

ნოკონ ჭავჭავაძე



საქართველოს  
საბჭოთაო  
საბჭოთაო  
საბჭოთაო  
საბჭოთაო  
საბჭოთაო

ტომი I

# ესთეტიკის საკითხები

(მეორე გამოცემა)

თბილისი  
2007

სარედაქციო კოლეგია:  
ნინო ჭავჭავაძე  
აკაკი ყულიჯანიშვილი  
რევაზ ბალანჩივაძე

© ISBN 978-99940-68-12-8 (სამივე ტომის)  
© ISBN 978-99940-68-13-5 (პირველი ტომის)

© ნინო ჭავჭავაძე, 2007  
© NINO CHAVCHAVADZE, 2007

მეორე გამოცემისათვის

ეