორი თავს ატყდება არა მხოლოდ მოწინააღმდეგეებს, არამედ მერყევებსაც. გოეთე ამ შემთხვევაშიც ახდენს მის მიერ აქამდე მრავალგზის აღნიშნული ფაქტის კონსტატაციას და არა ამ ფაქტის გამართლებას, გამართლებას იაკობინური ტერორისა. გოეთეს მთელი დრამა მოფიქრებულია სწორედ იაკობინური მეთოდების კრიტიკის, რევოლუციისათვის ევოლუციის დაპირისპირების პლანში და დრამის გაგრძელების სქემის პრობლემატიკაც ნაწარმოების ამ ძირითად ჩანაფიქრს უქვემდებარდება.

გოეთეს ეს ახალი დრამა, გაგრძელების სქემითურთ, მაშინ იქნებოდა პრინციპული გარდატეხის მაუწყებელი რევოლუციაზე მწერლის შეხედულებებში, რომ მწერალი აქ აყენებდეს წინანდელისაგან რადიკალურად განსხვავებულ. პროგრამას საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნისა, რომ იგი, ლაპარაკობს რა იაკობინური ტერორის შესახებ, ამართლებდეს მას პრინციპში, თვლიდეს ტერორს აუცილებლად და მისაღებად. ამის მსგავსს კი გოეთეს ამ დრამაში

ვერაფერს ვხედავთ. არსად იმის ნიშანწყალიც არ არის, რომ მწერალი ამართლებდეს იაკობინურ რევოლუციას, იაკობინურ ტერორს. გოეთე ამ შემთხვევაშიც ფაქტის კონსტატაციას ახდენს, მაგრამ ამ ფაქტის კონსტატაციით იმავე თვალსაზრისს გამოთქვამს, რასაც აქამდე გამოთქვამდა ანალოგიურ სხვა მრავალ შემთხვევაში, გამოთქვამს იაკობინური მეთოდებისადმი თავის აშკარად ნეგატიურ დამოკიდებულებას.

„უკანონო ქალი“, მსგავსად მწერლის ამ პერიოდის რიგი სხვა ნაწარმოებისა, წარმოადგენს გარკვეულად წინ გადადგმულ ნაბიჯს მწერლის შემოქმედებით განვითარებაში, მაგრამ წინ გადადგმულ ნაბიჯს არა იმ მნიშვნელობით, რომ მწერალი თითქოს რევოლუციებისადმი პრინციპულად შეცვლილ დამოკიდებულების ნიშანზე დგებოდეს, არამედ იმ მნიშვნელობით, რომ იგი იწყებს რევოლუციის თემის უფრო ფართო პლანში დამუშავებას, ვიდრე ეს მანამდე შეინიშნებოდა. გოეთე ახალი საუკუნის დასაწყისშიც რჩება ერთგული ბურჟუაზიული რევოლუციის როლისა და მნიშვნელობის იმ გაგების. რომელიც რევოლუციის უშუალო შთაბეჭდილებებით შემუშავდა და რომელიც მთელი სიცხადით ჩანს საფრანგეთის რევოლუციის თემაზე დაწერილ მის აქამდე მრავალრიცხოვან ნაწერებში.



ამ თვალსაზრისის ერთგული რჩება მწერალი თავისი შემოქმედებითი განვითარების მომდევნო პერიოდშიც. აღამიანთა ისტორიის ის გაგება, რომელიც ჩაქსოვილია „ეგმონტში“, „იფიგენიასა“, „ჰერმან და დოროთეასა“ და მწერლის იმდროინდელ სხვა მრავალრიცხოვან ნაწერში, ჩაქსოვილია აგრეთვე იმ ნაწარმოებებშიც, რომლებიც XIX საუკუნის პირველ ორ ათწლეულში შეიქმნენ („არჩევითი თვისობა“, „დასავლურ-აღმოსავლური“ დივანი“, „ეპიშენიდეს გამოღვიძება“ და სხვ.). ცხადია, ამ პერიოდშიც, ისე როგორც მომდევნო პერიოდში, მწერლის ისტორიული კონცეფცია, რევოლუციის როლისა და მნიშვნელობის მის მიერ ადრე შემუშავებული გაგება არ დარჩენილა უცვლელი. გოეთე ყურად იღებს იმ ახალს, დიდი მნიშვნელობის მოვლენებს საზოგადოებრივი და სულიერი ცხოვრების, მეცნიერებისა და ტექნიკის დარგში, რომლებსაც ადგილი აქვს ევროპის ქვეყნებში ახალი საუკუნის დასაწყისში, თვალს უსწორებს იმ მწვავე სოციალურ კონფლიქტებს, რომლებმაც თავი იჩინეს ევროპის ხალხთა ცხოვრებაში ამ დროს, მაგრამ ეს მაინც არ იძლევა საფუძველს დავასკვნათ, რომ მწერალმა ახლა რადიკალურად შეიცვალა თავისი შეხედულება მყოფობისა და აღამიანთა ის-

ტორიის საკითხებზე, რადიკალურად გადასინჯა ადამიანთა ისტორიის თავისი აქამდელი გაგება. მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდის გოეთეს მხატვრული თუ თეორიულ-კრიტიკული შრომების პრობლემატიკა გაცილებით უფრო რთული და მრავალფეროვანია, ვიდრე პრობლემატიკა რევოლუციის უშუალო შთაბეჭდილებებით დაწერილი ნაწარმოებებისა, მაინც საფუძველი არ არის ვამტკიცოთ, რომ ადგილი აქვს რადიკალურ გარდატეხას მწერლის მსოფლმხედველობრივსა და შემოქმედებით განვითარებაში, თვისობრივად ახალს, წინანდელისაგან საფუძველშივე განსხვავებულ იდეურ-შემოქმედებით ორიენტაციას.

გოეთე ახლა აგრძელებს თავისი შემოქმედების იმ ჭანსალ ანტიტირანულ ხაზს, რომელიც მთელი სიცხადით ჩანდა მისი შემოქმედებითი განვითარების ადრინდელ საფეხურზე, ინარჩუნებს კრიტიკულ დამოკიდებულებას როგორც გვაროვნული არისტოკრატის, ისე ბურჟუაზიისადმი. იგი კვლავაც იღებს კურსს ხალხზე, მის განათლებასა და კეთილდღეობაზე, კვლავინდებურად აკრიტიკებს იმათ, ვინც ხალხს ცხოვრების მძიმე პირობებს უქმნის, ჩაგვრის ახალ უღელს აღვამს.

XIX საუკუნის პირველი ორი ათწლეულის გოეთეს შემოქმედება იმას გვემოწმება, რომ მწერალი რჩება ერთგული ადამიანთა ისტორიის, ბურჟუაზიული რევოლუციის თავისი ადრინდელი გაგებისა იმ მხრივ, რომ თავის იდეურსა და მხატვრულ წარმონაქმნებში კვლავინდებურად კურსს იღებს ხალხზე, მათა ბედნიერი მომავლისათვის ზრუნვაზე და რომ ამიტომ საფუძველი არ არის ამ ხანებში მის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ შეხედულებებში, კერძოდ მის შეხედულებებში ბურჟუაზიულ რევოლუციაზე რაიმე რადიკალური ცვლილების შესახებ ვილაპარაკოთ. და არა მხოლოდ ამ გაუმოგების გამო, არამედ იმის გამოც, რომ მწერალი კვლავინდებურად კრიტიკულადაა განწყობილი ბურჟუაზიული რევოლუციისადმი, რევოლუციური პრაქტიკისადმი, კვლავინდებურად მიაჩნია, რომ მისი სოციალური პროგრამის განხორციელება მოხდება მშვიდობიანი გზით, საზოგადოების ყველა წევრის აქტიური თანამშრომლობის შედეგად. ადამიანის შემოქმედებითი აქტივობის მომღერალი მწერალი საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის საკითხს ახალ პერიოდში ადამიანთა შრომით, მორალურსა და ესთეტიკურ აღზრდასთან, დიდი პოლიტიკური მოვლენებისადმი ინდიფერენტული დამოკიდებულების ქადაგებასთან აკავშირებს. იგი ახლაც იმ აზრის დამცველად გამოდის, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრების განახლება მიღწეულ იქნება სწორედ ამ გზით.

ეს თვალსაზრისია გატარებული გოეთეს ამ ახალი პერიოდის შესანიშნავ მხატვრულ ქმნილებებში — „არჩევითი თვისობასა“, „დასავლურ-აღმოსავლურ დივანსა“ და „ეპიმენიდეს გამოღვიძებაში“ და ამ მხრივ უკავშირდება მათი პრობლემატიკა რევოლუციის შესახებ დაწერილ გოეთეს აღრინდელ ნაწარმოებთა პრობლემატიკას; სახელდობრ იმ მხრივ, რომ ყველა მათგანში წინა პლანზეა დაყენებული დიდი პოლიტიკური მოვლენებისადმი ადამიანის ინდიფერენტული დამოკიდებულების მოთხოვნა. ამ ნაწარმოებებშიც ისმება გარემომცველი საზოგადოებრივი ყოფისადმი ადამიანის დამოკიდებულების საკითხი, კვლავინდებურად ხაზი ესმება მისი გარდაქმნის აუცილებლობას, მაგრამ გზად ამ გარდაქმნისა მიჩნეულია ისევ ადამიანთა შრომითი და ესთეტიკურ-მორალური აღზრდა.

ადამიანისა და მისი გარემომცველი სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის ამგვარივე გადაწყვეტას გვაძლევს გოეთე თავის ამდროინდელ რომანში — „არჩევითი თვისობა“. ნაწარმოების დადებითი გმირების, კაპიტანისა და შარლოტას გამოსვლა დამკვიდრებული ტრადიციის წინააღმდეგ საბოლოოდ ამ ტრადიციისადმი მათი დამორჩილებით მთავრდება. ამ ადამიანებს უყვართ ერთიმეორე წმინდა სიყვარულით, მაგრამ მათ შეუძლებას ხელს უშლის დამკვიდრებული ტრადიცია, რომლის წინაშეც ისინი უძლურნი არიან. არა ტრადიციისა და მისი დამკანონებელი სოციალური სინამდვილის წინააღმდეგ აქტურ გამოსვლაში ხედავს ახლა მწერალი ადამიანის მოწოდებას, საზოგადოებრივი ცხოვრების განახლების გზას, არამედ ადამიანის მიერ თავისი თავის დაოკებაში, არსებული საყოფაცხოვრებო ნორმებისა და ტრადიციისადმი დამორჩილებაში, საზოგადოებრივად-სასარგებლო პრაქტიკულ საქმიანობაში. მსგავსად სხვა აქამდელი და მომდევნო პერიოდის ნაწარმოებებისა, „არჩევითი თვისობაშიც“ გოეთე უმღერის ჰიმნს ადამიანის საზოგადოებრივად-სასარგებლო შრომას, მასში ხედავს საწინდარს იმ წინააღმდეგობის დაძლევისა, რომელმაც იმსხვერპლა ოტილიე და ედუარდი და შეეძლო ასევე ემსხვერპლა კაპიტანი და შარლოტაც, რომ ეს უკანასკნელებიც ისეთივე ცალმხრივი სანტიმენტალური ბუნების ყოფილიყვნენ როგორც ოტილიე და ედუარდი იყვნენ. მათგან განსხვავებით, შარლოტა და კაპიტანი მთლიანი, ცხოვრებისეული გმირები არიან, რომლებიც არ იჭრებიან უსაგნო ოცნებაში, ეწევიან პრაქტიკულ საქმიანობას, გეგმავენ მამულს, აგებენ ახალ შენობებს, გაჰყავთ გზები და ამშვენებენ არემარეს.

სწორედ ასეთ შინაგანად გაწონასწორებულ ადამიანებში, მათ საზოგადოებრივად-სასარგებლო საქმიანობაში ხედავდა საფრანგეთის რევოლუციის ეპოქის გოეთე საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის, იმ სოციალური სიღუბნის დაძლევის გზას, რომელიც ოტილიე-ედუარდის ტრაგიზმს განაპირობებდა და არა აქტიურ პოლიტიკურ გამოსვლებში დრომოკმული სოციალური სისტემის წინააღმდეგ. და ამ თვალსაზრისის ერთგული რჩება იგი „არჩევით თვისობაშიც“.. შრომის, ადამიანის საწარმოო ინციატივის დიდი მნიშვნელობის მაღიარებელ „არჩევითი თვისობის“ ავტორ გოეთეს გაუთვალისწინებელი რჩება, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნისთვის საკმარისი არაა კურსის აღება მხოლოდ შრომითა და ესთეტიკურ-მორალურ აღზრდაზე, რომ ამისთვის საჭიროა საზოგადოებრივი ცხოვრების რადიკალური გარდაქმნა, ძველი საზოგადოებრივი წყობის ბაზისის დანგრევა. „არჩევით თვისობაშიც“ ჩვენს წინ დგას ბურჟუაზიული რევოლუციისადმი კრიტიკულად განწყობილი, მაგრამ კაცობრიობის ბედნიერი მომავლის შექმნით ღრმად დაინტერესებული მწერალი.

იგივე იდეური ორიენტაცია ჩანს გოეთეს ამ პერიოდის სხვა ნაწარმოებებშიც — „დასავლურ-აღმოსავლურ დივანსა“ და „ეპიმენიდეს გამოღვიძებაში“. ეს ჩანს უპირატესად იმაში, თუ როგორ დამოკიდებულებას იჩენს მწერალი მისი დროის ისეთი მნიშვნელოვანი პოლიტიკური მოვლენისადმი, როგორცაა ფრანგი დამპყრობლების წინააღმდეგ მიმართული გამათავისუფლებელი ბრძოლა. ორივე მოხსენებულ ნაწარმოებში ვხედავთ მწერალს, რომელიც დიდი პოლიტიკური მნიშვნელობის მოვლენისადმი ისეთივე წინააღმდეგობრივ დამოკიდებულებას იჩენს, როგორსაც საფრანგეთის რევოლუციისადმი იჩენდა, მწერალს, რომელიც ხედავს გამათავისუფლებელი მოძრაობის პროგრესულობას, მაგრამ არჩევს დაიკავოს მისდამი ის ინდიფერენტული დამოკიდებულება, რომლის აუცილებლობასაც იგი ადრე საფრანგეთის რევოლუციის შესახებ დაწერილ ნაწარმოებებში ასაბუთებდა.

ცნობილია, რომ ნაპოლეონი „წმენდა რა ევროპის ავგიოსის თვლებს“, გარკვეულად პროგრესულ როლსაც ასრულებდა, მაგრამ როგორც საფრანგეთის მსხვილი ბურჟუაზიის ანექსიური გეგმების განმხორციელებელი, ევროპის ხალხთა სუვერენიტეტის ხელმყოფი, იგი სწორედ ისტორიული პროგრესის წინააღმდეგ, საფრანგეთის რევოლუციის ჩამხშობის როლში გამოდიოდა. ბუნებრივია, ამიტომ, რომ ნაპოლეონის წინააღმდეგ დაიწყო ფართო სახალხო მოძრაობა, რომელშიც მონაწილეობას იღებდნენ არა მხოლოდ ისინი,

ვინც იმპერატორში რევოლუციის ჩამხშობსა და დამპყრობელს ხე-
დავდა, არამედ ისინიც, ვისაც ფრანგი დამპყრობლების წინააღმდეგ
ბრძოლა ფეოდალური წრეაქციის ინტერესე-
ბისთვის უნდოდა გამოეყენებინა. ცნობილია, რომ გერმანიის
ბურჟუაზიამ გამათავისუფლებელი მოძრაობის ხელმძღვანელობა რე-
აქციულ თავადაზნაურობას გადაანდო, რამაც გამოიწვია ის, რომ გა-
მათავისუფლებელი ომი იქცა ომად არა მხოლოდ დამპყრობელის,
არამედ რევოლუციის მონაპოვართა წინააღმდეგაც. „დიდუო კონ-
გრესები, წერს ენგელსი, და გერმანელებს მისცეს დრო გამოეძი-
ნებინათ გამათავისუფლებელი ნაბახურევის შემდეგ (K. Маркс
и Фр. Энгельс, Сочинения т. II, 1931, стр. 171).

„დივანი“ და „ეპიმენიდეს გამოლვიძება“ სწორედ ამ ეპოქაში
იწერება და ბუნებრივია, რომ მათში გოეთეს ის მსოფლმხედველობ-
რივი ორიენტაცია ჩანს, რაც მის წინა და მომდევნო პერიოდის ნა-
წარმოებებისთვისაა ნიშანდობლივი, მღელვარე პოლიტიკური მოვ-
ლენებისაგან განდგომის განწყობილება. „დივანში“ მწერლის ეს
განწყობილება თავს იჩენს აღმოსავლეთისაკენ პირის მიბრუნებაში,
აღმოსავლური თემის დამუშავებაში. ნაწარმოების მთავარი ლირი-
კული გმირი, პატემი, იგივე გოეთე, არ არის კმაყოფილი იმით,
რაც მის ირგვლივ ხდება; გოეთეს მსგავსად, ისიც არ მონაწილეობს
მისი დროის დიდ პოლიტიკურ ამბებში, გარკვეულად ემიჯნება მის
თანამედროვე გერმანოფილებს. იმასთან სრულ შესაბამისობაში, რა-
საც საფრანგეთის რევოლუციის თემაზე შექმნილ ნაწარმოებებში
ამბობდა, „დივანშიც“ გოეთე პოლიტიკურ ცხოვრებაში ადამიანის
არა აქტიური მონაწილეობის პროგრამას აყენებს, არამედ ადამი-
ანის მშვიდი, ესთეტიკური განვითარების პროგრამას. აღწერს რა
პირველივე ლექსში თუ როგორ დაძაბულია პოლიტიკური ვითარება
ევროპაში, როგორ ირყევა სახელმწიფოების საფუძვლები, იმსხვრე-
ვა სამეფო ტახტები, პოეტს იპყრობს არა ამ ამბებში მონაწილეობის
სურვილი, არამედ მათგან გაქცევის განწყობილება. რათა აღმო-
სავლეთის სიმშვიდის პირობებში დაეწაფოს სიცოცხლისა და უკე-
დავების წყაროს.

მღელვარე პოლიტიკური ამბებიდან გაქცევის იგივე განწყობი-
ლება მსჭვალავს დრამას „ეპიმენიდეს გამოლვიძება“, რომელიც,
მიცემული დაკვეთის თანახმად, მოკავშირეთა ნაპოლეონზე გამარ-
ჯების აღსანიშნავი საზეიმო ნაწარმოები უნდა ყოფილიყო. მსგავსად
„დივანის“ ლირიკული გმირისა, ამ ნაწარმოების მთავარი გმი-
რი ეპიმენიდეს მღელვარე პოლიტიკური ამბების დროს არჩევს მათ-
გან განდგომას, რათა სიმშვიდის პირობებში გადაირჩინოს და განი-

ვითაროს თავისი პოეტური ბუნება, საცოცხლითა და სიხარულით დატკობის გრძნობა. პატემი და ეპიმენიდეც იმავე იდეურ პლანში არიან მოფიქრებული, რომელშიც საფრანგეთის რევოლუციის თემაზე დაწერილი გოეთეს მრავალრიცხოვან ნაწარმოებთა გმირები, როგორც პაგალითად, თავადი კომედიიდან „მოქალაქე გენერალი“, გრაფინია დრამიდან „აქანყებულები“, ევგენია დრამიდან „უკანონო ქალი“, ჰერმანი პოემიდან „ჰერმანი და დოროთეა“. მათშიც ჩანს თავისი ხალხის, მთელი კაცობრიობის ბედნიერი მომავლისთვის მებრძოლი მწერალი, რომელიც ახლა იმ შეხედულების ნიადაგზე დგას, რომ კაცობრიობის ბედნიერი მომავალი ადამიანთა სათანადო აღზრდის გზით მიიღწევა და არა აქტიური მონაწილეობით სხვადასხვა პოლიტიკურ დაჯგუფებებში.

როგორც ვოეუეს რიგ სხვა ნაწარმოებში, ისე „დივანსა“ და „ეპიმენიდეს გამოღვიძებაში“ ვატარებული თვალსაზრისი თანადროულობის მღელვარე ამბებიდან განდგომის შესახებ გარკვეულად ჩამოგავს რომანტიკოსთა თვალსაზრისს თანადროულობისადმი მწერლის დამოკიდებულების საკითხზე; ჩამოგავს, მაგრამ მსგავსება ამ შემთხვევაში გარეგნული ხასიათისაა. გარეგნული ხასიათისაა იმიტომ, რომ წარსულისაკენ მიბრუნება მწერლისა აქ სრულებით არ იხატება წარსულის აპოლოგიაში, როგორც ამას რომანტიკოსებთან ვხედავთ. და, რაც განსაკუთრებით აღსანიშნავია, წარსულისაკენ გოეთეს მიბრუნება ამ შემთხვევაშიც თანადროულობის ინტერესებით ნაქარნახევ ნაბიჯს, წარსულის ისეთივე მოდერნიზაციის ცდას წარმოადგენს, როგორსაც მწერლის მიბრუნება ანტიკურობისაკენ. ყოველ შემთხვევაში ფაქტია, რომ, ქადაგებს რა პოლიტიკურ ინდიფერენტიზმს, გოეთე, მართალია, საფუძველშივე მცდარად მსჯელობს პოეტის როლის შესახებ დიდი პოლიტიკური მოვლენების ეპოქაში, მაგრამ ფაქტია ისიც, რომ მას ამ შემთხვევაშიც მხედველობაში თავისი ქვეყნის ინტერესები აქვს. თვით ის გარემოება, რომ მწერალი ახლაც დიდი პოლიტიკური მოვლენებისადმი პოეტის დამოკიდებულების იმგვარივე გაგების ნიადაგზე დგას, როგორზედაც საფრანგეთის რევოლუციის ეპოქაში იდგა, იმაზე მიგვითითებს, რომ მას ახლაც თ ა ნ ა დ რ ო უ ლ ო ბ ი ს ი გივე აქტუალური საკითხები აინტერესებს, რომლებიც წინად აინტერესებდა, რომ იგი თავისებურად იმ საკითხებს პასუხობს, რომლებსაც მის წინაშე თანადროულობა აყენებდა.

ეს ნათლად ჩანს რევოლუციის თემაზე დაწერილ გოეთეს ადრინდელ ნაწერებში, აგრეთვე „დივანსა“ და „ეპიმენიდეშიც“. ზოგიერთი კომენტატორი შესაძლებლად თვლიდა გოეთეს ამ ნაწარმოე-

ბებში, საერთოდ მწერლის პოზიციაში გამათავისუფლებელი ომის ეპოქაში დაენახა თავისი ხალხის ინტერესების წინააღმდეგ მოქმედი, ხალხის მტერი მწერალი. ცნობილია, თუ როგორი გულისტკივილით აღიქვამდა ხალხმე მწერალი მისთვის ამგვარი ბრალდების წაყენებას, ბრალდებას იმაში, რომ მას არ გააჩნია სახალხო საქმისთვის აღფრთოვანების, სამოქალაქო ერთუზიანების გრძნობა, რომ ის, სხვა მწერლების მსგავსად, არ გამოდიოდა ნაპოლეონის, საერთოდ ფრანგების წინააღმდეგ.

წინამდებარე ნაშრომში დასმული პრობლემის ფარგლები საშუალებას არ იძლევა დაწვრილებით განვიხილოთ გოეთეს პოზიცია გამათავისუფლებელი ომის ეპოქაში, დაწვრილებით განვიხილოთ აგრეთვე მწერლის დამოკიდებულება ნაპოლეონისადმი, მათ აქ შეეეხებით მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ეს საჭიროა ბურჟუაზთული რევოლუციისადმი მწერლის დამოკიდებულების საკითხის გარკვევისთვის, უკეთ, იმის გარკვევისთვის თუ რა ცვლილება განიცადა მწერლის შეხედულებებმა რევოლუციაზე ამ ეპოქაში (დაწვრილებით ამ საკითხზე იხილეთ ჩვენი „ნარკვევები გერმანული ლიტერატურის ისტორიიდან“ ტ. II, 1965 წ. გვ. 317—386, აგრეთვე — „გოეთე და საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუცია“, 1959, გვ. 329—356; იხ. აგრეთვე — „ეპიმენიდეს გამოღვიძების“ პრობლემისათვის“, თბილისის უნივერს. შრომები, ტ. VI, 1937, გვ. 197—208).

და როცა ამ კუთხით ვუდგებით „დივანისა“ და „ეპიმენიდეს“ განხილვას, ირკვევა, რომ ადამიანთა ისტორიის, ადამიანისა და მისი გარემომცველი საზოგადოებრივი გარემოს დამოკიდებულების საკითხის გაგებაში გოეთე ამ შემთხვევაშიც იმავე რეზინიაციის თვალსაზრისზე დგას, რომელზედაც საფრანგეთის რევოლუციის ეპოქაში იდგა, რომელზედაც დგას ახალი საუკუნის დასაწყისში შექმნილ „უკანონო ქალსა“ და „არჩევით თვისობაში“. და ისე, როგორც აქამდე, ამჟერადაც რეზინიაციის თვალსაზრისის დაცვას მწერალი ათავსებს თავისი ხალხის, მთელი კაცობრიობის ბედნიერ მომავალზე ფიქრსა და ზრუნვასთან, ინტერნაციონალიზმის, ხალხთა შორის სოლიდარობის ქადაგებასთან, ნაციონალისტური შეზღუდულობის უარყოფასთან. არა ხალხის გაათავისუფლების ერთუზიანების უქონლობით აიხსნება ის პოზიცია, რომელიც ეკავა გოეთეს გამათავისუფლებელი ომის დროს, არამედ იმის შეგნებით, რომ ეს არ არის ხალხისათვის ნამდვილად გაათავისუფლების მომტანი მოძრაობა, რომ ამ ბრძოლის შედეგად გერმანელები არა გაათავისუფლებას, არამედ მხოლოდ თავიანთი ბორკილების შერხევას შესძლებენ. მწერალი აგრეთვე იმის შეგნებითაც ხელმძღვანელობს, რომ ამ ომის-

თვის დითირამების მიძღვნა ნიშნავდა ნაციონალისტ-შოვინისტთა ხელისშემწყობ საქმის კეთებას, ხალხთა შორის შუღლის თესვას. ამიტომ იყო, რომ იგი ყურად არ იღებდა ხოლმე ლუდენის მოწოდებას აქტიურად გამოსხაურებოდა გამათავისუფლებელ ომს, ყურად არ იღებდა მოწოდებას ეწერა პატრიოტული ლექსები, თ. კოერნერის სტილზე. ამიტომ იყო, რომ „ეპიმენიდეთი“ მან გარკვეულად უარყოფითად ჯანაწყო თავისი პიროვნებისადმი პრუსიის ხელისუფალნი, არ მიმართა რა სატირის მახვილი მხოლოდ ფრანგების წინააღმდეგ. უთუოდ ამის შედეგი იყო ის, რომ პოეტის ქცევით უკმაყოფილო პრუსიის ხელისუფალნი განკარგულებას აძლევენ ცენზორებს არ დაუშვან პრესაში მწერლის შესახებ ვრცელი სტატიების გამოქვეყნება (H. H o u b e n. Goethe et la police, Paris, 1932, p. 153—154)

ცხადი ხდება, რომ გოეთეს დამოკიდებულება გამათავისუფლებელი ომისადმი „დივანისა“ და „ეპიმენიდეს გამოღვიძების“ პრობლემატიკის შეუქზედაც ამ მწერლის მსოფლმხედველობის იმ მხარეებს ავლენს, რომლებსაც საფრანგეთის რევოლუციის თემაზე მანამ დაწერილი ნაწარმოებები, ავლენს მწერალს, რომელიც ამ პერიოდში ანვითარებს და აღრმავებს რევოლუციის შესახებ თავის აქანდელ შეხედულებებს, მაგრამ რჩება ერთგული საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების, ბურჟუაზიული რევოლუციის გაგების იმ ძირითადი პრინციპებისა, რომლებიც საფრანგეთის რევოლუციის ეპოქაში გამოიმუშავა.



როგორც აქამდე ჩატარებულმა განხილვამ გვიჩვენა, გოეთეს შეხედულებას საფრანგეთის ბურჟუაზიულ რევოლუციაზე XIX საუკუნის პირველ წლებში რადიკალური ცვლილება არ განუცდია. როგორაა ვითარება მწერლის ცხოვრების და მოღვაწეობის უკანასკნელ პერიოდში, XIX საუკუნის 20-იან წლებსა და 30-ანი წლების დასაწყისში? განიცადა თუ არა ამ პერიოდში რევოლუციის გოეთესეულმა გაგებამ ძირეული ხასიათის ცვლილებები მწერლის ისეთი მძლავრი შემოქმედებითი პროდუქტულობის პერიოდში, რომელიც ორი დიდი მონუმენტური ნაწარმოებით — „მოგზაურობის წლებით“ და „ფაუსტის“ II ნაწილითაა წარმოდგენილი? ეს საკითხი გოეთელოგიის ერთ-ერთ რთულ საკითხს წარმოადგენს, უკავშირებულს არა მხოლოდ ამ ორი ნაწარმოების საერთო პრობლემატიკასთან, არამედ მწერლის მთელი მსოფლმხედველობრივი და შემოქმედებითი რევოლუციის ბუნების გარკვევასთან. ცხადია, იმის

გარკვევა თუ როგორი ევოლუცია განიცადა გოეთეს შეხედულებებმა რევოლუციაზე 20-იანი წლების მიწურულსა და 30-იანი წლების დასაწყისში მოითხოვს უპირველესად იმის გარკვევას თუ როგორი ევოლუცია განიცადა ამ ხანებში საერთოდ მწერალმა, მისმა საზოგადოებრივ-პოლიტიკურმა და ფილოსოფიურმა შეხედულებებმა, მოითხოვს ამ პერიოდის მწერლის იდეურ-შემოქმედებით განვითარების მაგისტრალური ხაზის დადგენას.

საკითხი ისმება, მაშასადამე, იმ ასპექტში თუ როგორ წარიმართა მწერლის ევოლუცია მისი ცხოვრებისა და ზოგჯერ გარდაცვალების უკანასკნელ პერიოდში, ადგილი აქვს თუ არა მის მსოფლმხედველობაში ამ ხანებში რაიმე პრინციპული ხასიათის ცვლილებებს, როგორ მიმართებაშია ერთიმეორესთან ადრინდელი, საფრანგეთის რევოლუციის ეპოქის და გვიანდელი, იგლისის რევოლუციის ეპოქის გოეთე, ასევე ადრინდელი და გვიანდელი ფაუსტი. ეს საკითხი საკმარისად შესწავლილია საბჭოთა ლიტერატურის მეცნიერებაში, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის ლიტერატურის მეცნიერებაში. ამ სტრიქონების ავტორმაც ხსენებულ საკითხს უძღვნა რამდენიმე ნაშრომი და ამიტომ წინამდებარე ნაშრომში გოეთეს შემოქმედებითი ევოლუციის ძირითად საკითხებზე პასუხის გასაცემად იგი იმ მონაცემებით იფარგლება, რაც აქვს ამ დარგში მეცნიერებს. ამ მონაცემებიდან უპირველესად აღსანიშნავია იმ თეორიის უნდადაგობის ნათელყოფა, რომელიც ერთიმეორეს უპირისპირებს ადრინდელი და გვიანდელი გოეთეს მსოფლმხედველობასა და შემოქმედებას, ნათელყოფა იმის, რომ გოეთეს შემოქმედებითი განვითარება, მართალია, წარმოადგენს წინააღმდეგობრივს, მაგრამ მაინც ერთიანსა და აღმავალ პროცესს. ფრიად მნიშვნელოვანია აგრეთვე, რომ საბჭოთა მეცნიერებამ, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის მეცნიერებამ ცხადყოფს სრულიად სხვაგვარი სურათი გოეთეს მსოფლმხედველობის და შემოქმედების შესწავლის შედეგად, იმისაგან სრულიად განსხვავებული სურათი, რასაც ტრადიციულ გოეთელოგია იძლევა.

ტრადიციულ გოეთელოგიაშიც ისმებოდა საკითხი ადრინდელი და გვიანდელი გოეთეს დამოკიდებულებებისა, ისმებოდა იგი მწერლის მთელი შემოქმედებითი ევოლუციის ფონზე და, შესაბამისად იმისა, რომ ეს ევოლუცია წარმოიდგინებოდა როგორც პროცესი მწერლის გათავისუფლებისა მისთვის დამახასიათებელი მებრძოლ-პროტესტული განწყობილებებისაგან, რევოლუციისადმი დამოკიდებულებაში გვიანდელ გოეთესთან მხოლოდ და მხოლოდ ნეგატიური მიმართების კონსტატაცია ხდებოდა. ამასთანავე მწერლის ეს ნეგატიური

დამოკიდებულება წარმოიდგინებოდა როგორც გათავისუფლებამწერლისა მისთვის თურმე დამახასიათებელი „ურკონფლიქტისაგან“ და თავისი ნამდვილი მოწოდების სიმალღეზე დადგომა. სპეციალურად რევოლუციისადმი გოეთეს დამოკიდებულების შესწავლის საკითხით ტრადიციულ გოეთელოგიაში, როგორც ითქვა, ბევრი არ დაინტერესებულა, მაგრამ ისინიც, ვინც ამ საკითხს გაკვირვებით ეხებოდნენ, მომეტებულად იმ შეხედულების ნიადაგზე იდგნენ, რომ გვიანდელი გოეთეც რევოლუციას ისევე არ იღებს, როგორც ადრინდელი გოეთე.

საბჭოთა ლიტერატურის მეცნიერებამ, სხვა სოციალისტური ქვეყნების ლიტერატურის მეცნიერებამ პრინციპულად სხვაგვარად დააყენეს გოეთეს შემოქმედების, კერძოდ რევოლუციისადმი მწერლის დამოკიდებულების შესწავლის საკითხი. გამოსავალს, მეთოდოლოგიურ საფუძველს მისთვის წარმოადგენდა და წარმოადგენს მარქსიზმის კლასიკოსების მიერ მოცემული ანალიზი გოეთესდროინდელი გერმანიის საზოგადოებრივი და იდეოლოგიური ცხოვრებისა, გერმანული კლასიკური ლიტერატურის გამოჩენილი წარმომადგენლების, ამ შემთხვევაში გოეთეს მსოფლმხედველობრივი და შემოქმედებითი ევოლუციისა. შედეგად ამგვარი შესწავლისა გაირკვა, რომ ის, რაც ტრადიციულ გოეთელოგიაში გოეთეს სისუსტედ იყო მიჩნეული, იგი სინამდვილეში წარმოადგენს ამ მწერლის სიძლიერეს, მის გენიალობას, ხოლო ის, რაც გოეთეს მიერ თავისი თავის, ნამდვილი მოწოდების მიგნებად იყო გამოცხადებული, იგი ამ მწერლის სისუსტეს, მისი ბიურგერული შეზღუდულობის გამოხატულებას წარმოადგენს. ასევე გაირკვა, რომ გოეთე არ არის ბურჟუაზიული რევოლუციის პრინციპებისა და იდეალების უარმყოფელი, არ არის საერთოდ რევოლუციის აბსოლუტური უარმყოფელი, რომ იგი ხედავს საფრანგეთის რევოლუციის ისტორიულ მნიშვნელობას, აკავშირებს მასთან ახალი ეპოქის დასაწყისს მსოფლიო ისტორიაში.

გამოირკვა, რომ ბურჟუაზიული რევოლუციისადმი წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება, მისი იდეების მიღება ერთი მხრივ, ხოლო რევოლუციური პრაქტიკის, რევოლუციის მეთოდების უარყოფა თავისი ქვეყნისთვის, რევოლუციური განვითარებისათვის საერთოდ მშვიდი, ევოლუციური განვითარების დაპირისპირება მეორე მხრივ, გოეთეს ახასიათებს არა მხოლოდ საფრანგეთის რევოლუციის ეპოქაში, არამედ მომდევნო ეპოქაშიც, XIX საუკუნის პირველი ორი ათწლეულის თავის შემოქმედებაშიც. თითქოს სრულიად ბუნებრივი უნდა იყოს, რომ ასეთივე ვითარებას ველოდეთ გოეთეს უკანას-

კნელი პერიოდის ქმნილებებშიც — „მოგზაურობის წლებსა“ და „ფაუსტის“ მეორე ნაწილში, ველოდეთ რევოლუციისადმი ისეთივე დამოკიდებულებას, როგორიც მწერალს აქამდე ახასიათებდა. ეს ასეა, მაგრამ რიგი გარემოება თითქოს საფუძველს გვაძლევს, რომ ბუნებრივად არ მივიჩნით ასეთი ვითარება, გვაძლევს საფუძველს ვიფიქროთ, რომ თავის ამ უკანასკნელ ქმნილებებში გოეთე თითქოს რადიკალურად განსხვავებულად მსჯელობს რევოლუციების შესახებ.

ამგვარი დაეჭვების და სათუო დასკვნის გაკეთების უფლებას იძლევა თითქოს ერთი მხრივ აღიარება გვიანდელი გოეთესი, რომ საფრანგეთის რევოლუციისადმი მის მიერ დაკავებული პოზიცია იმიტაც იყო პირობადებული, რომ იგი ერთობ ახლოს იყო ამ ისტორიულ მოვლენასთან, რომ რევოლუციის სასიკეთო შედეგები მაშინ არ დაინახებოდა, მეორე მხრივ კი, ეკერმანთან საუბარში იმის აღიარება, რომ ყოველგვარ რევოლუციას უკიდურესობანი ახასიათებს, რომლებიც გარდაუვალნი არიანო. შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ ამგვარი აღიარებებით გვიანდელი გოეთე პრინციპულად განსხვავებულ თვალსაზრისზე დგება რევოლუციის შეფასების საკითხში, ვიდრე აქამდე იდგა. დაბოლოს საფუძველს იმაში დასაეჭვებლად, რომ გვიანდელ გოეთეს არ შეუცვლია პრინციპულად თავისი შეხედულება რევოლუციაზე, თითქოს ისიც წარმოადგენს თუ ფაუსტურის როგორი გაგების ნიადაგზე დგას იგი ახლა თავის მონუმენტურ ნაწარმოებში, „ფაუსტის“ II ნაწილში.

თითქოს ეჭვს არ უნდა იწვევდეს, რომ ფაუსტურის პრობლემის ის გადაწყვეტა, რომელსაც მწერალი გვაწვდის, რევოლუციისადმი მის პრინციპულად შეცვლილი დამოკიდებულების შესახებ მეტყველებს, სახელდობრ იმის შესახებ, რომ მწერალი ახლა აღწევს რევოლუციურობის მაღალ საფეხურს, იღებს რევოლუციის არა მხოლოდ თეორიას, არამედ მის პრაქტიკასაც, დგება იმ შეხედულების ნიადაგზე, რომ ერთი საზოგადოებრივი ფორმაციიდან მეორეში გადასვლა რევოლუციის გზით ხორციელდება. და მართლაც, ფაუსტურის იმ გაგებას, რომელსაც აქსოვს მწერალი თავის ნაწარმოებში, ადამიანისა და მისი გარემომცველი სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის გარკვევას „ფაუსტში“, ბევრი რამ აქვს საერთო ამ საკითხის რევოლუციურ დასმა-გადაწყვეტასთან. ეს საერთო უპირატესად იმაში მდგომარეობს, რომ ფაუსტურის გოეთესეულ გაგებაში წინა პლანზე წამოწეულია საკითხი ადამიანის შეგნებული და აქტიური დამოკიდებულებისა გარემომცველი სინამდვილისადმი, საკითხი იმის უარყოფისა, რაც ისტორიულად დრომოკმულია. ფაუსტი

გმირია ახალი ეპოქის, იგულისხმება, ცხადია, ფეოდალური ურთიერთობის რღვევის და ბურჟუაზიული ურთიერთობის განვითარების ეპოქა, არა მხოლოდ იმით, რომ იღებს ეპოქის მოწინავე იდეებს, არამედ იმითაც, რომ უპირისპირდება დრომოკმულ შეხედულებებსა და რწმენებს, მთელს იმ იდეოლოგიას, რომელიც შუასაუკუნეობრივ სოციალურ ინსტიტუტებს იცავდა. და რაც განსაკუთრებით საყურადღებოა, ვითარება გოეთეს „ფაუსტში“ ისეა წარმოდგენილი, რომ ფაუსტური მიზანსწრაფვის განხორციელება ორგანულად უკავშირდება არაგონივრულად ქცეული წარსულის უარყოფას, მის დანგრევას. მეფისტოფელთან ფაუსტის მიერ პაქტის დადებას ნაწარმოებში ამგვარი გააზრება და გამართლება ეძლევა, გამართლება იმ მხრივ, რომ მეფისტოფელი, თავისი სურვილის წინააღმდეგ, დაეხმარება ფაუსტს სწორედ იმის რევოლუციურ უარყოფაში, რაც უარსაყოფია, დაეხმარება ამგვარი უარყოფით ახალის, პოზიტაურის წარმოქმნაში. ახალის, პოზიტაურის შენების პათოსით შეპყრობილ ფაუსტს სჭირდება ძველისა და დრომოკმულის უარყოფა, უარყოფა ისეთი, რომელშიც ამასთანავე პოზიტაური საწყისიცაა მოცემული.

აქ ჩანს მთელი სიცხადით ფაუსტისა და მისი ავტორის ღრმა იდეური კავშირი განათლების საუკუნესთან, რევოლუციის იდეოლოგიასთან, სახელდობრ იმაში, რომ ფაუსტის მხატვრულ სახეს მწერალი წარმოაჩენს როგორც შუასაუკუნეობრივი და ისტორიულად წარმავალისადმი მკვეთრად დაპირისპირებულის, მისი რევოლუციური უარყოფის ნიადაგზე მდგომ სახეს. ფრიალ მნიშვნელოვანს, ფაუსტის მხატვრული სახის სწორედ რევოლუციურ ეპოქასთან კავშირის მაჩვენებელს წარმოადგენს ამ გმირში ის, რომ იგი არ არის მეოცნებე-რეზონიერი, არამედ სინამდვილის ნიადაგზე მდგომი გმირია, რომელიც მთელი თავისი მოღვაწეობის მანძილზე მიწიერი სინამდვილის მხარეს იჭერს, ხელმძღვანელობს რა მის მიერვე სახარების თავისებურად, ფაუსტურად წაკითხვისას ფორმულირებული დებულებით — „დასაწყისში იყო საქმე“.

ფაუსტურის არსის ამგვარი გაგება, შუასაუკუნეობრივ რწმენებსა და წარმოდგენებთან გმირის ეს დაპირისპირება, გარემომცველი სინამდვილისადმი ის აქტიური დამოკიდებულების პროგრამა, რომელსაც ფაუსტი აყენებს, დაცვა რევოლუციის, განმანათლებლობის მოწინავე იდეალებისა თითქოს ეკვს არ უნდა იწვევდეს, რომ გოეთე დგას ბურჟუაზიული რევოლუციის მიღების და გამართლების თვალსაზრისზე, რომ „ფაუსტში“ წარმოჩენილი მწერლის იდეური ორიენტაცია საფუძველშივე განსხვავებულია იმისაგან, რასაც

რევოლუციის შესახებ მწერლის აქამდე ნაწარმოებებში ვხედავდით. ასეთი შთაბეჭდილება იქმნება საფრანგეთის რევოლუციის შესახებ გვიანდელი გოეთეს ზოგიერთი გამოხატვის, განსაკუთრებით კი „ფაუსტის“ იდეურ-მსოფლმხედველობრივი ხაზის ანალიზის შედეგად. ეს ასეა, მაგრამ რამდენად შეესაბამება ამგვარი შთაბეჭდილება ფაქტობრივ ვითარებას, რამდენად მართებულია გვიანდელ გოეთესთან, უპირატესად მისი „ფაუსტის“ II ნაწილში ვეძიოთ რევოლუციურობის უმაღლესი საფეხური, საფრანგეთის რევოლუციასზე შეხედულებების რადიკალური შეცვლა. რომ ამ საკითხს პასუხი გავცეთ, საჭიროა შესაბამისი ზასალის გაანალიზება.

პირველ რიგში გაანალიზებული უნდა იქნეს გოეთეს ეყერმანთან 1830 წლის 14 მარტის საუბრის ის ადგილი, რომელიც უწინააღმდეგარა „გლობის“ გარშემო შემოკრებილ რომანტიკოსთა მოღვაწეობას შეეხება და რომელშიც გოეთე გაკვირვებით პოლიტიკური რევოლუციის შესახებაც ლაპარაკობს. გოეთე ზალალ შეფასებას აძლევს ამ რომანტიკოსთა მოღვაწეობას, თელის მას დიდი იმედის მომცემ ლიტერატურულ მოძრაობად, ლიტერატურულ რევოლუციად და თან აღნიშნავს, რომ ამ ლიტერატურულ რევოლუციას უკიდურესობანი (die Extreme) ახასიათებდა, რომელთა თავიდან აცდენა ვერ ხერხდება ვერც ლიტერატურული და ვერც პოლიტიკური რევოლუციის დროს. ანვითარებს რა მსჯელობას ამ უკიდურესობათა შესახებ ლიტერატურაში მწერალი გამოთქვამს იმედს, რომ ეს უკიდურესობანი თანდათანობით გაქრებიან (Eckermann, J. Gespräche mit Goethe, 1968, Leipzig, S. 650—651) და დარჩება ის დიდი უპირატესობა, რომ უფრო თავისუფალ ფორმასთან ერთად, მიღწეული იქნება უფრო მრავალნაირი და მდიდარი შინაარსი (651).

გოეთეს ეს საუბარი სურთ გამოიყენონ იმის დამამტკიცებელ საბუთად, რომ გვიანდელი გოეთე პრინციპულად იცვლის რევოლუციასზე თავის ადრინდელ შეხედულებას, იღებს რევოლუციას. გამომდინარეობს თუ არა გოეთეს ზვეთმობსენებული საუბრიდან ამგვარი დასკვნა? არა, არ გამომდინარეობს. არ გამომდინარეობს იმიტომ, რომ მწერალი ამ შემთხვევაშიც ისეთივე კრიტიკულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს რევოლუციური მასის მიმართ, როგორცაა წინააღმდეგობა, აქაც იმას ლაპარაკობს, რომ რევოლუციას თან ახლავს უკიდურესობანი, სისხლის ღვრა და საშინელებაო. იგი ლაპარაკობს, რომ პოლიტიკური რევოლუციის მომხდენთ, მართალია, სურთ ყოველგვარი ბოროტების მოსპობა, მაგრამ მოხედვასაც ვერ ასწრებენ, რომ ღრმად ეფლობიან სისხლის ღვრასა და საშინელებებშიო („Steckt man tief in Blutvergießen und Greulen“—იქვე, 650). გოე-

თე აქაც შიშსა და შეძრწუნებას გამოთქვამს რევოლუციური მასის მიერ გამოყენებული მეთოდების, სერთოდ რევოლუციური პრაქტიკის მიმართ. მართალია, იგი ლაპარაკობს, რომ ლიტერატურულ რევოლუციაში ეს უკიდურესობანი და დამახინჯებანი თანდათანობით მოისპობაო, მაგრამ ყოვლად გაუმართლებელია, აქედან ის დასკვნა გაკეთდეს, რომ 1830 წლის მარტში გოეთე დგება იმ თვალსაზრისზე, რომ რევოლუცია წარმოადგენს გადასასვლელ გზას ერთი საზოგადოებრივი ფორმაციიდან მეორეში, რომ მწერალი ახლა ამართლებს რევოლუციურ პრაქტიკას, იაკობიუნურ მეთოდებს.

რომ ეს ასე იყოს, რომ 1830 წლის მარტში მწერალი რევოლუციური პრაქტიკის მიღებისა და გამართლების ნიადაგზე იდგეს, მაშინ სრულიად გაუგებარი იქნებოდა მისი პოზიცია სულ რამდენიმე თვის შემდეგ მომხდარი ივლისის რევოლუციის დროს, სრულიად გაუგებარი იქნებოდა მისი კვლავინდებურად ინდიფერენტული დამოკიდებულება ამ რევოლუციისადმი. როგორც ცნობილია, ივლისის რევოლუციის ამბებისადმი ინტერესზე მაღლა მწერალმა ის კამათი დააყენა, რომელსაც იმ ხანებში ადგილი ჰქონდა პარიზის აკადემიაში სენტ ჰილერსა და კიუვიეს შორის. (იქვე, 671). ეკერმანთან ზევით-მოხსენებული საუბრიდან შეუძლებელია იმ დასკვნის გაკეთება, რომ მწერალი რევოლუციური პრაქტიკის მიღების თვალსაზრისზე დამდგარა. ამას ისიც გვემოწმება, რომ სამი დღის შემდეგ იმავე ეკერმანთან საუბარში გოეთე გადაჭრით იმიჯნება რადიკალური ქმედებისაგან, აცხადებს, რომ რადიკალობა მისი მეგობრის, ბენტამის ასაკში ყოველნაირი სიგიჟის მწვერვალს წარმოადგენსო („In seinem Alter so radikal zu sein, ist der Gipfel aller Tollheit“ — იქვე, 660). იმავე წლის 14 თებერვლის საუბარშიც გოეთე თავის თავს არა რადიკალებს, არამედ ზომიერ ლიბერალებს. აკუთვნებდა, აცხადებდა, რომ ყველა გონიერი ადამიანი ზომიერი ლიბერალიაო (იქვე, 640). ძნელი დასაშვებია, რომ გოეთეს ეკერმანთან ზემოხსენებულ 14 მარტის საუბარში იმის სრულიად საწინააღმდეგო თვალსაზრისი გამოეთქვა, რასაც ის გამოთქვამდა 14 თებერვლისა და 17 მარტის საუბრებში, პირველ შემთხვევაში თავი რადიკალური თვალსაზრისის, რევოლუციური პრაქტიკის დამცველად გამოეცხადებინა, მეორე შემთხვევაში კი ზომიერ ლიბერალად.

ჩაოდენ მნიშვნელოვანიც არ იყოს „ეკერმანთან საუბრები“ გოეთეს მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების საკითხების, კერძოდ რევოლუციისადმი მწერლის დამოკიდებულების საკითხის გასარკვევად, მაინც მთავარი მნიშვნელობა არა მათ, არამედ მწერლის ამ

პერიოდის მხატვრულ ნაწარმოებებს, განსაკუთრებით „ფაუსტის“ II ნაწილს ენიჭება. ზემოთ აღნიშნული გეკონდა, რომ ფაუსტურის პრობლემის დასმაში ჩანს მთელი სიცხადით გოეთეს ღრმა იდეური კავშირი რევოლუციურ იდეოლოგიასთან, რომ ფაუსტურის პრობლემის ის გაგება, რომელსაც მწერალი თავის ნაწარმოებში გვაწვდის, თითქოს მხოლოდ იმას გვემოწმება, რომ გვიანდელი გოეთე რევოლუციისადმი დამოკიდებულებაში რადიკალურად შეცვლილ თვალსაზრისზე დგას. ასეა თუ არა ეს სინამდვილეში? ერთი რამ უდავოა, სახელდობრ ის, რომ რევოლუციის გაგებაში გვიანდელი გოეთე არ დარჩენილა უცვლელად იმ შეხედულებების ნიადაგზე, რომლებიც XVIII საუკუნის მიწურულში გამოიმუშავა, რომ ამ მხრივაც მის შეხედულებებს ახალი საუკუნის პირველ ათეულ წლებში გარკვეული ევოლუცია განუცდიათ. „ფაუსტის“ II ნაწილში ვხედავთ მწერალს, რომელიც აღრმავებს ბურჟუაზიული რევოლუციის თავის აღრინდელ გაგებას, შეაქვს რიგი კორექტივი საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის მის მიერ აქამდე წამოყენებულ პროგრამაში. რაც განსაკუთრებით საგულისხმოა, აქ ჩანს, რომ მწერალი ანზოგადებს იმ უმნიშვნელოვანეს ცვლილებებს ევროპის ხალხთა სოციალურ-პოლიტიკურსა და იდეოლოგიურ ცხოვრებაში, რომლებსაც ადგილი აქვთ XIX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში და აყენებს ახალ პროგნოზებსა და ვარაუდებს.

ამგვარ პროგნოზებსა და წინასწარ ჰერეტიკებშიც ჩანს მთელი თავისი სილიადით ხალხთა უანგარო მოამაგე დიდი გერმანელი მწერალი, მწერალი ჰუმანისტი, რომელიც გულისტყვილით აღიქვამს სოციალური საკითხების გამწვავებას მისი დროის ევროპის საზოგადოებაში. მათში ჩანს მწერალი, რომელსაც მნიშვნელოვანი ცვლილებები შეაქვს საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის თავის ძველ პროგრამაში, შესაბამისად იმ ცვლილებებისა, რომლებსაც საზოგადოების ცხოვრებაში აქვთ ადგილი. ამოსავალ პუნქტს მწერლისთვის ამ შემთხვევაში წარმოადგენს მისი კრიტიკული დამოკიდებულება როგორც ფეოდალური, ისე ჩანასახის სტადიაში მყოფი ბურჟუაზიული საზოგადოებისადმი, შეგნება იმის, რომ ამ ახალი წყობის გამარჯვება, მართალია, მოასწავებს ისტორიული პროგრესის განხორციელებას, მაგრამ არა იმ იდეალების, რომლებსაც რევოლუცია აყენებდა. მწერლის ეს ახალი პროგნოზები და წინასწარ ჰერეტიკები, მინიშნება ახალ, იმისაგან განსხვავებულ შრომის ორგანიზაციაზე, რასაც მისი დროის საზოგადოებაში ჰქონდა ადგილი, იმას გვემოწმება, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის გოეთესეულ

პროგრამას გარკვეული ცვლილებები განუცდია, ახალი შინაარსით გამდიდრებულა.

ეს ასეა, მაგრამ ნიშნავს თუ არა ყოველივე ეს, რომ მწერლის შეხედულებებს ამ საკითხზე პრინციპული ცვლილებები განუცდია რომ მას ახლა სრულიად სხვაგვარად ესახება კაცობრიობის ისტორიის განვითარება, ერთი საზოგადოებრივი ფორმაციიდან მეორეში გადასასვლელ გზად რევოლუცია მიაჩნია? ამ საკითხის გარკვევა ორგანულად უკავშირდება იმას, თუ საბოლოოდ ფაუსტის პრობლემის როგორ გადაწყვეტას იძლევა მწერალი თავის „ფაუსტში“. ორგანულად დაკავშირებულია მოხსენებული საკითხის გარკვევა იმის გამორკვევასთან, წარმოაჩენს თუ არა მწერალი ფაუსტს ბოლომდე ისეთ გმირად, რომელიც მკვეთრად უპირისპირდება გარემომცველ საზოგადოებრივ ყოფას, ფეოდალურ სინამდვილეს და მის იდეოლოგიას, შეუპოვრად ისწრაფვის ახალის დადგენისაკენ ძველისა და დრომოკმულის რევოლუციური უარყოფის გზით. მთავარი მნიშვნელობა ენიჭება, მაშასადამე, იმის გარკვევას, თუ რამდენად თანმიმდევრულად დგას ფაუსტი თავისი იმ მკვეთრად ანტი-ფეოდალური, მებრძოლი მსოფლმხედველობის ნიადაგზე, რომელიც მთელი სიცხადით ჩანს მეფისტოფელთან მის მიერ პაქტის დადებისას და სახარების ტექსტის თავისებურად, ფაუსტურად წაკითხვისას.

თუ ამ მხრივ მივუღებთ გოეთეს ტრაგედიის განხილვას, ცხადი გახდება, რომ ეს ნაწარმოები წარმოადგენს სრულიად ბუნებრივსა და კანონზომიერ შედეგს მწერლის მთელი მსოფლმხედველობრივი და შემოქმედებითი განვითარებისა, რომ განსაკუთრებით და უპირატესად ამ ნაწარმოებში ჩანს მთელი სისრულით დიდი გერმანელი მწერალი, მისი როგორც მებრძოლი, ჰუმანიურ-დემოკრატიული, ისე შემრიგებლური მიდრეკილებები. ფეოდალური დესპოტიის წინააღმდეგ ამხედრებული გენიალური მწერლის, დიდი ჰუმანისტის გვერდით ამ ნაწარმოებშიც ჩანს მწერალი, რომელსაც ვერ დაუძლევა გერმანელი ბიურგერის შეზღუდულობა, იმ სოციალურ ყოფასთან შერიგების განწყობილება, რომლის წინააღმდეგაც არის იგი ამხედრებული. სხვაგვარი ვითარება არც იყო მოსალოდნელი, რადგან გოეთესთან, როგორც აღინიშნა, თავს იჩენს ის, რაც მთელი იმდროინდელი გერმანული იდეოლოგიისთვისაა ნიშანდობლივი, წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება ბურჟუაზიული რევოლუციისადმი, ამ უკანასკნელის მხოლოდ თეორიული მიღება, პრაქტიკულად კი, უკანდახევა რევოლუციური პრაქტიკისაგან. ცხადია, მოსალოდნელი არ იყო, რომ საფრანგეთის რევოლუციის ეპოქაში შექმნილ თავის

ერთ წყება ქმნილებებში გოეთეს ერთი იდეური ორიენტაცია გამო-
უმჟღავნებინა, „ფაუსტში“ კი მისგან პრინციპულად განსხვა-
ვებული ორიენტაცია, პირველ შემთხვევაში გამოსულიყო რევო-
ლუციის მეთოდების უარყოფელად, მეორე შემთხვევაში კი არა
შხლოდ რევოლუციის იდეების მომხრედ, არამედ რევოლუციური
პრაქტიკის დამცველადაც, ერთი საზოგადოებრივი ფორმაციიდან
მეორეში გადასასვლელ გზად რევოლუცია ელიარებინა.

ეს ასეა, საფრანგეთის რევოლუციის თემაზე შექმნილ ნაწარ-
მოებთა ავტორ გოეთესაგან მოსალოდნელი არ იყო, რომ „ფაუსტ-
ში“ იგი სრულიად განსხვავებულ მსოფლმხედველობრივ ორიენ-
ტაციას გამოიჩინდა. მაგრამ ის, რაც მოსალოდნელი არ იყო, უცი-
ლობლივ როდი ნიშნავს, რომ სინამდვილეში მას არა აქვს ადგილი,
რომ სინამდვილეში „ფაუსტის“ ავტორი რევოლუციის უარყოფის
თვალსაზრისიდან არ დგება რევოლუციის მიღების თვალსაზრისზე,
არ ყალიბდება მებრძოლ რევოლუციონერად. მთავარი მნიშვნელობა
ენიჭება არა იმის გარკვევას, თუ რა არ იყო მოსალოდნელი „ფაუს-
ტის“ მეორე ნაწილის ავტორისაგან, არამედ იმის, თუ რა ვითარებაა
ამ ნაწარმოებში, მართლა იმ შეხედულების ნიადაგზე დგას აქ მწე-
რალი, რომ ერთი ფორმაციიდან მეორეში გადასვლა რევოლუციის
გზით ზორციელდება.

იძლევა თუ არა „ფაუსტის“ მეორე ნაწილი საფუძველს იმის
მტკიცებისათვის, რომ მის ავტორს ასე რადიკალურად შეუცვლია
თავისი გაგება რევოლუციისა? ტრაგედიის პირველი ნაწილი, ფაუს-
ტურის პრობლემის მასში წარმოდგენილი გაშუქება, როგორც
აღნიშნული გვეჩვენა, სწორედ იმას უნდა გვემოწმებოდეს თუ რო-
გორ ახლო მისულა მწერალი მყოფობისა და ადამიანთა ისტორიის
საკითხების გაგებაში მათ რევოლუციურ გაგებასთან. მაგრამ რაო-
დენ გაკვირვებასაც არ უნდა იწვევდეს, არა ძველი ყოფისა და მისი
დამცველი იდეოლოგიის წინააღმდეგ ამხედრებული ეს ფაუსტი
ჰყავთ მხედველობაში, როცა აცხადებენ, რომ გოეთე „ფაუსტში“
რევოლუციურობის უმაღლეს საფეხურს აღწევსო, არამედ ძველი
საზოგადოებრივი ყოფისადმი გარკვეულად შემრიგებლურად გან-
წყობილი ფაუსტი. რაც შეეხება ტრაგედიის პირველი ნაწილის
ფაუსტს, მის ამხედრებას გარემომცველი სოციალური უბადრუკო-
ბის წინააღმდეგ მანკიერ მუამბოხეობად ნათლავენ, ამ გმირის მიერ
ტრაგედიის პირველ ნაწილში არჩეულ გზას თვლიან ისეთ გზად,
რომელსაც არაფრისაკენ, მეფისტოფელის ცარიელი ბუნაგისაკენ
მივყავართ. ნაცვლად იმისა, რომ მტკიცება გვიანდელი ფაუსტის
და, შესაბამისად გოეთესიც, მებრძოლ რევოლუციონერად ჩამო-

ყალიბების შესახებ, ტრაგედიის ორივე ნაწილის განხილვის საფუძველზე მოახდინონ, გამოსავალ პუნქტად ტრაგედიის ნაწილების იდეური ხაზის დიამეტრულ დაპირისპირებას იღებენ.

დასტურდება თუ არა ფაქტობრივი ვითარებით, რომ გვიანდელი, „ფაუსტის“ მეორე ნაწილის ავტორი გოეთე პრინციპულად იცვლის დამოკიდებულებას რევოლუციისადმი, იღებს მას და თავადაც ყალიბდება მებრძოლ რევოლუციონერად? გადაჭრით შეიძლება ითქვას, რომ არა. მართალია, როგორც ზემოთ აღნიშნული გვქონდა, მწერლის შეხედულებები რევოლუციაზე ვითარდება, ახალი შინაარსით ივსება, მაგრამ რევოლუციის გოეთესეული კონცეფცია თავის არსებით ნაწილში უცვლელი რჩება, ღრმად მოხუცი გოეთეც ისევე არ იღებს რევოლუციურ პრაქტიკას, კვლავ საზოგადოების ევოლუციური განვითარების მომხრედ გამოდის, როგორც საფრანგეთის პირველი ბურჟუაზიული რევოლუციისა და მომდევნო ეპოქის გოეთე. თავისი მაღალი ჰუმანიურ-დემოკრატიული იდეების განხორციელება მწერალს ახლაც ესახება როგორც საზოგადოების ყველა წევრის შეგნებული და ნებისმიერი თანამშრომლობის შედეგი, შედეგი ისეთი ვითარებისა, როცა ერთი ყველასათვის იღვწის და ყველა ერთისათვის.

რომ ეს ასეა, ამას სხვა მრავალ მონაცემთან ერთად, „ფაუსტზე“ გოეთეს მუშაობის ისტორიაც ადასტურებს, კერძოდ ის ცვლილება, რომელიც შეიტანა მწერალმა შედარებით გვიან პერიოდში თავისი ნაწარმოების იდეურ ჩანაფიქრსა და მის მხატვრულ განხორციელებაში, ასევე ცვლილება თვით ცენტრალური გმირის ხასიათის გაგებაში. ლაპარაკია იმ ცვლილებაზე, რომელიც გამოიხატა ნაწარმოებისთვის ისეთი მნიშვნელოვანი ნაწილის დამატებაში, როგორიცაა პ რ ო ლ ო გ ი ზ ე ც ა შ ი. ამ უკანასკნელის დანიშნულება იმაში მდგომარეობდა, რომ სრულიად ბუნებრივად და თანმიმდევრულად წარმოდგენილიყო დრამატული კონფლიქტის იმგვარი გადაწყვეტა, როგორიც ტრაგედიის მეორე ნაწილშია მოცემული და არა იმგვარი, რისი პერსპექტივაც ტრაგედიის პირველ ნაწილში ისახებოდა. კონკრეტულად როგორი პერსპექტივა ისახებოდა? ამაზე პასუხს ვვაძლევს ტრაგედიის ამ ნაწილის ფაუსტის ქმედება, ის ფაქტი, რომ ფაუსტი აქ გამოდის დრომოკმული სოციალური წყობის და მისი დამცველი იდეოლოგიის ქედუდრეკ მოწინააღმდეგედ, რომ იგი თავისი მაღალი ჰუმანიური მიზნების განხორციელებას ძველისა და დრომოკმულის არა აბსტრაქტულ-ნიჰილისტურ, არამედ შემოქმედებით უარყოფასთან აკავშირებს. ძველი, დრომოკმული სოციალური ინსტიტუტებისა და მათი დამცველი იდეოლოგიის წინააღმდეგ

გმირის ამ გაბედული გამოსვლის ბუნებრივი შედეგი უნდა ყოფილიყო მისი დადგომა მწყობრი რევოლუციური მსოფლგაგების ნიადაგზე, ფაუსტურ მიზანსწრაფვათა განხორციელების ჩვენება წარსულისა და დრომოქმულის რევოლუციური უარყოფის ნიადაგზე, ბურჟუაზიული რევოლუციის როგორც თეორიის, ისე პრაქტიკის მიღება და გამართლება.

იმის თქმა, ცხადია, შეუძლებელია, რომ ტრაგედიის პირველი ნაწილის ფაუსტი თავისუფალია წარსულის, ტრადიციის ყოველგვარი გავლენისაგან, წინააღმდეგობრიობისაგან, რომ მის სამოქმედო პროგრამაში არაფერია ბუნდოვანი და აბსტრაქტული, მაგრამ იმის უარყოფაც არ შეიძლება, რომ არა ამ უკანასკნელთ ენიჭება მთავარი მნიშვნელობა ფაუსტის ხასიათში, არამედ ამ გმირის პოეტიკურ-მისწრაფებებს, მის ქედუდრეკ დამოკიდებულებას არაგონივრულად ქცეული სინამდვილისადმი, მისი მსოფლმხედველობის ჭანსალ რეალისტურ საწყისებს. საფრანგეთის რევოლუციის პირისპირ წამდგარ გოეთეს კი მიაჩნია საჭიროდ გარკვეული კორექტივის შეტანა ფაუსტის პრობლემის გადაწყვეტის ადრინდელ ჩანაფიქრში, ფაუსტის მხატვრული სახის ევოლუციის გააზრებაში არა იმიტომ, რომ იგი ახლა თითქოს ხელს იღებდეს იმ მაღალიდეალებზე, რომლებსაც რევოლუციის ეპოქა აყენებდა და რომლებიც ტირანიის წინააღმდეგ ამხედრებული გრეთეს მიერ აქამდე გამოყვანილ გმირებს ალაფრთოვანებდნენ, არამედ იმიტომ, რომ ამას უქარნახებდა მწერალს საფრანგეთის რევოლუციის მიმდინარეობაზე დაკვირვება, საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის ის პროგრამა, რომელიც რევოლუციის უშუალო შთაბეჭდილებით შეიქმნა და რომელიც კურსს ევოლუციაზე იღებდა და არა რევოლუციაზე.

მწერალს ამ ხანებში მიაჩნია, რომ იმ იდეალების განხორციელება, რომლებსაც რევოლუციის საუკუნე აყენებდა, ადამიანის განთავისუფლება როგორც სოციალური, ისე იდეოლოგიური ხუნდებისაგან, უნდა მოხდეს არა რევოლუციის გზით, არამედ ადამიანთა სოლიდარობისა და გონივრული თანამშრომლობის, ყველას საზოგადოებრივად სასარგებლო შრომაში ჩაბმის გზით. ბუნებრივია იმიტომ, რომ „ფაუსტი“ მწერალი ახლა ირჩევს კონფლიქტის ახალ გადაწყვეტას, იმისაგან განსხვავებულს, რის პერსპექტივაც ტრაგედიის პირველ ნაწილში ისახებოდა. გოეთეს ამგვარი არჩევანი იმითაცაა პირობადებული, რომ თვითონ იგი ამ ხანებში იმ შეხედულებების ნიადაგზე დგას, რომ „ფაუსტის“ ტრაგედიის პირველი ნაწილი სუბიექტურობის ბეჭედს ატარებს, ინკომენზურა-

ბლური ნაწარმოებია. ეს, ცხადია, არ ნიშნავს, რომ გოეთე ძირეულად უპირისპირებს ერთმეორეს თავისი ტრაგედიის ნაწილებს, მაგრამ იმას კი უდავოდ ნიშნავს, რომ მის თვალსაზრისს ახლა უფრო გარემომცველი სინამდვილისადმი ფაუსტის .ის დამოკიდებულება უდგება, რასაც ტრაგედიის მეორე ნაწილში ვხედავთ, ვიდრე ის, რასაც პირველ ნაწილში ვხედავთ.

ზეცაში პროლოგის დამატებით მწერალი მთელი სიცხადით აყენებს ფაუსტის ევოლუციის საკითხს, იმას თუ როგორი იქნება ამ გმირის განვითარების მაგისტრალური გზა. ღმერთსა და მეფისტოფელს შორის კამათში მწერალი იმთავითვე შუქს ფენს არა მხოლოდ იმას თუ რას წარმოადგენს ფაუსტი, როგორია მისი იდეური ორიენტაცია, არამედ იმასაც თუ როგორი იქნება მისი განვითარება, რით დაგვირგვინდება მისი გრანდიოზული წამოწყებები. ამას მწერალი აღწევს არა იმის შედეგად, რომ თითქოს ერთმეორესთან აკავშირებს ფაუსტისა და პროლოგის ღმერთის იდეურ პოზიციებს, არამედ, პირიქით, შედეგად მათი ერთმეორესაგან გამიჯვნისა. მართალია, თავისი იმ რწმენის გამოთქმას, რომ ფაუსტური ადამიანის ქმედება წარმატებით დაგვირგვინდება, მწერალი ფორმალურად პროლოგის ღმერთს აკისრებს, მას ათქმევინებს, რომ კეთილი ადამიანი ყოველთვის მოძებნის სწორ გზასო. მაგრამ იმთავითვე აშკარა ხდება, რომ გოეთესეული ვაგება ფაუსტის ძიებათა წარმატებით დაგვირგვინებისა საფუძველშივე განსხვავდება იმ ვაგებისაგან, რასაც პროლოგის ღმერთი აყენებს. ამ უკანასკნელისთვის ფაუსტურ ძიებათა წარმატებით დაგვირგვინება, მის მიერ „სწორი გზის“ მონახვა ნიშნავს ფაუსტის რელიგიურ სიცხადეში შესვლას, ღმერთის თვალახელილ მონად გადაქცევას მაშინ, როდესაც გოეთესთვის იგი ნიშნავს გმირის დადგომას მტკიცედ მიწიერი სინამდვილის ნიადაგზე, სინამდვილისადმი აქტიურ დამოკიდებულებას.

ეს ასეა, არავითარი საფუძველი არ არსებობს ფაუსტის ევოლუციის შეფასების საკითხში პროლოგის ღმერთისა და ნაწარმოების ავტორის პოზიციათა გაიგივებისთვის, მაგრამ ის კი აშკარაა, რომ ღმერთის სიტყვებში ჩაქსოვილი რწმენა და ოპტიმიზმი გამოხატავს თვით მწერლის რწმენასა და ოპტიმიზმსაც, რწმენას იმისა, რომ გაიმარჯვებს კეთილი და მუდამ წინმსწრაფი ადამიანი. ამდენად, ზეცაში პროლოგშივეა მითითებული თუ რა ძირეული მნიშვნელობა ენიჭება იმას თუ რა გზით წარიმართება ფაუსტის განვითარება, წარიმართება იგი პროლოგის ღმერთის მიერ მინიშნებული გზით, მეფისტოფელის მიერ მინიშნებული გზით თუ მათგან არსებითად განსხვავებული, საკუთრივ ფაუსტური გზით.

იმას თუ პრაქტიკულად როგორ ხორციელდება პროლოგში მინიშნებული ევოლუცია ფაუსტისა, რა გზით წავა ეს გმირი, ენიჭება ძირეული მნიშვნელობა ნაწარმოების მთელი პრობლემატიკის გასაგებად. მას ასევე მნიშვნელობა ენიჭება წინამდებარე ნაშრომში დასმული პრობლემის გასარკვევადაც, იმ საკითხის გასარკვევად თუ რა ევოლუცია განიცადა, ან განიცადა თუ არა საერთოდ ევოლუცია მწერლის შეხედულებებმა რევოლუციაზე. მნიშვნელობა ენიჭება მას იმდენად, რამდენადაც შეუძლია შეუქი მოჰფინოს იმას თუ როგორ ესახება „ფაუსტის“ ავტორს ადამიანის როლი საზოგადოებაში, როგორია მისი შეხედულება საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების პერსპექტივაზე, უახლოვდება თუ შორდება იგი მისი დროის უმნიშვნელოვანესი საზოგადოებრივი მოვლენების შეფასებაში რევოლუციურ თვალსაზრისს.

ტრაგედიის პირველივე სცენები ცხადყოფენ, რომ ფაუსტისათვის არ არსებობს ის ალტერნატივა, რომელსაც აყენებს თითქოს მის წინაშე ზეცაში პროლოგი, რომ ეს გმირი არ მიდის არც იმ გზით, რასაც შედეგად მისი ღმერთის თვალახელილ მონად გახდომა უნდა მოჰყოლოდა და არც იმ გზით, რასაც მის მაღალ მისწრაფებებზე ხელის აღება და ჩვეულებრივ ბიურგერ საქმოსნად გახდომა უნდა მოჰყოლოდა. მისთვის საფუძველშივე მიუღებელია ორივე ზეეთმოსხეხებული ალტერნატივა, მიუღებელია იმიტომ, რომ ორივე გულისხმობს ფაუსტისთვის იმის წართმევას, რაც მისთვის ძირითადია და ნიშანდობლივი, წართმევას იმისას, რაც ფაუსტს ფაუსტურ გმირად აქცევს, ისტორიულად დრომოკმულსა და არაგონიერულს უპირისპირებს.

გოეთეს ნაწარმოების მთელი ფაქტურა იმას გვემოწმება, რომ ფაუსტისთვის საფუძველშივე მიუღებელია განვითარების ის გზა, რომლის პერსპექტივასაც პროლოგის ღმერთი სახავს, ასევე ის გზაც, რომელსაც მეფისტოფელი სახავს, მიუღებელია იმიტომ, რომ ორივე შემთხვევაში კურსია აღებული ფაუსტის მაღალ მისწრაფებათა დაძლევაზე, საერთოდ, ფაუსტურ ზეხელის აღებაზე. როგორც პროლოგის ღმერთისთვის, ისე მეფისტოფელისათვის მიუღებელია ფაუსტში სწორედ ის, რაც მას ფაუსტურ გმირად აქცევს, არსებულით უქმყოფილოდ, მისდამი დაპირისპირებულად აქცევს. ორივენი თანხმდებიან, რომ ფაუსტი განსხვავებულია ჩვეულებრივი ადამიანებისაგან სწორედ თავისი ამ მაღალი მისწრაფებებით, თანხმდებიან იმაში, რომ ეს გმირი უნდა გარდაიქმნას. ღმერთისთვის ეს გარდაქმნა უნდა გამოიხატოს გმირის რელიგიურ სიციხადეში შესვლაში, ღმერთის თვალახელილ მონად გახდომაში. მეფისტოფელის გაგებით კი ეს

გარდაქმნა უნდა გამოიხატოს ფაუსტის მაღალი ადამიანური მისწრაფებებისთვის დამბლის დაცემაში, მის ჩვეულებრივ საქმოსნად გადაქცევაში.

გოეთეს „ფაუსტი“ იმას გვემოწმება, რომ ნაწარმოების მთავარი გმირი არ მიდის ზეცაში პროლოგში მინიშნებული არც ერთი ალტერნატივის მიღების გზით. იგი მიდის თ ა ვ ი ს ი ს ა კ უ - თ ა რ ი, ფაუსტური გზით, რჩება ბოლომდე მატერიალისტი, ანტირელიგიური ნატურა. ფაუსტი მიდის ხალხთან იდეური კავშირის, თავისუფალ ადამიანთა საზოგადოების შენების გზით. სინამდვილისადმი ჭანსალი მატერიალისტური დამოკიდებულება, გადაჭრით გამოიჩენა მისტიკურ-პათოლოგიურისაგან, უსაგნო მეოცნებობისაგან რჩება მისთვის ბოლომდე ძირითადი და ნიშანდობლივი. კიდევ მეტი: რაც უფრო ხანი გადის, იგი უფრო და უფრო მტკიცედ დგება ამ ჭანსალი მსოფლმხედველობის ნიადაგზე. განვითარება ამ გმირისა მიდის აშკარად აღმავალი გზით. ფაუსტი ბოლომდე რჩება თავისი ძირითადი მსოფლმხედველობრივი პრინციპების, მაღალი ჰუმანური მისწრაფებების ერთგული, რჩება ბოლომდე ძლიერი და განვითარებადი ნატურა.

ნიშნავს ეს თუ არა, რომ „ფაუსტი“ არ აისახა ის წინააღმდეგობრიობა, რაც გოეთეს მსოფლმხედველობისა და შემოქმედებისთვისაა საერთოდ დამახასიათებელი, რომ მასში თავს იჩენს მხოლოდ ის, რაც გოეთეს გენიალობასა და სიდიადეს მოწმობს, ის კი არა, რაც მის სისუსტესა და შეზღუდულობას მოწმობს? ერთი შეხედვით ამ საკითხზე თითქოს მხოლოდ დადებითი პასუხი უნდა გაიცეს, რამდენადაც ძალაში რჩება დებულება, რომ ფაუსტის განვითარება მიდის აღმავალი გზით, მოხუცი ფაუსტი განვითარების უფრო მაღალ საფეხურზე იმყოფება, ვიდრე ახალგაზრდა ფაუსტი. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. ნამდვილად კი გამოსავალ პუნქტად მიჩნევა იმ თეზისისა, რომ ფაუსტის განვითარება მიდის საერთოდ აღმავალი გზით, უცილობლივ არ ნიშნავს, რომ ეს გმირი თავისუფალია წინააღმდეგობრიობისაგან. მეტიც: იგი არც იმას ნიშნავს უცილობლივ, რომ წინააღმდეგობრიობა ამ გმირისთვის შეიძლება დამახასიათებელი იყოს მისი განვითარების მხოლოდ ადრიდნელ საფეხურზე, გვიან საფეხურზე კი იგი მისთვის ან სულ არ იყოს დამახასიათებელი, ან ერთობ სუსტი სახით.

ფაქტები იმას გვიდასტურებენ, რომ წინააღმდეგობრიობა დიდ გერმანულ მწერალს ახასიათებს განვითარების ყველა საფეხურზე, რომ იგი განსაკუთრებით ძლიერად ჩანს მწერალთან საფრანგეთის რევოლუციის ეპოქაში და რომ მისგან იგი თავისუფალი არ არის

თავისი მოღვაწეობის უკანასკნელ პერიოდშიც, როცა „ფაუსტის“ ფინალური სცენები იწერება. მწერლის ამ წინააღმდეგობრიობამ მთელი სიმკვეთრით იჩინა თავი საფრანგეთის რევოლუციის დროს, თავი იჩინა, როგორც აღნიშნული გვქონდა, რევოლუციის თემაზე შექმნილ მის ნაწარმოებებში. სრულიად არაბუნებრივი და არაკანონზომიერი იქნებოდა, რომ მას თავი არ ეჩინა „ფაუსტშიც“, რომლის პირველი ნაწილი ამ ხანებში ყალიბდება, მეორე ნაწილზე კი მუშაობა იწყება. არაკანონზომიერი იქნებოდა, რომ მწერალს ერთ-სა და იმავე ეპოქაში სრულიად განსხვავებულად გაეშუქებინა ადამიანთა ისტორიის განვითარების საკითხი, თავის ერთ წყება ნაწარმოებებში ერთგვარად ემსჯელა რევოლუციის, მისი პრაქტიკის მნიშვნელობის შესახებ, „ფაუსტში“ კი, მისგან სრულიად განსხვავებულად. სრულიად გაუგებარი იქნებოდა, რომ ვოეთეს, რომელიც მეთვრამეტე საუკუნის მიწურულსა და მეცხრამეტე საუკუნის პირველი ორი ათწლეულის თავის შრომებში, საფრანგეთის რევოლუციის ისტორიული მნიშვნელობის აღიარების მიუხედავად, მაინც უარყოფდა რევოლუციას, როგორც გზეს ერთი ფორმაციიდან მეორეში გადასასვლელად, თავის უკანასკნელ დიდ მხატვრულ ნაწარმოებებში, პირველ რიგში „ფაუსტის“ მეორე ნაწილში პრინციპულად განსხვავებული პოზიცია დაეკავებინა, ფორმაციიდან ფორმაციაში გადასასვლელ გზად რევოლუცია ელიარებინა, თავადაც მებრძოლ რევოლუციონერად ჩამოყალიბებულიყო, საერთოდ რევოლუციურობის უმაღლეს საფეხურზე ასულიყო, როგორც ამას დღეს ზოგიერთი ცდილობს დაამტკიცოს.

მთავარი მნიშვნელობა, როგორც ითქვა, ენიჭება არა იმის გარკვევას თუ რა არ იყო მოსალოდნელი მწერლისაგან, არამედ იმის, თუ როგორია ვითარება სინამდვილეში, მართლა რადიკალურად შეიცვალა თუ არა მოხუცმა გოეთემ რევოლუციაზე თავისი შეხედულება, დადგა რევოლუციის მიღებისა და გამართლების თვალსაზრისზე და ამგვარი თვალსაზრისი ჩააქსოვა „ფაუსტის“ მეორე ნაწილში. კიდევ მეტი: საკითხი ისმება არა მხოლოდ იმ ასპექტში—იღებს თუ არა მოხუცი გოეთე ბურჟუაზიულ რევოლუციას, არამედ — იღებს და ამართლებს თუ არა იგი საერთოდ რევოლუციას, რამდენადაც მტკიცება მოხუცი გოეთეს მებრძოლ რევოლუციონერად ჩამოყალიბების შესახებ სწორედ იმის აღიარებას ემყარება, რომ ეს მწერალი როგორც ფეოდალიზმიდან კაპიტალიზმში, ისე კაპიტალიზმიდან სოციალიზმში გადასასვლელ გზად რევოლუციას მიიჩნევს. ვხვდებით იმის მტკიცებასაც, რომ თუ „ვილჰელმ მაისტერში“ გოეთემ კაპიტალიზმიდან სოციალიზმისაკენ გარდამავალი პერიოდის ცნება აღმოაჩინა, „ფა-

უსტში“ იგი უფრო შორს წავიდა. ამ გარდამავალი პერიოდის ტრადიციული შინაარსის კონკრეტული დინამიკა წარმოგვიდგინაო, იმის სიმბოლური სურათი გვიჩვენა, თუ კაპიტალისტური სინამდვილის წინააღმდეგობებიდან მათი დაძლევისა და მოხსნის გზით როგორ აღმოცენდება ფაუსტური სოციალისტური ჰუმანიზმიო.

გამოდის, რომ მოხუც გოეთეს „ფაუსტის“ ფინალურ სცენებში უჩვენებია თურმე კაპიტალიზმიდან სოციალიზმისაკენ გარდამავალი პერიოდის სურათი, უჩვენებია კაპიტალისტური სინამდვილის წინააღმდეგობათა დაძლევა და მოხსნა და ამის შედეგად ახალი, სოციალისტური კულტურის წარმოშობა.

იძლევა თუ არა გოეთეს „ფაუსტი“ საფუძველს ამგვარი მტკიცებისთვის? ვიდრე ამ საკითხს ვუპასუხებდეთ, საჭიროა აღინიშნოს, რომ ზემოხსენებული მტკიცების თანახმად, „ფაუსტის“ ავტორი კაპიტალისტური ფორმაციიდან სოციალისტურში რევოლუციური გადასვლის იდეის არა ზოგად მალიარებლად გვევლინება, არამედ ამ პერიოდის კონკრეტული დინამიკის მაჩვენებლადაც, ე. ი. კონკრეტული დინამიკის მაჩვენებლად იმ ეპოქისა, როცა სოციალისტური რევოლუცია უკვე მომხდარი ფაქტია და დაწყებულია უკლასო სოციალისტური საზოგადოების შენება. სადავოს წარმოადგენს, ცხადია, არა იმის მტკიცება, რომ „ფაუსტის“ ფინალური სცენების ავტორი განვითარების მაღალ საფეხურზე დგას, რომ განსაკუთრებით ამ სცენებში წარმოგვიდგება იგი საკაცობრიო პროგრესის იდეის თავგამოდებულ დამცველად, არამედ იმის მტკიცება, რომ ამ სცენებშია მიღწეული მწერლის იდეური განვითარების ის საფეხური, რაც საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიაში მთელს რევოლუციას წარმოადგენს და რასაც იმ ეპოქაში, რომელშიც გოეთე ცხოვრობდა, არ ჰქონდა და არც შეიძლებოდა ჰქონოდა აღვილი. ამ ეპოქას მხოლოდ უტოპიური სოციალიზმის იდეები შეესაბამებოდა და „ფაუსტის“ ავტორიც, რაოდენ შორს არ იხედებოდეს, რჩება მაინც თავისი ეპოქის ფარგლებში და მას ვერ მოეთხოვთ ეჩვენებინა კაპიტალიზმიდან სოციალიზმისაკენ გარდამავალი პერიოდის კონკრეტული დინამიკა. საკითხის ეს მხარე, სახელდობრ ის, რომ გოეთე ვერ გახდებოდა და არც გამხდარა მხატვრული ლიტერატურაში სოციალიზმის უტოპიიდან მეცნიერებად გადაქცევის მაჩვენებელი, ლიტერატურისმცოდნეობაში დიდი ხანია გარკვეულია და მისი გადასინჯვის ცდას არავითარი მეცნიერული საბუთიანობა არ გააჩნია.

მაინც რამდენად უჭერენ მხარს ფაქტები იმის მტკიცებას, რომ „ფაუსტის“ ფინალური სცენები გვემოწმებინ გოეთეს მხრივ არა

მხოლოდ რადიკალურ შეცვლას თავისი შეხედულებებისას ბურჟუაზიულ რევოლუციაზე, არამედ მის ამაღლებასაც რევოლუციურობის უმაღლეს საფეხურზე? რამდენად უჭერენ მხარს ფაქტები იმის მტკიცებას, რომ „ფაუსტში“ გოეთე კაპიტალიზმიდან სოციალიზმისაკენ გარდამავალი პერიოდის სურათს, მის კონკრეტულ დინამიკას ხატავს? ჯერ განვიხილოთ ის, თუ რამდენად უჭერენ მხარს ფაქტები იმის მტკიცებას, რომ მოხუცი გოეთე იღებს და ამართლებს ბურჟუაზიულ რევოლუციას, აღიარებს, რომ ფეოდალური ფორმაციიდან კაპიტალისტურში გადასასვლელ გზას წარმოადგენს ბურჟუაზიული რევოლუცია, იღებს და ამართლებს რევოლუციურ პრაქტიკას, იაკობინურ მეთოდებს. გარკვეული სიფრთხილით, მაგრამ მაინც საბუთად მოაქვთ ის, რომ გოეთეს „ფაუსტში“ გამოჰყავს სამომოძალადის პერსონაჟი, სახავენ რა საქმის ვითარებას იმგვარად, რომ ამ პერსონაჟების დახმარებით მოქმედი ფაუსტი თითქოს გილიოტინის საშუალებით მოქმედ იაკობინელს წარმოადგენდეს. ისე გამოდის, რომ სამი მოძალადის დახატვით გოეთე გვაძლევს თურმე სიმბოლიურ სახეებს გილიოტინის გამომყენებელი იაკობინელისა, კონკრეტულად, იაკობინელი ფაუსტისას.

რამდენად შეიძლება ეს სწორად ჩაითვალოს? რამდენად შეიძლება მოხსენებელი მოძალადეების გამოყვანაში დაეინახოთ იაკობინური მეთოდების გამოყენების სურათი, ამ მეთოდების მიღება და გამართლება ფაუსტის და თვითონ გოეთეს მიერ? რომც დავუშვათ, რომ სამი მოძალადის საქმეებში მწერალი იაკობინელთა საქმეებს, იაკობინურ ტერორს გულისხმობს, ეს უცილობლად როდი ნიშნავს, რომ მწერალი ამ მოძალადეების საქმის გამართლების ნიადაგზე დგას, ამართლებს გილიოტინის გამოყენებას. ფაქტის აღნიშვნა უცილობლად როდი ნიშნავს მის გამართლებას; მთავარია ის, თუ როგორია ამ ფაქტისადმი მწერლის დამოკიდებულება. ეს სამი მოძალადე კი თავისებურ მიმართებაში იმყოფებიან ფაუსტთან: ისინი, მართალია, ფაუსტთან არიან, მაგრამ მათი ქმედება, ძარცვა-გლეჯა და მკვლელობა ფაუსტში ზიზლსა და აღშფოთებას იწვევს, მიუხედავად იმისა, რომ იგი მათგან ისევე ვერ თავისუფლდება, როგორც მეფისტოფელისაგან. რომ ამ მოძალადეებისა და ფაუსტის დამოკიდებულების დახატვით მწერალს იაკობინური ტერორის მიღება და გამართლება უნდოდეს, იგი ფაუსტური მიზნის განხორციელების საშუალებად მიაჩნდეს, მაშინ მათ იგი მოძალადეებად კი არ წარმოადგენდა, არამედ დადებით პერსონაჟებად, იაკობინელ რევოლუციონერებად. ნაწარმოებში კი ისინი მკვეთრად უარყოფით პერსონაჟე-

ბად არიან დახატული. ფაუსტი მათ, მართალია, ვერ იშორებს, მაგრამ იდეურად მათგან გადაჭრით არის გამიჯნული. ყოვლად წარმოუდგენელია, რომ იაკობინელი რევოლუციონერების ანალოგად გოეთეს ასეთი არამზადები გამოეყვანა და მათი ვერაგული საქმეების გადმოცემით გილიოტინის გამოყენება გაემართლებინა.

შეიცვალა თუ არა გოეთემ პრინციპულად თავისი ცხოვრების მიწურულში შეხედულება ბურჟუაზიულ რევოლუციაზე, ამ საკითხის გასარკვევად ფრიად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმას, თუ როგორაა გაშუქებული „ფაუსტში“ იმპერატორის წინააღმდეგ მოწყობილი აჯანყება და ფაუსტის მონაწილეობა მის ჩაქრობაში. ეს აჯანყება, ცხადია, არ არის პლებეურ-დემოკრატიული აჯანყება, მის მეთაურებს ფეოდალური სინამდვილის არა რადიკალური გარდაქმნა უნდათ, არამედ ერთი იმპერატორის შეცვლა მეორეთი, მათი აზრით, უფრო უკეთესი იმპერატორით. ეს ასეა, მაგრამ იმის უარყოფაც შეუძლებელია, რომ ეს აჯანყება პროგრესული ელემენტის მატარებელიცაა, დრომოკმული ფეოდალური ოლიგარქიის წინააღმდეგ მიმართული მოძრაობაა და რომ მის ჩაქრობაში მონაწილეობა ფაუსტს დამსახურებდად არ ჩაეთვლება, ბურჟუაზიული რევოლუციისადმი მწერლის აღრინდელი დამოკიდებულების არავითარ შეცვლაზე არ მეტყველებს. გოეთეს მხრივ იაკობინური რევოლუციის მიღებისა და გამართლების დამადასტურებელი არ შეიძლება იყოს ის ფაქტი, რომ ფაუსტი გადაჭრით იკავებს ძირმომპალი ფეოდალური ოლიგარქიის მეთაურის მხარეს, მისი ტახტის შენარჩუნებისთვის იბრძვის და სათანადო ჯილდოსაც ღებულობს.

ფიქრობენ, რომ მოხსენებული აჯანყების ჩაქრობაში მონაწილეობა ფაუსტს მაინც საზოგადოებრივად სასარგებლო საქმედ ჩაეთვლება. რაში ხედავენ ამ საზოგადოებრივად სასარგებლო საქმეს? იმაში, რომ აჯანყების შედეგად თურმე ჭკუა ისწავლა იმან, ვის წინააღმდეგაც ეს აჯანყება იყო მიმართული, გახდა განახლებული მმართველი, სრულიად სხვა ხელმწიფე. რომ ეს ასე იყოს, რომ იმპერატორის წინააღმდეგ მოწყობილი აჯანყების ჩაქრობას შედეგად ამ იმპერატორის გარდაქმნა, მისი სხვა, უფრო უკეთეს ხელმწიფედ გადაქცევა მოყოლოდა, მაშინ მის ჩაქრობაში მონაწილეობა ფაუსტს მართლა დამსახურებდად ჩაეთვლებოდა. ეს ასეა, მაგრამ მთავარი მნიშვნელობა იმის გარკვევას ენიჭება, თუ როგორია ვითარება სინამდვილეში, მართლა ადგილი აქვს თუ არა სინამდვილეში იმპერატორის გარდაქმნას აჯანყების ჩაქრობის შემდეგ.

როგორ უნდა გავიგოთ მტკიცება, რომ აჯანყების ჩაქრობის შედეგად იმპერატორი ის აღარ არის, რაც ადრე იყო, ქვეყნის განახ-

ლებული მმართველიაო? ცხადია ისე, რომ მას მომხდარი ფაქტიდან სათანადო დასკვნები გაუქეთებია, ხელი აუღია თავის ანტიხალხურ პოლიტიკაზე და ქვეყნის ჰუმანიური მმართველი გამხდარა. მართლა ასეთ გარდაქმნილ მმართველად გვევლინება იგი? გადაჭრით უნდა ითქვას, რომ არა. ნაწარმოებში ამ გარდაქმნის დამადასტურებელი არავითარი ფაქტი არ მოიპოვება. იმის დამადასტურებელი ფაქტი კი, რომ იმპერატორი ამ აჯანყების ჩაქრობის შემდეგაც ისეთივე დესპოტი და თავქარიანი მმართველი დარჩენილა, როგორიც ადრე იყო, ნაწარმოებში საკმარისად არის. გოეთეს ნაწარმოები სწორედ იმა, გვემოწმება, რომ იმპერატორს მომხდარი ფაქტიდან თავისი ქვეყნის სასარგებლო არავითარი დასკვნა არ გამოუტანია, ოდნავადაც არ შეუცვლია თავისი ორიენტაცია. იგი კვლავინდებურად ემყარება მსხვილ ფეოდალებს, ფეოდალური წყობის განმტკიცებისთვის, მსხვილი ფეოდალების ეკონომიური და პოლიტიკური პრივილეგიების შენარჩუნებისთვის იღვწის, სრულებითაც არ აპირებს ქვეყნის შიგნით რაიმე პროგრესული რეფორმების გატარებას.

ფრიად მნიშვნელოვანია ამ მხრივ იმპერატორის საუბარი კანცლერსა და თავადებთან აჯანყების ჩაქრობის შემდეგ. ამ საუბრიდან აშკარა ხდება არა მხოლოდ ის, რომ იგი კვლავინდებურად თავქარიანი იმპერატორი დარჩენილა, არამედ და, მომეტებულად, ის, რომ იგი ისევ ძველ სოციალურ-პოლიტიკურ სისტემას, ფეოდალურ რეაქციულ კლასს ეყრდნობა, ძირმომპალი ფეოდალური წყობის გამაგრებისთვის იღვწის. მისი პოლიტიკა, რომლის ცხოვრებაში გატარებასაც იგი ახლა სახავს, არის პოლიტიკა ფეოდალური წყობილების სტაბილიზაციისა, ფეოდალური დეცენტრალიზაციისთვის არა წინამდებობის გაწევის, არამედ მისთვის ხელის შეწყობისა. იგი უცხადებს კანცლერსა და თავადებს, რომ ყოველნაირად ეცდება არა თუ შენარჩუნებას, არამედ შემდგომ გაფართოებას ფეოდალთა ეკონომიური და პოლიტიკური პრივილეგიებისა, საკანონმდებლო აქტით დააკანონებს უფლებას თავადებისას — გააფართოონ თავიანთი მიწა-მამულები, აკრიფონ ძველებურად დაღლილი და გადასახადები, გახდის თავადებს ერთპიროვნულ და უმადლეს მმართველებად თავიანთ სამფლობელოებში, ვისი გადაწყვეტილებაც საბოლოო და უაპელაციო ხასიათის იქნება.

ამ საუბრიდან აშკარა ხდება, რომ იმპერატორი თავისი მოღვაწეობის წინა პლანზე აყენებს არა ქვეყნის პოლიტიკური გაერთიანების, არამედ ფეოდალური დაქუცმაცებულობის შენარჩუნების მიზანს, იღვწის ფეოდალთა უმადლესი ძალაუფლებით აღჭურვის-

თვის. მე თქვენ თითქმის მეფის უფლებით გმოსავთო, უცხადებს იგი კანცლერსა და თავადებს („Hab' ich euch ganz zunächst der Majestät erhoben“). მას გათვალისწინებული აქვს, რომ ფეოდალური რეჟიმის შენარჩუნებისთვის საჭიროა შესაბამისი ეკონომიური პოლიტიკა, ისეთი, რომელიც უზრუნველყოფს მსხვილი ფეოდალური მიწათმფლობელობის შენარჩუნებას, უზრუნველყოფს იმით, რომ ალკვეთს ფეოდალის მიწა-მამულის დაქუცმაცებას, მის დანაწილებას მიწათმფლობელის ვაჟებს შორის. ამიტომაც, რომ იმპერატორი, პირდება რა თავადებს, რომ ალკურავს მათ უმალდესი ძალაუფლებით, ამასთანავე სავალდებულო მოთხოვნად უყენებს მათ — არ დაანაწილონ თავიანთი მამულები, შემოიღონ მაიორატი, რომლის მიხედვითაც სამფლობელოს მემკვიდრედ უფროსი ვაჟი ცხადდებოდა.

ასეთი მეფის შესახებ, აშკარაა, არამც და არამც არ შეიძლება ითქვას, რომ იგი განახლებული მმართველია და რომ მის წინააღმდეგ მიმართული მოძრაობის ჩაქრობაში მონაწილეობა ფაუსტს დამსახურებდალ ჩაეთვლება. ფაუსტის მონაწილეობა ამ აჯანყების ჩაქრობაში სწორედ იმის მაჩვენებელია, რომ გვიანდელ გოეთეს საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ შეხედულებებში, კერძოდ მის შეხედულებებში ბურჟუაზიულ რევოლუციასზე ადგილი არ აქვს რაიმე პრინციპული ხასიათის ცვლილებას, ადგილი არ აქვს მწერლის დადგომას რევოლუციური პრაქტიკის მიღებისა და გამართლების თვალსაზრისზე.

ახლა გადავიდეთ იმის გარკვევაზე, თუ რამდენად მართებულია „ფაუსტის“ ფინალურ სცენებში დავინახოთ მწერალი, რომელიც არა მხოლოდ იმას ამტკიცებს, რომ რევოლუციის გზით ხორციელდება გადასვლა ფეოდალური ფორმაციიდან კაპიტალისტურში, არამედ იმასაც, რომ ასეთივე გზით ხორციელდება გადასვლა კაპიტალისტური ფორმაციიდან სოციალისტურში, რომ „ფაუსტში“ კაპიტალიზმიდან სოციალიზმში გარდამავალი პერიოდის კონკრეტული დინამიკაა დახატული. ზევით აღნიშნული გეგმონდა, რომ თეორიულად სრულიად გამორიცხულია გოეთეს ეპოქაში ვეძიოთ სწორი პასუხი იმაზე, თუ რა გზით მოხდება გადასვლა კაპიტალისტური ფორმაციიდან სოციალისტურზე, გოეთესთან ამოვიკითხოთ პასუხი არა მხოლოდ ამ საკითხზე, არამედ იმაზედაც, თუ როგორი იქნება კონკრეტული დინამიკა კაპიტალიზმიდან სოციალიზმისაკენ ამ გარდამავალი ეპოქისა. მართალია, თეორიულად ასეთი შესაძლებლობა გამორიცხულია, მაგრამ ეს გარემოება არამც და არამც არ გვათავისუფლებს იმის გარკვევისაგან, თუ როგორ ვითარებასთან

გვაქვს საქმე „ფაუსტში“, გვაქვს თუ არა ამ უკანასკნელში იმის დამადასტურებელი საბუთი, რომ საზოგადოებრივი ფორმაციების ცვლა, მწერლის აზრით, რევოლუციების გზით ხდება, რომ „ფაუსტში“ ახალის, სოციალისტურის დაბადებაა ნაჩვენები ძველის, კაპიტალისტურის წინააღმდეგობათა დაძლევისა და მოხსნის გზით.

საკითხი ეხება, ცხადია, არა მეცნიერებაში უკვე ცხადყოფილი იმ ქეშმარიტების განმეორებას, რომ „ფაუსტის“ ფინალური სცენების ავტორი თავისი დროის მოწინავე იდეებს იცავს, როგორც ფეოდალური, ისე დადგინების სტადიაში მყოფი ბურჟუაზიული საზოგადოების კრიტიკოსად გვევლინება, არამედ იმის გარკვევას, თუ რამდენად შეიძლება ამ სცენების ავტორის მიჩნევა კაპიტალიზმის რევოლუციური დამხობის იდეის დამცველად, სოციალისტურის მიერ კაპიტალისტურის დაძლევისა და მოხსნის იდეის მაღიარებლად. საკითხი ეხება, მაშასადამე, იმას, თუ რამდენად სწორია „ფაუსტის“ ფინალურ სცენებში ამოვიკითხოთ სურათი კაპიტალიზმიდან სოციალიზმში გარდამავალი ეპოქისა, მოხუცი ფაუსტი არსებითად ამ გარდამავალი ეპოქის გმირად გამოვაცხადოთ. დიახ, ამ ეპოქის გმირად, რამდენადაც აღიარება იმის, რომ ფაუსტშია ნაჩვენები, თუ როგორ იხსნება კაპიტალისტურის წინააღმდეგობრიობა და იბადება ქვალიტატიურად ახალი, სოციალისტური კულტურა, სწორედ იმას ნიშნავს, რომ იგი ამ გარდამავალი ეპოქის გმირია, მის ქმედებაში ამ გარდამავალ ეპოქაში მიმდინარე პროცესები აისახება.

ცხადია, გოეთე ვერ წარმოადგენდა „ფაუსტში“ კაპიტალიზმიდან სოციალიზმში გარდამავალი პერიოდის კონკრეტულ დინამიკას ისე, თუ მოქმედებას ტრაგედიის ფინალურ სცენებში არ გადაიტანდა სწორედ ამ ეპოქაში, ფაუსტის მოქმედებას არ შეუხამებდა შესაბამის საზოგადოებრივ გარემოს, ე. ი. მოხუც ფაუსტს თუ არ წარმოადგენდა ამ გარდამავალი ეპოქის გმირად. სხვაგვარად ყოველგვარი აზრი ეკარგება იმის მტკიცებას, რომ „ფაუსტში“ გარდამავალი პერიოდის კონკრეტული დინამიკაა მოცემული, რადგან კონკრეტული დინამიკა შეიძლება დაიხატოს მხოლოდ იმის, რაც რეალურად არსებობს და ვითარდება.

მართლა ასეთ საზოგადოებრივ გარემოში მოღვაწეობს ფინალური სცენების ფაუსტი? მართლა ასე პრინციპულად განსხვავებულია ის საზოგადოებრივი გარემო, რომელშიც იგი მოღვაწეობს, ანტაგონისტურ კლასებად დაყოფილი საზოგადოებისაგან? მართალია, იწყებს რა იმპერატორისაგან ნაბოძებ ტერიტორიაზე ახალი ცხოვრების

შექმნას, ფაუსტი და მისი ავტორი გარკვეულად უპირისპირდებიან ანტაგონისტურ კლასებად დაყოფილ საზოგადოებას, ექსპლოატაციის რეჟიმს, ილევწიან თავისუფლების, სამართლიანობის, ხალხთა შორის სოლიდარობის დამყარებისთვის, მაგრამ ეს გარემოება არ გვაძლევს უფლებას მივიჩნიოთ ფაუსტის ამ სამფლობელოში არსებული ვითარება კაპიტალიზმიდან სოციალიზმში გარდამავალი ეპოქის ანალოგად, მასში ამ გარდამავალი პერიოდის ასახვა დავინახოთ. უფლებას არ გვაძლევს იმიტომ, რომ ის ვითარება, რომელიც ფაუსტის სამფლობელოში არსებობს, მიუხედავად იმისა, რომ მოცემულია ჩაგერის სამყაროსა და თავისუფლების დამყარების პირისპირების პლანში, მაგრამ, მთლიანად აღებული, იგი მაინც წარმოდგენილია როგორც იმდროინდელი საზოგადოებრივი წყობის, ამ უკანასკნელის კანონზომიერებით განპირობებული ვითარება. რა საზოგადოებრივ გარემოში მიმდინარეობს ფინალური სცენების ფაუსტის ცხოვრება? მოქმედება აქ, მიუხედავად იმისა, რომ გარკვეულად თავს იჩენს ახალი ტენდენცია, მიმდინარეობს არა კაპიტალიზმიდან სოციალიზმში გარდამავალ ეპოქაში, არამედ ანტაგონისტურ კლასებად დაყოფილ საზოგადოებაში, როცა ფეოდალური წყობილება, მართალია, ძირმომპალია, ახალი ბურჟუაზიული საზოგადოება ყალიბდება, მაგრამ გაბატონებული მდგომარეობა ჯერ ისევ ფეოდალურს უკავია და არა ბურჟუაზიულს. თვითონ ფაუსტიც ფინალური სცენებისა გვევლინება როგორც შუასაუკუნეების ფეოდალი, მფლობელი ციხე-კოშკისა და გარკვეულად ფეოდალური სასახლის ეტიკეტის დამცველი. ეს გარემოება, სახელდობრ ის, რომ მოქმედება „ფაუსტში“ წარმოებს ფეოდალიზმისა და კაპიტალიზმის გზის გასაყრელზე, იმ ეპოქაში, როცა ფეოდალური წყობა იშლება, მაგრამ ჯერ დაშლილი არაა, კაპიტალისტური კი ჯერ საბოლოოდ დადგენილი, გვართმევს საფუძველს ვამტყიცოთ, რომ ის საზოგადოებრივი გარემო, რომელშიც მიმდინარეობს მოქმედება „ფაუსტში“, არის კაპიტალიზმიდან სოციალიზმში გარდამავალი პერიოდის საზოგადოებრივი გარემო, რომ გოეთეს ამ ნაწარმოებში კაპიტალიზმიდან სოციალიზმში გარდამავალი ეპოქის კონკრეტული დინამიკაა დახატული.

ცხადია, გოეთე ვერ უჩვენებდა კონკრეტულ დინამიკას იმ ეპოქისა, რომელიც კაპიტალიზმის დამხობის შემდეგ იწყება, თუკი რადიკალურად არ შეცვლიდა იმ ვითარებას, რაც მის „ფაუსტშია“ წარმოდგენილი, რომლის თანახმადაც ის, რაც უნდა დაემხოს, ნაწარმოებში ჯერ საბოლოოდ დადგენილი სახითაც არაა წარმოდგენილი. ცხადია ისიც, რომ ასეთ პირობებში ბუნებრივი ის იქნებოდა

რომ ხანდაზმული ფაუსტის მოქმედებაში გვეძებნა პასუხი იმაზე თუ როგორ უნდა განხორციელდეს გადასვლა ფეოდალური ფორმაციიდან კაპიტალისტურზე, ვიდრე იმაზე, თუ როგორ უნდა განხორციელდეს გადასვლა კაპიტალისტური ფორმაციიდან სოციალისტურზე. ეს იმიტომ, რომ ფაუსტი მოღვაწეობს ფეოდალურისა და კაპიტალისტურის და არა კაპიტალისტურისა და სოციალისტურის გზის გასაყრელზე, ე. ი. იმ ეპოქაში, როცა გაბატონებულ სისტემას ფეოდალური სისტემა წარმოადგენს და არა კაპიტალისტური.

ოცნებას კაცობრიობის ბედნიერ მომავალზე, უტოპისტურ შეხედულებებს, ცხადია, ამ ეპოქაშიც ჰქონდა გავრცელება, გოეთესთანაც გარკვეულად ჩანს უტოპისტურ-სოციალისტური იდეების გამოძახილი, მის მიერ „ფაუსტსა“ და „მოგზაურობის წლებში“ დახატული ვითარება გარკვეულად სოციალურ უტოპიას მოგვავონებს, მაგრამ ამ შემთხვევაში საკითხი ეხება არა იმას, ხატავს თუ არა გოეთე „ფაუსტში“ ამგვარ უტოპიას, არამედ იმას, დგას თუ არა იგი იმ შეხედულების ნიადაგზე, რომ გადასვლა კაპიტალიზმიდან სოციალიზმში რევოლუციით ხდება. საკითხი ეხება არა იმას, ხატავს თუ არა „ფაუსტის“ ავტორი საერთოდ მომავლის საზოგადოების სურათს, არამედ იმას, თუ რას წარმოადგენს მის მიერ დახატული ეს სურათი, წარმოადგენს თუ არა იგი ნამდვილად სურათს იმ ეპოქისა, რომელსაც კაპიტალიზმიდან სოციალიზმში გარდამავალი ეპოქა ეწოდება.

ეს კითხვა სრულიად ბუნებრივად წარმოგვიდგება, თუ გავითვალისწინებთ, რომ „ფაუსტში“ არა მხოლოდ ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებია დასმული, არამედ ის სპეციფიკური პრობლემებიც, რომლებსაც იმდროინდელი გერმანიის საზოგადოებრივი განვითარება აყენებდა, რომ ეს ნაწარმოები-ატარებს ბეჭედს გერმანიის საზოგადოებრივი განვითარების თავისებურებისა. ეს უკანასკნელი კი იმაში მდგომარეობს, რომ გერმანიის კაპიტალისტური განვითარება წარმოებს ფეოდალური წყობისადმი ბურჟუაზიის არა რადიკალური დაპირისპირების, არამედ მასთან შერიგების გზით, რომ გერმანია იმდროისაც, როცა „ფაუსტის“ ფინალური სცენები იწერება, ბატონყმური ქვეყანაა.

მხედველობიდან არ უნდა გავუშვათ ისიც, რომ ეს ეპოქა ცენტრალური ევროპის მასშტაბითაც არის ბურჟუაზიული განვითარების მძლავრი შეფერხების ეპოქა, ეპოქა ფეოდალური რეაქციის მძვინვარებისა. ასეთ პირობებში ბუნებრივი ის იქნებოდა, რომ „ფაუსტის“ ავტორთან გვეძებნა პასუხი უპირატესად იმაზე, თუ როგორ უნდა განხორციელდეს გადასვლა ფეოდალური წყობიდან კაპიტა-

ლისტურზე, ვიდრე იმაზე, თუ როგორ უნდა განხორციელდეს გადასვლა კაპიტალისტური წყობიდან სოციალისტურზე, ბუნებრივი იქნებოდა გვეძებნა პასუხი იმ საკითხზე, რომელიც ამ დროს უაღრესად მნიშვნელოვან საკითხს წარმოადგენდა არა მხოლოდ გერმანიისათვის, არამედ სხვა ფეოდალური ქვეყნებისთვისაც, უმნიშვნელოვანეს საკითხს წარმოადგენდა ამდროინდელი საფრანგეთისთვისაც, სადაც ბურბონები კვლავ დაუბრუნდნენ ხელისუფლებას.

ცხადია, გოეთეც იძლევა მომავლის პროგნოზებს და ვარაუდებს, ცდილობს გონების თვალთვალს განჭვრიტოს კაცობრიობის ბედნიერი მომავალი, მაგრამ საფუძველი არ არის ვეძიოთ მასთან პასუხი იმაზე, თუ როგორ განხორციელდება გადასვლა აუცილებლობის სამეფოდან თავისუფლების სამეფოში, აგრეთვე იმაზე, თუ როგორ იქნება კონკრეტული დინამიკა აუცილებლობის სამეფოდან თავისუფლების სამეფოში გარდამავალი ეპოქისა. რევოლუციისადმი გოეთეს დამოკიდებულება ამიტომ უპირატესად სწორედ იმის მიხედვით უნდა გაირკვეს, თუ როგორ ესმის მწერალს გადასვლა ფეოდალური ფორმაციიდან კაპიტალისტურში, ამის მიხედვით უნდა გაირკვეს, განიცადა თუ არა ბურჟუაზიული რევოლუციის გოეთესეულმა გაგებამ მწერლის ცხოვრების მიწურულში რადიკალური ხასიათის ცვლილება.

„ფაუსტის“ ფაქტურა გვიდასტურებს, რომ მოხუც გოეთეს არ შეუცვლია პრინციპულად თავისი შეხედულება რევოლუციაზე, გვიდასტურებს, რომ კონკრეტულ-ისტორიულ ვითარებაში ბურჟუაზიული რევოლუციის აუცილებლობისა და დიდი მნიშვნელობის აღიარების მიუხედავად, მწერალი ახლაც რევოლუციის იდეების განსახორციელებლად საჭიროდ არ თვლის რევოლუციას, ისტორიული პროგრესის განხორციელებას აკავშირებს არა რევოლუციასთან, არამედ საზოგადოების ევოლუციურ განვითარებასთან, ადამიანთა შრომით და მორალურ-ესთეტიკურ აღზრდასთან. მწერლის ამ თვალსაზრისის გამომხატველად გვევლინება მოხუცი ფაუსტი, რომელიც, მსგავსად „მოგზაურობის წლებში“ გამოყვანილ ე. წ. განდგომილთა კავშირის წევრებისა, თავისი სანუკვარი ოცნების განხორციელებას ფიქრობს ადამიანთა შრომის ახალი ორგანიზაციის, მათი ესთეტიკურ-მორალური აღზრდის გზით. არსად ამ ბრძენი ფაუსტის მოქმედებაში არ ჩანს, რომ ადამიანთა ცხოვრების გარდაქმნას გონივრულ საფუძველზე იგი ჩაგვრის სამყაროს წინააღმდეგ ამ ადამიანთა რევოლუციურ ბრძოლასთან აკავშირებდეს, რომ საზო-

გადოებრივი პროგრესის განხორციელება მას ექსპლოატატორული რეჟიმის წინააღმდეგ მასების რევოლუციურ ბრძოლის შედეგად ესახებოდეს.

ასეთია ვითარება რევოლუციურობის უმაღლესი საფეხურის შესახებ მოხუც გოეთესთან. არ არსებობს საფუძველი „ფაუსტის“ ფინალური სცენების ავტორთან ვილაპარაკოთ თვალსაზრისის რადიკალურ შეცვლაზე რევოლუციისადმი დამოკიდებულების საკითხში. ეს, ცხადია, არ ნიშნავს, რომ რევოლუციის გოეთესეულ კონცეფციას საერთოდ არავითარი ცვლილება არ განუცდია, საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებას მასში არავითარი კორექტივი არ შეუტანია. ცვლილებებს გოეთეს შეხედულებებში რევოლუციაზე მწერლის განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე, როგორც აღნიშნული გვქონდა, უდავოდ აქვთ ადგილი, მაგრამ ისინი არ ეხებიან ძირითადად და არსებითს რევოლუციის გოეთესეულ კონცეფციაში.

V

გოეთმ და მსოფლიო ლიტერატურა

გოეთს არ მოუცია თავისი მწყობრი სახით ჩამოყალიბებული-კონცეფცია მსოფლიო ლიტერატურისა, ისეთი თეორიულ-კრიტიკული ნაშრომი, რომელშიც მისთვის დამახასიათებელი სიღრმით გარკვეული იქნებოდა ის კანონზომიერება, რაც დამახასიათებელია მსოფლიო ლიტერატურული პროცესისთვის, გამორკვეული იქნებოდა ხასიათი და პერსპექტივა ამ პროცესის და მისი შემსწავლელი მეცნიერების — მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიისა. ეს იმითაც აიხსნება, რომ იმ ხანებში მსოფლიო ლიტერატურას, როგორც ქვალიტატიურად ახალ მოვლენას, ჯერ კიდევ არ მიეღო საბოლოოდ ჩამოყალიბებული ხასიათი, რომ შესაძლებელი ყოფილიყო მისი როგორც ერთიანი ლიტერატურული პროცესის გაშლილი მეცნიერული შესწავლა.

ეს ასეა, გოეთს არ ჩამოუყალიბებია რაიმე ტრაქტატის სახით თავისი მსოფლიო-ლიტერატურული კონცეფცია, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ მსოფლიო ლიტერატურის შესახებ მის თეორიულ-კრიტიკულ ნაზრევში არ არის შინაგანი სიმწყობრე და გამართულობა, სისტემა შეხედულებებისა, არ არის ობიექტურად მოცემული მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების კონცეფცია. გოეთს თეორიულ-კრიტიკული მემკვიდრეობა, მომეტებულად ის ნაწარმოებები, რომლებიც მე-19 საუკუნის პირველ ათეულ წლებში დაიწერა, გვაძლევენ მდიდარ მასალას მწერლის მსოფლიო-ლიტერატურული კრედოს, კონცეფციის დასადგენად, იმის შესასწავლად, თუ რა კარდინალური მნიშვნელობის მოვლენებს ხედავს მწერალი ამ დროის მსოფლიოს ხალხთა მატერიალურსა და სულიერ ცხოვრებაში, კერძოდ, მხატვრულ ლიტერატურაში.

ირაკვევა, რომ გოეთე ამ ხანებში ხედავს და მეცნიერულად აანალიზებს იმ ცვლილებებს, რომლებსაც, მისი მართებული მიგნებით,

ადგილი აქვთ ცალკე ქვეყნების ლიტერატურის განვითარებაში, გენიალურად ამჩნევს ნაციონალურ ლიტერატურათა განვითარებაში ახალს, დიდი მომავლის წინასწარმეტყველ ტენდენციას, რომელიც თავს იჩენს არა მხოლოდ ერთი რომელიმე ლიტერატურული მიმართულების მეორე მიმართულებით შეცვლაში ცალკე აღებული ქვეყნების მასშტაბით, არამედ სხვადასხვა ქვეყნის ლიტერატურათა ურთიერთ დაახლოებაში, ერთიანი მსოფლიო ლიტერატურული პროცესის, მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებაში. გოეთეს არ გამოურკვევია ამომწურავად მის მიერ შენიშნული ამ ახალი დიდი მოვლენის შინაარსი, არ გაურკვევია საკითხის ყველა ასპექტი, კერძოდ ის, თუ რა კანონზომიერებას შეიცავს ეს ახალი მოვლენა, წარმოადგენს თუ არა იგი თავისი დამოუკიდებელი ობიექტის მქონე ცალკე დარგს იდეოლოგიისას, არ გამოურკვევია მთელი სისრულით ამ ახლად წარმოშობილი მსოფლიო ლიტერატურის დამოკიდებულების საკითხი ცალკე, ნაციონალური ქვეყნების ლიტერატურისადმი, მაგრამ მან მოგვცა მოხსენებულ საკითხებზე გენიალური დაკვირვებები და პროგნოზები, მეცნიერულად დასაბუთებული ფორმულირებები, რომლებიც საფუძველს გვაძლევენ მის სახელთან დავაკავშიროთ მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხთა ლიტერატურის დაახლოების მაგისტრალური ხაზის შენიშვნა და ამ ახალი დიდმნიშვნელოვანი მოვლენის მეცნიერული შესწავლის პირველი სერიოზული ცდა.

იმის თქმა შეუძლებელია, რომ სხვადასხვა ქვეყნის ლიტერატურათა დაახლოების ეს ტენდენცია პირველად თავს იჩენს გოეთეს ეპოქაში და გოეთეა პირველი, ვინც იგი შენიშნა. ხალხთა შორის კულტურულ, კერძოდ, ლიტერატურულ ურთიერთობებს ადგილი ჰქონდა, როგორც ცნობილია, წინა ეპოქებშიც, მიუხედავად ხელის შემშლელი სოციალურ-პოლიტიკური გარემოებებისა. ასევე ცნობილია, რომ ნაციონალურ ლიტერატურათა დაახლოების ტენდენცია შენიშნული და ერთგვარად გაანალიზებულიც იყო მანამ, ვიდრე გოეთე თავის მსოფლიო-ლიტერატურულ კონცეფციას შეიმუშავებდა, შენიშნული იყო განმანათლებლურ, „ქარიშხლისა და შეტევის“, აგრეთვე რომანტიზმის ლიტერატურის წარმომადგენელთა მიერ, მაგრამ ეს გარემოება არამც და არამც არ უარყოფს, რომ ნაციონალურ ლიტერატურათა დაახლოების ტენდენციის მეცნიერული შესწავლისათვის განსაკუთრებით ხელსაყრელი პირობები შეიქმნა XIX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში, არ უარყოფს, რომ ამ მოვლენის მეცნიერული შესწავლის პირველი სერიოზული ცდა სწორედ გოეთეს სახელს უკავშირდება.

ცნობილია, რომ განმანათლებლურ ლიტერატურაშიც მთელი სიმწვავეით ისმებოდა სხვადასხვა ქვეყნის ნაციონალური ლიტერატურის განვითარების საკითხი და იგი წყდებოდა იმ მოთხოვნების შესაბამისად, რომლებსაც ამ ხანებში რევოლუციური კლასი აყენებდა, წყდებოდა არა ვიწრო ნაციონალურ პლანში, არამედ თანამედროვე და წინა ეპოქების ხალხთა, განსაკუთრებით ანტიკურობის კულტურული მემკვიდრეობის გამოყენების გზით. ანტიკური ხელოვნების ნიღბებისა და სამკაულების გამოყენება ხელოვნებაში რევოლუციის დროის საფრანგეთის ბუჟუაზიას სჭირდებოდა, როგორც ამას კ. მარქსი აღნიშნავს, თავისი მთავარი პოლიტიკური მიზნების განხორციელებისთვის, იმისთვის, რომ ადამიანები ბურჟუაზიული რევოლუციის საქმისთვის აღფრთოვანებინა. ეს ჯერ კიდევ არ იყო, ცხადია, მოწოდება სხვადასხვა ხალხთა კულტურულ-ლიტერატურული დაახლოებისა, არამედ იყო მოწოდება წარსულის მემკვიდრეობის გამოყენებისა ბურჟუაზიის მთავარი პოლიტიკური მიზნის განხორციელებისთვის, მაგრამ მასში პოტენციურად მოცემული იყო წანამძღვარი მსოფლიო ლიტერატურის როგორც დამოუკიდებელი დარგის უფლებამოსილების აღიარებისა.

იგივე უნდა ითქვას გერმანული განმანათლებლური და რომანტიკული ლიტერატურის შესახებაც. გერმანიაშიც, ამ ქვეყნის განვითარების სპეციფიკურობის შესაბამისად, განათლების ეპოქაში მთელი სიმწვავეით ისმება უცხოურისადმი მონური მიზაძვისაგან განთავისუფლების, თვითმყოფი ეროვნული ლიტერატურის შექმნის საკითხი. იმ გზების ძიებისას, რომელთაც დასახული ამოცანა უნდა გადაეწყვიტათ, გერმანული განმანათლებლობა თავისი დიდი წარმომადგენლის, ლესინგის სახით ბრძოლას უმართავს არა მხოლოდ ფრანგულ კლასიციზმს, არამედ მის მიმდევარ გერმანულ „კომპეტენტურ მწერლებსაც“, რომლებიც „ჩადგნენ ხალხსა და მის სულს შორის, ცხოვრებასა და მეცნიერებას შორის, თავისუფლებასა და ადამიანს შორის“ (К. Маркс, Дебаты о свободе печати. Сочинения К. Маркса и Ф. Энгельса, 1929, т. I, М/Л. стр. 184).

ეპოქური დამსახურება ლესინგისა გერმანული ლიტერატურის წინაშე არა მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ მან გერმანული ლიტერატურის ფრანგულ კლასიციზმზე ორიენტაციის მავნე შედეგებზე მიუთითა, არამედ იმაშიც, რომ ნაციონალური საწყისებისთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობის მინიჭებისას, თვითმყოფი, სისხლსავე ეროვნული ლიტერატურის შექმნის პროგრამის წამოყენებისას იგი არ შემოფარგლულა ეროვნული ზღუდეებით, ეროვნული გერმანული ლიტერატურის შექმნაში ფრიად მნიშვნელოვანი როლი და-

უთმო ამ ლიტერატურის სხვა ხალხთა ლიტერატურასთან ურთიერ თობას, მათი მიღწევების გამოყენების ქადაგებას. „ლაოკოონის“ - „ჰამბურგის დრამატურგიის“, „ლიტერატურული წერილების“, ძირითადი პრობლემატიკაც ამ ასპექტში უნდა იქნეს გაგებული.

ლესინგის მიერ ფიქსირებული ეს ხაზი გერმანული ლიტერატურის განვითარებისა მიჰყვება მთელს გერმანულ კლასიკურ ლიტერატურას, საერთოდ მთელს იმდროინდელ გერმანულ იდეოლოგიას. აიხსნება ეს გარემოება საბოლოო ჯამში იმით, რომ მეზობელი ქვეყნების ამბები, უპირატესად საფრანგეთის რევოლუციის ამბები, იწვევენ ცხოველ ინტერესს გერმანიაში, საზოგადოების როგორც ზედა ფენებში, ისე ფართო სოციალურ ფენებში, რომ ფეოდალური გერმანია არ არის და არც რჩება გულგრილი იმ დიდი ამბებისადმი, რომლებსაც ადგილი აქვთ საფრანგეთში XVIII საუკუნის უკანასკნელ ათეულ წლებში, არ რჩება გულგრილი საერთოდ ევროპის ამბებისადმი. გაბატონებულ კლასებში ეს ინტერესი დიდი ისტორიული მნიშვნელობის მოვლენებისადმი გამოხატულებას პოულობს რევოლუციის წინააღმდეგ ჯვაროსნული ლაშქრობის მოწყობაშიც, საფრანგეთის რევოლუციის „ხიშტებით დათრგუნვის“ წარუმატებელ სამხედრო ინტერვენციაშიც (კ. მარქსი, სამოქალაქო ომი საფრანგეთში. კ. მარქსი და ფრ. ენგელსი, რჩეული ნაწერები, ტ. I, თბილისი, გვ. 657), რევოლუციის იდეოლოგიის, განმანათლებლობის წინააღმდეგ გააფთრებულ ბრძოლაში. ფართო სოციალურ ფენებში კი დიდი ისტორიული მნიშვნელობის მოვლენებისადმი ეს ინტერესი გამოხატულებას პოულობს ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში ფეოდალური წყობილების წინააღმდეგ გამოსვლებში. იდეოლოგიის დარგში კი ვხედავთ, რომ ამ გაბედულ ანტიტირანულ გამოსვლებს თანდათანობით ცვლის მთელი იმდროინდელი გერმანული ბურჟუაზიული იდეოლოგიისათვის ნიშანდობლივი კომპრომისული განწყობილებები, რევოლუციის იდეალის მხოლოდ თეორიულად მიღება, პრაქტიკულად კი მისი უარყოფა და გერმანულ უბადრუკობასთან შერიგებაზე წასვლა.

საერთო-საკაცობრიო საკითხებისადმი ღრმა ინტერესი, საფრანგეთის რევოლუციის პრაქტიკის თეორიული გააზრებისა და განზოგადების ცდა, ცდა რევოლუციის თეორიის შექმნისა გერმანულ-კლასიკურ ლიტერატურასა და კლასიკურ იდეალისტურ ფილოსოფიაში განპირობებული იყო იმ მოთხოვნებით, რომლებსაც ნაციონალური ბურჟუაზიული იდეოლოგიის, ლიტერატურის ინტერესები აყენებდა, მაგრამ მასში ვარკვეულად თავს იჩენდა აგრეთვე სხვადა-

სხვა ხალხის იდეოლოგიის, ლიტერატურის დაახლოების ტენდენ-
ციაც, ცდა ისეთი კანონზომიერების მიგნებისა, რომელიც დამახასია-
თებელი იქნებოდა ხელოვნების განვითარების გარკვეული ეპოქის-
თვის არა მხოლოდ ევროპის ცალკე აღებული ქვეყნების, არამედ
მთელი მსოფლიო მასშტაბითაც. ამ ასპექტშიც უნდა იქნეს გაგებული
არა მხოლოდ ზევით მოხსენებული „ლაოკონის“, „ჰამბურგის დრა-
მატურგიისა“ და „ლიტერატურული წერილების“ პრობლემატიკა,
არამედ პრობლემატიკა პერდერის, საუკუნის უკანასკნელი ათეული
წლების გოეთესა და შილერის მხატვრული და ესთეტიკურ-კრიტი-
კული თხზულებებისაც, ჰამანის, კანტისა და შელინგის ესთეტიკუ-
რი თხზულებებისა.

ცნობილია, რომ ზემოხსენებული ახალი ტენდენცია XVIII
საუკუნის გერმანულ ხელოვნებასა და ესთეტიკურ აზროვნებაში
ატარებდა დაღს იმ შეზღუდულობისა, რაც იმდროინდელი გერმა-
ნული იდეოლოგიისთვის იყო დამახასიათებელი და რაც საბოლოო
ჯამში გერმანიის საზოგადოებრივი განვითარების სპეციფიკურო-
ბით იყო განპირობებული. ცნობილია, რომ ცდა საფრანგეთის რე-
ვოლუციის თეორიის შექმნისა გერმანულ კლასიკურ ლიტერატურ-
რასა და კლასიკურ-იდეალისტურ ფილოსოფიაში ღებულობს მკვეთ-
რად გამოხატულ დუალისტურ ხასიათს, საკაცობრიო იდეალის,
კანტის ე. წ. „კეთილი ნებით“ აღფრთოვანების, პრაქტიკულად კი
„ენერგიული ფრანგული ლიბერალიზმისაგან“ გადაჭრით გამოიჯენის
ხასიათს. ამ პერიოდის გოეთესთანაც, მიუხედავად იმისა, რომ ეს
მწერალი იმთავითვე რეალისტურ-ცხოვრებისეულის მხარეს იჭერს,
თავს აღწევს თეორიასა და მხატვრულ პრაქტიკაშიც იდეალის ტრანს-
ცენდენტურში ძიების იმ საფრთხეს, რამაც თავი იჩინა მის უმცროს
თანამედროვე შილერთან (K. Маркс и Ф. Энгельс,
Сочинения, т. V, 1929, გვ. 142), ძირითადად იგივე ვითარებაა,
რაც მთელს იმდროინდელ გერმანულ იდეოლოგიაში, თანადროუ-
ლობის მიერ დასმული მწვავე სოციალური საკითხების წარმოსახ-
ვაში გადაწყვეტის ძიება, საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდასაქ-
მნელად არა რეალისტური, ქმედით-რადიკალური, არამედ უტო-
პისტური, ზომიერ-შემრიგებლური პროგრამის წამოყენება. რ ე-
ზ ი ნ ა ც ი ი ს პრინციპი, რომელსაც გოეთე დიდი სოციალურ-
პოლიტიკური მოვლენების დროს აყენებს და რომელსაც იგი მთელი
თავისი ცხოვრების მანძილზე იცავს, ამის ნათელ დადასტურებას
წარმოადგენს, სახელდობრ ის, რომ ნაციონალურისა და ინტერნა-
ციონალურის მიმართების გაგებაში დიდი გერმანელი მწერლის
მსოფლმხედველობაც იმ შეზღუდულობისა და წინააღმდეგობის

დაღს ატარებს, რასაც მთელი ამდროინდელი გერმანული ბურჟუაზიული იდეოლოგია.

სწორედ აქ არის შეხვედრის პუნქტები გოეთესა და მთელს გერმანულ განმანათლებლურ იდეოლოგიისა და ლიტერატურას, ასევე რომანტიკულ ლიტერატურას შორის, საფუძველი არა მხოლოდ იმის, რომ მწერალი მთელი სიცოცხლის მანძილზე ინარჩუნებს ცხოველ ინტერესს რომანტიზმისადმი, არამედ იმისაც, რომ იგი თავის შემოქმედებაშიც გარკვეულ ადგილს უთმობს რომანტიკულს. ეს ინტერესი აიხსნება არა მხოლოდ იმის შეგნებით, რომ რომანტიზმი, გოეთეს გაგებითაც, წარმოადგენს ახალ ეტაპს ლიტერატურის განვითარებაში, არამედ იმითაც, რომ რომანტიკოსთა ესთეტიკურ წარმონაქმნებსა და მხატვრულ პრაქტიკაშიც ნაციონალურის გვერდით გარკვეული ადგილი უკავია ზოგადსაკაცობრიოს, რომ ისინიც უპირატესად გერმანელი რომანტიკოსები, ხაზს უსვამენ ხელოვნების სხვადასხვა დარგის დაახლოების მნიშვნელობას და თვითონაც თავიანთი მთარგმნელობითი და შემკრებელობით-ფილოლოგიური საქმიანობით გარკვეულად ხელს უწყობენ სხვადასხვა ხალხთა მხატვრული შემოქმედების დაახლოების, საერთო, მსოფლიო ლიტერატურული ტენდენციის განვითარებას.

გამოთქმა — მ ს ო ფ ლ ი ო ლ ი ტ ე რ ა ტ უ რ ა — პირველად, მართალია, გოეთესთან გვხვდება და არა რომანტიკოსებთან, მაგრამ სამაგიეროდ ამ უკანასკნელებთან გვხვდება გამოთქმა — მ-ს ო ფ ლ ი ო პ ო ე ზ ი ა, ძველ და ახალ ლიტერატურათა ისტორია, რომლებიც არსებითად მსოფლიო ლიტერატურის საკითხების გარკვეული თვალსაზრისით დალაგების აუცილებლობაზე მინიშნებას წარმოადგენენ. თავიანთ ესთეტიკურ-თეორიულ წარმონაქმნებში რომანტიკოსები მნიშვნელოვან ადგილს უთმობენ ზოგადსა და უნივერსალურს, მის წვდომასა და მხატვრულ განსახიერებაში ხედავენ ხელოვნების მთავარ დანიშნულებას. ეს ასეა, გერმანულ-რომანტიზმში, მის თეორიასა და მხატვრულ პრაქტიკაში გარკვეულად აისახა ზოგადისა და უნივერსალურისადმი ის მისწრაფება, რამაც საფუძველი მისცა გოეთეს დაესკვნა, რომ იწყება ახალი ერა ნაციონალურ ლიტერატურათა ურთიერთობაში, ერა მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებისა, მაგრამ ფაქტია ისიც, რომ ზოგადისადმი ეს მისწრაფება რომანტიკულ ლიტერატურაში არ შეიძლებოდა გამხდარიყო მძლავრი სტიმულის მიმცემი მსოფლიო ლიტერატურული პროცესის განვითარებისა, საკუთრივ რომანტიზმის თეორეტიკოსები კი, რომლებიც მსოფლიო პოეზიის, პოეზიის უნივერსალიზმის თეორიას აყენებდნენ, არ შეიძლებოდა გამხდარიყვნენ მსოფ-

ლიოს ხალხთა ლიტერატურული დაახლოების მოხსენებელი პროცესის ჯეროვანი შემფასებლები. ეს იმიტომ რომ ამოსავალ პუნქტს მათთვის ამ შემთხვევაში შეზღუდული ნაციონალიზმი წარმოადგენდა.

მხოლოდ გოეთემ, რომელსაც ორიგინალური პოზიცია ეკავა როგორც გამათავისუფლებელი ომის პერიოდში, ისე „გამათავისუფლებელი ნაბახურევის“ (К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, 1931, т. II, стр. 171) შემდეგაც, შეძლო შეენიშნა და მეცნიერულად შეეფასებინა ნაციონალურ ლიტერატურათა დაახლოების მოხსენებელი ტენდენცია, მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების დაწყებული პროცესი. ეს ორიგინალური პოზიცია, როგორც ცნობილია, იმაში მდგომარეობდა, რომ გოეთე ცდილობდა შეენარჩუნებინა მისი დროის მღელვარე პოლიტიკური მოვლენებისადმი მშვიდი, მიუკერძოებელი დამოკიდებულება, კურსი აეღო ზოგადსა და საკაცობრიოზე, ე. წ. წმინდა ადამიანურზე, რომელიც, მართალია, ამ მწერლის ბიურგერული შეზღუდულობის გამოხატულებას წარმოადგენდა, მაგრამ ამასთანავე ხალხთა ბედით, მათი ბედნიერი მომავლით მწერლის დიდი დაინტერესების, ნაციონალიზმის, ხალხთა შორის სიძულვილის მთესველთადმი მისი ღრმა ანტიპათიის მაჩვენებელიც იყო.

დიდი პოლიტიკური მოვლენებისადმი ინდიფერენტული დამოკიდებულების თვალსაზრისის, რეზინაციის პრინციპის დაცვას გოეთე უკავშირებს ხალხთა შორის სოლიდარობის, ნაციონალისტური შეზღუდულობის დაძლევისა და ფართო ჰუმანისტური პროგრამის ქადაგებას და ამ პროგრამის ერთგული რჩება იგი მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე, კერძოდ, ქვეყნის ოკუპაციისა და უცხოეთის უღლისაგან მისი განთავისუფლების ეპოქაშიც, იმ დროს, როცა გერმანიაში ფართო გასაქანი მიეცა ნაციონალისტურ-შოვინისტურ მოძრაობას, როცა გოეთესგანაც მოითხოვენ, თუმცა უშედეგოდ, ნაციონალისტური ხასიათის ნაწარმოებების წერას. რეზინაციის პრინციპის დაცვა თუმცა იმას მოწმობდა, რომ გოეთე ვერ გაათავისუფლებულიყო ბიურგერული შეზღუდულობისაგან, მაგრამ იგი ამასთანავე იმასაც მოწმობდა, რომ მწერალი არ იჩეხებოდა ნაციონალისტურ კარჩაკეტილობაში, ხელოვნებას არა ეროვნული შუღლის გაღვივების, არამედ საკაცობრიო პროგრესისთვის ბრძოლის ამოცანას უსახავდა.

მართალია, გოეთეს არ ჰქონდა გათვალისწინებული თუ რა კონკრეტული სოციალურ-კლასობრივი ფაქტორები განაპირობებენ ნაციონალური შუღლის არსებობას ამა თუ იმ ხალხის ისტორიაში,

საქმის ვითარება ისე ჰქონდა წარმოდგენილი, რომ ნაციონალური შუღლის საფუძველს კულტურის დაბალი დონე წარმოადგენს, იგი საერთოდ კულტურის განვითარების დაბალ საფეხურზე წარმოიშობა, მაღალ საფეხურზე კულტურის განვითარებისა კი ისპობა (Eckermann, Gespräche mit Goethe, Leipzig, Bd., III, S. 223), მაგრამ თავისთავად ის ფაქტი, რომ მწერალი ნაციონალური შუღლის მქადაგებელთა წინააღმდეგ, ხალხთა შორის სოლიდარობის იდეის დამკველად გამოდის, ფრიალ მნიშვნელოვანია. მნიშვნელოვანია, რომ მწერალს თავისი თავი სწორედ იმათ შორის ეგულემა, ვინც თავს აღწევს ამგვარ ნაციონალურ შეზღუდულობას, ვინც მეზობელი ხალხების მწუხარებასა და ბედნიერებას შეიცნობს, როგორც საკუთარი ხალხის ბედნიერებასა და მწუხარებას (იქვე). გოეთე პირდაპირ მიუთითებს, რომ მასთან სწორედ ასეთი ვითარებაა, რომ იგი ამგვარი შეხედულების ნიადაგზე დადგა მანამ, ვიდრე 60 წელს მიაღწევდა (იქვე). ბუნებრივია ამიტომ, რომ ნაციონალურ ლიტერატურათა ურთიერთ დაახლოების ტენდენციას გოეთემ შეხედა უფრო ფართოდ და რეალისტურად, ვიდრე მისმა თანამედროვე რომანტიკოსებმა, დაინახა მასში დიდი პერსპექტივის მქონე მოვლენა, ხალხთა სულიერი დაახლოების მაჩვენებელი და არა ერთი რომელიმე ლიტერატურის ჰეგემონიის დასაწყისისა.

თავისი შეხედულებები ნაციონალურ ლიტერატურათა დაახლოებისა და მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების შესახებ გოეთეს გამოთქმული აქვს მეტწილად რესტავრაციის ეპოქაში გამოქვეყნებულ თავის კრიტიკულ შრომებში, რომლებიც გაერთიანებული არიან საერთო სათაურით — უცხოური ლიტერატურა (Auswärtige Literatur), გამოთქმული აქვს აგრეთვე ეკერმანთან საუბრებში. ეს რეალიები მოწმობენ მწერლის გაძლიერებულ ინტერესს ძველი ბერძნების, აღმოსავლეთის, ინგლისის, საფრანგეთის, იტალიის, სერბიის და მსოფლიოს სხვა ხალხთა როგორც წერილობითი ლიტერატურის; ისე ხალხური შემოქმედებისადმი, გაძლიერებულ ინტერესს წარსულისა და მისი დროის სხვადასხვა ქვეყნის გამოჩენილი მწერლების შემოქმედებისადმი. ეს ინტერესი შეინიშნება გოეთეს შემოქმედებითი ევოლუციის ყველა საფეხურზე, მაგრამ განსაკუთრებით ძლიერად იგი თავს იჩენს XIX საუკუნის 20-იან წლებში. რაც განსაკუთრებით საგულისხმოა, მოხსენებული ინტერესი გოეთესთან ახლა თავს იჩენს იმაში, რომ მწერალი უძებნის მას გარკვეულ თეორიულ ახსნას, გამოთქვამს თავის მოსაზრებებს ცალკე ქვეყნების ლიტერატურათა მის მიერ შენიშნულ დაახლოებისა და მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების შესახებ.

როგორც საერთოდ ხელოვნების, ისე ნაციონალურ ლიტერატურათა განვითარების პერსპექტივის და მსოფლიო ლიტერატურის შესახებ თავის მსჯელობებში გოეთესთვის ამოსავალს წარმოადგენს დებულება ხელოვნების, მხატვრული ლიტერატურის საზოგადოებრივი ცხოვრებით განსაზღვრულობის შესახებ. მწერალი ხედავს, რომ ახალ დროში ნაციონალურ ლიტერატურათა დაახლოებასა და მსოფლიო ლიტერატურის წარმოშობას აუცილებელს ხდის არა ერთი რომელიმე ერის, არამედ საერთოდ ხალხთა სამეურნეო ცხოვრებაში მომხდარი დიდი ცვლილებები, სამიმოსვლო საშუალებათა განვითარება, „გაადვილებული კომუნიკაციები“ (Goethe, *Auswärtige Literatur. Sämtliche Werke*, Berlin, 1872, S. 74). ყველგან გესმის და კითხულობ, აღნიშნავს გოეთე, ადამიანთა წინსვლის, მსოფლიოსა და ადამიანთა ვითარების შემდგომი პერსპექტივის შესახებ (73). მწერალს მხედველობაში აქვს ის ცვლილებები ხალხთა სამეურნეო ცხოვრებაში, რომლებიც შედეგად მოჰყვა კაპიტალისტური ურთიერთობის განვითარებას, ვაჭრობისა და აღებ-მიცემობის, ტექნიკის, სატრანსპორტო საშუალებათა განვითარება. ამაზე ამყარებს იგი თავის პროგნოზს, რწმენას მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების შესახებ, აღნიშნავს ჯერ კიდევ 1821 წელს, რომ „დარწმუნებულია, ვითარდება ზოგადი, მსოფლიო ლიტერატურა (...daß ich überzeugt sei, es bilde sich eine allgemeine Weltliteratur“ — *ibid.*, 73).

ამ აზრს კიდევ უფრო დაბეჯითებით გამოთქვამს გოეთე მომდევნო წლებში. ასე, მაგალითად, 1827 წლის 31 იანვარს ეკერმანთან საუბარში იგი აღნიშნავს რომ „დგება ეპოქა მსოფლიო ლიტერატურისა“ („die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit“ — *Eckermann*, I, 232) და რომ თითოეულის საზრუნავს მისი დაჩქარება უნდა შეადგენდეს (იქვე). ამავე წანამძღვრიდან გამოდის გოეთე ეკერმანთან იმავე წლის 15 ივლისის საუბარშიც (*Eckermann*, II, 267) აგრეთვე 1828 წლის „გლობის“ მეხუთე ტომის № 91-დმი წამძღვარებულ შენიშვნაში. ამ შენიშვნით იგი გვაუწყებს, რომ მისი „იმედით აღსავსე სიტყვა იმის შესახებ, რომ დღევანდელ უაღრესად მოძრავ ეპოქისა და ერთობ გაადვილებული კომუნიკაციის პირობებში უმოკლეს ვადაში უნდა მოველოდეთ მსოფლიო ლიტერატურის წარმოშობას (*Auswärtige Literatur*, 74), გაიზიარეს გერმანიის დასავლეთის მეზობლებმა“, ე. ი. ფრანგებმაო (იქვე). გოეთე იმის აღიარებიდან გამოდის, რომ ხალხთა შორის სამეურნეო დაახლოების ეპოქაში იქმნება პირობები მათი სულიერი დაახლოებისთვისაც და რომ მხატვრული ლიტერატურა აქედან შეუძლებელია გა-

მონაკლისს წარმოადგენდეს. იგი ფიქრობს, რომ თითოეული ცალკე აღებული ქვეყნის ლიტერატურის ჯანსაღი განვითარების საწინდარია ის, რომ იგი არ ჩაიკეტოს თავის ნაციონალურ ფარგლებში, არამედ დაუკავშირდეს სხვა ხალხების ლიტერატურას, გაეცნოს სხვა ხალხთა მიღწევებს ამ დარგში და მათაც გააცნოს თავისი მიღწევები. „ყოველი ცალკე ლიტერატურა, აღნიშნავს გოეთე, ბოლოსდაბოლოს მოსაწყენი ხდება თუკი იგი არ იქნება გამოცოცხლებული უცხოურის მონაწილეობით („wenn sie nicht durch fremde Teilnahme wieder aufgefrischt wird“ — იგივე, 75)

გოეთე ხედავს და ფრიად სასიხარულო მოვლენად მიაჩნია, რომ ახალ დროში ხალხთა იდეური დაახლოების ეს ტენდენცია გზას იკაფავს იდეოლოგიის ყველა დარგში, მათ შორის მხატვრულ ლიტერატურაშიც, თანაც არა ერთ რომელიმე ქვეყანაში, არამედ მთელი მსოფლიოს მასშტაბით. რომელიმე ერის მხატვრული ლიტერატურის შესწავლისას მხედველობაში უნდა იქნეს მიღებული, აღნიშნავს მწერალი, ისიც თუ როგორ აფასებენ მას უცხოელები თავიანთ კრიტიკულ ჟურნალებში (79). რა როლს ანიჭებს გოეთე მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებაში ცალკე ქვეყნების ლიტერატურას, კერძოდ გერმანულს? ყურადსაღებია, რომ მსოფლიო ლიტერატურული ტენდენციის წარმოშობასა და მის დიდ მომავალზე მწერალი ლაპარაკობს იმ პერიოდში, როცა გერმანული ლიტერატურა საბოლოოდ გამოვიდა მსოფლიო ლიტერატურის ფართო გზაზე, როცა სულ უფრო და უფრო იზრდება გერმანული კლასიკური ფილოსოფიითა და ლიტერატურით დაინტერესება ევროპისა და მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში, როცა საზღვარგარეთ იცემა გამოჩენილი გერმანელი მწერლების თხზულებათა თარგმანები, იწერება მათ შესახებ რეცენზიები სხვადასხვა პერიოდულ გამოცემაში.

ასეთ პირობებში თითქოს შეუძლებელი არ უნდა ყოფილიყო, რომ პირველი სიმის, დამაკავშირებელი ფერმენტის როლი მსოფლიო ლიტერატურის შექმნაში გოეთეს გერმანული ლიტერატურისთვის მიენიჭებინა. გოეთეს სხვადასხვა მკვლევარებიც, რომლებიც პირდაპირ თუ ირიბად ეხებიან გოეთეს მსოფლიო-ლიტერატურულ კონცეფციას, სწორედ ამგვარ დასკვნამდე მიდიან, სწორედ გოეთეს მიაწერენ მათ მიერ სრულიად მართებულად მიჩნეულ იმ აზრს, რომ მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებაში გადამწყვეტი მნიშვნელობის ფაქტორს გერმანული ლიტერატურა, მეტწილად თვითონ გოეთეს შემოქმედება წარმოადგენს. ასეთ მტკიცებას საკმაოდ დიდი ხნის ისტორია აქვს. მას ვხედავთ გოეთეს გარდაცვალებიდან ორიოდე წლის შემდეგ ლ. ვინბარგის მიერ გამოქვეყნებულ

ნაშრომში — „ესთეტიკური ლაშქრობები“. მართებულად აღნიშნავს რა, რომ სახელწოდება — მსოფლიო ლიტერატურა გოეთეს ეკუთვნის (L. Wienbarg, Ästhetische Feldzüge, Berlin u. Weimar, 1964, S. 179), რომ გოეთე იყო „პროტექტორი ახალგაზრდა მსოფლიო ლიტერატურისა“ (200, 203), ვინბარგი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ამ ლიტერატურის განვითარებაში გადამწყვეტი როლი გერმანულმა ლიტერატურამ, მომეტებულად გოეთემ შეასრულა. შექსპირის მსოფლიო პოეზია, აღნიშნავს ვინბარგი, მკვდარი იყო ორი საუკუნის განმავლობაში, ვიდრე „მას, გერმანული ლიტერატურის აყვავებასთან ერთად, სიცოცხლე დაუბრუნდებოდა“ (207). და ყველაფერი ეს თურმე გოეთეს მიეწერება. გოეთეს პიროვნებით ახდენს თურმე ახალ დროში გერმანული ლიტერატურა „უაღრესად მნიშვნელოვან გავლენას ევროპის ორ უმთავრეს ხალხზე“ (იქვე), იგულისხმებიან ფრანგები და ინგლისელები, აღწევს თურმე იმას, რომ „შექსპირის თანამემამულეები პოეზიის ანბანის შესასწავლად გერმანელთა სკოლაში მიდიან“ (იქვე).

ასე ესახება ვინბარგს მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების პროცესი, ესახება იგი როგორც შედეგი გერმანული ლიტერატურის უმნიშვნელოვანესი გავლენისა სხვა ხალხების ლიტერატურაზე, როგორც ამ უკანასკნელთა დაბრუნება თავის გამაცოცხლებელ გერმანულ წყაროსთან, მომეტებულად გოეთესთან. ყურადღებას იქცევს არა მხოლოდ ის, რომ ვინბარგი ასე ცალმხრივად აშუქებს მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების პროცესს, მიაჩნია, რომ ამ საქმეში გადამწყვეტ როლს გერმანული ელემენტი ასრულებს, არამედ და, მომეტებულად, ის, რომ იგი ამ თავისი შეხედულების მართებულობის დასაბუთებას გოეთეს შემოქმედებით ცდილობს, გოეთეს მიაწერს იმ აზრის დაცვას, რომ მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებაში დომინანტური როლი გერმანულ ლიტერატურას ეკუთვნის (208).

კიდევ მეტი: ჩამოთვლის რა იმ ფაქტორებს, რომლებიც, გოეთეს აზრით, ქმნიან მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების საფუძველს (ამ ფაქტორთა შორის ვინბარგს რატომღაც შეაქვს ომის ფაქტორიც; ისე გამოდის, რომ ომი, გოეთეს აზრით, თითქოს ხალხთა-უღიერი, ლიტერატურული დაახლოების ერთ-ერთი საშუალება იყოს — გვ. 208), ვინბარგი აღნიშნავს, რომ რჩება კიდევ „სხვა ელემენტი“, რომელსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება (208). ეს სხვა ელემენტი, ვინბარგის აზრით, არის გერმანული სული, რომელიც „გერმანული ლიტერატურის უცნაურ იზოლირებულ

მდგომარეობას განაპირობებს“ და რომელიც „შეზობელ ქვეყნებში თავის ცხოველ ძალას ამჟღავნებს“ (209).

გოეთეს მსოფლიო ლიტერატურული კონცეფციის ბუნების გამორკვევაში თავს იჩენს ვინბარგის შეხედულებათა შეზღუდულობა, ცალმხრივი, ერთობ გადაჭარბებული შეფასება გერმანული ელემენტის მნიშვნელობისა მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებაში, მაგრამ მასში თავს იჩენს აგრეთვე პროგრესული მომენტიც, კლასიკური ლიტერატურისა და ფილოსოფიის მნიშვნელობის იმ ნიჰილისტური შეფასების უკუგდება, რომელსაც ბოერნე და მენცელი იძლეოდნენ. მასში, გოეთესადმი გარკვეულად კრიტიკული დამოკიდებულების მიუხედავად, არსებითად თავს იჩენს მისდამი პოზიტიური დამოკიდებულება. გოეთე ვინბარგისათვის, მართალია, მსოფლმხედველობრივად მისგან განსხვავებული ყალიბის მწერალია, განსხვავებულია იმ ლიტერატურის ბანაკის წარმომადგენლებისაგან, რომლის ერთ-ერთ მეთაურადაც თვითონ ვინბარგი ითვლებოდა, მაგრამ იგი მისთვის არ წარმოადგენს „წარსულის დასათაურებას“, „რქოვანა გარსს“ გერმანულ თვალზე, როგორადაც მას ბოერნე თვლიდა, არ წარმოადგენს ასეთს არც მსოფლიო და არც ნაციონალური ლიტერატურის განვითარების მასშტაბით.

არ შეიძლება ითქვას, რომ გოეთეს პოზიტიური როლის გაშუქებაში, როგორც ნაციონალური, ისე მსოფლიო ლიტერატურის მასშტაბით პიონერობა უთუოდ ვინბარგს ეკუთვნის. მასზე ადრე გოეთეს ამგვარ დამსახურებას აღნიშნავდა ჰაინე, აღნიშნავდნენ ფრანგი „გლობისტებიც“. მართალია, ჰაინე გამოდიოდა ახალი, გოეთეს ესთეტიკისაგან მნიშვნელოვნად განსხვავებული ესთეტიკური პროგრამით, გოეთეს იგი ხელოვნების ერთი ეპოქის, „ხელოვნების პერიოდის“ დამამთავრებლად თვლიდა (H. Heine, *Sämtliche Werke herausgeg. v. Elster, Bd. V, Leipzig u. Wien, S. 215*), მაგრამ ყველაფერი მოწმობს, რომ გოეთეს იგი არ მიიჩნევდა „წარსულის დასათაურებად“, არამედ უდიდესი მნიშვნელობის მოვლენად როგორც ნაციონალურ, ისე მსოფლიო ლიტერატურაში.

ჰაინეც ფრიალ მნიშვნელოვან ადგილს აკუთვნებს ხალხთა შორის კულტურულ-ლიტერატურულ დაახლოებაში გერმანულ კლასიკურ ფილოსოფიასა და ლიტერატურას, კერძოდ გოეთეს შემოქმედებას, იგი, მართალია, იმ შეხედულების ნიადაგზე იდგა, რომ ახალი ლიტერატურული მოძრაობის წარმომადგენლები ვერ დაემყარებიან გოეთეს და გოეთეანელებს, მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ იგი უგულვებელყოფდა გოეთეს დიდ მნიშვნელობას მისი დროის გერმანული, აგრეთვე მთელი მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებაში.

ვინბარგი და ჰაინე თანხედებიან ერთიმეორეს გერმანული კლასიკური ფილოსოფიისა და ლიტერატურის, გოეთეს პროგრესული როლის აღიარებაში ხალხთა შორის კულტურულ-ლიტერატურული ურთიერთობის დამყარების საქმეში, მაგრამ გერმანული ელემენტის, კერძოდ გოეთეს როლის შეფასებისას მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებაში მისთვის არ არის დამახასიათებელი ის შეზღუდულობა, რაც ვინბარგს ახასიათებს.

როგორც საერთოდ გოეთეს მსოფლმხედველობრივი და შემოქმედებითი ევოლუციის, ისე მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებაში ამ მწერლის როლის და ადგილის საკითხის გარკვევაში ზემოხსენებული შეზღუდულობა და ცალმხრივობა დამახასიათებელია აგრეთვე ახალი დროის ბურჟუაზიული გოეთელოგიისათვის. ამ უკანასკნელის ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი, ფრ. გუნდოლფი, მაგალითად, ამტკიცებს, რომ გოეთე თავის მსოფლიო ლიტერატურულ კონსტრუქციებში გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს გერმანულ ელემენტს, რომ ეს უკანასკნელია მის მიერ მიჩნეული საფუძვლად (Gundolf, Fr., Goethe, Berlin, 1922, S. 688). გუნდოლფიც, მსგავსად ვინბარგისა, ისე შორს მიდის, რომ მთელს ევროპულ ლიტერატურას მიიჩნევს გაგერმანულეზულ ლიტერატურად, შემცველად ერთი მთლიანობისა, რომელშიც გერმანულ ელემენტს გაცილებით უფრო მეტი მნიშვნელობა ენიჭება, ვიდრე ამ მთლიანობის სხვა ჩვეულებრივ ნაწილებს. გერმანული კლასიკური და რომანტიკული ლიტერატურის ამოცანაც გუნდოლფს იმაში ესახება, რომ დადგენილიყო გერმანელთა ხელმძღვანელი როლი ევროპული ლიტერატურის შექმნაში არა მხოლოდ გერმანელებისთვის, არამედ გერმანელების მიერ („Sie auch als Spender und Führer für Geltung zu bringen, war eben die Aufgabe der deutschen Klassiker und Romantiker: die Gründung der europäischen Literatur nicht nur für die Deutschen, sondern von den Deutschen, aus den Deutschen“ — *ibid.*, S. 687—688).

მსოფლიო, უფრო ზუსტად, ევროპული ლიტერატურის ამ ვითომითი გერმანიზაციის პროცესს ახალ დროში გუნდოლფი აკავშირებს გოეთეს სახელთან. ეს ხაზი, თუმცა არა ყოველთვის ლიტერატურულ-კულტურულ პლანში შეინიშნება პირველი მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის ბურჟუაზიულ გოეთეანაში, ფრიკეს, ჰაინერმანის, ნოიბაუერის, კურციუსის, ბალდენშპენგერის და სხვათა შრომებში გოეთეს შესახებ. შეინიშნება ბურჟუაზიულ გოეთეანაში ამის საწინააღმდეგო ხაზიც, რომელიც, მართალია, არ უარყოფს გოეთეს როლს საკაცობრიო კულტურის განვითარების საქმეში, მაგრამ,

განსხვავებით გუნდოლოფის და სხვა გერმანელი კომენტატორებისა-
გან, არა სხვა ქვეყნების ლიტერატურას აღიარებს გოეთესაგან დავა-
ლებულად, არამედ, პირიქით, გოეთეს აღიარებს საფრანგეთის ლი-
ტერატურისაგან დავალებულად. ერთ დროს ამ თვალსაზრისის, უკი-
დურესობამდე მიყვანილის, დამცველად გამოდიოდა ი. ბ. დორე-
ვი, რომლის აზრითაც, გოეთე არაა თვითმყოფი, საკუთარი ინდი-
ვიდუალობის მქონე მწერალი, არამედ მხოლოდ მიმბაძველი და
გადმომკეთებელია (J. Barbey d'Aureville, Goethe et Diderot,
p. 8), დორევი იქამდეც მიდიოდა, რომ აქედან გამონაკლისს არ აკე-
თებდა არც „ფაუსტის“ მიმართ, ხოლო გოეთეს დიდ რომანებს,
„ვილჰელმ მაისტერსა“ და „არჩევით თვისობას“ სიგიჟის ნაყოფად
თვლიდა. „Le Wilhelm de Meister et les Affinités sont des phé-
nomènes de sottise“ — *ibid.*, 74). გოეთეს შემოქმედების ასეთი
ნიჰილისტური შეფასების ფონზე, მიზეზს ამ მწერლის დიდი რეზო-
ნანსისა მთელს მსოფლიოში დორევი ხედავს საფრანგეთში, კერძოდ,
ქ-ნ სტალში, ურომლისოდაც გოეთე თურმე მხოლოდ ტლაპანს მო-
ადუნდა მელნით სავსე ბოთლში (*ibid.*, 3).

ახალ დროში ეს თვალსაზრისი, თავისებურად მოდიფიცირე-
ბული, გამოთქვეს მთელმა რიგმა ფრანგმა ბურჟუაზიულმა გოეთე-
ლოგებმა. მათგან განსაკუთრებით აღსანიშნავია ე. პანევი, რომე-
ლიც ამტკიცებს, რომ მხოლოდ ელზასში ყოფნამ და ფრანგულმა
კულტურამ შეუქმნა გოეთეს განვითარების ყოველგვარი პირობა
და რომ მწერლის სტრასბურგში ყოფნა უზრუნველყოფდა მისი
პროექტის — საფრანგეთში კარიერის შექმნის განხორციელებას,
რომ ჰერდერსა და სხვებს მისთვის ამ საქმეში ხელი არ შეეშა-
ლათო (Jean de Pange, Goethe en Alsace, Paris, 1925, p. 13).

მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი დროის დასავლეთის ბევრი
გოეთელოგიც ახალი დროის მსოფლიო ლიტერატურის განვითარება-
ში უპირატეს მნიშვნელობას ანიჭებს გერმანულ ლიტერატურას,
კერძოდ გოეთეს შემოქმედებას. ეს პირველ რიგში ითქმის ფრ-
შტრიხის შესახებ, რომელიც იმ დასკვნამდე მიდის, რომ გოე-
თე, თუ თავისი აღრინდელი ნაწარმოებებით ნიადაგს ამზადებდა
ევროპული რომანტიზმისთვის (Strich, Fr., Goethe und die Welt-
literatur, Bern, 1946, S. 194, 333), უკანასკნელი პერიოდის თავისი
დიდი ნაწარმოებებით — „ფაუსტი“ II და „მოგზაურობის წლებით“
ამზადებს ნიადაგს იმ ხელოვნებისთვის, რომლის ესთეტიკის ხერ-
ხემალს წარმოადგენს პრინციპი — „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“,
ამზადებს ნიადაგს პარნასული ხელოვნებისათვისო (ი გი ვე, 368).

რა გვეთქმის ამის შესახებ? რამდენად სწორად შეიძლება მივიჩი-

ნიოთ მოსაზრება, რომ მსოფლიო ლიტერატურაში მისი განვითარების პირველივე საფეხურზე გადამწყვეტი როლი შეასრულა გერმანულმა ლიტერატურამ, კერძოდ გოეთემ და რამდენად მართებული იქნება ამგვარი შეხედულების დამკველად თვითონ გოეთე მივიჩნიოთ? ისინი, ვინც მოხსენებული შეხედულების ნიადაგზე დგანან, იმ ფაქტობრივი ვითარებიდან გამომდინარე, რომ გერმანული ლიტერატურა XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან იწყებს მძლავრ განვითარებას და აღმავლობის გზით მიდის იგი, მიუხედავად რთული საზოგადოებრივი ვითარებისა, XIX საუკუნის პირველ ათეულ წლებშიც. დავას არ იწვევს, რომ ეს თვითმყოფი ეროვნული გერმანული ლიტერატურა, მისი უდიდესი წარმომადგენლები, გოეთე და შილერი იქცევენ ყურადღებას სხვა ხალხთა ლიტერატურის გამოჩენილ წარმომადგენლებისა, რომ ამ პერიოდში იზრდება ინტერესი გერმანიის გამოჩენილი მწერლების და მოაზროვნეებისადმი. მაგრამ ნიშნავს ეს თუ არა, რომ მძლავრი ნაციონალური გერმანული ლიტერატურის წარმოშობა მოასწავებდა სხვა ხალხთა, უპირატესად ევროპის ხალხთა ლიტერატურის გერმანიზაციის დაწყებას, როგორც ამას გუნდოლფი და სხვ. ფიქრობენ, ნიშნავდა მსოფლიო ლიტერატურის დაბრუნებას თავის ნამდვილ გამაცოცხლებელ წყაროსთან, როგორც ამას ვინბარგი ფიქრობდა?

რომ ამ საკითხს პასუხი გავცეთ საჭიროა მხედველობაში ვიქონიოთ ის გარემოება, რომ ლაპარაკია მეტწილად მსოფლიო, უფრო ზუსტად, ევროპული ლიტერატურის განვითარების იმ პერიოდების შესახებ, რომლებიც XIX საუკუნის 20-40-იანი წლებით შემოიფარგლება, რესტავრაციისა და ივლისის რევოლუციის მომდევნო ეპოქების ლიტერატურის შესახებ. ლაპარაკია, მაშასადამე იმ პერიოდის შესახებ, როცა ეპოქის ძირითად ლიტერატურულ მიმართულებას წარმოადგენს არა განმანათლებლობა, რომლის ნიადაგზედაც გოეთე და შილერი იდგნენ და ბოლომდე დარჩნენ, არამედ ლიტერატურა რომანტიზმის და კრიტიკული რეალიზმისა, თანაც არა ტრადიციული, მისტიკურ-კონსერვატიული რომანტიზმის, არამედ პროგრესული რომანტიზმისა, რომანტიზმი ჰაინეს, შამისოს, ჰიუგოს, ბაირონის, შელის, მიცკევიჩისა და სხვების.

ლაპარაკია იმ პერიოდის შესახებ, როცა რომანტიკოსთა ბანაკში არა მხოლოდ გერმანიის, არამედ მთელი ევროპის მასშტაბით, ადგილი აქვს მკვეთრ დიფერენციაციას, პროგრესული რომანტიზმის ბანაკის შექმნას, რომლისგანაც გერმანიის სინამდვილეში იყარეს ყლორტებმა გერმანული კრიტიკული რეალიზმისა. დაბოლოს, ლაპარაკია იმ პერიოდის შესახებ, როცა სამოღვაწეო სარბიელზე გამოდიან ჯერ

კიდევ 20-იან წლებშივე გოეთეს მიერ შენიშნული სტენდალი, მერი-
მე და ბალზაი, რომლებიც საფრანგეთში საფუძველს უყრიან ახალ
ლიტერატურას — კ რ ი ტ ი კ უ ლ რ ე ა ლ ი ზ მ ს და როცა ეს
უკანასკნელი იმავე ეპოქაში სხვა ქვეყნების ლიტერატურაშიც იკა-
ფავს გზას. შეიძლება თუ არა ასეთ პირობებში ვილაპარაკოთ გერ-
მანული ლიტერატურის, კონკრეტულად გოეთეს გადამწყვეტ გავ-
ლენაზე მსოფლიოს სხვა ხალხთა ლიტერატურაზე? არა, არ შეიძლება.
არ შეიძლება ჯერ ერთი იმიტომ, რომ გერმანიის თითოეული მეზო-
ბელი ხალხის ლიტერატურა ავლენს და ვითარდება თავისი საკუთა-
რი კანონზომიერებით. იგი, მართალია მდიდრდება სხვა ხალხთა,
მათ შორის გერმანელი ხალხის ლიტერატურასთან ურთიერთობი-
თაც, ისე როგორც თავის მხრივ ამ პერიოდის გერმანული ლიტერა-
ტურაც მდიდრდება სხვა ხალხებთან ურთიერთობის შედეგად, მაგ-
რამ ეს სრულიადაც არ ართმევს ყველა ამ ცალკე აღებული ქვეყნის
ლიტერატურას თავის ნაციონალურ სახეს, საკუთარ კანონზომიერ-
ებას.

მტკიცებას მსოფლიო ლიტერატურის გერმანული ლიტერატუ-
რისაგან დამოკიდებულების, მისი გერმანიზაციის შესახებ არ გააჩ-
ნია საბუთიანობა იმიტომაც, რომ თითოეული იმ ქვეყნის ლიტე-
რატურა, რომლის გერმანულისაგან დამოკიდებულების შესახებ
ლაპარაკობენ, ამ პერიოდში იმყოფება განვითარების მაღალ სა-
ფეხურზე, წარმოადგენს დამოუკიდებელი სახის მქონე, თვითმყოფ
ლიტერატურას. ასეთი განვითარებული და თვითმყოფი სახისაა
კერძოდ ამდროინდელი რუსეთის, ინგლისის, იტალიის და საფრან-
გეთის ლიტერატურა. ცხადია, იმის უარყოფა არ შეიძლება, რომ
გერმანულმა კლასიკურმა ლიტერატურამ, კერძოდ გოეთემ მნიშვნე-
ლოვანი როლი შეასრულა ნაციონალურ ლიტერატურათა დაახლო-
ების, მსოფლიო-ლიტერატურული პროცესის განვითარების საქ-
მეში, მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა გოეთემ კერძოდ, რომან-
ტიზმის ლიტერატურის განვითარებაში. აგრეთვე კრიტიკული რეა-
ლიზმის განვითარებაშიც არა მხოლოდ გერმანიის, არამედ მთელი
ევროპის მასშტაბით, მაგრამ ეს გარემოება არ გვაძლევს არავითარ
საფუძველს ვაღიაროთ გერმანული ლიტერატურის, კერძოდ გოეთეს
დომინანტური მნიშვნელობა ახალი დროის მთელი მსოფლიო ლიტე-
რატურის განვითარებაში და XIX საუკუნის პირველი ნახევრის
ლიტერატურის ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენები უთუოდ გერ-
მანულ ლიტერატურასთან, კერძოდ, გოეთეს სახელთან დავაკავში-
როთ.

იმათ, ვინც მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებაში გერმანული ელემენტის, მომეტებულად გოეთეს როლის გადაჭარბებულ შეფასებას ახდენენ, მხედველობაში აქვთ უმთავრესად ევროპის მასშტაბით ის ლიტერატურა, რომელიც ვითარდება გოეთეს სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში, გაბატონებულ მდგომარეობას იკავებს კი გოეთეს მომდევნო პერიოდში, XIX საუკუნის 30-40-იან წლებში. მათ მხედველობაში აქვთ ის მზარდი რეზონანსი, რომელსაც ახდენს გოეთე XIX საუკუნის 20-იანი წლების ევროპის ლიტერატურაში, მეტწილად იმ პერიოდის ფრანგულსა და ინგლისურ ლიტერატურაში, გოეთესადმი გაძლიერებული ინტერესი, მისი ნაწარმოებების თარგმნა და კომენტირება ფრანგულსა და ინგლისურ პერიოდიკაში. ცნობილია, რომ გოეთე თავის მხრივ დიდი ყურადღებით ეკიდებოდა მის ნაწარმოებზე გამოძახილს საფრანგეთსა და ინგლისში, თარგმნიდა გერმანულ ენაზე მის ნაწარმოებთა შესახებ უცხოეთში დაბეჭდილ კრიტიკულ წერილებს და ურთავდა მათ სათანადო შენიშვნებს, რომლებშიც გამოთქვამდა საყურადღებო მოსაზრებებს ლიტერატურათა განვითარებაში ახალი ეპოქის დაწყების შესახებ. იქვე მწერალი ვაკვრით იმასაც გვანიშნებდა თუ რა როლს ასრულებს ამ ახალი ეპოქის დაწყებაში გერმანული ლიტერატურა, კერძოდ, თვითონ გოეთე. ეს ასეა, მაგრამ გოეთეს იმ თეორიულ-კრიტიკული შრომების შესწავლას, რომლებიც 20-იანი წლების ინგლისურსა და ფრანგულ, ასევე იტალიურ ლიტერატურას შეეხება, მეტწილად კი იმ შრომებისა, რომლებიც ფრანგ „გლობისტებს“ შეეხება, იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ დიდი გერმანელი მწერალი არ არის იმ აზრის დამცველი, რომ მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებაში გადამწყვეტი როლი გერმანულ ელემენტს, თვითონ გოეთეს ეკუთვნის.

გოეთე არ არის განწყობილი დაამციროს გერმანული ლიტერატურის როლი მის მიერ მეცნიერულად პირველად კვალიფიცირებული მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებაში. პირიქით, იგი იმ შეხედულების ნიადაგზე დგას, რომ მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესის განვითარებაში გერმანელებს ღირსეული როლი ეკუთვნით („eine ehrenvolle Rolle vorbehalten ist“-Goethe. *Ausgewählte Werke*, Bd. XIX, 1867, Stuttg., S. 73), მაგრამ ეს გარემოება მას სრულიადაც არ აძლევს საფუძველს მიანიჭოს გადამწყვეტი მნიშვნელობა მოხსენებული პროცესის განვითარებაში გერმანულ ელემენტს, უარყოს სხვა ხალხთა ლიტერატურის ასეთივე მნიშვნელოვანი როლი მის განვითარებაში, გამოიყვანოს სხვა ქვეყნების მწერლები როგორც მხოლოდ გერმანელთა მიმბაძველები.

ასე, მაგალითად, აღნიშნავს რა, რომ გერმანიის დასავლეთელმა მეზობლებმა გაიზიარეს მისი, გოეთეს პროგნოზი მსოფლიო ლიტერატურის ერის დაწყების შესახებ, მწერალი დასძენს, რომ მათ ამ საქმეში დიდის ვაკეთება შეუძლიათ. გოეთე იმ შეხედულების ნიჟადაგზე დგას, რომ თითოეული ხალხის პოეზია ემყარება, მართალია, თავის ეროვნულ საფუძველს, მაგრამ იგი არ შეიძლება შემოიფარგლოს ნაციონალური ზღუდეებით, რადგან იგი არის მთელი „კაცობრიობის საერთო საკუთრება“ („ein Gemeingut der Menschheit ist“ — Eckermann, II, 233). მწერალი აცხადებს, რომ იგი სიამოვნებით აღევნებს თვალყურს იმას, რასაც პოეზიის დარგში სხვა ხალხები აკეთებენ და ურჩევს ყველას იმოქმედოს ასევე, გამოიყენოს სხვა ხალხთა ლიტერატურის მიღწევები (ibid., 232—233). თანაც მწერალი ვაფრთხილებას იძლევა, რომ სხვა ხალხთა ლიტერატურის გამოყენებისას ჩვენი ყურადღება არ უნდა მიიპყროს რაღაც განსაკუთრებულმა („dürfen wir nicht bei etwas Besonderem haften bleiben“ — ibid., 232) და არ მივიჩნიოთ ნიმუშად ეს განსაკუთრებული. გამონაკლისს აქედან მწერალი უშვებს მხოლოდ ძველი ბერძნების ხელოვნების მიმართ, მიიჩნია, რომ ნიმუშის ძებნისას უნდა მხოლოდ ძველ ბერძნებს მივმართოთ („im Bedürfnis von etwas Musterhaftes müssen wir immer zu den alten Griechen zurückgehen“ — ibid., 232—233), რადგან მათი ხელოვნების ძეგლებში „ყოველთვის ლამაზი ადამიანია გამოხატული“ (იგივე, 233).

არა ერთი რომელიმე ხალხის, არამედ საერთოდ ხალხების გადამწყვეტ როლს აღიარებს გოეთე ხალხთა შორის კულტურულ-ლიტერატურული დაახლოების, ახალი მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების საქმეში. არც ერთ ხალხს და არც ერთ მწერალს, რაოდენ შესანიშნავ ნაწარმოებებსაც არ ქმნიდეს იგი, არა აქვს უფლება ვააცხადოს პრეტენზია თავის რაღაც განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე. ყველას უნდა ახსოვდეს, რომ პოეტური ნიჭი არ არის მხოლოდ მისთვის ბოძებული რამ („daß es mit der poetischen Gabe keine so seltene Sache sei“ — ibid., 232) და რომ არაეის, ვისაც კარგი ლექსი შეუქმნია, არა აქვს საფუძველი იქონიოს თავის შესახებ დიდი წარმოდგენა.

გოეთეს მიერ მოცემული ანალიზი ახალი დროის მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხის ლიტერატურის და მათი ურთიერთ დამოკიდებულებისა იმას გვემოწმება, რომ ნაციონალურ ლიტერატურათა დაახლოებისა და ქვალიტატიურად ახალი, მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების დანახვა მის ვაგებაში სრულებით არ ნიშნავს რო-

მელიმე ნაციონალური ლიტერატურის მხრივ თავისი საკუთარი კანონზომიერების დაკარგვას და სხვა ქვეყნის ლიტერატურის ჰეგემონიაში მოქცევას. გოეთე გადაჭრით უარყოფს ერთი რომელიმე ლიტერატურის ჰეგემონიურ როლს მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებაში, უარყოფს პრეტენზიას ცალკე ლიტერატურათა მხრივ განსაკუთრებულობასა და კანონმდებლობაზე. გოეთეს გამონათქვამები მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების საკითხზე არ შეიძლება ამიტომ გამოდგეს საბუთად გერმანული ელემენტის გამამწყვეტი როლის აღიარებისთვის მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების საქმეში.

გამორიცხულად უნდა იქნეს მიჩნეული, რომ გერმანული ლიტერატურის გამამწყვეტი მნიშვნელობის აღიარების თვალსაზრისზე დამდგარიყო მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებაში ის მწერალი, რომელიც, მართალია, ყოველი ქვეყნის ლიტერატურას თავის მშობლიურ ნიადაგთან აკავშირებდა, მაგრამ თანმიმდევრულად იმ აზრსაც იცავდა, რომ ყოველი ქვეყნის პოეზია ამასთანავე არის ზოგადი და საკაცობრიო, რომ მისი სამშობლო არის სიკეთე, კეთილშობილება და ქვეყნობა, რომ პოეტი „თავისუფალი ხედვით ქვეყნებს ზევით მონავარდუ არწივს მოგვაგონებს, რომლისთვისაც სულ ერთია თუ სად გარბის ის კურდღელი, რომელსაც იგი ზევიდან უთვალთვალავს, პრუსიის მიწაზე თუ საქსონიისა“ (Eckermann, 1, 245).

მსოფლიო ლიტერატურის განვითარება, დიდი გერმანელი მწერლის გაგებით, წარმოადგენს ახალს, დიდად პერსპექტიულსა და სასიხარულო მოვლენას, ხალხთა შორის კულტურულ-ლიტერატურული ურთიერთობის გაფართოებას, ცალკე ქვეყნების ლიტერატურის ნაციონალური კარჩაკეტილობის მოსპობის დაწყებას. იგი მოასწავებს ნაციონალურ ლიტერატურათა არა დაკნინებას, არამედ, პირიქით, წანამდგრების შექმნას იმ მიზეზების მოსასპობად, რომლებიც ამ დაკნინებას იწვევენ, მოასწავებს როგორც მიცემას სხვებისთვის, ისე მიღებას სხვათაგან და ამ გაცემისა და მიღების გზით ახალი სასიცოცხლო ძალით აღჭურვას.

გერმანული ლიტერატურის მნიშვნელობის მაღალი შეფასების გასწვრივ გოეთე სრულიადაც არაა განწყობილი აღიაროს სხვა ქვეყნების ლიტერატურის გერმანულისაგან დამოკიდებულება, უარყოს მათი თვითმყოფი დამოუკიდებელი ხასიათი, ამასთანავე მათი როლი საერთო მსოფლიო-ლიტერატურული პროცესის განვითარებაში. მწერალი ანგარიშს უწევს იმ ფაქტს, რომ მსოფლიო მასშტაბით მისი ავტორიტეტის სულ უფრო და უფრო ზრდის მიუხედავად,

იგი ამ ეპოქაში მაინც არ შეიძლება ჩაითვალოს მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების კანონმდებლად არა მხოლოდ მსოფლიო მასშტაბით, არამედ 20-იანი წლების გერმანული ლიტერატურის მასშტაბითაც. ის გარემოება, რომ ფრანგი გლობისტები ღრმა სიმპათიით არიან გამსჭვალულნი მის მიმართ, რომ ღრმა სიმპათიით არიან მისდამი გამსჭვალულნი ბაირონი, მანცონი, მიცკევიჩი და სხვები, რომ ახალგაზრდა ჰაინეც მას ამ ხანებში „გერმანული ლიტერატურის სიამაყეს“ უწოდებს, გოეთესთვის სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ ისინი თავიანთ თავს გოეთესაგან დამოკიდებულად თვლიან, თავიანთ შემოქმედებაში მხოლოდ და მხოლოდ გოეთესა და გოეთეანელების გზით მიდიან.

გოეთეს მიერ მოცემული განხილვა ამ პერიოდის ევროპის ხალხების ლიტერატურისა, მათი გამოჩენილი წარმომადგენლებისა, საფუძველშივე რიცხავს იმას, რომ 20-40-იანი წლების ევროპის ლიტერატურა მისგან დამოკიდებულ ლიტერატურად მივიჩნიოთ. საფუძველშივე რიცხავს ამის შესაძლებლობას, მაგალითად გოეთესეული შეფასება ბ ა ი რ ი ს ა. რომ ეს ასეა, რომ გოეთე უარყოფს ახალი დროის ევროპის პროგრესული ლიტერატურის მისგან დამოკიდებულებას, ამას გვიდასტურებს მის მიერ მოცემული შეფასება 20-იანი წლების ფრანგული ლიტერატურისა, იმ ფრანგი რომანტიკოსებისა, რომლებმაც ბრძოლა გამოუცხადეს რესტავრაციის ეპოქის საკარო კლასიციზმს. აღსანიშნავია, რომ „გლობის“ გარშემო შემოკრებილი რომანტიკოსები ამ ბრძოლაში გოეთეს ავტორიტეტსაც ემყარებოდნენ, მის მხატვრულ ნაწარმოებებსა და ესთეტიკურ შეხედულებებსაც ემყარებოდნენ. ფრანგი რომანტიკოსების დაახლოება გოეთესთან იმის შეგნებით იყო პირობადებული, რომ გოეთე, მართალია, არ არის რომანტიკოსი, მაგრამ იგი არც კლასიციზტია ძველი თუ ახალი ყალიბისა, რომ გოეთეს კლასიციზმი ძირეულად განსხვავდება რესტავრაციის პერიოდის საკარო კლასიციზმისაგან.

წინამდებარე ნაშრომში დასმული პრობლემის შუქზე გოეთესა და ახალ ფრანგ რომანტიკოსთა დამოკიდებულების საკითხი მნიშვნელობას იღებს იმით, რომ როგორც ერთი, ისე მეორენი გამოდიან თავიანთი ქვეყნის ლიტერატურის ინტერესებიდან, აგრეთვე მსოფლიო ლიტერატურის ინტერესებიდანაც. ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ როგორც ფრანგი რომანტიკოსები იჩენენ ღრმა ინტერესსა და სიმპათიას გოეთესადმი, ისე გოეთეც თავის მხრივ იჩენს მათ მიმართ ასეთივე ინტერესსა და სიმპათიას, სრულებითაც არ არის რა განწყობილი განადიდოს თავისი როლი ფრანგ.

რომანტიკოსთა საქმიანობაში, ჩრდილი მიაყენოს მათ თვითმყოფობასა და დამოუკიდებლობას.

კიდევ მეტი: გოეთე არა მხოლოდ აქებს ახალ ფრანგ რომანტიკოსებს, უწოდებს მათ გამოცდილ, ჰკვიან, განათლებულ და გემოვნების მქონე მწერლებს („eine Gesellschaft gebildeter, erfahrener, kluger, geschmackreicher Männer“), არამედ მიაჩნია, რომ ისინი ახალი, ისტორიულად დიდად პროგრესული საქმისთვის იბრძვიან. ცხადი ხდება, რომ იმ ბრძოლაში, რომელიც გაიმართა ფრანგ რომანტიკოსებსა და საკარო კლასიციზმის წარმომადგენლებს შორის, გოეთე პირველთა მხარეს იჭერს, მიაჩნია, რომ მათი გამოსვლა ფრიად დიდი მნიშვნელობის მქონე მოვლენას, „ლიტერატურულ გადატრიალებას“ („literarische Umwälzung“) წარმოადგენს.

ცხადი ხდება, რომ გოეთე გარკვეულად უთანაგაძნობს ფრანგ რომანტიკოსებს, ხედავს სიახლოვეს მათსა და თავის ესთეტიკურ პლატფორმას შორის, მაგრამ ამჯერად ჩვენს ყურადღებას იპყრობს საკითხის არა ეს მხარე, არამედ ის, რომ მწერლისთვის აბსოლუტურად გამორიცხულადაა მიჩნეული, რომ ფრანგი რომანტიკოსები თითქოს მისგან, გოეთესაგან იყვნენ დამოკიდებულნი, მისი ესთეტიკური შეხედულებების გამავრცელებელნი იყვნენ. გოეთე არ უარყოფს; რომ გლობისტთა საქმიანობაში გარკვეული წვლილი მასაც მიუძღვის, მაგრამ იგი არაა განწყობილი უარყოს ის ჭეშმარიტება, რომ ახალი ფრანგული რომანტიკული ლიტერატურა თვითმყოფი, საკუთარი კანონზომიერების მქონე ლიტერატურაა, რომელიც მდიდრდება სხვა ხალხების ლიტერატურათა მიღწევებით და თავის მხრივაც ამდიდრებს მათ. მწერალი არაა განწყობილი თავის სახელთან დააკავშიროს ის ლიტერატურული მოძრაობა, რომელიც მის მიერ პოეტური გადატრიალების სახელითაა მონათლული და რომელსაც იგი ახალგაზრდა ფრანგი რომანტიკოსების სახელებთან აკავშირებს. იგი არ ამტკიცებს, რომ მოხსენებული პოეტური გადატრიალების მომხდენნი მისგან, გოეთესაგან გამოდიან.

თუ საკითხი იმ ასპექტში დაისმება, თუ სახელდობრ ვისგან გამოდიან, გოეთეს აზრით, მოხსენებული რომანტიკოსები, ეჭვი არ რჩება, რომ გოეთე მათ მშობლიურ ფრანგულ სინამდვილესთან აკავშირებს. და არა უცხოურთან. „ფრანგული პოეზია, ისე როგორც ფრანგული ლიტერატურა, წერს გოეთე, ერთი წუთითაც არ ეთიშება მთელი ერის ცხოვრებასა და ვნებებს (Goethe, Ausw. Literatur, Stuttgart, 1867, Bd. XXIX, S. 80). აღსანიშნავია, რომ გოეთე ამ ახალ სკოლას ფრანგი რომანტიკოსებისას, სკოლას პროგრესული რომანტიკოსებისას, რომლის ცენტრში ჰიუგო და,

„სხვა ჯანსალი ტალანტები“ ეგულება, (Eckermann, I, 199), არ მიჩნავს ფრანგული კონსერვატიული რომანტიზმისაგან, მისი მთავარი წარმომადგენლის — შატობრიანის აგან, წერს, რომ ისინი „შატობრიანისაგან მოდიანო („von Chateaubriand kommen sie her“ — ibid.), შატობრიანსა და ლამარტინსაც ზემოხსენებული „პოეტური გადატრიალების“ მონაწილის, ვ. ჰიუგოს გვერდით იხსენიებს (იქვე). თუმცა მწერალი იმასაც აღნიშნავს, რომ ჰიუგოზე გავლენა მოახდინა გერმანულმა ლიტერატურამო (Eckermann, I, 198), მაგრამ ეს გარემოება მას სრულიადაც არ აძლევს საფუძველს კითხვის ქვეშ დააყენოს თავისი მტკიცება, რომ ჰიუგო და ახალი დროის სხვა ფრანგი რომანტიკოსები ფრანგული სინამდვილის ნიადაგზე დგანან. გერმანული ლიტერატურის გავლენასაც ჰიუგოზე გოეთე იმავე პლანში იხილავს, რაშიაც მთელს ახალი დროის ლიტერატურას, იხილავს როგორც ხალხთა შორის ლიტერატურული ურთიერთობის გაფართოების დადასტურებას, როგორც პროცესს „მიღებისა და გაცემისას“ ერთიანი მსოფლიო-ლიტერატურული პროცესის განვითარების ეპოქაში. თავისთავად კი ჰიუგო, მსგავსად სხვა ახალგაზრდა ფრანგი რომანტიკოსებისა, გოეთეს ორგანულად ჰყავს დაკავშირებული ფრანგულ ლიტერატურასთან, საერთოდ ფრანგულ რომანტიზმთან.

აღსანიშნავია, რომ გოეთე ამ ახალ ფრანგულ რომანტიკულ ლიტერატურას აკავშირებს ფრანგულ კონსერვატიულ რომანტიზმთან, ხედავს გარკვეულ იდეურ მემკვიდრეობას ჰიუგოს ბანაკსა და შატობრიანს შორის. აღსანიშნავია ისიც, რომ შატობრიანის ამ დამსახურებაზე ფრანგული პროგრესული რომანტიზმის, ნაწილობრივ კრიტიკული რეალიზმის განვითარებაში გოეთე ლაპარაკობს იმ დროს, როცა მას უხდება მკვეთრი გალაშქრება მემარჯვენე რომანტიზმის მსოფლმხედველობრივი საფუძვლების წინააღმდეგ, როცა იგი რომანტიკულს კლასიკურის ანტითეზად, ავადმყოფურ მოვლენად აცხადებს (Eckermann, II, 140), ეს იმას მოწმობს, რომ კონსერვატიული რომანტიზმის მისტიკურ-პათოლოგიური მხარის კრიტიკა გოეთესთან არ ნიშნავს ამ ლიტერატურის მნიშვნელობის აბსოლუტურ უარყოფას არა მხოლოდ გერმანულისა და ფრანგულის, არამედ საერთოდ მსოფლიო ლიტერატურის მასშტაბით, მით უფრო არ ნიშნავს პროგრესული რომანტიზმის დადებითი მნიშვნელობის უარყოფას.

ფრანგული პროგრესული რომანტიზმის, საერთოდ ახალი ფრანგული ლიტერატურის იდეური მემკვიდრეობა შატობრიანის რომანტიზმისაგან გოეთეს იმაში აქვს დანახული, რომ ამ ახალ მწერლებ-

თანაც, მეტწილად მერიმესთან, მისი შეხედულებით, შემონახულია ერთ-ერთი ნიშანდობლივი მომენტი მემარჯვენე რომანტიზმისა, კერძოს ალება ვამპირულსა და ეშმაკისეულზე, ოღონდ მათი უფრო მიზნობრივად გამოყენების გზით. XIX საუკუნის ფრანგული, ინგლისური და იტალიური ლიტერატურის გოეთესეული ანალიზი მნიშვნელოვანია იმიტომაც, რომ გვირკვევს, თუ როგორ ესახება მწერალს ლიტერატურის განვითარების საერთო მაგისტრალური ხაზი. საზღვარგარეთის ქვეყნებში. ეს ანალიზი გვიჩვენებს, რომ, გოეთეს აზრით, ერთიანი მსოფლიო-ლიტერატურული პროცესის განვითარებაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს 20-იანი წლების — „პოეტური გადატრიალება“ საფრანგეთში, პროგრესული რომანტიზმის ლიტერატურა ინგლისსა და იტალიაში და გერმანული კლასიკური ლიტერატურა. გოეთეს ვერ ვუსაყვედურებთ, რომ იმ ინგრედიენტებს შორის, რომლებიც 20-იანი წლების ევროპის ხალხთა ლიტერატურის აღმავლობას და მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებას განაპირობებენ, მას ცალკე არ შეჰყავს ლიტერატურა კრიტიკული რეალიზმისა, ვერ ვუსაყვედურებთ, რომ ამ ახლად ჩასახული ლიტერატურის წარმომადგენლებს — მერიმეს, სტენდალსა და ბალზაკს იგი არსებითად „პოეტური გადატრიალების“ მომხდენ რომანტიკოსთა ბანაკში წარმოადგენს. ეს იმიტომ, რომ ჩამოყალიბებულ სხვით კრიტიკული რეალიზმი ამ ხანებში არ არსებობდა, ახალგაზრდა რეალისტები მნიშვნელოვანწილად რომანტიკოსებთან ერთად გამოდიოდნენ საერთო ფრონტით საკარო კლასიციზმის წინააღმდეგ. სტენდალის ამდროინდელი შრომები, განსაკუთრებით კი ნაშრომი „რასინი და შექსპირი“ ამის დადასტურებას წარმოადგენს.

მსოფლიო ლიტერატურის განვითარება 20-იანი წლების მიწურულში გოეთეს თითქოს უნდა ესახებოდეს როგორც განვითარება რომანტიზმისა, მაგისტრალურ ხაზად ლიტერატურის განვითარებისა როგორც ცალკე ქვეყნების, ისე მსოფლიო მასშტაბით 20-30-იან წლებში ისევე რომანტიზმი უნდა მიაჩნდეს, რომანტიზმი, რომელიც ერთი საერთო ლიტერატურული წყაროდან მომდინარეობს, მაგრამ მაინც მნიშვნელოვნად განსხვავებულია ტრადიციული რომანტიზმისაგან. ბაირონის, ჰიუგოს, ლეოპარდისა და ევროპის სხვა გამოჩენილი მწერლების შესახებ გოეთეს შეხედულებების ანალიზს თითქოს მხოლოდ და მხოლოდ ამ დასკვნამდე უნდა მივყავდეთ. ამ დასკვნამდე უნდა მივყავდეთ აგრეთვე სტენდალის, ბალზაკისა და მერიმეს შესახებ გამოთქმულ მისი შეხედულებების ანალიზს. თითქოს ამიტომ ეჭვის ქვეშ არ უნდა იქნეს დაყენებული მტკიცება,

რომ ის ახალი ლიტერატურა, რომელიც საფრანგეთში ჰიუგოს, გერმანიაში ჰაინეს, პოლონეთში მიცკევიჩის სახელებთანაა დაკავშირებული, საფუძველს და გამოსავალს გოეთეში ნახულობს.

ეს ასეა, მაგრამ ამგვარი დასკვნა შეიძლება გაკეთდეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ახალი დროის ფრანგული, ინგლისური, იტალიური და სხვა ქვეყნების ლიტერატურისადმი, კონკრეტულად პროგრესული რომანტიზმის ლიტერატურისადმი გოეთეს დამოკიდებულების საკითხის მხოლოდ ერთ მხარეს მივაქცევთ ყურადღებას, სახელდობრ იმას, რაც ხსენებული მწერლებისადმი გოეთეს პოზიტიური დამოკიდებულებას მოწმობს და მხედველობის გარეშე დავტოვებთ იმას, რაც ამ მწერლებისადმი, მოწინავე რომანტიკოსებისადმი მის კრიტიკულ დამოკიდებულებაზე ლაპარაკობს. გოეთე, მართალია, სიმპათიით ლაპარაკობს ამ ახალი ლიტერატურის წარმომადგენლების შესახებ, სიმპათიით ლაპარაკობს ბაირონის შესახებ, რომელსაც იგი ახალი პოეზიის მთავარ წარმომადგენლად თვლის, ასევე სიმპათიით ლაპარაკობს ახალი დროის ფრანგული რომანტიზმის შესახებაც, აღნიშნავს, რომ იგი არის დიდი პერსპექტივის მქონე ლიტერატურაო, მაგრამ ეს გარემოება სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ მის ესთეტიკურ მრწამსს არსებითად ეს ახალი ლიტერატურა გამოხატავს, რომ მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების მაგისტრალურ ხაზად ახალ დროში მას მხოლოდ და მხოლოდ პროგრესული რომანტიზმი მიაჩნია.

მართლაც და სრულიად გაუგებარი იქნებოდა, რომ დიდ გერმანელ მწერალს სწორედ იმ ხანებში, როცა „მოგზაურობის წლებსა“ და „ფაუსტის“ II ნაწილზე მუშაობდა, იმ ნაწარმოებებზე, რომლებიც მძლავრ სტიმულს აძლევენ მსოფლიო ლიტერატურაში რეალიზმის განვითარებას, მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების მაგისტრალურ ხაზად რომანტიზმი მიეჩნია. გოეთეს ეს უკანასკნელი დიდი მხატვრული ტილოები მოწმობენ დიდი გერმანელი მწერლის განვითარების მაღალ საფეხურს, მოწმობენ რომ იგი დგას სხვადასხვა ხალხთან კულტურულ-ლიტერატურული დაახლოების, ამ ლიტერატურათა ურთიერთზე დადებითი ზემოქმედების აღიარების ნიადაგზე, მაგრამ ისინი მოწმობენ აგრეთვე, რომ მწერალს არ შეუცვლია თავისი ძირითადი მსოფლმხედველობრივი, ლიტერატურულ-ისტორიული და ესთეტიკური პრინციპები, რომ იგი XIX საუკუნეშიც განმანათლებლური რეალიზმის ნიადაგზე დარჩენილა.

• მკვეთრი კრიტიკა მისტიკურ-პათოლოგიური რომანტიზმისა და მაღალი შეფასება პროგრესული რომანტიზმისა, რასაც გოეთესთან

მომეტებულად სწორედ ამ ხანებში აქვს ადგილი, არ უნდა იძლეოდეს საფუძველს ვიფიქროთ, რომ მწერალმა ახალ დროში უარყო თავისი ადრინდელი ესთეტიკური შეხედულებები, განმანათლებური რეალიზმის პრინციპები და გადავიდა რომანტიზმის, იგულისხმება ცხადია, პროგრესული რომანტიზმი, პოზიციაზე. არც იმის ფიქრისთვის არსებობს საფუძველი, რომ „ფაუსტის“ II ნაწილისა და „მოგზაურობის წლები“ ავტორმა, უწინასწარმეტყველა რა კარგი მომავალი პროგრესული რომანტიზმის ლიტერატურას, თავისი თავი თვითონვე „წარსულის დასათაურებად“ გამოაცხადა, როგორც მას ბოერნე და ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის ზოგი წარმომადგენელი თვლიდა.

გოეთეს შეხედულებები ახალი დროის რომანტიკოსთა შესახებ, ასევე ამ პერიოდის მისი დიდი მხატვრული ტილოები იმას გვიდასტურებენ, რომ მწერალი, მართალია, სიმპათიით ლაპარაკობს ახალი დროის მოწინავე რომანტიკოსების შესახებ, თვლის ამ ახალ ლიტერატურას მომავლის, პერსპექტივიან ლიტერატურად, მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ, მწერლის აზრით, პროგრესული რომანტიზმის ლიტერატურაა ახალ დროში ერთადერთი მომავლის მქონე და პერსპექტივიანი ლიტერატურა, რომ ის ლიტერატურა, რომელიც ისეთი მონუმენტური ძეგლებითაა წარმოდგენილი, როგორიცაა „ფაუსტის“ II ნაწილი და „მოგზაურობის წლები“, თვით მწერლის შეხედულებითვე, არ არის ასეთი პერსპექტივის მქონე ლიტერატურა. ლიტერატურის თეორეტიკოსსა და ისტორიკოსს გოეთეს არ ჰქონდა საფუძველი წასულიყო და არც წასულა ამ თავისი დიდი მხატვრული ქმნილებების აქტიური მნიშვნელობის შეგნებული იგნორაციის გზით.

რომ გოეთე ახალი რომანტიკოსების შესახებ მსჯელობისას იმ აზრის დამცველი იყოს, რომ მომავლის ერთადერთ პერსპექტივიან ლიტერატურას პროგრესული რომანტიზმი წარმოადგენს, რომ ასეთივე პერსპექტივის მქონედ არ თვლიდეს იგი იმ ლიტერატურას, რომლის წარმომადგენლადაც ახალ დროში თვითონვე რჩება, მაშინ სრულიად გაუგებარი იქნებოდა ის დიდი შემოქმედებითი პათოსი, რომლითაც მუშაობს მწერალი თავის უკანასკნელ დიდ მხატვრულ ქმნილებებზე, ის დიდი შვება, რომელიც იგრძნო მან „ფაუსტის“ დამთავრებისას. ასევე სრულიად გაუგებარი იქნებოდა პროგრესული რომანტიკოსების ის კრიტიკაც, რომელსაც იძლევა მწერალი თავის გამონათქვამებსა და მხატვრულ ნაწარმოებებში.

ფაქტები იმას გვიდასტურებენ, რომ გოეთე ახალი ლიტერატურული თაობის წარმომადგენლების მისამართით გამოთქვამს არა

მხოლოდ სიმპათიებს, არამედ საფუძვლიან კრიტიკულ შენიშვნებსაც, რომლებიც გვემოწმებოდა, რომ მისსა და ამ მწერლების მსოფლმხედველობას შორის, მთელ რიგ პუნქტებში თანხვედნილობის მიუხედავად, მკვეთრი განსხვავებაც არსებობს. ამის ნათელ დადასტურებას წარმოადგენს გოეთეს დამოკიდებულება ბაირონისადმი, ის მაღალი შეფასება, რომელსაც აძლევს მწერალი ბაირონს, თვლის რა მას „საუკუნის უდიდეს ტალანტად“ (Eckermann, II, 260—261) და უკვდავყოფს რა მას ეუფორიონის მხატვრული სახით (იქვე), სრულიადაც არ უშლის მას ხელს აღნიშნოს განსხვავება მისსა და ბაირონის მსოფლმხედველობრივ პოზიციას შორის. ეუფორიონის სცენა „ფაუსტში“ ამის დადასტურებას წარმოადგენს. რასაკვირველია, არავითარი საფუძველი არ არსებობს იმისთვის, რომ დაუპირისპიროთ ერთიმეორეს ფაუსტ-ელენესა და ეუფორიონის მსოფლმხედველობრივი ხაზი, მივიჩნიოთ, რომ ფაუსტ-ელენესა და ეუფორიონს შორის კამათში მწერალი გადაჭრით იმიჯნება ეუფორიონისაგან, არ ხედავს რაიმე საერთოს, თანხვედნილობას ფაუსტ-ელენასა და ეუფორიონის მსოფლმხედველობრივ ხაზს შორის. ეს ასეა, მაგრამ იმის უარყოფისთვისაც არ არსებობს საფუძველი, რომ მწერალი ამ კამათში ხედავს სიმართლეს მომეტებულად სწორედ ფაუსტ-ელენეს და არა ეუფორიონის მხარეზე, რომ უკანასკნელი, მართალია, არ უარყოფს ანთეიზმის პრინციპს, რომლის მტკიცედ დაცვას მისგან მოშობლები მოითხოვენ, მაგრამ ვერ რჩება ბოლომდე მისი ერთგული, წყდება დედამიწას და ილუპება.

ეუფორიონი ამდენად, როგორც განსახიერება ბაირონისა, ვერ აღწევს თავს იმ ცალმხრივობას, რაც დამახასიათებელია საერთოდ რომანტიკული გმირისთვის, დამახასიათებელია, გოეთეს გაგებით, პროგრესული რომანტიკული გმირისთვისაც. ეუფორიონის ტრაგიკული სახის დახატვით გოეთე არა მხოლოდ თავის პოზიტიურ დამოკიდებულებას გვიჩვენებს პროგრესული რომანტიზმის გმირისადმი, ბაირონის დიდი რომანტიკული შემართებისადმი, არამედ კრიტიკულ დამოკიდებულებასაც, კრიტიკულ დამოკიდებულებას საერთოდ რომანტიკული ცალმხრივობისადმი, რომლისგანაც თავისუფალი ბაირონიც არ მიაჩნია. ეუფორიონის გამოსვლა, მართალია, ასრულებს გარკვეულად დადებით როლს ფაუსტის პოზიტიურ განვითარებაში, მაგრამ არავითარი საფუძველი არ არის გავაიგივოთ ფაუსტისა და ეუფორიონის, შესაბამისად გოეთესა და ბაირონის მსოფლმხედველობრივი ხაზი, გოეთე იმ აზრის დამკვივლად მივიჩნიოთ, რომ მისი „ფაუსტის“ ცენტრალური გმირი მი-

დის ეუფლორონის გზით, რომ მწერალი, იძლევა რა თავისებურ გაგებას მომავლის საზოგადოებისა, მომავლის ლიტერატურისა, კურსს იღებს მხოლოდ პროგრესულ რომანტიკოსებზე, კერძოდ ბაირონზე. როგორც „ფაუსტში“, ისე „მოგზაურობის წლებში“ გოეთე რჩება ერთგული თავისი ქმედითი რეალისტური პროგრამის, კურსს იღებს ადამიანის ცხოვრებაში დარჩენასა და აქტიურ ქმედებაზე, განსხვავებით რომანტიკოსებისაგან, მათ შორის პროგრესული რომანტიკოსებისაგანაც.

თანაც საქმის ვითარება ისე კი არ უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ მხოლოდ გოეთე ანსხვავებს ერთიმეორისაგან თავისსა და რომანტიკოსთა, მათ შორის პროგრესულ რომანტიკოსთა მსოფლმხედველობრივ ხაზს, არამედ ისე, რომ ფაქტობრივადაც დაახლოებით ასეთივე მდგომარეობას აქვს ადგილი, ახალი ლიტერატურული მოძრაობის წარმომადგენელთა შემოქმედებითი ხაზი მნიშვნელოვნად განსხვავებულია გოეთეს შემოქმედებითი ხაზისაგან. ეს განსაკუთრებით ნათლად ჩანს გოეთესადმი გერმანიაში ამ ახალი მოძრაობის წარმომადგენელთა დამოკიდებულებიდან, იქიდან, თუ როგორ ესმით მათ გოეთეს როლი ახალი გერმანული ლიტერატურის განვითარების საქმეში. მართალია, თვითონ გოეთე თავს იკავებს გამოთქვას თავისი დამოკიდებულება გერმანიაში ამ ახალი მოძრაობის წარმომადგენლებისადმი, მაგრამ თვით ამ ახალი ლიტერატურის წარმომადგენლები დუმილით როდი უვლიან გვერდს საკითხის ამ მხარეს, ზოგიერთნი გოეთეს სიცოცხლეშივე, ზოგი კი მისი გარდაცვალების შემდეგ გამოდის გოეთესა და გოეთეანელთა კრიტიკით, სხვადასხვა გზით და სხვადასხვა ხერხების გამოყენებით მიდიან იმ დასკვნამდე, რომ გოეთეს გზა და გზა ახალი გერმანული ლიტერატურის წარმომადგენლებისა მნიშვნელოვნად განსხვავებულია ერთიმეორისაგან.

მაშასადამე, ფაქტები იმას გვემოწმებთან, რომ გოეთე როგორც თავისი, ისე გერმანიის ახალი ლიტერატურის წარმომადგენელთა შეხედულებითაც, არ შეიძლება ჩაითვალოს მთავარ საფუძვლად ამ ახალი მოძრაობისა, რომ მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების გენერალურ ხაზს, გოეთეს შეხედულებით, მაინც არ წარმოადგენს ის ლიტერატურა, რომელიც 20-იანი წლების მოწინავე რომანტიკოსების სახელებს უკავშირდება. შეუძლებელია, როგორც ზე-ვითაც მითითებული გვექონდა, მწერალს მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების გენერალურ ხაზად ახალ დროში მიეჩნია თეორიულად რომანტიზმის ლიტერატურა, წარმოდგენილი ჰიუგოს, ბაირონის, ჰაინეს და სხვათა შემოქმედებით, ხოლო პრაქტიკულად, თავის

შემოქმედებაში კი დარჩენილიყო იმ ესთეტიკური პრინციპების ერთ-
გული, რომლებიც მის „მოგზაურობის წლებსა“ და „ფაუსტის“
შეორე ნაწილშია გატარებული, ერთგული რეალიზმის პრინციპები-
სა. მართალია, გოეთეს შემოქმედებაში გარკვეული ადგილი უკავია
რომანტიკულს, მწერალი რეალისტურისა და რომანტიკულის სინთე-
ზის თვალსაზრისზე დგას როგორც თავის ადრინდელ, ისე სიმწიფის
პერიოდის ნაწერებში, მაგრამ ეს სინთეზი მწერლის ესთეტიკურ ნა-
აზრევსა და მხატვრულ შემოქმედებაში არამც და არამც არ გულისხ-
მობს რეალიზმისა და რომანტიზმის სინთეზს, არამედ, სინთეზს რე-
ალისტურისა და მხატვრულის, რამდენადაც რომანტიკული მწერლის
გაგებაში მხატვრულის, პოეტურ-ამაღლებულის სიმბოლოს წარმო-
ადგენს და, როგორც ასეთი, კატეგორიას რეალისტურისას.

ეს იმას ნიშნავს, რომ გოეთე არა მხოლოდ მაშინ, როცა ილაშ-
ქრებს მემარჯვენე რომანტიზმის წინააღმდეგ, არამედ მაშინაც, რო-
ცა მაღალ შეფასებას აძლევს სხადასხვა რომანტიკოსებს, მათ შორის
მემარჯვენე რომანტიკოსებსაც, გამოდის რ ე ა ლ ი ზ მ ი ს და არა
რომანტიზმის პოზიციიდან, რეალიზმის პოზიციიდან გამოდის მა-
შინაც, როცა კარგ მომავალს უწინასწარმეტყველებს 20-იანი წლე-
ბის ფრანგ რომანტიკოსებს. გოეთესეული პროგნოზი მსოფლიო
ლიტერატურის განვითარებისა მიახლოებით სწორად ასახავს ფაქ-
ტობრივ მდგომარეობას 20-იანი წლების მსოფლიო ლიტერატურა-
ში, იმ დრტვიწევას, რომელსაც ადგილი აქვს ამ დროის სხვადასხვა
ლიტერატურაში და მიახლოებით სწორად მიუთითებს ამ ლიტერა-
ტურის განვითარების პერსპექტივაზე. მწერალი ამჩნევს, რომ დგე-
ბა ახალი დრო, რომელიც ახალ ამოცანებს აყენებს ლიტერატურის
წინაშე, ქმნის წანამძღვრებს სხვადასხვა ნაციონალურ ლიტერატუ-
რათა დაახლოებისა და მსოფლიო ლიტერატურის განვითარები-
სათვის. იგი ატყობს, რომ ახალი დრო აყენებს აუცილებლობას
ლიტერატურის ცხოვრებასთან დაახლოების, ქმნის საფუძველს
რომანტიკოსთა რიგებში დიფერენციაციისათვის, ტრადიციულის
ხანაცვლოდ, ახალი, პროგრესული რომანტიზმის განვითარები-
სთვის.

ამის პარალელურად გოეთე ხედავს, რომ პროგრესული რომან-
ტიკოსების გვერდით სამოღვაწეო სარბიელზე გამოდიან მერიმე,
სტენდალი, ბალზაკი, რომელთა დიდი როლი მსოფლიო ლიტერატუ-
რის განვითარების ახალი, გენერალური ხაზის შემუშავებაში მას
ჯეროვნად შეფასებული არა აქვს, მაგრამ ყველაფერი მოწმობს, რომ
მას მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების გენერალურ ხაზად ამ
პერიოდში მინც რეალიზმი მიაჩნია და არა რომანტიზმი. თვით ის გა-

რემოება, რომ გოეთე არ თიშავს ერთიმეორისაგან ახალი დროის მოწინავე რომანტიკოსებსა და სამოღვაწეო სარბიელზე ახალად გამოსულ კრიტიკულ რეალისტებს, იმაზე მიგვითითებს, რომ იგი მომავლის ლიტერატურად თვლის რეალისტურ ლიტერატურას და არა რომანტიკულს, მიაჩნია, რომ ის „უკიდურესობანი“ და „გადაჭარბებანი“ რომლებიც, მის გაგებით, ამ ახალ რომანტიკულ ლიტერატურას აქვს, დროთა განმავლობაში დაძლეული იქნება ახალგაზრდა რეალისტების მიერაც, დაძლეული იქნება ის ცალმხრივობა, რაც, მისი აზრით, რომანტიკული მოტივების არარაციონალურად გამოყენებაში იჩენდა თავს.

ამგვარი იქნება, გოეთეს გაგებით, ის ლიტერატურა, რომელიც ცხოვრებას ასახავს და რომელიც რომანტიკულსაც არ უგულვებელყოფს. ეს იქნება ლიტერატურა რეალიზმისა, რომელიც საბოლოოდ მკვიდრდება XIX საუკუნის 30-40-იანი წლებში და რომლის განვითარებაშიც გოეთესაც მნიშვნელოვანი როლი მიუძღვის.

VI

ზრიდრის შილერის „უჩაღლები“ პროზაღვებატიკა

თავის პირველ მხატვრულ ქმნილებაში — „უჩაღლებში“ ფრ. შილერი იძლევა დრამატიული კონფლიქტის ისეთ გადაწყვეტას, რომელსაც ფრ. მერინგმა „კოქლი გამოსავალი“ უწოდა. უჩაღლები გუნდის მეთაურს — კარლ მოორს, რომელიც რისხვად ევლინებოდა ტირანებს, გამოაქვს მრისხანე განაჩენი თავისი თავისთვის, წყვეტს კავშირს უჩაღლებთან და განიზრახავს ჩაბარდეს იმათ, ვისაც აქამდე ებრძოდა. იგი უწოდებს თავის თავს სწავლადობისათვის საშიშ პიროვნებას, აცხადებს, რომ ახლა, უფსკრულის პირას მისული, ხვდება, რომ ორი ისეთი ადამიანი, როგორც თვითონაა, საკმარისია სწავლადობის მთელი მორალური საფუძვლის დასანგრევად.

იმაში დარწმუნებული, რომ, ადრე თუ გვიან, შეპყრობილი იქნება და ამის შედეგად დაეკარგება შესაძლებლობა თავისი კეთილი ნებით მოკვდეს სიმაართლის გულისთვის, მოორი გადაწყვეტს თვითონვე ჩაბარდეს ხელისუფლებას. თანაც მის განზრახვას შეადგენს არა პირადად გამოცხადება იმათთან, ვინც ის ახლა უნდა განსაჯოს, არამედ შესაძლებლობის მიცემა ლარბი, წვრილშვილიანი ოჯახის მქონე დღიური მუშისთვის მიიღოს ის ათასი ლუიდორი, რომელიც დაწესებულაა ჯილდოდ იმათთვის, ვინც შეიპყრობს და ცოცხალს მიიყვანს დანიშნულების ადგილას „ცნობილ უჩაღს“. ამ კაცს ხელი უნდა შეეწყოსო, აცხადებს მოორი და ამ სიტყვებით მთავრდება დრამა.

დრამატიული კონფლიქტის ამგვარი გადაწყვეტა იმთავითვე იქცევა და დღესაც იქცევა შილერის შესწავლით დაინტერესებულთა ყურადღებას. ამ საკითხზე არსებულ სამეცნიერო-სასწავლო ლიტერატურაში შეინიშნება ტენდენცია გაუივივონ ერთიმეორეს შილერის და ტრაგედიის ფინალური სცენის კ. მოორის იდეუ-

არი პოზიცია, დასახონ საქმის ვითარება ისე, რომ კ. მოორის მიერ თავისი თავისთვის გამოტანილი მსჯავრი, მსჯავრი ე. წ. კეთილშობილი ყაჩაღობის იდეისა და პრაქტიკისათვის, არის მსჯავრი თ ვ ი თ ნ ა წ ა რ მ ო ე ბ ი ს ა ე ტ ო რ ი ს ა, რომ კ. მოორის სახით თვითონ შილერი გამოთქვამს თავის მკვეთრად უარყოფით დამოკიდებულებას ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლის მოორისეული ფორმისა და მეთოდებისადმი. ასე, მაგალითად, ა. ა ბ უ შ ი ფრანც მერინგთან იმის გაუთვალისწინებლობას ხედავს, „რომ შილერს თავის სულიერ განვითარებაში, აგრეთვე თავის ნაწარმოებში, უნდა დაეძლია კარლ მოორის ყალბი თავისუფლების იდეა („die falsche Freiheitsidee Karl Moors“) თუკი უნდოდა უფრო ღრმა ისტორიული აზრით გერმანელი თავისუფლების პოეტი გამხდარიყო“ (Alexander Abusch, Schiller, Berlin und Weimar, 1965, S. 45).

გამოდის, რომ „ყაჩაღების“ ფინალურ სცენაში გამოყვანილი მოორის თვალსაზრისი გამოხატავს თურმე თვალსაზრისს თვით ნაწარმოების ავტორისას, რომ თვითონ შილერის განვითარების ინტერესები მოითხოვდა თურმე იმის დაძლევას, რაც კ. მოორისა და მისთვის იყო დამახასიათებელი, დაძლევას თავისუფლების იმ იდეისას, რასაც ისინი აქამდე შეტრფოდნენ, რადგან ეს იდეა იყო თურმე ყალბი იდეა. გამოდის, რომ იდეურად დამარცხებული კ. მოორის თვალსაზრისი არის ამავე დროს თვალსაზრისი თვით ნაწარმოების ავტორისა.

ანალოგიურ აზრს ანვითარებს „ყაჩაღების“ ფინალის შესახებ ტ უ რ ა ე ვ ი ც, რომელიც აღნიშნავს, რომ ნაწარმოების ფინალში შილერი უჩვენებს „მანკიერებას სოციალური პროტესტის ყაჩაღური ფორმისა“ (История немецкой литературы, т. II, Москва, 1963, стр. 297). არსებითად ამავე შეხედულების ნიადაგზე დგას ფ რ ა ნ ც შ ი ლ ე რ ი ც, რომელიც კ. მოორის უკანასკნელ გადაწყვეტილებას მიიჩნევს და, სავსებით მართებულად, გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების თავისებურობით განპირობებულ მოვლენად, რითაც არაორაზროვნად იმას გვანიშნებს, რომ მოორის ახლანდელი შეხედულება თვით შილერის შეხედულებათა ევოლუციას გამოხატავს (Ф. И. Шиллер, Фридрих Шиллер, Москва, 1955, стр. 61).

კონკრეტულად შილერის შეხედულებათა რა ევოლუციას ხედავს მკვლევარი მოცემულ შემთხვევაში? იმას, რომ გერმანიაში ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული რევოლუციისთვის სამზადისის პრობლემა იქცა სუბიექტურ-ეთიკურ პრობლემად რევოლუციის

იღვის მორალური სრულყოფის ამოცანებით შენაცვლებით“ (61). ერთი სიტყვით, შილერი ნაწარმოების დასასრულში მისულა თურმე იმ დასკვნამდე, რომ გერმანიაში ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული რევოლუცია განუხორციელებელია და ხელი აუღია მასზე, ხელი აუღია აგრეთვე ინდივიდუალურ-ბუნტარული ბრძოლის იდეასა და პრაქტიკაზედაც, დამდგარა ჩაგვრის სამყაროს წინააღმდეგ როგორც მასობრივ-რევოლუციური, ისე ბუნტარული ბრძოლის უარყოფის თვალსაზრისზე. ასეთი დასკვნა, დასკვნა შილერის და იდეურად დამარცხებული კ. მოორის იდეურ პოზიციათა იდენტურობის შესახებ, გამომდინარეობს „ყაჩაღების“ ფინალური სცენის ზემოხსენებული ინტერპრეტაციებიდან.

ამ ინტერპრეტაციებიდან გამომდინარეობს აგრეთვე ერთი მნიშვნელოვანი დასკვნა შილერის შემდგომი განვითარების შესახებ. ირკვევა, რომ „ყაჩაღების“ ფინალური სცენა მოასწავებს თურმე ახალი საფეხურის დაწყებას შილერის განვითარებაში, ტირანიის წინააღმდეგ ბუნტარული ბრძოლის უარყოფის საფეხურს, როცა მწერალი აყენებს წინანდელისაგან საფუძველშივე განსხვავებულ პროგრამას. რა პროგრამაა ეს? ესაა პროგრამა ადამიანთა მორალური აღზრდისა, რომელსაც გვიანდელი შილერი აყენებს და რომლის საფუძველები თურმე, ზემოხსენებული კომენტატორების მტკიცების თანახმად, „ყაჩაღების“ ფინალურ სცენაშივეა მოცემული. აქვეა თურმე მოცემული ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული რევოლუციის პრობლემის შენაცვლება ადამიანთა მორალური აღზრდის პრობლემით.

რა გვეთქმის ყოველივე ზემოაღნიშნულის შესახებ? რამდენად მართებულია „ყაჩაღების“ ფინალურ სცენაში დავინახოთ რადიკალური გარდატეხა შილერის მსოფლმხედველობაში, მისი და იდეურად დამარცხებული კ. მოორის პოზიციათა თანხედენილობა? რამდენად მართებულია „ყაჩაღებშივე“ ამოვიკითხოთ საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის შესახებ ის თვალსაზრისი, რომელსაც გვიანდელი შილერი იცავს, თვალსაზრისი უმნიშვნელოვანესი სოციალური პრობლემის ეთიკურ-სუბიექტურ სფეროში გადატანისა?

დავიწყოთ უკანასკნელი კითხვით. როგორც დავინახეთ, შილერის მოხსენებული კომენტატორები „ყაჩაღების“ ფინალში ხედავენ კეთილშობილი ყაჩაღობის იდეისა და პრაქტიკის უარყოფას არა მხოლოდ მოორის, არამედ თვით შილერის მხრივაც. ბუნებრივად ისმება კითხვა: თუ მოორის იდეური დამარცხების ჩვენებით მწერალს საერთოდ მოორიზმის მანკიერების ჩვენება უნდოდა, იგი თვითონ

თავის მხრივ რა პროგრამას აყენებს, ან რა მინიშნებებს იძლევა? ამ კითხვაზე მოხსენებელი კომენტატორები პასუხობენ, რომ შილერი აქ, უარყოფს რა მოორიზმს, აყენებს ადამიანთა აღზრდის პროგრამასო, სოციალური პრობლემა ეთიკურ სფეროში გადააქვსო. რამდენად სწორია ეს? ადასტურებენ თუ არა ფაქტები, რომ შილერი ამ შემთხვევაში რევოლუციის პრობლემის ეთიკური პრობლემით შენაცვლებას ახდენს? ამის დამადასტურებელი საბუთები ნაწამოებში არ მოიპოვება; არაფერი მოიპოვება იმის მანიშნებელი, რომ ნაწამოების რომელიმე გმირის წინაშე ისახებოდეს პერსპექტივა იმ მორალური აღორძინება-სრულყოფისა, რომელზედაც კურსს იღებს გვიანდელი შილერი. საბუთად არამც და არამც არ გამოდგება ის, რომ მოორი აქ ლაპარაკობს კანონიერებაზე, ზნეობაზე, თავის თავს საზოგადოების ზნეობის მტრად აცხადებს. ეს აღიარება არ შეიძლება ჩაითვალოს მოორის მორალური აღორძინების მაჩვენებლად, რამდენადაც იგი გულისხმობს შეგნებულად დამორჩილებას იმისადმი, რაც თვითაა საწყისი ამორალობისა და უკანონობის, დამორჩილებას ტირანიისადმი.

იმის მტკიცება, რომ „ყაჩაღების“ ფინალში ავტორი პრობლემის ეთიკურ სფეროში გადანაცვლებას ახდენსო, გულისხმობს იმის აღიარებას, რომ თავისი გადაწყვეტილებით — ჩაბარდეს ხელისუფლებას, მოორი ადგება მორალური აღორძინების გზას და სხვებსაც ამ მხრივ შესაბამის მაგალითს აძლევს. მაგრამ მოორის ეს უკანასკნელი გადაწყვეტილება ამ გმირის არავითარ მორალურ აღორძინებაზე არ მეტყველებს, რამდენადაც იგი ტირანიისადმი გმირის შეგნებულ დამორჩილებას, მის წინააღმდეგ ყოველგვარ ბრძოლაზე ხელის აღებას გულისხმობს. მოორის ამგვარ ნაბიჯს არ შეეძლო ამიტომ მიეცა სტიმული სხვების მორალური აღორძინებისთვის. გმირის მორალურ აღორძინებასთან მაშინ გვექნებოდა საქმე, რომ იგი ხელს იღებდეს არა საერთოდ ყოველგვარ ბრძოლაზე ტირანიის წინააღმდეგ, არამედ ბრძოლის მოორისეულ ფორმაზე და გზადიდოდეს ბრძოლის მ ა ს ო ბ რ ი ვ - პ ო ლ ი ტ ი კ უ რ ფორმაზე. ასეთს კი კ. მოორთან ვერ ვხედავთ და მისი უკანასკნელი გადაწყვეტილებაც ამიტომ არამც და არამც არ ჩაითვლება მისი მორალური აღორძინების მაჩვენებლად.

საბუთად მოჰყავთ აგრეთვე „ყაჩაღების“ სცენური გადამუშავებიდან მოორის მონოლოგის შემდეგი ადგილი: „ჩუმად ჩამჩურჩულებს ჩემი გენია: შეჩერდი მოორ! აქ არის კაცთა სასაზღვრო ქვა და შენი“. ა. აბუში ფიქრობს, რომ მოორის ეს სიტყვები გამოხატავენ „უკომპრომისოდ და ღრმად შილერის ჰუმანისტურ იდეათა სელას“

(44). თუ ეს ასეა, თუ მოორის ციტირებული სიტყვები შილერის ჰუმანისტურ იდეათა სვლას გამოხატავენ, მაშინ ბუნებრივია, რომ ისინი მოორის ჰუმანისტურ იდეათა სვლასაც წარმოადგენენ, რამდენადაც ისინი მოორის სიტყვებია. მაშინ გამოდის, რომ მოორის ის გადაწყვეტილება, რომელთანაც დაკავშირებით წარმოთქმულია ეს სიტყვები, არის ამ გმირის ჰუმანისტური იდეებით შთაგონებული ნაბიჯი; ე. ი. გამოდის, რომ მოორის გადაწყვეტილება ჩაბარდეს ხელისუფლებას, არის ჰუმანისტური იდეებით შთაგონებული გადაწყვეტილება.

ასეა თუ არა ეს სინამდვილეში, მართლა ამგვარად, ჰუმანიზმის გამოვლენა ჩაითვლება კ. მოორის თვითგანაჩენი, იმის აღნიშვნა, რომ იგი თავის მოქმედებაში უკიდურეს საზღვრამდე მივიდა? ასეთად ჩაითვლება იგი მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ გამოვალთ ჰუმანიზმის ცალმხრივი, აბსტრაქტული განმარტებიდან, თუ მხედველობიდან გავუშვებთ იმას, რომ ის, რაც ამ შემთხვევაში ჰუმანიზმად ესახება კ. მოორს, იგი ნამდვილად ჰუმანიზმისა და კანონიერების პრინციპების დარღვევას წარმოადგენს. წინააღმდეგობათა ხლართში მოქცეულ კ. მოორს მხედველობიდან ეპარება, რომ მისი გადაწყვეტილება ბრძოლაზე ხელისაღების შესახებ არათუ ამსუბუქებს, არამედ კიდევ უფრო ამძიმებს ჩაგრულთა მდგომარეობას, არამც და არამც არ წარმოადგენს ჰუმანისტურ ქცევას, რამდენადაც იგი იმათ პოზიციას აძლიერებს, ვინც სწორად გაგებული ჰუმანიზმი-სა და კანონიერების პრინციპებს ფეხქვეშ თელავს.

იმის მტკიცება, რომ მოორის ზემოციტირებული სიტყვები შილერის ჰუმანისტურ იდეათა სვლის გამოხატულებას წარმოადგენსო, ნიშნავს შილერის არა მხოლოდ რადიკალურად გამიჯვნას იმ ბრძოლისაგან, რომელსაც მოორი ეწეოდა დესპოტიზმის წინააღმდეგ, არამედ საერთოდ ამ ბრძოლის გადაჭრით ნეგატიურ შეფასებას. იგი ნიშნავს არსებითად იმის აღიარებას, რომ შილერის განვითარების ინტერესები მოითხოვდა უარყოფას დესპოტიზმის წინააღმდეგ იმ ბრძოლისა, რომელსაც კ. მოორი ეწეოდა. თვითონ შილერიც თურმე თავის ამ პირველ ნაწარმოებშივე მისულა იმ დასკვნამდე, რომ რევოლუციური მოძრაობისთვის გერმანიაში ნიადაგი არ არის და ამიტომ ის ნაკლოვანი ბრძოლაც უარსაყოფია, რომელსაც კ. მოორი ეწეოდა. ქვევით ვნახავთ, თუ რამდენად სწორია შილერთან ამგვარი იდეური ორიენტაცია დაეინახოთ, რამდენად სწორია დაეინახოთ მასში მწერალი, რომელიც გადაჭრით უარყოფს მოორიზმს, ე. წ. კეთილშობილი ყაჩაღობის იდეას. აქ კი იმას უნდა შევეხოთ, თუ რა გზას გვთავაზობს, ზემოხსენებული ინტერპრეტაციების თანახ-

მად, შილერი. ადამიანთა მორალური აღზრდის პროგრამასო, აცხადებდნენ ისინი. ვფიქრობთ, რომ ამ შემთხვევაში მექანიკურად ხდება „ყაჩაღებზე“ იმ ვითარების გავრცელება, რაც გვიანდელი შილერისთვისაა დამახასიათებელი. გვიანდელი შილერი საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის საკითხის განხილვისას კურსს იღებს, როგორც ცნობილია, მართლა ადამიანთა მორალურ აღზრდაზე, მაგრამ აღრინდელ შილერთან ამგვარ ვითარებასთან საქმე არ გვაქვს. თავის აღრინდელ ნაწარმოებებში შილერი დგას მებრძოლ, ანტიტირანულ პოზიციაზე, უცხადებს აშკარა ბრძოლას ფეოდალურ საზოგადოებას, ქმნის ნაციონალურ-პოლიტიკურ დრამებს, მათ შორის პირველ გერმანულ ტენდენციურ პოლიტიკურ დრამას.

მოსალოდნელი არ იყო ამიტომ, რომ „ყაჩაღებშივე“ დამდგარიყო შილერი თავისი ამდროინდელი ნაწერებისთვის არანიშანდობლივ პოზიციაზე, აქტიური პოლიტიკური ბრძოლის უარყოფის, ნაწარმოების ძირითადი პრობლემის ეთიკურ სფეროში გადანაცვლების თვალსაზრისზე. მოსალოდნელი არ იყო, რომ აქტიური პოლიტიკური ბრძოლის პროგრამისთვის მას ამ დრამაში ადამიანის მორალური აღზრდის პროგრამა დაეპირისპირებინა. ამგვარი დაპირისპირების რაიმე ნიშანს „ყაჩაღების“ ლიტერატურულ რედაქციაში ვერ ვნახულობთ. კ. მოორი აქ წყვეტს კავშირს ყაჩაღებთან ისე, რომ სრულებით არ შედის იმის რეჟევაში, თუ რა გზას დაადგებიან ისინი ამიერიდან. რომ მასში მწერალი სწორედ ამ მომენტში ხედავდეს მორალურ აღორძინებას, მაშინ ბუნებრივი ის იქნებოდა, რომ მოორი დაინტერესებულიყო იმათი ბედით, ვისთანაც მან ახლა კავშირი გაწყვიტა, ცდილიყო მათ შემობრუნებას იმ გზიდან, რომელიც საშიშ გზად მიაჩნია. დრამაში კი ამის მსგავსს ვერაფერს ვხედავთ, კ. მოორი მიიღის თავისი გზით, ყაჩაღები კი თავისით. მხოლოდ სცენური დადგმისთვის განკუთვნილ რედაქციაში შეაქვს შილერს რიგი ახალი მომენტი, რომლის დანიშნულებასაც ის შეადგენს, რომ გამართლდეს მოორის უკანასკნელი ნაბიჯი.

აღსანიშნავია, რომ კ. მოორი სცენური რედაქციის მიხედვით არ შორდება ყაჩაღებს ისე, რომ არ იჩენდეს ინტერესს მათი მომავლისადმი. იგი მოუწოდებს მათ ემსახურონ იმ ხელმწიფეს, რომელიც კაცობრიობის ინტერესებისთვის იბრძვის. სცენური რედაქციის ეს ადგილი თითქოს იმას გვიდასტურებს, რომ შილერს პრობლემა მართლა ეთიკურ სფეროში გადააქვს, აქტიური ბრძოლის იდეას უპირისპირებს საკაცობრიო ინტერესებისთვის საზოგადოების ყველა წევრის თანამშრომლობის იდეას. ეს ასეა, სცენურ რედაქციაში უდავოდ თავს იჩენს ეს ახალი მომენტი, მაგრამ მხედველობიდან არ უნდა

გავეშვათ, თუ რა პირობების გავლენით უნდებოდა მწერალს ამგვარი შესწორების შეტანა თავის ნაწარმოებში, რათა იგი მანკაიმის თეატრის ადმინისტრაციას მიეღო დასადგმელად.

„ყაჩაღების“ სცენურ რედაქციასაც გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება ამ ნაწარმოების პრობლემატიკის გარკვევისთვის, მაგრამ მთავარი მნიშვნელობა, ცხადია, ენიჭება ნაწარმოების ლიტერატურულ რედაქციას. ამ უკანასკნელში კი იმის დამადასტურებელი არაფერია, რომ შილერი ტირანიის წინააღმდეგ საერთოდ ბრძოლის უარყოფის თვალსაზრისზე იდგეს, აქტიურ პოლიტიკური ბრძოლის პროგრამას ადამიანთა მორალური აღზრდის პროგრამას უპირისპირებდეს. როგორც ვხედავთ, ფაქტობრივი მონაცემებით არ დასტურდება, რომ „ყაჩაღების“ ფინალში მწერალს დრამაში დასმული პრობლემის გადაწყვეტა ეთიკურ სფეროში გადააქონდეს, რომ მოორის დამარცხების ჩვენებით იგი ვისიმე მორალური გარდაქმნა-აღორძინების პერსპექტივას სახავდეს.

ახლა დავეუბრუნდეთ იმის გარკვევას, თუ რამდენად მართებულია „ყაჩაღების“ ფინალში დაეინახოთ რადიკალური გარდატეხა შილერის მსოფლმხედველობაში, შილერისა და მოორის პოზიციათა თანხედენილობა. როგორც აღნიშნული გვქონდა, ზოგი კომენტატორი სწორედ იმას ამტკიცებს, რომ შილერსაც ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლაში თავისუფლების ის იდეა აღაფრთოვანებდა, რაც კ. მოორს, მაგრამ ეს იდეა იყო, მათი აზრით, ყალბი იდეა და ამიტომ მწერლის განვითარების ინტერესები მოითხოვდა რომ მას იგი დაეძლია და დაძლია კიდევაც. გამოდის, რომ შილერისა და კ. მოორის პოზიციები იდენტურია თურმე არა მხოლოდ მაშინ, როცა მოორი იმიჯნება თავისი წარსულისაგან, არამედ მაშინაც, როცა ბრძოლას უცხადებს ჩაგვრის ქვეყანას. გამოდის, რომ შილერსაც ტრაგედიის ფინალში მკაცრი განაჩენი გამოაქვს თურმე მოორის ბრძოლისთვის, ისიც იმ შეხედულების ნიადაგზე დგება, რომ ასეთ ბრძოლას შეუძლია საზოგადოების მორალური საფუძვლის განადგურება. საიდან მტკიცდება ყოველივე ეს? ნაწარმოებში ამის დამამტკიცებელი საბუთი არ მოიპოვება, სახელდობრ იმის საბუთი, რომ შილერიც იღებდეს ხელს დესპოტიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაზე. საწინააღმდეგოს მტკიცებისთვის კი დრამის ფინალში საკმარისი მასალა მოიპოვება. მაგრამ, ვიდრე საკითხის ამ მხარეს შევეხებოდეთ, საჭიროა შევჩერდეთ იმაზე, თუ შილერის ევოლუციის როგორი სურათი ისახება იმის მტკიცების შუქზე, რომ მწერალს უნდა დაეძლია მოორის თავისუფლების ყალბი იდეა, თუ უნდოდა გერმანელთა თავისუფლების ნამდვილი მომღერალი გამხდარიყო. რომ შილერი გახდა გერმანელთა თავისუფ-

ფლების მომღერალი, ეს არავითარ ექვს არ იწვევს, მაგრამ აქედან უცილობლივ როდი გამომდინარეობს, რომ ამ მწერლის ევოლუცია წარმართულა მისი ადრინდელი მსოფლმხედველობრივი პრინციპების რადიკალური შეცვლის გზით. ვითარება რომ მართლაც ისეთი იყოს, როგორც ეს ზოგიერთ მკვლევარს წარმოუდგენია, რომ „ყაჩაღების“ ფინალში შილერი გადაჭრით იმიჯნებოდეს აქტიური პოლიტიკური ბრძოლის იდეიდან, ეს არამც და არამც არ იქნებოდა მისი მსოფლმხედველობრივი აღმავლობის მაჩვენებელი. მსოფლმხედველობრივი აღმავლობის მაჩვენებელი ვერ იქნებოდა, ცხადია, გამართლება მოორის გადაწყვეტილებისა, ხელი აიღოს ყოველგვარ ბრძოლაზე და ჩაბარდეს ტირანიას. ასეთ პირობებში შილერის პროგრესულობის შესახებ მსჯელობას ყოველგვარი საფუძველი დაეკარგებოდა. ყოველგვარი საფუძველი დაეკარგებოდა მტკიცებას, რომ „კ. მოორის სახით გერმანიას რევოლუციური მიზანი უბრწყინავდაო“ („In der Gestalt des Karl Moor leuchtete das revolutionäre Ziel für Deutschland auf“ — S. 42). ცხადია, რევოლუციურ მიზანს ვერ გაუბრწყინებდა თავის ქვეყანას ისეთი გმირი, რომელიც იმთავითვე ყალბი იდეისთვის იბრძვის, საბოლოოდ კი ამგვარ ბრძოლაზედაც ხელს იღებს.

იგივე ითქმის თვით შილერის შესახებაც. იგიც ვერ გაუბრწყინებდა თავის ქვეყანას რევოლუციურ მიზანს თუკი მისი პოზიცია იგივე დამარცხებული კ. მოორის პოზიცია იქნებოდა. საქმეს ვერ შევლის იმაზე მითითება, რომ მოორის გადაწყვეტილებით — ჩაბარდეს ხელისუფლებას, შილერი „რომანტიკული ყაჩაღობის“ ისტორიული უკმარისობისა და დაუშვებლობის აღიარებას ახდენსო. („eine Absage an den falschen, anarchischen Weg seiner „Revolution“ erteilt“ — ibid.). საქმეს ვერ შევლის „ყაჩაღების“ ფინალური სცენის ამგვარი ახსნა იმიტომ, რომ იგი გამოდის შილერისა და დამარცხებული მოორის პოზიციათა იგივეობის აღიარებიდან, იმის აღიარებიდან, რომ, მიჰყავს რა მოორი გადაწყვეტილებამდე, ჩაბარდეს ჯალათს, შილერი ამით რევოლუციურობის თავის ადრინდელ, ყალბ გზას უარყოფს, საერთოდ ამგვარი ბრძოლის უკმარისობასა და მიუღებლობას აღნიშნავსო.

თუმცა „ყაჩაღებიდან“ არამც და არამც არ დასტურდება, რომ დრამისათვის მოხსენებული „კოკლი გამოსავლის“ მიცემით მწერალი რევოლუციურობის მაღალ საფეხურამდე მაღლდება, მაგრამ ჩვენთვის აქ საინტერესოა არა საკითხის ეს მხარე, არამედ ის, თუ რამდენად სწორად შეიძლება ჩაითვალოს მტკიცება, რომ შილერის მიზანს ფეოდალური გერმანიის წინააღმდეგ იმ ბრძოლის უარყოფა

წარმოადგენდა, რომელსაც მორი ეწეოდა, რომ მორიცა და შილერიც გადაჭრით იმიჯნებიან ამგვარი ბრძოლისაგან. რომ მორი ამგვარი ბრძოლისაგან გადაჭრით იმიჯნება, ეს ექვს არ იწვევს, მაგრამ საკითხავია, ასევე იმიჯნება თუ არა დრამის ავტორიც.

იმათ, ვინც „ყაჩაღების“ ფინალში ნახულობენ რადიკალურ გარდატეხას მწერლის მსოფლმხედველობაში, არ აქვთ ჭეროვნად გათვალისწინებული თუ როგორია საერთოდ შილერის დამოკიდებულება თავისი გმირისადმი, გაუთვალისწინებელი რჩებათ, რომ ეს დამოკიდებულება არ არის აბსოლუტურად პოზიტიური ამ გმირის განვითარების არც ერთ საფეხურზე. თუ როგორია მწერლის დამოკიდებულება მორისადმი, ამის შესახებ საყურადღებო მასალას გვაწვდის ავტორეცენზია და დრამისათვის წამმდგარებული წინასიტყვაობა. ამ მასალებიდან ირკვევა, რომ მორის სახე მწერალს მოფიქრებული აქვს პლუტარქესა და სერვანტესის ნაწარმოებთა მიხედვით, მოფიქრებული აქვს როგორც წინააღმდეგობრივი სახე, როგორც სახე შესანიშნავი, ენერგიული, სილიაღესა და ქმედებაზე მეოცნებე ადამიანისა. შილერი მიუთითებს მორის სილიაღესა, ენერგიულობასა და კეთილშობილურ მიზნებზე, მაგრამ იმასაც აღნიშნავს, რომ ამ გმირს ახასიათებს ყალბი წარმოდგენა აქტიურ ქმედებაზე, აღნიშნავს, რომ იმის მიხედვით, თუ როგორი მიმართულება ეძლევა მორის შემოქმედებით ენერგიას, ეს გმირი ხდება ხან კატილინა, ხან კი ბრუტუსიო.

პირველ ხანებში კატილინა, შემდეგში კი რესპუბლიკელი ბრუტუსი — აი როგორ ესახება შილერს თავისი გმირის მეტამორფოზა. ცხადად ჩანს, რომ ამგვარ მეტამორფოზაში მწერალი ხედავს პოზიტიურობას, აღმავალ ხაზს მორის ხასიათის განვითარებაში, თუმცა იმასაც გვაგრძნობინებს, რომ მორი რჩება კვლავინდებურად წინააღმდეგობრივი ნატურა, მთლიანად ალგებული, უდავოდ პოზიტიური, მაგრამ არა ისეთი, რომელიც ჩვენში მხოლოდ სიყვარულსა და თანაგრძნობას იწვევდეს. კ. მორი, შილერისავე გაშუქებით, არის არა მხოლოდ ბრუტუსი, არამედ „უცნაური დონკიხოტიც“ („der seltsame Don Quichotte“), აქვს, მაშასადამე, ისეთი მონაცემები, რომლებიც ჩვენში იწვევს სიყვარულსაც და სიძულვილსაც, გაცეებასაც და სინანულსაც („den wir im Räuber Moor verabscheuen und lieben, bewundern und bedauern“).

თუ რაოდენ მართებულად ჰყავს შილერს შეფასებული კ. მორი, ამას გვემოწმება თვით ნაწარმოები, რომლის მთავარი გმირისადმი მისი დამოკიდებულება აშკარად პოზიტიურია, მაგრამ არა აბსოლუტურად პოზიტიური. სიუჟეტის განვითარების მთელს მან-

ძილზე შილერი მას წარმოგვიდგენს როგორც სწორედ წინააღმდეგობრივ გმირს, რომელიც დიადი მიზნისათვის იბრძვის, მაგრამ იბრძვის ისეთი საშუალებებით, რომლებიც გზას თავისუფალს ტოვებენ ახალი ბოროტებისთვის. მის რაზმში არა მხოლოდ მოორის ის ერთგული მებრძოლები იყრიან თავს, როგორიცაა კოსინსკი, როლერი და შვაიცერი, არამედ შპიგელბერგისა და რაცმანის მსგავსი მძარცველები და მკვლევლებიც. ამ ფონზე წარმოადგენს შილერი კ. მოორის სულიერ დრამას, გმირის მიერ იმის შეგნების ფონზე, რომ სოციალური ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლაში მან, მისდა უნებურად, გზა გაუხსნა ახალ ბოროტებას, შპიგელბერგისა და მის მსგავსთა ავაზაკურ საქმიანობას. ეს ასეა, მოორის მხატვრული სახე მწერლის მიერ მოთქმებულია როგორც ღრმად წინააღმდეგობრივი სახე, გმირის იდეური მარცხიც ამ ასპექტშია წარმოდგენილი, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ ამ გმირში მწერალი წამყვან მნიშვნელობას ანიჭებს. იმას, რაც არ მოსწონს და არა იმას, რაც მოსწონს. მართალია, თვითონ შილერი, ლაპარაკობს რა მოორში ერთიმეორის საწინააღმდეგო მხარეების შესახებ, არაფერს ამბობს თუ რომელს ენიჭება წამყვანი მნიშვნელობა, მაგრამ მთელი დრამა იმას გვემოწმება, რომ მწერალი წამყვან მნიშვნელობას მოორის სწორედ პროგრესულ მხარეს ანიჭებს, ამ გმირს წარმოადგენს მაინც როგორც ღრმად პოზიტიურ გმირს. ის დიდი წარმატება, რომელიც წილად ხვდა „ყაჩაღებს“ რევოლუციის და მომდევნო ეპოქებშიც სწორედ ამას გვიდასტურებს. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ „ყაჩაღების“ ავტორი არამც და არამც არ შეიძლება ჩაითვალოს მოორიზმის დადებითი მნიშვნელობის გადაჭრით უარყოფელად.

ავტორეცენზიასა და დრამის წინასიტყვაობაში იგოძნობა კრიტიკული ნოტები ე. წ. კეთილშობილური ყაჩაღობის მისამართით, მაგრამ: არსად იმის ნიშანი არ არის, რომ მსაზღვრელი მნიშვნელობა იმას ეძლეოდეს, რასაც მწერალი აკრიტიკებს მოორიზმში და არა იმას, რასაც არ აკრიტიკებს და რაც გარკვეულად მოსწონს. იგივე ითქმის თვით ნაწარმოების შესახებაც. აქაც მოორისა და მისი საქმეების შეფასებაში იგოძნობა კრიტიკული ნოტები, მაგრამ არსად იმის ნიშანი არ არის, რომ მოორის მხატვრულ სახეში მწერალი გადაამწყვეტ მნიშვნელობას ამ გმირის უარყოფით მხარეს აძლევდეს და არა იმას, რაც მას მოორში მოსწონს და რითაც იგი სამართლიანი საქმისთვის მებრძოლ გმირად წარმოგვიდგება.

ისინი, ვინც „ყაჩაღებში“ ხედავენ მწერლის გადაჭრით კრიტიკულ დამოკიდებულებას. მოორიზმისადმი, იმის აღიარებიდან გამომდინარე, რომ მოორიზმი იმსახურებს ამგვარ გადაჭრით ნეგატიურ

შეფასებას, რომ შილერი გადაჭრით უარყოფს იმას, რაც ნამდვილად უარსაყოფია. წინამდებარე ნაშრომში დასმული საკითხის გადაწყვეტა მოითხოვს ამიტომ პასუხის გაცემას არა მხოლოდ იმაზე, ნამდვილად გადაჭრით ნეგატიურია თუ არა შილერის დამოკიდებულება ე. წ. კეთილშობილი ყაჩაღობისადმი, არამედ იმაზედაც, იმსახურებს თუ არა იგი ამგვარ შეფასებას. იმ შეხედულების ნიადაგზე დადგომა, რომ შილერი „ყაჩაღებში“ გადაჭრით იმიჯნება მოორიზმისაგან, ლოგიკურად ნიშნავს უარყოფას ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლის მორალისეული ბრძოლისა. სხვა დასკვნის გამოტანა შილერისა და დამარცხებული მორალის პოზიციათა იგივეობის მტკიცებიდან შეუძლებელია. თუ ამოსავალ დებულებად მივიჩნევთ იმას, რომ მოორიზმის საბოლოო შეფასებას შილერი დამარცხებული მორალის პირით გამოთქვამს, მაშინ ბუნებრივად ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ მასაც ისევე სასიკვდილო მსჯავრი გამოაქვს მოორიზმისთვის როგორც თვითონ მორალს, მას ისიც თვლის აბსოლუტურად უარსაყოფად.

მართლა ასეთ ვითარებასთან გვაქვს საქმე „ყაჩაღებში“? მართლა გადაჭრით ნეგატიურია შილერის დამოკიდებულება მოორიზმისადმი და უკანასკნელიც მართლა გადაჭრით ნეგატიურ შეფასებას იმსახურებს? დავიწყოთ უკანასკნელ კითხვაზე პასუხით. ცხადია, იმის უარყოფა შეუძლებელია, რომ სოციალური ბოროტების წინააღმდეგ მორალისეული ბრძოლა არ არის ნამდვილად რევოლუციური ბრძოლა, რამდენადაც იგი კურსს იღებს ცალკე ინდივიდებზე და არა მასების ორგანიზებულ პოლიტიკურ ბრძოლაზე. იგი არ წარმოადგენს იმ ბრძოლის ანალოგს, რომელსაც ადგილი ჰქონდა XVI საუკუნის გერმანიაში და არც იმ ბრძოლის ანალოგს, რომელსაც ადგილი ჰქონდა რუსეთში ე. პუგაჩოვის ხელმძღვანელობით. მაგრამ ნიშნავს თუ არა ეს იმას, რომ იგი ამიტომ არ იყო პროგრესული მოვლენა, გადაჭრით უარსაყოფია? ცხადია, არა. მიუხედავად მისთვის დამახასიათებელი არსებითი ნაკლოვანებისა, მორალის ბრძოლა ფეოდალური ტირანიის წინააღმდეგ წარმოადგენდა მაინც პროგრესული მნიშვნელობის მოვლენას. ფეოდალური წყობისადმი მილიონობით ადამიანების ღრმა უკმაყოფილების გამოხატულებას, ნაკლოვანს, მაგრამ ობიექტურად მაინც ჩაგრულ ხალხთა ფიქრებისა და განწყობილებების გამომხატველ ბრძოლას. რომ იგი არ წარმოადგენდა ნეგატიურ მოვლენას, ამის დადასტურებაა ის, თუ როგორი პოპულარობა და გამოძახილი ჰქონდა ე. წ. კეთილშობილურ ყაჩაღობას ხალხში, როგორი პოპულარობით სარგებლობდნენ ხალხში ე. მორალის მსგავსი ყაჩაღები. ცნობილია, რომ მასალა თავისი ნა-

წარმოებისთვის შილერმა არა მხოლოდ შუბარტის მოთხოვნიდან აიღო, არამედ გერმანულ ხალხში გავრცელებული თქმულებებიდანაც.

კეთილშობილი ყაჩაღობა არ წარმოადგენდა მასობრივ-პოლიტიკურ მოძრაობას, მაგრამ მხედველობიდან არ უნდა გავუშვათ, რომ იმდროინდელ გერმანიაში იგი პოლიტიკური ბრძოლის ერთადერთ შესაძლო ფორმას წარმოადგენდა. შემთხვევითი როდი იყო ის დიდი მოწონება, რომელიც ხვდა წილად „ყაჩაღებს“, რომ კ. მოორი ისევე აღაფრთოვანებდა მასებს საფრანგეთის რევოლუციის დროს როგორც ბომარშეს ფიგარო. ამასთანავე მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, რომ ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლის მოორისეული ფორმა და მეთოდები არ იყო დამახასიათებელი მხოლოდ გერმანული ლიტერატურისთვის, რომ ამგვარი ბრძოლის ასახვას ვხვდებით სხვა ხალხთა ლიტერატურაშიც.

საფუძველი არ არსებობს ნეგატიურად შეფასდეს ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლის ის ფორმა, რომელსაც შილერის „ყაჩაღებში“ ვხედავთ, მაგრამ არსებობს თუ არა იმის საფუძველი, რომ შილერთან დავინახოთ ამ ბრძოლის გადაჭრით ნეგატიური შეფასება? ზევით აღნიშნული იყო, რომ შილერის დამოკიდებულება მოორისადმი არ არის აბსოლუტურად პოზიტიური, აღნიშნული იყო, რომ მიუხედავად ამისა, მწერალი მოორის შესახებ მსჯელობებში წამყვან მნიშვნელობას ანიჭებს მასში პოზიტიურს და არ ნეგატიურ მხარეს. ესაა, მაგრამ საკითხის გარკვევისთვის საკმარისი არ არის მხოლოდ იმის გაანალიზება, რასაც მოორის შესახებ მწერალი ავტორეცენზიასა და დრამის წინასიტყვაობაში ამბობს, არამედ საჭიროა იმის გარკვევა, თუ რა თვალსაზრისს აქსოვს ის თვით ნაწარმოებში. თუ როგორია მწერლის დამოკიდებულება მოორიზმისადმი, ეს ნათლად ჩანს იქიდან, თუ როგორ ხატავს იგი კ. მოორს თავის ნაწარმოებში. ხატავს იგი მას კი, როგორც აღნიშნული გვქონდა, იმასთან სრულ შესაბამისობაში, რასაც ამ გმირის შესახებ ამბობდა დრამის წინასიტყვაობაში, ხატავს როგორც წინააღმდეგობრივ გმირს, რომელშიც წამყვან მნიშვნელობას პოზიტიურ მხარეს ანიჭებს და არა ნეგატიურს. კ. მოორი დრამატურგის მიერ დახატულია როგორც წინააღმდეგობრივი, მაგრამ ამასთანავე მაინც როგორც ღრმად პოზიტიური გმირი, მკვეთრად დაპირისპირებული ჩაგვრის სამყაროსადმი, დახატულია როგორც თავისუფლებისა და სამართლიანობისთვის მებრძოლი რესპუბლიკელი. მწერალი მას წარმოგვიდგენს როგორც გმირული სულის ადამიანს, ვის საბრძოლო მოწოდებაში იგრძნობა მოახლოება დიდი სოციალურ-პოლიტიკური ბრძოლებისა; ძველის

ნგრევის და ახალის გამარჯვების სიმპტომები. შილერი ხატავს მო-
ორს არა როგორც რეზონიერ-მეოცნებეს, ლამაზი სიტყვის კაცს, არა-
მედ როგორც მოქმედ, ენერგიულ, ძლიერი ნებისყოფის ადამიანს,
რომელიც ქედს არ იხრის გარემოებათა წინაშე, არამედ აქტიურად
ზემოქმედებს მათზე.

დრამატული კვანძის განვითარების მთელს მანძილზე კ. მოორი
წარმოგვიდგება როგორც გმირული სულისა და უტეხი ნებისყოფის,
ჩაგრულთა გამკითხავი, კეთილშობილი ადამიანი, ერთი იმ პირველ-
თაგანი, ვისი მეოხებითაც ფიქრობს იგი გერმანიისთვის ბედნიერი
მომავლის შექმნას. მთავარი გმირის, მისი საქმეების ამგვარ დახა-
ტვაში ნათლად ჩანს თვით შილერის პოზიცია, მისი ღრმა სიმპათია
ტირანიის წინააღმდეგ მებრძოლი მოორისადმი. მწერალი, ცხადია,
თვალს არ ხუჭავს მოორიზმის ნაქლოვანების წინაშეც, ითვალისწი-
ნებს, რომ ე. წ. კეთილშობილ ყაჩაღობას მძარცველები და მკვლე-
ლებიც ეტმასნებიან, მაგრამ არსად იმის ნიშანწყალი არ არის, რომ
მოორის საქმეს იგი ამ ბანდიტების საქმესთან აიგივებდეს, მოორიზ-
მის დისკრედიტაციას ახდენდეს.

იგივე ითქმის დრამის ფინალის შესახებაც. შილერი ხატავს მო-
ორის იდეურ დამარცხებას როგორც ამ გმირის ღრმა სულიერი წი-
ნააღმდეგობის შედეგს, მაგრამ აქედან არამც და არამც არ გამომდი-
ნარეობს, რომ მას გამოაქვს სასიკვდილო განაჩენი ე. წ. კეთილშო-
ბილი ყაჩაღებისთვის, ტირანიის წინააღმდეგ საერთოდ ყოველგვარ
ბრძოლაზე ხელის აღებას ქადაგებს. რომ შილერს ამგვარი განზ-
რახვა ჰქონდეს, მაშინ სრულიად გაუგებარი იქნებოდა ის პოზიტიუ-
რი დამოკიდებულება, რომელსაც იჩენს იგი მოორისადმი მანამ, ვიდ-
რე ეს უკანასკნელი დამარცხდებოდა, სრულიად გაუგებარი იქნებოდა
ის, რომ ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლის უარყოფელი მწერალი
ასეთ მიმზიდველ ფერებში ხატავს ხოლმე კ. მოორის საქმეებს. დეს-
პოტიზმისადმი მორჩილების მქადაგებელი მწერლისაგან ასევე სრუ-
ლიად გაუგებარი იქნებოდა, რომ მომდევნო თავის დრამებში იგი
კვლავინდებურად მკვეთრად გამოხატულ ანტიტირანულ პოზიციაზე
დგას.

ერთი შეხედვით, დრამის ფინალი თითქოს იძლევა საფუძველს ვი-
ფიქროთ, რომ შილერი ნეგატიურად აფასებს კ. მოორის ბრძოლას,
ქადაგებს ტირანიისადმი დამორჩილებას, რამდენადაც ნაწარმოების
მთავარი გმირი ხელს იღებს ყოველგვარ ბრძოლაზე და ბარდება
ტირანიას. მაგრამ ასეთი შთაბეჭდილება იბადება მხოლოდ ერთი
შეხედვით. საქმის არსში თუ ღრმად ჩავიხედავთ, დავრწმუნდებით,
რომ ფინალური სცენის მოორი არამც და არამც არ გამოხატავს ში-

ლერის თვალსაზრისს, არ გამოხატავს შილერის თვალსაზრისს ტირანიისადმი სრული დამორჩილებისა და თვითგანიარაღების ის პოზიცია, რომელზედაც კ. მოორი დგება.

არა იდეურად დამარცხებული, არამედ ტირანიის წინააღმდეგ ამხედრებული მოორი გამოხატავს შილერის თვალსაზრისს. მართალია, მთავარი გმირი მარცხდება, მაგრამ მწერალი გარკვეულად გვაგრძნობინებს, რომ ეს არ არის მოორის საქმის საბოლოოდ დამარცხება, გვაგრძნობინებს, რომ ეს საქმე გ რ ძ ე ლ დ ე ბ ა და უნდა გაგრძელდეს. ეს ჩანს აშკარად ნაწარმოების ფინალში, სადაც ყაჩაღები მკვეთრად უპირისპირდებიან კ. მოორს, მოითხოვენ მისგან ხელი აღლოს თავის გადაწყვეტილებაზე. ცხადად ჩანს, რომ შილერი არ წარმოადგენს კ. მოორის გუნდს როგორც მხოლოდ და მხოლოდ მძარცველებსა და მოძალადეებს, არამედ ხედავს მასში აგრეთვე ისეთივე იდეურ მებრძოლებსაც როგორც თვითონ კ. მოორი იყო. ასეთია, მაგალითად, კოსინსკი, რომელიც კ. მოორის ბანაკში მივიდა იმიტომ, რომ მოორის საქმე სამართლიანობისა და თავისუფლებისთვის ბრძოლის საქმედ მიაჩნია.

კ. მოორისა და ყაჩაღების დაპირისპირებაში იგრძნობა, რომ მწერლის სიმპათია არა ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლაზე ხელაღებული კ. მოორის მხარეზეა, არამედ იმათ მხარეზე, ვინც მოორს ამგვარ გადაწყვეტილებაზე ხელის აღებას მოუწოდებს. იდეურად დამარცხებულ კ. მოორს დრამის ფინალში უპირისპირდებიან დანარჩენი ყაჩაღები, რომლებშიც, ეჭვი არ არის, მწერალს მოორის საქმის მომავალი გამგრძელებლებიც ეგულება. დასტურდება, რომ იდეურად დამარცხებული კ. მოორის პოზიცია არ არის პოზიცია თვით ნაწარმოების ავტორისა, რომ მოორის დამარცხების დახატვით შილერი არ ხატავს სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ ბრძოლის იდეის მარცხს, არ ახდენს ამ იდეის დისკრედიტაციას. მთლიანად აღებული, შილერის „ყაჩაღები“ წარმოადგენს გადაჭრით ანტიფეოდალური, ანტიტირანული ხასიათის დრამას, რომლის ფინალსაც არ შეაქვს რაიმე პრინციპული ხასიათის ცვლილება ნაწარმოების ძირითად იდეაში.

VII

რეალიზმისადმი ჰაინეს დამოკიდებულების საკითხისათვის

რეალიზმისადმი გერმანული რევოლუციურ-დემოკრატიული ლიტერატურის დამოკიდებულების საკითხი ბუნებრივად ისმება მას შემდეგ, რაც გამოირკვა, რომ ამ ლიტერატურის წარმომადგენელთა შემოქმედება არ შეიძლება მიეკუთვნოს როგორც რეაქციულს, ისე პროგრესულ რომანტიზმს. ეს საკითხი განსაკუთრებით მკვეთრად ისმება ჰ. ჰაინეს მიმართ, რადგან ამ მწერლის შემოქმედების მრავალმხრივმა შესწავლამ ცხადყო, რომ ჰაინე მიუხედავად რომანტიზმისადმი გარკვეული ხარკის მიზღვისა, მაინც ემიჯნება რომანტიზმის ძირითად საწყისებს, უარყოფს უსაგნო მეოცნებეობას, მისტიკასა და ირაციონალიზმს.

ბურჟუაზიულ ჰაინელოგიაში იმთავითვე დამკვიდრდა შეხედულება, რომლის მიხედვითაც ჰაინეს როგორც მხატვარსა და მოაზროვნეს, მიიჩნევდნენ რომანტიკულ-მისტიკური თვალსაზრისის მატარებელ მწერლად. ამ მწერლის მსოფლმხედველობაში ხედავდნენ მოვლენებისადმი სპირიტუალისტურ-იდეალისტურ დამოკიდებულებას. „ზმანებანი თამაშობენ დიდ როლს ჰაინეს როგორც ცხოვრებაში, ისე პოეზიაში“, წერს პროელსი¹. ჰაინე ბელტცის აზრით, წმინდა ხელოვანია, მისი შეფასებისას მუდამ ეს მასშტაბი უნდა გვქონდეს მომარჯვებელი („Heine war ein Künstler, Künstler in seinen Launen, seinen lockern Moral“)².

რომანტიკოსად მიაჩნია ჰაინე ჰ ა რ ტ ვ ი ნ გ ი ე ს ს ა ც, რომელიც ფიქრობს, რომ მწერალს რომანტიზმის ქაღალსური ბალისა-

¹ R. Proels, Heinrich Heine, Stuttgart, 1886, S. 27.

² P. Beltz, Studien zur vergl. Literaturgeschichte der neueren Zeit, Frankf. a/M. S. 297.

თვის თავი არასდროს არ გაუნებებია¹. რომანტიკოსს ხედავს ჰაინე-ში **ლიხტენბერგერიც**. მისი აზრით, ჰაინეს რომანტიკოსობა ჩანს ხელოვნებისადმი ამ მწერლის დამოკიდებულებაში, მის მიერ გენიის კულტის წამოყენებაში, ძველი ხალხის ცხოვრებით აღფრთოვანებაში, ბერძნული წარმართობისათვის ზურგის შექცევაში².

ამგვარი მსჯელობით იმთავითვე ირიცხებოდა ჰაინეს შემოქმედებაში რეალიზმის საწყისთა ძიების საკითხი და მწერალი სუბიექტივისტურ-რომანტიკული შემოქმედებითი სტილის მიმდევრად ცხადდებოდა.

ეს, ცხადია, არ ნიშნავს, რომ ყველა ბურჟუაზიული ჰაინელოგი აბსოლუტურად მიჯნავს ჰაინეს რეალიზმისაგან, არ ნახულობს მასში მოვლენების რეალისტური დახატვის თავისებურ უნარს. მაგრამ საკითხის დედაარსი იმაშია, რომ ბუნებას რეალიზმისას, კერძოდ, ჰაინეს რეალიზმისას, ისინი ყალბად აშუქებენ. ასე, მაგალითად, სინამდვილის რეალისტურ ასახვას ხედავს ჰაინესთან **ზედლერიც**. იგი იზიარებს **ელსტერიც**ს აზრს იმის შესახებ, რომ ჰაინესთან მოცემულია მწერლის გრძნობითი სამყაროს არაორგანული კავშირი რეალობასთან, არა შექრა მწერლისა რეალისტურ სამყაროში, არამედ პარალელური სვლა („Parallelgehen von Natur und Gemütsleben“). ჰაინეს რეალიზმის არსი ზედღერმა ისე დაამახინჯა, რომ მწერალი მან მოწყვიტა რეალურ სამყაროს, მის ზევით მდგომად გამოაცხადა. ზედღერი წერს: „Es ist dies eben nur ein Nebeneinandergehen von Natur und Gemütswelt. Heine steht immer über der Natur“³.

ჰაინეს რეალისტობის შესახებ ლაპარაკობს **ლ. ბერგერიც**, მაგრამ, თუ რა ფასი აქვს ამგვარ რეალიზმს ეს ნათლად ჩანს იქიდან, რომ ბერგი ჰაინეს, როგორც რეალისტსა და ლოგიკოსს, სვამს ნიცშეს გვერდით. „ისინი ორივენი, წერს ბერგი, იყვნენ დიდი ლოგიკოსები და დიდი რეალისტები“⁴. **3. ლიხტენბერგერიც** რომანტიზმის გასწვრივ ჰაინესთან ნახულობს რეალიზმსაც, მაგრამ ამ უკანასკნელს იგი ხედავს მწერლის განცხრომისადმი სწრაფვაში⁵. **ვეკმიულერიც** აზრითაც, ჰაინე რეალისტია, მაგრამ მწერალი

¹ H. J e ß, Heinrich Heine, Leipz., S. 111.

² H. L i c h t e n b e r g e r, H. Heine als Denker, 9—10.

³ H. S a e d l e r, Die Urform von Heines „Nordseebildern“ Berlin, 1921, S. 286.

⁴ L. B e r g, Heine-Nietzsche-Ibsen, Berlin, 1908, S. 26.

⁵ H. L i c h t e n b e r g e r, 31.

სინამდვილესთან კავშირს ამყარებს თურმე არა იმისთვის, რომ სინამდვილე ასახოს, არამედ იმისათვის, რომ სიტყვებითა და აზრებით ითამაშოს¹. რეალიზმისადმი, ბუნებისადმი ჰაინეს დამოკიდებულებაში, ვეკითვლების აზრით, კანონებს ამ რეალობას თვით მწერლის გონება კარნახობს².

რეალიზმის საკითხი ჰაინეს შემოქმედებაში, კერძოდ, კრიტიკული რეალიზმისადმი მწერლის დამოკიდებულების საკითხი მთელი სიმწვავეით დააყენეს დიდმა რუსმა რევოლუციურმა დემოკრატებმა, ბელინსკიმ, გერცენმა, ჩერნიშევსკიმ და პისარევმა. ბ ე ლ ი ნ ს კ ი ხაზს უსვამს ჰაინეს შემოქმედების სოციალურ ფუნქციას, მის მარევიოლუციონერებელ როლს. ჰაინეს შემოქმედებაში ბელინსკი ხედავს სინამდვილის რეალისტურ ასახვას. ჰაინე, მისი აზრით, მთლიანად მიეცა „პიროვნების ღირსების“ იდეას. ე. ი. კაცობრიობის გათავისუფლებას³. ჰაინე ბელინსკისათვის პრინციპებისათვის მეზრძოლია, თავისი ქვეყნის ჭეშმარიტი მოამბეა, რომელიც, მართალია, თავს ესხმის გერმანიას, მაგრამ „უყვარს იგი ყველა პატრიოტსა და მოაზროვნეზე უფრო ძლიერად და ჭეშმარიტად“.

ჰაინესთან მოვლენებისადმი ჯანსაღ-რეალისტური დამოკიდებულების შესახებ ლაპარაკობს ბელინსკი ს ტ ა ნ კ ე ე ი ჩ ი ს ა დ მ ი გაგზავნილ წერილში. „Понимаю фразу Гейне, წერს ბელინსკი, что христианская религия отдаёт всё духу и что надо её абсолюцировать, чтобы тело вступило в свои права“⁴.

მოვლენათა რეალისტური ასახვის უნარს ნახულობს ჰაინესთან გ ე რ ც ე ნ ი ც. ჰელპოლანდის კუნძულზე ივლისის რევოლუციის შესახებ დაწერილ ჰაინეს წერილებში გერცენი ხედავს მართალ უკუფენას ივლისის რევოლუციის ამბებისა „Кто хочет знать, как сильно действовала на молодое поколение весть июльского переворота, пусть тот прочтет описание Гейне... Тут нет поддельного тона“⁵.

წერის რეალისტურ მანერას ნახულობს ჰაინეში აგრეთვე ჩ ე რ - ნ ი შ ე ვ ს კ ი ც. ჰაინეს ლექსებში ჩერნიშევსკი ხედავს სოციალურ-სა-

¹ A. Weckmüller, Heines Stil, Breslau, 1934, S. 32.

² იქვე, 33.

³ Белинский, Письма под редакцией Ляцкого, т. II, СПб., 1914, стр. 207.

⁴ იქვე.

⁵ იქვე.

⁶ Герцен, Сочинения под ред. Лемке, т. XII, Петербург, 1919, стр. 125.

ზოგადობრივ მხარეს, რის გაგების უუნარობასაც საყვედურობს იგი პლემჩევის მიერ შესრულებულ თარგმანებს ამ ლექსებისას. ჩერნიშევსკი წერს: ... „Но мы уже видели, что талант Плещева не представляет некоторых сторон, существенно-необходимых для передачи социальных стихотворений Гейне“¹. რეალიზმისაკენ ჰაინეს დაძვრას ხედავს ჩერნიშევსკი ჰაინეს „რატიკლიფში“, ე. ი. იმ ნაწარმოებში, რომელშიც რომანტიკული განწყობილების დომინირების საკითხი ბურჟუაზიულ ჰაინელოგებს არ დაუყენებიათ კითხვის ქვეშ. ჩერნიშევსკი კი ჰაინეს ამ ახალგაზრდობის პერიოდის ნაწარმოების შესახებ აღნიშნავს, რომ აქ საკმაო სიცხადით იგრძნობა უკვე გადასვლა ახალი, რეალური პოეზიისაკენო“².

ჰაინე, ჩერნიშევსკის გაგებით, წარმოადგენს მისი დროის „ერთ უსერიოზულეს და უკეთილშობილეს პოეტს“³, მწერალს „სერიოზული და კეთილშობილური მიმართულებისა“⁴. ჯანსაღ, რეალისტურ ტენდენციას, თავისი ხალხის მხარის დაჭერას და გაბატონებული კლასების წინააღმდეგ ვალაშქრებას ნახულობს ჰაინეს შემოქმედებაში დობროლოვიცი. „Злобными сарказмами мстил недавно торжествующим партиям за германский народ Генрих Гейне“⁵.

ჰაინეს შემოქმედების ჯანსაღ რეალისტურ ტენდენციას აღნიშნავს აგრეთვე პისარევიცი. წარმოგვიდგენს რა მწერალს კაცობრიობის სიკეთისათვის მებრძოლ „მამაც ჯარისკაცად“⁶, მწერლად, რომელიც „სპობს მის ირგვლივ არსებულ სისულელესა და სისაძაგლეს“⁷.

დასმული პრობლემისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ ჩერნიშევსკი ჰაინეში ხედავს რეალისტს ახალი დროისა და მწერალს დიდი რეალისტების, დიკენსისა და თეკერეის გვერდით ათავსებს⁸. როგორც მოაზროვნეს კი, ჰაინეს ჩერნიშევსკე ფოიერბახის გვერდით აყენებს. თავის ერთ-ერთ დღიურში აღექსან⁹

¹ Чернышевский, Соч., т. VII, стр. 964.

² იქვე.

³ Чернышевский, Соч., Москва, 1939, т. III, стр. 272.

⁴ იქვე, 272—273.

⁵ Добролюбов, Избр. философские произведения, т. I, 1948, стр. 136.

⁶ Писарев, Соч., СПб., 1894, т. I, стр. 259.

⁷ იქვე, 263.

⁸ Чернышевский, Очерки гоголевского периода русской литературы, Сочинения, т. III, Москва, 302.

დრა ლავროვიას ძმის შესახებ ჩერნიშევსკი წერს: „Не мог завязать и разговора с её братом в том духе, чтобы обратить его в веру Жорж Занда и Гейне (“мы дадим тебе рай на земле”) и Фейербаха“¹.

როგორც ვხედავთ, ჩერნიშევსკი ხაზს უსვამს რეალიზმის, სოციალისტური მემკვიდრეობის პრინციპს, რომელიც ჰაინესს, ჩერნიშევსკის აზრით, როგორც მხატვარს ზანდთან აახლოვებს, როგორც მოაზროვნეს, ფოიერბახთან. ჰაინესს, როგორც მხატვრისა და მოაზროვნის ნიშანდობლივ მხარედ ჩერნიშევსკის მიაჩნია ამ მწერლის მსოფლმხედველობის რეალისტური საწყისი, მის მიერ მხატვრულად გამოთქმული შემდეგ სიტყვებში: „Мы дадим тебе рай на земле“.

ამგვარი მატერიალისტური პრინციპის დამცველად მიაჩნია ჰაინე ჩერნიშევსკის არა მხოლოდ მხატვრული შემოქმედების, არამედ თეორიის დარგშიც. რეალისტურ-მატერიალისტური პრინციპების დამცველ ჰაინესს ნახულობს იგი ხელოვნების თეორიული საკითხების, თვით ხელოვნების ბუნების ვაგების დარგშიც. ებრაძვის რა თეორიას „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, ხაზს უსვამს რა. ხელოვნების საზოგადოებრივ ფუნქციას, ჩერნიშევსკი საბუთად ჰაინესს შეხედულებებს აყენებს².

დობროლიუბოვიც ხაზს უსვამს ჰაინესთან ხელოვნებისა და ფილოსოფიის სოციალური ფუნქციის აღიარებას. იგი ფიქრობს, რომ ჰაინე თავისი შემოქმედებით ხელს უწყობს „ხალხის მთვლემარე ძალების გამოფხიზლებას“³.

რეალიზმისადმი ჰაინესს დამოკიდებულების საკითხის გადაჭრისათვის ფუძემდებელი მნიშვნელობა აქვთ მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსების მიერ გამოთქმულ შეხედულებებს ჰაინესს შესახებ, იმ სოციალური ვითარების შესახებ, რომელშიც ამ მწერალს უხდებოდა მოღვაწეობა. ის ხანგრძლივი და გულითადი მეგობრობა, რომელიც არსებობდა ჰაინესსა და მენიერული სოციალიზმის მამამთავრებს შორის, წარმოადგენდა არა რაიმე შემთხვევითი გარემოების პროდუქტს, არამედ ღრმად საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მოვლენას. იგი პირობადებული იყო იმ გარემოებით, რომ ჰაინე როგორც მხატვარი და მოაზროვნე, ეპოქის მოწინავე ადამიანი იყო, და მას მიახლოებით სწორად ესმოდა მწერლის ადგილი ახალ სოციალურ ვითარებაში.

¹ Чернышевский, Соч., т. I, стр. 388.

² Чернышевский, Соч., т. II, 272.

³ Добролюбов, даსახელებული წიგნი, გვ. 136.

ჰაინესადმი მარქსიზმის თეორეტიკოსების ღრმა სიმპათიას საფუძვლად იმის შეგნება ედო, რომ ჰაინე როგორც მხატვარი რეალიზმის ნიადაგზე იდგა და შეუბრალებლად აკრიტიკებდა თავისი დროის სოციალურ მანკიერებას. ჰაინეში მეცნიერული სოციალიზმის მამამთავრები ხედავდნენ მწერალს, რომელიც, იმარჯვებდა რა წერის რეალისტურ მეთოდს, ჰქმნიდა მართალ მხატვრულ განზოგადებებს, ამხელდა მშრომელი ხალხის მჩაგვრელებს, ეხმარებოდა ექსპლოატირებული მასების განწყობილებებს. ამ საქმეს ემსახურებოდა ჰაინე, მარქსიზმის ფუძემდებელთა გაგებით, არა მხოლოდ თავისი მხატვრული ნაწერებით, არამედ თეორიულ-კრიტიკული შრომებითაც, არა ირიბად, თავისი შემოქმედების ობიექტური მონაცემების მიხედვით, არამედ პირდაპირ.

ჰაინესადმი მარქსისა და ენგელსის დამოკიდებულება ექვს არტოვებს, რომ ამ მწერალში მეცნიერული სოციალიზმის მამამთავრები ხედავდნენ ახალი ყალიბის რეალისტს, მნიშვნელოვნად განსხვავებულს მისი დროის ბურჟუაზიული რეალისტებისაგან. ჰაინეს, როგორც მხატვრის რეალიზმს ისინი პირველ ყოვლისა იმაში ხედავენ, რომ ამ მწერალმა, მათი გაგებით, სწორად აულო ალლო ცხოვრებას, დაინახა თავისი ეპოქის ის საზოგადოებრივი ძალები, რომელთაც მომავალი ეკუთვნოდათ, იმთავითვე დაიჭირა მხარე საზოგადოების ექსპლოატირებული ნაწილისა, რევოლუციური დემოკრატიისა, შემდეგში კი აშკარად შეუერთდა ფეოდალურ-აბსოლუტისტური რეჟიმისა და ბურჟუაზიის წინააღმდეგ მებრძოლ პროლეტარიატს.

ფრიად დიდი მნიშვნელობა აქვს ამ მხრივ ჰაინეს შემოქმედებითი ევოლუციის, მისი შემოქმედების რეალისტური ბუნების ცხადსაყოფად იმ შეფასებას, რომელსაც აძლევს 40-იანი წლების ჰაინეს შემოქმედებას ფრ. ენგელსი. „ჰაინრის ჰაინე. — წერს ენგელსი 1844 წელს, უდიდესი ცოცხლად დარჩენილ გერმანელ მწერლებში, შემოუერთდა ჩვენს რიგებს და გამოაქვეყნა კრებული პოლიტიკური ლექსებისა, მათ შორის ისეთებიც, რომლებიც სოციალიზმს ქადაგებენ.“¹

ენგელსის მიერ მოცემული ამ დახასიათებიდან ნათლად ჩანს ეპოქური მნიშვნელობის ცვლილებები 40-იანი წლების ჰაინეს შემოქმედებაში, საზოგადოებრივი მოვლენებისადმი მწერლის ჯანსაღი, რეალისტური დამოკიდებულება. ცხადად ჩანს, რომ ენგელსს 40-იანი წლების ჰაინე ბურჟუაზიული საზოგადოების მამხილებელ იმ რეა-

¹ Marx/Engels über Kunst und Literatur, Moskau, 1937, S. 172.

ლისტთა შორის ეგულება, რომლებიც თავიანთ კრიტიკაში გამოსავალ პუნქტად ამ საზოგადოების არა დაცვას, არამედ რევოლუციური გზით უარყოფას აყენებენ. ენგელსს, მართალია, არ განუვითარებია ჰაინეზე ეს თავისი შეხედულება, არ მოუცია გაშლილი და ამომწურავი დახასიათება ჰაინეს შემოქმედებითი მეთოდისა, მაგრამ მის მიერ მოცემული დახასიათება ჰაინეს შემოქმედებითი ევოლუციისა გვაძლევს მდიდარ მასალას ამ საკითხის, რეალიზმთან ჰაინეს დამოკიდებულების საკითხის გადასაწყვეტად. იგი შუქს ფენს იმ გარემოებას, რომ ჰაინე როგორც მხატვარი, დგას რეალიზმის ნიადაგზე, მაგრამ რეალიზმის ახალი ყალიბისა.

ამგვარი დასკვნის გაკეთების უფლებას გვაძლევს ენგელსის სხვა გამონათქვამებიც. ფრიად საყურადღებოა ამ მხრივ ის მოკლე შედარება, რომელსაც ახდენს ენგელსი ჰაინესა და ვერტის შემოქმედებით მეთოდებს შორის. თუმცა ვერტს ენგელსი ჰაინესთან შედარებით უფრო ჯანსაღ მწერლად მიიჩნევს, მაგრამ ექვი არ რჩება, რომ ჰაინეც მას ჯანსაღ, იგულისხმება რეალისტ მწერლად მიაჩნია, მწერლად, რომელიც ხორცის, მატერიალურის უფლებას აღიარებს.

რეალიზმის ნიადაგზე მდგომად მიიჩნევს ენგელსი ჰაინეს, როცა წერს, რომ ჰაინესთან ბურჟუას ოცნებები განგებ აშლილია, რომ შემდეგ სინამდვილის დონემდე დაეცეს¹.

ჰაინეს მსოფლმხედველობის ჯანსაღ მხარეს ხაზს უსვამს ენგელსი მწერლის მიერ ჰეგელის ფილოსოფიაში „რაციონალური მარცელის“ შეფასების საკითხში, როცა წერს, რომ ის, რასაც ვერ ამჩნევდა ვერც მთავრობა და ვერც ლიბერალები, მას უკვე 1833 წელს ყოველ შემთხვევაში ხედავდა ერთი კაცი: მას, მართალია, ჰაინრიხ ჰაინე ეწოდებოდა².

მარქსის გამონათქვამები ჰაინეს შესახებ შუქს ფენენ ამ მწერლის მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების ჯანსაღ რეალისტურ მხარეებს, ჰაინეს როგორც თავისებურ რეალისტ მხატვარს. ის გარემოება, რომ მარქსი დიდ ინტერესს იჩენდა ჰაინეს პოეზიისადმი, რომ ამ პოეზიის ზოგიერთი ნიმუში მან ზეპირადაც იცოდა და დროგამოშვებით თავისი გაზეთის ფურცლებზედაც ათავსებდა, იმას გვიდასტურებს, რომ ეს პოეზია მას მიაჩნდა ფრიად აქტუალური მნიშვნელობის მოვლენად, რევოლუციის აღმავლობის ეპოქის რეალისტურ პოეზიად. ფრიად საყურადღებოა ამ მხრივ ის მაღალი შეფა-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. V, 126.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XIV, 635.

სება, რომელიც მისცა მარქსმა ამ პერიოდის ჰაინეს ლექსს „სი-
ლ ე ზ ი ე ლ ი ფ ე ი ქ რ ე ბ ი“ როგორც სოციალურ ცხოვრებაში
მომხდარი მნიშვნელოვანი ამბის რეალისტურად ამსახველ ნაწარმო-
ებს. არც ერთი ფრანგული და ინგლისური აჯანყება, წერდა
მარქსი, არ ატარებდა ასეთ თ ე ო რ ი უ ლ ს ა და შ ე გ ნ ე-
ბ უ ლ ხასიათს, როგორსაც სილეზიელი ფეიქრების აჯანყება. პირ-
ველ ყოვლისა გაიხსენეთ „ფეიქრების სიმღერა“, ეს გაბედული საბრ-
ძოლო ძახილი, სადაც ერთხელაც არ იხსენიება კერა, ფაბრიკა, ოლ-
ქი, მაგრამ სამაგიეროდ, პროლეტარიატი ყველას გასაგონად, მკვეთ-
რად, ცხადად, დაუზოგავად და მძლავრად აცხადებს კერძო საკუთ-
რების საზოგადოებისადმი თავისი წინააღმდეგობის შესახებ¹.

საზოგადოებრივი მოვლენებისადმი ჯანსაღ რეალისტურ დამოკი-
დებულებას ხედავდა მარქსი ბოერნეს ტიპის ლიბერალებისადმი.
ჰაინეს მიმართებაში, რის გამოც იგი ბოერნეს თანამოაზრეთა და ჰა-
ინეს შორის ატეხილ დავაში ჰაინეს მხარეს იჭერდა². ცნობილია,
რომ მწერლის ცხოვრების უკანასკნელ პერიოდში მარქსი, მართალია,
აღნიშნავდა ჰაინეში მოვლენების ჯანსაღი, რეალისტური ხედვის.
შესუსტებას, მაგრამ აქედან არამც და არამც არ გამოდის, რომ იგი-
ჰაინეს თითქოს რეალიზმიდან პრინციპულად გამიჯნულ მწერლად აც-
ხადებდა. ექვი არ რჩება, რომ „პიროვნული ღმერთისადმი“ დაბ-
რუნებული ჰაინეც მარქსს რეალიზმის ნიდაგზე მდგარად მიაჩნია,
რადგან მწერალი, მიუხედავად მერყეობისა, მისი დროის საზოგა-
დოების სოციალურ მანკიერებათა წინააღმდეგ იბრძოდა.

მარქსისა და ენგელსის გამონათქვამები ჰაინეს მსოფლმხედველო-
ბისა და შემოქმედებითი მეთოდის შესახებ წარმოადგენენ გასაღებს,
მეთოდოლოგიურ ხერხემალს რეალიზმისადმი ჰაინეს, საერთოდ იმ
დროის გერმანელი რევოლუციურ-დემოკრატიული მწერლების და-
მოკიდებულების გამოსარკვევად. ამ საკითხის შესწავლისათვის ასე-
თივე ფუძემდებელი მნიშვნელობა აქვთ ლ ე ნ ი ნ ი ს. შეხედულე-
ბებს XIX საუკუნის 40-იანი წლების გერმანიის სოციალური და
იდეოლოგიური ვითარების შესახებ. თავის შრომაში — „გ ე რ-
ც ე ნ ი ს ხ ს ო ვ ნ ა ს“ ლენინი გვაძლევს 1848 წლის რევო-
ლუციის ეპოქის ვითარების ბრწყინვალე დახასიათებას, რაც წარ-
მოადგენს გასაღებს იმ პერიოდის გერმანული იდეოლოგიის, ლიტე-
რატურის ხასიათის გარკვევისათვის.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. III, 15.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXV, 11.

რეალიზმისადმი ჰაინეს დამოკიდებულების შესასწავლად მნიშვნელოვანია ის მიღწევები, რომლებიც აქვს გერმანულ დემოკრატიულ კრიტიკას. ეს კრიტიკა ჰაინეში წინ წამოწევს ხოლმე რევოლუციური გზების მწერალს, ფეოდალურ-ბურჟუაზიული კლასების მოწინააღმდეგეს, თავისი ქვეყნის პატრიოტს. ეს ის ნიშნებია, რომლებიც ჰაინეს შემოქმედებაში რეალიზმის საწყისთა არსებობას მოწმობს, ამ შემოქმედების ხალხურ საწყისებს უსვამს ხაზს ე. ზილდერ¹. ჰაინეს შემოქმედების რეალისტურ არსს აღნიშნავს აგრეთვე ვალტერ ვიქტორი, თუმცა ამოსავალი წერტილი მისი ამ შემთხვევაში მცდარია, რადგან კრიტიკოსი ჰაინეს მსოფლმხედველობრივი და შემოქმედებითი დაფლეთილობის აღიარებიდან გამოდის². სხვა ადგილას მკვლევარი უფრო მკვეთად აყენებს ჰაინეს რეალისტობის საკითხს, აკეთებს დასკვნას, რომ ჰაინე სოციალისტურ რეალიზმამდე მივიდა. აღსანიშნავია, რომ გერმანული დემოკრატიული კრიტიკის ზოგიერთი წარმომადგენელი საბოლოოდ ვერაა განთავისუფლებული ჰაინეს მსოფლმხედველობის ე. წ. დაფლეთილობის თეორიის გავლენისაგან. ასე, მაგალითად, შტერნი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ჰაინემ ვერ დასძლია „მისთვის დამახასიათებელი ინდივიდუალიზმი და მასებისაგან არისტოკრატიული განკერძოებულობა“³. ჰაინე შტერნისათვის, არის „ფაქიზი ესთეტი“, „რევოლუციის არისტოკრატი“ რომელსაც არ გააჩნია ერთიანი, თანმიმდევრული მსოფლმხედველობა. ჰაინემ, შტერნის აზრით, ვერ დასძლია მასებისაგან არისტოკრატიული განკერძოებულობა⁴.

საბჭოთა მეცნიერებმა გამოიკვლიეს ჰაინეს შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი საკითხები, შუქი მოჰფინეს მრავალს, დღემდე უცნობ, თუ ბურჟუაზიული ჰაინელოგების მიერ მცდარად გაშუქებულ საკითხს. საბჭოთა, აგრეთვე თანამედროვე დემოკრატიული გერმანიის ლიტერატურისმცოდნეობის მიღწევებმა ცხადყვეს, რომ ჰაინეს, როგორც რევოლუციური დემოკრატი მწერლის, რომანტიზმისა და რეალიზმისადმი დამოკიდებულების გაშუქება მოითხოვს

¹ Silaf E., H. Heine, der Mensch und das Werk, „Heute und Morgen“, Heft 8, 1947, S. 486—487.

² Walter Victor, Heine, Weimar, 1950, S. 8.

³ Stern L., H. Heine, Leipzig, 1948, S. 51.

⁴ იქვე., 52. ასევე ესთეტს ხედავს ჰაინეში შ. ანდლერი. იგი წერს: „Heine est l'esthète. Il a la culte de la seule beauté (Ch. Andler, La poésie de Heine, Lyon—Paris, 1948, p. 3; შტრ. Blaquais, H. Heine, Paris, 1948, p. 167—168).“

ძირეულ გადასინჯვას. მათ ცხადყვეს, რომ ჰაინე შეუძლებელია მიჩნეული იქნეს რომანტიზმის მიმდევრად როგორც ხელოვნების თეორიის, ისე მხატვრული შემოქმედების დარგში, რომ ჰაინეს შემოქმედებითი მეთოდი არის რეალისტური მეთოდი. ცხადად შეინიშნება ტენდენცია, განეკუთვნოს ჰაინეს ადგილი რეალიზმის ლიტერატურაში, მიჩნეული იქნეს იგი მატერიალისტური ესთეტიკის პრინციპების მაღიარებლად.

ჰაინეს მხატვრული შემოქმედება გვაძლევს მდიდარ მასალას ამ მწერალთან არა თუ მატერიალისტური ესთეტიკის საწყისების ცხადყოფისთვის, არამედ მისი შემოქმედებითი მეთოდის გარკვევისთვისაც. რეალიზმის საკითხი ჰაინესთან ორგანულადაა დაკავშირებული ამ მწერლის ფილოსოფიური, პოლიტიკური და ესთეტიკური შეხედულებების შესწავლასთან, რაც შესრულებულია უახლესი საბჭოთა ჰაინელოგიის წარმომადგენლების მიერ. მათ მიერ მიღებულმა დასკვნებმა ცხადყვეს, რომ ჰაინე ფილოსოფიისა და ესთეტიკის ძირითადი საკითხების გაგებაში დგას მატერიალიზმის, მატერიალისტური ესთეტიკის ნიადაგზე, თუმცა არ არის თავისუფალი იდეალიზმის გავლენისაგანაც, თუმცა მისი მატერიალიზმი არ არის დიალექტიკური მატერიალიზმი. ამ გამოკვლევებმა ცხადყვეს, რომ ჰაინეს ფილოსოფიური და ესთეტიკური შეხედულებები ვითარდებოდნენ მწერლის განვითარების სხვადასხვა პერიოდში, შესაბამისად იმ დიდი ცვლილებებისა, რომლებსაც ადგილი ჰქონდათ საზოგადოებრივი ცხოვრების და იდეოლოგიის დარგში XIX საუკუნის პირველ ნახევარში.

ეს გარემოება საშუალებას გვაძლევს გავითვალისწინოთ ჰაინეს, როგორც მხატვრის შემოქმედებითი ევოლუცია, მისი მხატვრული მეთოდისა და სტილის ევოლუცია, გავერკვეთ ამ მწერლის მხატვრული შემოქმედების ბუნებაში მისი განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე. ის გარემოება, რომ ჰაინე როგორც ხელოვნების თეორეტიკოსი, მატერიალიზმის ნიადაგზე დგას, რომ მისი რეალიზმის მსოფლმხედველობრივ საფუძველს მატერიალიზმი წარმოადგენს, შუქს ფენს ჰაინეს მხატვრული შემოქმედების ბუნებას, საკითხს იმის შესახებ, დგას თუ არა ეს მწერალი რეალიზმის პოზიციასზე თავის მხატვრულ შემოქმედებაში.

დასმა ამგვარი საკითხისა გამართლებულია არა მხოლოდ თეორიულად, ე. ი. არა მხოლოდ იმის გამოკვლევის მიზნით, თუ რამდენად შეეცადა თეორიულად რეალიზმის პრინციპების დამცველი ჰაინე მხატვრულ შემოქმედებაში ამ პრინციპების გატარებას, არამედ ისტორიულადაც, რადგან ეპოქა, რომელშიც ეს მწერალი მოღვა-

წეობს, არის რეალიზმის წარმოშობისა და განვითარების ეპოქა. ჰაინე იმ დროს გამოდის სამწერლო მოღვაწეობის სარბიელზე, როცა საფუძვლიანად შეირყა ნიადაგი რომანტიზმისა, როცა საუკეთესონი რომანტიზმის ლიტერატურიდან იწყებენ გამოსვლას რომანტიზმის წინააღმდეგ, ხელოვნებას საზოგადოებრივი ცხოვრების საკირბო-როტო საკითხების გამოხატვასთან აკავშირებენ.

ეს არის რესტავრაციის ეპოქა, პოლიტიკური რეაქციის მძვინვარების ეპოქა ევროპის ქვეყნებში. ამ პერიოდში ადგილი აქვს ევროპის ხალხთა გამათავისუფლებელ ბრძოლებს, მიმართულთ უცხოელი დამპყრობლების წინააღმდეგ. ეს ბრძოლები ასახვას პოულობენ იმ პერიოდის გამოჩენილი მწერლების შემოქმედებაში. თუ რეაქციის მძვინვარებამ ევროპის ქვეყნებში შეიტანა ლიტერატურაში ერთი მხრივ იმედგატეხილობის, დაცემულობის განწყობილებები, მეორე მხრივ მან განაწყო ევროპის მოწინავე მწერლები საზოგადოებრივი ცხოვრების მანკიერების, რეაქციის წინააღმდეგ საბრძოლველად. ამ დროის დასავლეთ ევროპის ლიტერატურის ისეთი გამოჩენილი წარმომადგენლების გვერდით, როგორც არიან ბაირონი, შელი, სტენდალი, ჰიუგო და სხვები, ჰაინესაც საპატიო ადგილი უკავია.

ჰაინემ იგრძნო, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრება ლიტერატურის წინაშე ახალ ამოცანებს აყენებს, იგრძნო, რომ აუცილებელია რომანტიკული „სასიამო უმოქმედობის“ დაძლევა და პოეტური ქნარის ახალ ჰანგებზე აჟღერება. მან იგრძნო, რომ ხელოვანი ახლა აუცილებლად უნდა დადგეს რეალიზმის ნიადაგზე, თავისი შემოქმედება ხალხის, რევოლუციური დემოკრატიის ინტერესებს დაუკავშიროს. ჰაინემ არა მხოლოდ შეიგნო, რომ მწერალმა აუცილებელია ამგვარი ნაბიჯი გადადგას, არამედ თვითონაც პრაქტიკულად გადადგა ასეთი ნაბიჯი, იწყო რომანტიზმის წინააღმდეგ გალაშქრება როგორც თეორიის, ისე მხატვრული შემოქმედების დარგში.

ჰაინეს გამოსვლა რომანტიზმის ესთეტიკის წინააღმდეგ XIX საუკუნის 20-იან წლებში იმას გვიდასტურებს, რომ ამ მწერალმა თავის შემოქმედებაში აირჩია რეალიზმის გზა, რეალიზმისა, რომელიც თავისში რევოლუციურ რომანტიკასაც შეიცავდა. გოეთესადმი ახალგაზრდა ჰაინეს დამოკიდებულებიდანაც აშკარად ჩანს, რომ დიდ გერმანელ მწერალთან რეალიზმის დანახვის მიუხედავად, ჰაინე ამ რეალიზმს არ მიიჩნევს მაინც სრულყოფილ მოვლენად, ისეთ მოვლენად, რომელშიც რევოლუციურ-დემოკრატიულ განწყობილებებს უკავიათ ცოტად თუ ბევრად მნიშვნელოვანი ადგილი. იგი იმ შეხედულების ნიადაგზე დგება, რომ ახალი დროის რეალიზმი

შეუძლებელია XVIII საუკუნისა და XIX საუკუნის დასაწყისის განმანათლებლური რეალიზმის ადეკვატური იყოს.

XIX საუკუნის 20-იან წლებშივე ცხადი ხდება, რომ ჰაინე, უხდის რა გარკვეულ ხარკს რომანტიზმს, არ თვლის შესაძლებლად წავიდეს გოეთეს რეალიზმის გზით და არც იმ გზით, რომელსაც ამ ხანებში სტენდალი დაადგა. ირკვევა, რომ ძირითადი მსოფლმხედველობრივი საწყისების გაზიარების მიუხედავად, ჰაინეს თვალსაზრისს რეალიზმზე არ ემთხვევა მთლიანად არც გოეთეს და არც სტენდალის რეალიზმი, რადგან ამ მწერლების შემოქმედებაში ჰაინე ვერ ხედავს აშკარად გამოხატულ დემოკრატიულ ტენდენციას. ჰაინეს მიდგომა მოვლენებისადმი ამ ხანებშიც ატარებს რევოლუციურ ხასიათს, სოციალური საკითხების პოლიტიკურად გამახვილებული დაყენებით ხასიათდება.

ჰაინეს რეალისტური შეხედულებები არ წარმოადგენენ ერთხელ და საბოლოოდ მოცემულს, ისინი ყალიბდებიან და ვითარდებიან საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესების შესაბამისად. XIX საუკუნის 30-იანი წლების ჰაინეს რეალიზმი მნიშვნელოვნად განსხვავდება მისი 20-იანი წლების რეალიზმისაგან, როცა მწერალს ჯერ კიდევ საბოლოოდ არა აქვს თავი დაღწეული რომანტიზმის გავლენისაგან. კიდევ ურო დიდია განსხვავება 20-იანი წლებისა და 40-იანი წლების ჰაინეს რეალიზმს შორის.

მწერლის მხატვრულ შემოქმედებასა და ესთეტიკურ შეხედულებებში მომხდარ ამგვარ ევოლუციას განაპირობებენ საუკუნის პირველ ნახევარში გერმანიასა და ევროპის სხვა ქვეყნების საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარი დიდი ცვლილებები. 20-იან წლებში, პოლიტიკური და იდეოლოგიური რეაქციის მძვინვარების ეპოქაში ჰაინეს მხატვრულ და თეორიულ-კრიტიკულ ნაწერებში გაისმის პროტესტი ფეოდალურ რეაქციული კლასების წინააღმდეგ, პედანტებისა და ფილისტერების წინააღმდეგ. მწერალი ამ პერიოდშივე უპირისპირდება ფეოდალურ-იუნკრულ რეჟიმს გერმანიაში, ხდება მისი სასტიკი მამხილებელი. იგი რწმუნდება, რომ პოლიტიკური და იდეოლოგიური რეაქციის მძვინვარების ეპოქაში მწერლის ადგილი ამ რეაქციის წინააღმდეგ მებრძოლთა რიგებშია. ასეთი შეხედულებები, რეალისტური თვალსაზრისი მსჭვალავს 20-იანი წლების ჰაინეს პოეზიასა და მხატვრულ პროზას. ეს თვალსაზრისი, როგორც ვს გამოკრვეულად შეიძლება ჩაითვალოს საბჭოთა მეცნიერების მონაცემებით, თანდათანობით წინა პლანზე გამოდის „ს ი მ ლ ე რ ა თ ა წ ი გ ნ შ ი“, განსაკუთრებით მის უკანასკნელ განყოფილებაში („ჩრდილოეთის ზღვა“), „წ ე რ ი ლ ე ბ შ ი ბ ე რ ლ ი ნ ი ს

შესახებ“, აგრეთვე „წერილებში პოლონეთის შესახებ“.

განსაკუთრებით ნათლად ჰაინეს რეალიზმი თავს იჩენს მის „მოგზაურობის სურათებში“, რომელშიც მწერალი იძლევა მისი დროის გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების მართალ სურათს, ასევე ინგლისის, ამერიკის და სხვა ქვეყნების საზოგადოებრივი ცხოვრების მართალ სურათს. ჰაინეს რეალიზმი, რეალიზმი „მოგზაურობის სურათებისა“ თავს იჩენს მწერლის კრიტიკულ დამოკიდებულებაში როგორც ფეოდალურ-იუნკრული კლასის, ისე ბურჟუაზიისადმი. გერმანიაში კაპიტალიზმის სუსტი განვითარების პირობებშივე ჰაინემ დაინახა და მკვეთრად გააკრიტიკა ბურჟუაზიის ექსპლოატატორული ბუნება. რეალიზმი ჰაინეს შემოქმედებითი განვითარების ამ პირველივე პერიოდში თავს იჩენს მის მიერ არა მხოლოდ სოციალური ცხოვრების სიდუხჭირის ასახვაში, არამედ გარკვეული სოციალური პროგრამის წამოყენებაშიც. „მოგზაურობის სურათების“ ავტორი 20-იან წლებშივე მიდის პოლიტიკური რევოლუციის აუცილებლობის შეგნებამდე, რაც არ შეიძლება ითქვას ამ პერიოდის დასავლეთ ევროპის ლიტერატურის სხვა გამოჩენილი რეალისტი მწერლების შესახებ.

მიუხედავად შინაგანი წინააღმდეგობისა, ჰაინე 20-იან წლებშივე იმუშავებს საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე ჯანსაღ რეალისტურ თვალსაზრისს, რომელიც მსკეალავს ამ პერიოდის მის როგორც თეორიულ-კრიტიკულ შრომებს, ისე მხატვრულ შემოქმედებას. მწერალი მიდის ხელოვნებისა და პოლიტიკის კავშირის, ხელოვნების ამოცანების პოლიტიკური რევოლუციის მოთხოვნებისადმი დაქვემდებარების აღიარებამდე. იგი დარწმუნებულია, რომ ახალი ეპოქის მოწინავე მწერალი რევოლუციური დემოკრატიისადმი სამსახურის გზით უნდა წავიდეს.

ეს ასეა, მაგრამ ისე, როგორც „სიმღერათა წიგნში“, „წერილებში ბერლინის შესახებ“; ასევე „მოგზაურობის სურათებშიც“ ჰაინე ვერ თავისუფლდება მთლიანად რომანტიზმის გავლენისაგან, იმისაგან, რაც მას წარსულთან აკავშირებს. რომანტიკული მოტივების არსებობა ამ პერიოდის ჰაინეს ნაწერებში ეჭვის ქვეშ არაა დაყენებული არც ბურჟუაზიულ და არც საბჭოთა ჰაინელოგიაში, რომელმაც დაარღვია ჰაინეს მისტიკოს-რომანტიკოსობის ლეგენდა. კიდევ მეტი: რომანტიკული მოტივების არსებობა ეჭვის ქვეშ არ შეიძლება დავაყენოთ ჰაინეს შემოქმედებითი განვითარების არც შემდგომ პერიოდში, როცა ამ მწერლის რეალიზმი განვითარების მაღალ საფეხურს აღწევს.

მართალია, რომანტიკული მოტივებისა და განწყობილებების არსებობა არ შეიძლება კითხვის ქვეშ იქნეს დაყენებული XIX საუკუნის 20-იანი წლების ჰაინეს შემოქმედებაში, მაგრამ აქედან არამც და არამც არ გამოდის ჯერ ერთი ის, რომ მათ თითქოს წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭებათ მწერლის შემოქმედებაში და მეორე ის, რომ ისინი თითქოს ტრადიციული, რეაქციული რომანტიზმისთვის ნიშანდობლივ მოტივებსა და განწყობილებებს წარმოადგენენ. რომანტიკული მოტივები „სიმღერათა წიგნში“ თუ „მოგზაურობის სურათებში“, გარეგნულად თითქოს ტრადიციული მისტიკური რომანტიზმის სამკაულს წარმოადგენენ, მაგრამ ეს მხოლოდ გარეგნულად. ნამდვილად კი ეს მოტივები, დაქვემდებარებულნი ნაწარმოების ძირითადი, რეალისტური ხაზისადმი, კარგავენ სპეციფიკურს, მისტიკური რომანტიზმის სამკაულებისთვის დამახასიათებელ ნიშნებს. ტრადიციულ-რომანტიკულის ამგვარ განეიტრალებაში ჰაინესთან მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ის მხატვრული ხერხი, რომელსაც წარმატებით იყენებს მწერალი; სატირა, ირონია, არაიშვიათად ირონია საკუთარ თავზედაც. სატირის ხერხის ამგვარი გამოყენებით, რომანტიკული ირონიის გაგებაში არსებითი კორექტივის შეტანით, ჰაინე აღწევს იმას, რომ შლის რომანტიკულ ილუზიას, სატირის საგნად იხდის უსაგნო მეოცნებობას, რითაც უნარჩუნებს თავის ნაწარმოებებს რეალისტურ ხასიათს.

ეს ძირითადი რეალისტური ხაზი გრძელდება ჰაინეს შემოქმედებითი განვითარების მომდევნო პერიოდში, XIX საუკუნის 30-იან წლებში. ამ პერიოდში მწერალი კიდევ უფრო მკვეთრად, ვიდრე აქამდე, უპირისპირდება ფეოდალურ რეაქციულ რეჟიმს გერმანიასა და სხვა ქვეყნებში, გაბედულად იჭერს ხალხის, რევოლუციური დემოკრატიის მხარეს. ეს არის პერიოდი საფრანგეთში ბურჟუაზიული ურთიერთობის საბოლოო ჩამოყალიბებისა, ბურჟუაზიული საზოგადოების ბაზისის განმტკიცებისა. ჰაინეს რეალიზმის სიძლიერე ახლა თავს იჩენს იმაში, რომ მწერალმა დაახლოებით სწორად შენიშნა და გააანალიზა ბურჟუაზიული რევოლუციის შედეგად შექმნილი სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება საფრანგეთსა და სხვა ქვეყნებში, დაახლოებით სწორად გააანალიზა თავისი ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება. მან შენიშნა ბურჟუაზიული საზოგადოების შინაგანი წინააღმდეგობანი, ამ საზოგადოების სოციალური მანკი და აქცია იგი თავისი მკაცრი კრიტიკის საგნად.

30-იანი წლების ჰაინეს შემოქმედებაში ვხედავთ კაპიტალისტური საზოგადოების ისეთივე დაუზოგავ კრიტიკას, როგორსაც ამ პერიოდის კლასიკური კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენელთა შე-

მოქმედებაში. ამდროინდელი ჰაინეს ნაწარმოებები — „ფრანგული ვითარებანი“, „რომანტიკული სკოლა გერმანიაში“, „ფრანგი მხატვრები“, „შექსპირის ქალიშვილები და ქალები“ და სხვა ისეთივე იდეური დამიზნულობის მქონე ნაწარმოებებია, როგორც სტენდალის „ლუსიენ ლევენი“, „პარმის სავანე“, ბალზაკის „ეჟენი გრანდე“, „მამა გორიო“ და სხვები. ეს ასეა, მაგრამ ამ პერიოდის ჰაინეს რეალიზმს აქვს რიგი თავისებურება, რომელიც მას ხელსაყრელად ასხვავებს ამ ხანების ფრანგი და ინგლისელი რეალისტების შემოქმედებისაგან. ერთ-ერთ ასეთ თავისებურებას ჰაინეს რეალიზმისას წარმოადგენს მისი დემოკრატიული ხასიათი. იმ დროს, როცა ბურჟუაზიული რეალისტების შემოქმედებაში კაპიტალისტური საზოგადოების საფუძვლების კრიტიკა არც შედის მათ განზრახვაში, ჰაინეს რეალიზმი იმთავითვე ატარებს ანტიბურჟუაზიულ ხასიათს. კრიტიკა ჰაინესი მიმართულაა ყველა ექსპლოატატორის წინააღმდეგ. ის იდეური კავშირი, რომელიც არსებობდა ჰაინესა და ხალხს შორის ჯერ კიდევ 20-იან წლებში, კიდევ ურო ღრმავდება და მტკიცდება 30-იან წლებში, როცა მწერალს ეგონა, რომ „ლარიბმა ხალხმა გაიმარჯვა“, მაგრამ საფრანგეთში მისული, რწმუნდება, რომ რევოლუციის შედეგები მხოლოდ ბურჟუაზიამ მოიმკო. გერმანიის ფეოდალურ-იუნკრული რეჟიმის კრიტიკა ჰაინეს ამდროინდელ ნაწერებში უთავსდება კრიტიკას ბურჟუაზიისას, მთელი ბურჟუაზიული საზოგადოებისას.

ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ჰაინეს „ფრანგული ვითარებანი“, „შექსპირის ქალიშვილები და ქალები“, „ფრანგი მხატვრები“ და „საფრანგეთის სცენის შესახებ“, რომლებშიც ნაჩვენებია, თუ როგორი ცბეირული ხერხით იგდო ხელთ ძალაუფლება ბურჟუაზიამ, მეღუქნეებმა და ბანკირებმა, როგორ გადავიდნენ ისინი მკვეთრად გამოხატულ ანტიხალხურ პოზიციაზე. ამის ბრწყინვალე ილუსტრაციას წარმოადგენს ბურჟუაზიის პოლიტიკური მოღვაწეების — ლუი ფილიპეს, კაზიმირ პერიეს, ტიერის, გიზოსა და სხვათა მხატვრული სახეები, მათში მწერლის მიერ იმ სულიერი დრამის ამოკითხვა, რომელიც საზოგადოებრივ ცხოვრებაში არსებული კონფლიქტების გამოხატულებას წარმოადგენდა.

30-იანი წლების ჰაინეს რეალიზმის გამასხვავებელ თავისებურებას შეადგენს ის, რომ მწერლის მიერ დახატული სახე რომელიმე პერიესი თუ ლუი ბლანისა წარმოადგენს არა უბრალო ასახვას რეალური სინამდვილისა, არამედ მისი არსის სრულყოფილად გადმოცემას თვით საზოგადოებაში არსებულ წინააღმდეგობათა საფუძვლზე. რასაკვირველია, დასავლეთ ევროპის იმდროინდელი სხვა რეა-

ლისტებიც ისწრაფიან გადმოგვეცენ მოვლენების არსი მათ მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეებში, მაგრამ თავიანთი მსოფლმხედველობის შეზღუდულობის გამო, ისინი მაინც ვერ ახერხებენ ამ არსის სრულყოფილად გახსნას, მოვლენის განხილვას თავის წინააღმდეგობაში და, რაც მთავარია, ვერ ახერხებენ მოვლენათა განვითარების ტენდენციის ჩვენებას.

ჰაინეს რეალიზმისთვის კი ნიშანდობლივია მოვლენის თავის წინააღმდეგობაშივე განხილვა, მხატვრული სახის წინააღმდეგობის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში არსებულ წინააღმდეგობასთან დაკავშირება, რაც განსაკუთრებით აღსანიშნავია, მოვლენის თავის განვითარებაში ჩვენება. ასე, მაგალითად, ჰაინეს მიერ დახატული სახელუფილიპესი მშვენივრად ასახავს საფრანგეთის საზოგადოებრივი ცხოვრების დიალექტიკას, კლასობრივ ძალთა შორის არსებულ დამოკიდებულებას ივლისის რევოლუციის მომდევნო ეპოქის საფრანგეთში. ლუი ფილიპეს, მისი გარეგნობის, საქმიანობის დახატვისას მწერალი მოხდენილად იმარჯვებს წერის რეალისტურ მეთოდს. ეს მეფე რეალისტი ჰაინესთვის წარმოადგენს გარკვეული სოციალური სისტემის განსახიერებას. მის მიერ დახატული ლუი ფილიპე მოკლებულია სიმშვიდეს, რადგან არ არსებობს სიმშვიდე და ჰარმონია თვით საზოგადოებაში. ამ მიზეზის გამო ჰაინეს მიერ დახატული ლუი ფილიპე ფერმკრთალ, ავადმყოფ ადამიანად გამოიყურება, რადგან ლუი ფილიპემ, მწერლის აზრით, იცის, რომ ცეცხლს ეთამაშება, იცის, რომ სასტიკი მტერი გაიჩინა დემოკრატიის სახით, იმ დემოკრატიის, რომელსაც მან ბურჟუაზიის სახელით ბევრი დაპირება მისცა, მაგრამ არც ერთი მათგანი არ შეასრულა, ხალხის ცხოვრების გაუმჯობესების მიმართულებით არავითარი ქმედითი ღონისძიება არ გაატარა. მან, რომელმაც ხელისუფლება ხალხისაგან მიიღო, უღალატა ხალხს, რევოლუციის დროშას, დაიწყო უფსკრულის გათხრა თავის თავსა და ხალხს შორის. ასე ფიქრობს მწერალი.!

ბურჟუაზიის სახელმწიფოს მეთაურის ამგვარ ხაზებში გადმოცემისას ნათლად ჩანს სიძლიერე ჰაინეს კრიტიციზმისა, უნარი მოვლენების თავის წინააღმდეგობაში, სოციალურ საფუძველთან კავშირში განხილვისა. ლუი ფილიპეს წინააღმდეგობას ჰაინე ცხადყოფს არა მხოლოდ ამ მეფის დემოკრატიისადმი დამოკიდებულების ჩვენებაში, არამედ საზოგადოების სხვა კლასებისადმი, კერძოდ, არისტოკრატიისადმი დამოკიდებულების ჩვენებაშიც. ჰაინე გვამცნობს, რომ ლუი ფილიპეს სახით საფრანგეთის ბურჟუაზია მლიქვნელობს იმ კლასის წინაშე, რომელსაც მან ხელიდან ძალაუფლება გამოსტაცა, მლიქვნელობს არისტოკრატიის წინაშე და ამას

ჩადის იმიტომ, რომ ეშინია თავისი გუშინდელი მოკავშირის, ფრანგი ზალხისა. ამიტომ ხატავს მწერალი ლუი ფილიპეს ორ სკამზე მჯდომარედ, ხატავს როგორც წარმომადგენელს „juste milieu“-ს, ორგვარი ხელთათმანის მქონეს, რომელთაგან ერთი, ჭუჭყიანი ხელთათმანი ხალხისთვის ხელის ჩამოსართმევადაა განკუთვნილი, მეორე, სუფთა ხელთათმანი კი — არისტოკრატებისთვის ხელის ჩამოსართმევად.

ასეთივე შინაგანი წინააღმდეგობის ფონზე იძლევა ჰაინე კაზიმირ პერიესა და ბურჟუაზიის სხვა პოლიტიკური მოღვაწეობის მხატვრულ სახეებს. მათ საქმიანობას იგი უშუალოდ უკავშირებს საფრანგეთში ბურჟუაზიული მონარქიის არსებობის საკითხს, საკითხს იმის შესახებ, შეძლებს თუ არა ბურჟუაზიული მონარქია შეინარჩუნოს ძალაუფლება. ქვეყნის შიგნით რევოლუციური განწყობილებების ზრდის, მშრომელთა მასობრივი პოლიტიკური გამოსვლების, აგრეთვე ქვეყნის საგარეო ფრონტზე დაძაბული მდგომარეობის შთაბეჭდილებათა ქვეშ მყოფ მწერალს ბუნებრივად ესმება ასეთი კითხვა.

ჰაინეს მიერ შექმნილი რეალისტური მხატვრული სახეები ისტორიული პიროვნებებისა საშუალებას გვაძლევენ გავიგოთ არა მხოლოდ ის, რაც ხდებოდა იმ დროის საფრანგეთში, არამედ ისიც თუ რა შეიძლებოდა და რა უნდა მომხდარიყო, გავიგოთ განვითარების პერსპექტივა. ჰაინე როგორც რეალისტი თავისი შემოქმედებითი განვითარების ამ საფეხურზედაც არ სვამს წერტილს იქ, სადაც ჩვეულებრივად სვამდნენ წერტილს კრიტიკული რეალისტები, სახელდობრ იქ, სადაც პასუხი უნდა ყოფილიყო გაცემული კითხვაზე, თუ რა იქნებოდა მომავალში, რით უნდა შეცვლილიყო არსებული. თავისი განვითარების ამ საფეხურზე, მისი დროის კრიტიკული რეალისტებისაგან განსხვავებით, ჰაინე არ იფარგლება მხოლოდ არსებულის კრიტიკით, არამედ აყენებს კონსტრუქციულ გეგმასაც, არსებულის გარდაქმნის პოლიტიკურ პროგრამას. ჰაინეს შემოქმედების ამ საფეხურზედაც ნათლად ჩანს, რომ იგი არ არის ბურჟუაზიის „უძლები შვილი“, როგორადაც მ. გორკი ბურჟუაზიულ რეალისტებს მიიჩნევდა ხოლმე¹, არამედ რეალისტია რევოლუციური დემოკრატიის, რომელიც არ იზღუდება მხოლოდ ბურჟუაზიული საზოგადოების რეალისტური სურათის დახატვით, არამედ მისი რადიკალური გარდაქმნის გარკვეულ პროგრამასაც აყენებს. უკვე ამ პერიოდში ჩანს წყალგამყოფი ჰაინეს სოციალურ პროგრამასა და სოციალისტ-უტოპისტთა პროგრამას შორის, მიუხედავად იმ აშკარა სიმპათიისა, რომელსაც ჰაინე ამ ხანებში სენ-სიმონისტთა მოძღვრებისადმი იჩენდა.

¹ М. Горький, Беседа с молодыми. „О литературе“, Москва, 1937, стр. 316.

„ფრანგულ ვითარებათა“ ავტორის გამასხვავებელი თავისებურება მისი დროის კრიტიკული რეალისტებისაგან ჩანს იმაში, რომ დემოკრატიული, ხალხური ტენდენცია მისი ამდროინდელი შემოქმედებისა კი არ წარმოადგენს ცალკე, დაქვემდებარებული მნიშვნელობის მოვლენას, არამედ ძირითად, წამყვან ტენდენციას. ჰაინე კურსს იღებს დემოკრატიაზე და უკანასკნელის პოზიციიდან აფასებს ადამიანთა ისტორიას, უჩვენებს რეალისტურ სურათს როგორც არისტოკრატების და ბურჟუაზიის, ისე მშრომელი ხალხის ცხოვრებისა. მწერალი ვადმოგვცემს, თუ როგორ ირახმებიან მშრომელები ახალი სახალხო რევოლუციისათვის. შეიძლება ითქვას, რომ ჰაინეს „ფრანგული ვითარებების“ მთავარ მოქმედ გმირს წარმოადგენენ არა ბურჟუაზიის წარმომადგენლები, რომლებიც პოლიტიკური ცხოვრების სარბიელზე გამოსულან, არამედ საფრანგეთის მშრომელები. ეს გარემოება ხელსაყრელად გამოჰყოფს ჰაინეს, როგორც რეალისტ მწერალს, მისი დროის დასავლეთ ევროპის კრიტიკული რეალისტებისაგან.

წარმოშობა რევოლუციურ-დემოკრატიული რეალიზმისა, რომლის საფუძვლის ჩამყრელადაც ჰაინე გვევლინება, პირობადებულია იმ გარემოებით, რომ ბურჟუაზიული საზოგადოების წილშივე ისახება მის წინააღმდეგ მიმართული ფართო სოციალური მოძრაობა, ჩაღდება ბრძოლა ახალი საზოგადოებრივი ბაზისის და მისი შესაბამისი ზედნაშენის ჩამოყალიბებისთვის. XIX საუკუნის 30-40-იან წლებში საბოლოოდ მტკიცდება საფრანგეთში ბურჟუაზიული წყობილება, მწვავედება კაპიტალიზმის შინაგანი წინააღმდეგობანი. ეს გარემოება განაპირობებს რეალიზმის განვითარების შემდგომ საფეხურს, მასში კრიტიციზმის გაძლიერებას, დემოკრატიულ-რეალისტური ლიტერატურის წარმოშობას. ამით უნდა აიხსნას ჰაინეს რეალიზმის განვითარებაც, მისი რეალიზმის მაღალი საფეხური კი, მშრომელი მასების გამოსვლით როგორც ფეოდალური კლასების, ისე ბურჟუაზიის წინააღმდეგ. ჰაინეს შემოქმედება განვითარების უმაღლეს საფეხურს აღწევს XIX საუკუნის 40-იან წლებში, მუშათა კლასთან, კ. მარქსთან მწერლის დაახლოების ეპოქაში. ეს მძლავრი აღმავლობა ჰაინეს მხატვრულ შემოქმედებაში განპირობებულია, როგორც ითქვა, კონკრეტული სოციალ-პოლიტიკური ვითარებით. გერმანია 40-იანი წლებისა იმყოფება ბურჟუაზიული რევოლუციის წინ. ბურჟუაზია ოპოზიციაში უდგას ფეოდალურ-იუნკრულ კლასს, ისწრაფის შექმნას ბურჟუაზიული მმართველობა, ხოლო პროლეტარიატი, შეიარაღებული მეცნიერული სოციალიზმის თეორიით, ისწრაფის არა მხო-

ლოდ მონარქიული რეჟიმის, არამედ ბურჟუაზიის ბატონობის დამხობისაკენ¹. ეს არის პერიოდი მუშა კლასის დამოუკიდებელი პოლიტიკური ბრძოლის დაწყებისა, როცა არსებობდა წანამძღვრები, რომ რევოლუცია ფეოდალურ გერმანიაში პროლეტარული რევოლუციის უშუალო პროლოგად ქცეულიყო².

ჰაინეს ისე, როგორც რევოლუციური დემოკრატიის სხვა წარმომადგენლების შემოქმედებაში, ეს პერიოდი აღინიშნება რეალისტური ტენდენციის შემდგომი გაძლიერებით, მისი მკვეთრად გამოხატული პოლიტიკური ხასიათით. მწერალი ხედავს, რომ მისი მოწოდებაა არა ლიბერალური ბურჟუაზიის, არამედ რევოლუციური დემოკრატიის ბანაკში ყოფნა. იგი გადაჭრით ემიჯნება ლიბერალურ ბურჟუაზიას, ბოერნეს ტიპის რადიკალებს, რასაც ნათლად გვიჩვენებს შრომაში — „**ლ უ დ ვ ი გ ბ ო ე რ ნ ე**“ და პოემაში „**ატატროლი**“. ამ ნაწარმოებებში ჩანს მწერალი, რომელიც დგას მოვლენებისადმი ჯანსაღი, რეალისტური დამოკიდებულების თვალსაზრისზე.

ილაშქრებს რა ბოერნეს ტიპის მოაზროვნეების წინააღმდეგ, დასაცინის რა ტროლების ცალმხრივობასა და ფანატიზმს, 40-იანი წლების ჰაინე მარქსის იდეური გავლენით მთელი სიმწვავეით აყენებს ხელოვნების სოციალურ-პოლიტიკური დანიშნულების საკითხს და უფრო მკვეთრად და დასაბუთებულად, ვიდრე აქამდე, უქვემდებარებს ხელოვნებას კაცობრიობის განთავისუფლებისთვის ბრძოლის ამოცანას. მწერალი კვლავ უბრუნდება პოეზიის ჟანრს, რომელზედაც მან 20-იანი წლების მიწურულში თითქოს საბოლოოდ აიღო ხელი. ეს პერიოდი ჰაინეს შემოქმედებით ევოლუციაში წარმოადგენს არა უბრალოდ დაბრუნებას სალირიკო პოეზიის ჟანრისადმი, არამედ უმაღლეს პუნქტს მის პოეტურ განვითარებაში. ამ პერიოდში შექმნილი პოეტური ნიმუშები ჰაინესი, როგორც იდეურ-შინაარსობრივი, ისე მხატვრული ფორმის მხრივ ეპოქის შესანიშნავ მხატვრულ ძეგლებს წარმოადგენენ.

კულტურულ-ისტორიული მნიშვნელობა ჰაინეს ამდროინდელი შემოქმედებისა იმაში მდგომარეობს, რომ იგი იძლევა პასუხს თანადროულობის მიერ დასმულ მწვავე საკითხებზე, მასში ისახება პოლიტიკური მისწრაფებები გერმანიის რევოლუციური დემოკრატიისა. 40-იანი წლების ჰაინეს ნაწერებში ასახვას პოულობენ ის საზოგა-

¹ К. Маркс, Избранные произведения, т. II, 1949, стр. 48—49.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Манифест коммунистической партии, 1948, госполитиздат, стр. 101.

დობრივ-პოლიტიკური მოვლენები, რომლებსაც ადგილი აქვთ იმ დროის გერმანიასა და მის მეზობელ ქვეყნებში, ასახვას პოულობს საზოგადოებრივი კლასების მზადყოფნა პოლიტიკური ბრძოლისთვის, თაბოზიცია პრუსიულ-მონარქიული რეჟიმის წინააღმდეგ, ბრძოლა პოლიტიკური თავისუფლებისთვის. ამ მხრივ აღსანიშნავია პოემა — „ატატროლი“, ლექსთა კრებული — „თანადროული ლექსები“, განსაკუთრებით, პოემა — „გერმანია“. ყველა ამ ნაწარმოებს მსკვალავს რეალისტური თვალთახედვა, ხელოვნების აქტიური საზოგადოებრივი ფუნქციის აღიარება ფეოდალურ-აბსოლუტისტური რეჟიმისა და ბურჟუაზიის წინააღმდეგ ბრძოლაში.

40-იანი წლების ჰაინეს რეალიზმი კიდევ უფრო ხელსაყრელად განსხვავდება იმდროინდელი ბურჟუაზიული რეალიზმისაგან, განსხვავდება პირველ რიგში თავისი დემოკრატიული, რევოლუციური ხასიათით, პოლიტიკური სიმახვილითა და რადიკალიზმით. ჰაინესეული კრიტიკა ბურჟუაზიული და არისტოკრატიული კლასებისა წარმოდგენს კრიტიკას არა ბურჟუაზიის „უძღები შვილისა“, არამედ მუშათა კლასთან დაახლოებული მოწინავე მწერლისა, რომელიც ამ ხანებში რიგ თავის ნაწარმოებში, როგორც ენგელსი მიუთითებდა, სოციალიზმს ჭადავებს.

ლექსთა კრებულში — „თანადროული ლექსები“ მწერალი გვევლინება არა მთვარიანი ღამეების მომღერლად, არა „ბულბულები-სა და ვარდების“ პარტიის წარმომადგენლად, არამედ პოლიტიკურ მწერლად, რომელსაც უფრო ნათლად და გარკვეულად, ვიდრე ოდესმე აქამდე შეგნებული აქვს პოეზიის მაღალი დანიშნულება სოციალური სიბედშავის წინააღმდეგ, თავისუფლებისა და სამართლიანობისთვის ბრძოლაში. მსგავსად სხვა თავისი პოეტური ნაწერებისა, ჰაინე აქ არათუ უგულვებლყოფს მხატვრულ ფორმას, არამედ იჩენს მისდამი განსაკუთრებულ ყურადღებას, კარგად ესმის რა, რომ ახალი, მოწინავე იდეების პროპაგანდისთვის საჭიროა მაღალი, დახვეწილი მხატვრული ფორმები, მგზნებარე პათოსი, საბრძოლო რომანტიკა.

„თანადროული ლექსების“ ავტორი იმათ წინააღმდეგ გამოდის, ვინც პოეზიას წყვეტს ქვეყნის პოლიტიკური განთავისუფლების, გერმანიის პოლიტიკური გაერთიანების საქმისაგან, ვინც ეძლევა ილუზიას, რომ ფეოდალურ-აბსოლუტისტური რეჟიმის პირობებში შესაძლებელია გერმანიაში თავისუფლების განხორციელება. აღსანიშნავია ამ მხრივ ლექსი — „გეორგ ჰერვეგი“, რომელშიც პოეტი უჩვენებს გულუბრყვილობას ჰერვეგისას, ამ „რკინის

ტოროლასი: რომელსაც სწამდა, რომ გერმანია მონარქიული რეჟიმის პირობებში და თვით მონარქის შემწეობით თავისუფალი გახდებოდა და რომელმაც 1842 წელს პრუსიის მონარქთან აუდიენციის შემდეგ კრახი განიცადა.

ჰაინე უჩვენებს დაბნეულობას ჰერვეგისას, რომელსაც სჯეროდა მეფეების, ხუცების, ეგონა, რომ გერმანულ ხალხს ძველი წყობილების პირობებშივე გაზაფხულის დღეები დაუდგებოდა. ირონიულად ეკითხება მწერალი ჰერვეგს:

„Ward wirklich der Winter zunichte?
Steht wirklich Deutschland in Frühlingsflor?“

ჰერვეგისადმი გამოთქმულ სამდურავში ნათლად იგრძნობა ჰაინეს რეალისტური თვალთახედვა, მისი მისწრაფება შეხედოს მოვლენებს პირდაპირ, ისე, როგორც ისინი მოცემული არიან, შეხედოს მათ გარკვეული პოლიტიკური თვალსაზრისით. მწერალს არ მოსწონს ჰერვეგის პოზიცია იმიტომ, რომ ეს პოეტი, მისი შეხედულებით, კარგავს რეალობის გრძნობას, როცა მიდის გარკვეულ დათმობაზე ტირანებთან, როცა იგი დაფრინავს ტოროლასავით მაღალ სფეროებში, თავისუფლებას შეტრფის, მაგრამ დედამიწასთან კი კაცშიერი გაუწყვეტია. თავისუფლებისადმი ამგვარი სწრაფვა, გამოდის ჰაინეს აზრთა თანმიმდევრობიდან, ილუზიური ხასიათისაა, არ წარმოადგენს სინამდვილისადმი რეალისტური დამოკიდებულების გამოხატულებას. მწერლის თვალსაზრისი ნათელია: პოეზია, მისი აზრით, არ უნდა შორდებოდეს რეალობას, პოეტური აღმადგენა არ უნდა იყოს უსაგნო ხასიათის, იგი სინამდვილეს უნდა ეყრდნობოდეს, ადამიანთა განთავისუფლებას ხელს უწყობდეს.

ამავე რეალისტურ თვალსაზრისს ატარებს ჰაინე ლექსში „Bei des Nachtwächters Ankunft zu Paris“, რომელშიც, უპირისპირებს რა ერთიმეორეს საფრანგეთისა და გერმანიის საზოგადოებრივი განვითარების გზებს, მწარედ დასციინის იმათ, ვინც ეძლევა ილუზიებს. ნალელიანი ირონიით აღნიშნავს პოეტი, რომ გერმანიაში, ქვეყნის მშვიდობიანი გზით გათავისუფლების ილუზიას ჭერ კიდევ აქვს ვასავალი. იგი სასტიკად აკრიტიკებს გერმანიას ფეოდალ-იუნკრებისა, იმათ, ვინც მიზნად ისახავს კოელნის ტაძრის აგების დასრულებას, ვინც ხალხს კონსტიტუციასა და თავისუფლებას პირდება, მაგრამ იფარგლება მხოლოდ დაპირებით, ვინც ცდილობს დააჭეროს ხალხი, რომ მეფის დაპირებას ისეთივე ფასი აქვს, როგორიც ნიბელუნგების განძს. პოეტი აკრიტიკებს იმათ, ვინც ცენზურის გაუ-

ქმების განხორციელებას საერთოდ ბეკდვითი სიტყვის აკრძალვასთან აკავშირებს.

ჰაინეს რეალიზმი თავს იჩენს დესპოტების, სამშობლოს მტრების კრიტიკაში, იმათ კრიტიკაში, ვინც ხალხს, ნაცვლად იმისა, რომ გამოფხიზლებისაქენ მოუწოდოს, აღუნებს. პოეტი ებრძვის ოფიციალური საზოგადოების მიერ დამკვიდრებულ საყოფაცხოვრებო ნორმებსა და მორალს. ლექსში — „გ ა ფ რ თ ხ ი ლ ე ბ ა“ პოეტი გვიჩვენებს, რომ მისი დროის საზოგადოებაში შეუძლებელია არსებობდეს აზრის თავისუფლება, ამ საზოგადოებაში ადამიანებისაგან, ვისაც კი სახელისა და სიმდიდრის მოპოვება სურს, იმას მოითხოვენ, რომ ისინი იყვნენ თავიანთი უფროსების გამგონენი „(Willst du Geld und Ehre haben, muß du dich gehörig ducken“), ხმა არ დაძრან ხუცებისა და მაღალი თანამდებობის პირთა წინააღმდეგ. ეს იმიტომ, ირონიულად შენიშნავს მწერალი, რომ თავადებს აქვთ გრძელი ხელები, ხუცებს კი გრძელი ენა.

თავისი დროის ოფიციალური საზოგადოების ასეთივე რეალისტურ სურათს იძლევა ჰაინე ლექსებში — „ჰ ა ი ნ რ ი ხ ი“, „ჩ ი ნ ე თ ი ს ი მ პ ე რ ა ტ ო რ ი“, „ა დ რ ე უ ლ ი ქ ვ ე ყ ა ნ ა“ და სხვა. ლექსში — „Zur Beruhigung“ პოეტი გულისტკივილით აღნიშნავს, რომ გერმანია ჯერ კიდევ არაა სათანადოდ გამოფხიზლებული პოლიტიკური ბრძოლისთვის. გერმანელთა ნაკლოვან მხარედ პოეტს ის მიაჩნია, რომ ისინი გადაჭრით არ იბრძვიან ტირანიის წინააღმდეგ. არ ძალუძთ გაითამაშონ ბრუტუსის როლი. იგი წერს:

„Im Land der Eichen und der Linden
Wird niemals sich ein Brutus finden“

სწორი არ იქნებოდა თუ ამ ლექსის მიხედვით დავასკვნდით, რომ ჰაინე ვერ ხედავს 40-იან წლებში პოლიტიკური ბრძოლისთვის საერთოდ გერმანელი ხალხის გამოფხიზლებას. ეს იმიტომ, რომ კრებულში მოთავსებული სხვა ლექსები საწინააღმდეგოს გვიდასტურებენ. ზევით მოხსენებულ შემთხვევაში მწერალი უნდა დასცინოდეს მხოლოდ იმათ, ვინც ტირანიისადმი შემრიგებლურადაა განწყობილი, გაბატონებული კლასების იდეურ გავლენაშია მოქცეული. არსებითად პოეტის კრიტიკა ამ ლექსში მიმართულია არა გერმანელი ხალხის, არამედ გერმანელი ტირანების და მათდამი შემრიგებლურად განწყობილთა წინააღმდეგ. რომ ეს ასეა, ამაში გვარწმუნებს კრებულში წარმოდგენილი სხვადასხვა ნიმუში. ასე, მაგალითად, ლექსში — „გ ე რ მ ა ნ ი ა“ ჰაინე აქსოვს თავის ღრმა რწმენას გერმანელი

ზალხისადმი. თავის სამშობლოს იგი აქ ადარებს ბუმბერაზ ზიგფრიდს, რომელიც, ფიქრობს იგი, ბოლოს მოუღებს ტირანიას ისე, როგორც ზიგფრიდმა ბოლო მოუღო გველეშაპს. გერმანელი ზალხისადმი იგივე ღრმა რწმენაა ჩაქსოვილი ლექსში — „ჰ ა ი ნ რ ი ხ ი“, რომელშიც პოეტი იმედს გამოთქვამს, რომ მისი სამშობლო წარმოშობს ისეთ ადამიანს, ვინც მის, პოეტის სანუკვარ ოცნებას განახორციელებს.

როგორც ვხედავთ, ჰაინე ხატავს რეალისტურ სურათს თავისი დროის საზოგადოებისა, ამ უკანასკნელის მანკიერებისა. იგი ხატავს რეალისტურ სურათს თავისი დაბეჩავებული, პოლიტიკურად დაქუცმაცებული სამშობლოსი. მწერალი არა უბრალოდ ფაქტების კონსტატაციას ახდენს, არამედ ხატავს მათდამი თავის დამოკიდებულებასაც. ლექსთა კრებულში — „თ ა ნ ა დ რ ო უ ლ ი ლ ე ქ ს ე ბ ი“ ნათლად იგრძნობა საზოგადოებრივი მოვლენებისადმი პოეტის პოლიტიკური დამოკიდებულება, მისი რევოლუციურ-დემოკრატიული თვალთახედვა. პოეტი არ კმაყოფილდება მარტოოდენ სინამდვილის აღწერით, არამედ იძლევა მოქმედების გარკვეულ პროგრამასაც. იგი მოითხოვს, რომ პოეზია საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნისათვის ბრძოლაში ჩაებას, ცხოვრების აქტიურ საკითხებს გამოეხმაუროს. ლექსში — „უ წ ი ნ დ ე ლ გ ო ე თ ე ა ნ ე ლ ს“ ჰაინე იმიჯნება იმათგან, ვინც პოეზიის დანიშნულებას პოლიტიკურ ინდიფერენტობაში ხედავს. ლექსში — „ტ ე ნ დ ე ნ ც ი ა“ კი იგი ილაშქრებს იმათ წინააღმდეგ, ვინც აქტიურ მოქმედებას ვერთერული სანტიმენტალობით ცვლის.

რევოლუციური დემოკრატიის ბანაკში გადასული რეალისტი ჰაინე, ხედავს, რომ პოეზიის წინაშე ახალი ამოცანები ისმება. ლექსში — „Lebensfahrt“ იგი გვანიშნებს მკვეთრ მობრუნებას თავის ცხოვრებაში, მის მიერ ახალი გზის არჩევას, ახალ გემში ჩასხდომას ახალ ამხანაგებთან ერთად („Ich hab' ein neues Schiff bestiegen, mit neuen Genossen“). ამიერიდან მწერალი უფრო მტკიცედ და გადაჭრით, ვიდრე აქამდე, გამოდის ტირანიის წინააღმდეგ (ლექსები — „დ ო ქ ტ რ ი ნ ა“, „ტ ე ნ დ ე ნ ც ი ა“), მოუწოდებს გერმანელ მწერალს ვაბედული ბრძოლისაკენ, მოუწოდებს იბრძოლოს მანამ, ვიდრე არ გამქრალა უკანასკნელი ტირანი („bisse, schmette, donnre täglich, bis der letzte Dränger flicht“).

„თანადროული ლექსების“ რეალიზმი თავს იჩენს ისეთი უმნიშვნელოვანესი საკითხის გაშუქებაში, როგორცაა საკითხი შრომისა და კაპიტალს შორის დამოკიდებულებისა. ამ ხანებში გერმანიაშიც ადგილი აქვს პროლეტარიატის დამოუკიდებელ პოლიტიკურ გამოსვ-

ლებს. ამ დიდი მოვლენის შთაბეჭდილების ქვეშ მარქსის იდეურ გავლენით ჰაინე ქმნის ლექსს — „ს ი ლ ე ზ ი ე ლ ი ფ ე ი ქ რ ე ბ ი“, რომელშიც გვაძლევს მართალ სურათს თავის კლასობრივ შეგნებამდე ამალღებული გერმანელი პროლეტარებისა. პოეტი არ ხატავს უმწუო მუშას, არ იღებს კურსს მექარხნებში მუშისადმი რაიმე სიბრაღულის გამოწვევაზე, არამედ ხატავს პოლიტიკურად გათვითცნობიერებულ მუშებს, რომელთაც შეუგნიათ თუ ვინ არიან მათი კლასობრივი მტრები.

პოეტი წყველა-კრულვას უგზავნის ჩაგვრის სისტემას, „ყალბ სამშობლოს“, ღმერთს, ხელმწიფეს მდიდრებისას, რომლებიც არიან მიზეზი მუშების აუტანელი ცხოვრებისა. ჰაინეს მუშა არ არის პოლიტიკურად პასიური, მოწუწუნე მუშა, არამედ შეგნებული პროლეტარია, რომელიც აქტიური ბრძოლისთვის, ჩაგვრის სისტემის დამხობისთვის ემზადება („Altdeutschland, mir weben dein Leichentuch, wir weben hinein den dreifachen Fluch“).

ამ ლექსში აღწევს ჰაინეს რეალიზმი მაღალ საფეხურს. ფრ. ენგელსიც ამიტომ აძლევდა მაღალ შეფასებას ჰაინეს ამ ნაწარმოებს, თვლიდა მას ისეთ ნაწარმოებად, რომელშიც მწერალი სოციალიზმს ქადაგებს.

ამ ხაზს აგრძელებს ჰაინე პოემაში — „გ ე რ მ ა ნ ი ა, ზ ა მ თ რ ი ს ზ ღ ა პ ა რ ი“, რომელშიც იგი მკვეთრად აკრიტიკებს პრუსიულ-რეაქციულ რეჟიმს, სოციალური უსამართლობის კონკრეტულ წარმომადგენლებს, იმათ, ვინც გერმანიაში აზრის ბასტილიებს აგებს. პოეტი მიდის გაბედულ პოლიტიკურ დასკვნამდე — ტირანიის დამხობის აუცილებლობის აღიარებამდე („Bedenk ich die Sache ganz genau, so brauchen wir kein Kaiser“). მარქსის იდეური გავლენის ქვეშ მყოფი მწერალი გადაჭრით უპირისპირდება ძველ სამყაროს, ფილოსოფიას საერო და სასულიერო ფეოდალებისას, რომლებიც ადამიანთა ყურადღებას ამ ქვეყნიდან ზეცისაკენ მიაპყრობენ. ჭანსალი, მატერიალისტური თვალთახედვის მატარებელი მწერალი ამ ნაწარმოებში ავითარებს იდეალიზმის პრინციპულად საწინააღმდეგო თვალსაზრისს („Den Himmel überlassen wir den Engeln und den Spatzen“), ფილოსოფიას ამ ქვეყნად დარჩენის და ამქვეყნადვე გახარებისა („Wir wollen hier auf Erden schon das Himmereich erreichen“).

ასეთი თვალსაზრისი პოეტს გამართლებულად მიაჩნია იმიტომაც, რომ იგი მთელ იმდროინდელ ვითარებას ასახავს, თანაც ვითარებას არა მხოლოდ იმდროინდელი გერმანიისა, არამედ მთელი ევროპისა. მარქსთან დაახლოების შედეგად „გერმანიის“ ავტორი გენიალუ-

რად მიმხვდარა, რომ 40-იანი წლების ევროპაში უნდა მოხდეს უმნიშვნელოვანესი ამბები, დიდი სოციალურ-პოლიტიკური ძვრები. აქ ჩანს მთელი სისრულით ჰაინეს რეალიზმი, მისი კრიტიციზმი, მოწინავე რევოლუციურ-დემოკრატიული იდეალები. შემდგომ პერიოდში ჰაინეს რეალიზმში გარკვეული ბზარი იჩენს თავს. კლასობრივი შეზღუდულობის შედეგად პოეტი ვერ ახერხებს თანმიმდევრულად წასვლას რეალიზმის გზით, მისვლას სოციალისტური ლიტერატურის ძირითადი პრინციპების აღიარებამდე, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ჰაინე თავისი შემოქმედების უკანასკნელ პერიოდშიც არ ღალატობს რეალიზმის პრინციპს, არ იჭრება მისტიკა-ირაციონალიზმში.

როგორც დავინახეთ, ხელოვნების, ლიტერატურის ძირითადი საკითხების გაგებაში ჰაინე რეალისტური ესთეტიკის ნიადაგზე დგას. მხატვრულ შემოქმედებაშიც იგი ერთგულია თავისი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური შეხედულებებისა. ჰაინეს შემოქმედებითი ევოლუცია გვიჩვენებს რეალისტური ლიტერატურის დამკვიდრებას მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის ლიტერატურაში, მაგრამ ჰაინეს რეალიზმი, როგორც ვნახეთ, არ არის ადეკვატური იმ რეალიზმისა, რომელიც დამკვიდრდა ამ პერიოდში დასავლეთ ევროპის ლიტერატურაში. ჰაინეს შეხედულებებიც რეალიზმის შესახებ, მისი რეალიზმის თეორიაც ასევე მნიშვნელოვნად განსხვავდება რეალიზმის იმ თეორიისაგან, რომელიც მოგვცეს ამ დროის კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენლებმა.

ჰაინეს რეალიზმის ძირითადი თავისებურება მდგომარეობს მის რევოლუციურ-დემოკრატიულ ხასიათში. ჰაინე ხაზს უსვამს სინამდვილის, საზოგადოებრივი ცხოვრების მსაზღვრელ როლს ხელოვნებაში, უარყოფს რეალობიდან მოწყვეტილ ხელოვნებას, მაგრამ არ ემყოფილდება სინამდვილის უბრალო ასახვით, არამედ მოითხოვს მისდამი ხელოვნის გარკვეული თვალსაზრისით მიდგომას. მწერალს მიაჩნია, რომ ყველა ხელოვანი, მათ შორის ისინიც, ვინც ე. წ. ობიექტივიზმის ყალბ სამოსში ეხვევა, მოვლენებისადმი გარკვეულ თავის დამოკიდებულებას გამოხატავს.

ჰაინეს სიმპათიას იმსახურებს ის ხელოვნება, რომელიც რეალისტურია თავისი ხასიათით, მაგრამ ფაქტების უბრალო კონსტატაციას კი არ წარმოადგენს, არამედ აქტიურად ერევა და ზემოქმედებს საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე, იჭერს საზოგადოების პროგრესული ნაწილს, რევოლუციური დემოკრატიის მხარეს. თავისი თეორიული და მხატვრული შემოქმედებითაც ჰაინე ხელს უწყობს რეალიზმის დამკვიდრებას, მაგრამ რეალიზმს არა ბურჟუაზიის; არამედ რევოლუციური დემოკრატიისა.

შ ი ნ ა ა რ ს ი

ავტორისაგან	3
I. ლესინგი ჩერნიშევსკის კონცეფტიაში	5
II. რომანტიზმისადმი გოეთეს დამოკიდებულების პრობლემისათვის	25
ნარკვევი პირველი	25
ნარკვევი მეორე	73
ნარკვევი მესამე	113
ნარკვევი მეოთხე	157
III. გოეთეს „ფაუსტის“ პრობლემისათვის	196
IV. გოეთეს დამოკიდებულება საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციისადმი	232
V. გოეთე და მსოფლიო ლიტერატურა	294
VI. ფრიდრიხ შილერის „უაჩაღების“ პრობლემატიკა	313
VII. რეალზმისადმი ჰაინეს დამოკიდებულების საკითხისათვის	327

Григорий Гаврилович Хавтаси

ОЧЕРКИ ПО НЕМЕЦКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ

(на грузинском языке)

Издательство Тбилисского университета
Тбилиси 1975

რედაქტორი შ. რ ე ვ ი შ ვ ი ლ ი
გამომცემლობის რედაქტორი ნ. ი ო რ ა მ ა შ ვ ი ლ ი
ტექნორედაქტორი ი. ხ უ ც ი შ ვ ი ლ ი
კორექტორი დ. მ ა ნ ჭ გ ა ლ ა ძ ე

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 30/VI-75. ქალაქის ფორმატი 60×90.
ნაბეჭდი თაბახი 22. სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 20,92

შეკვეთა 733 უფ 01959 ტირაჟი 2000

ფასი 1 მან. 08 კაპ.

თბილისის უნივერსიტეტის გამომც., თბილისი 380028, ი. ჭავჭავაძის პრ. 14.
Издат. Тбилисского университета, Тбилиси, 380028, пр. И. Чавчавадзе, 14
თბილისის უნივერსიტეტის სტამბა, თბილისი, 380028, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 1.
Типография Тбилисского университета, Тбилиси, 380028, пр. И. Чавчавадзе, 1.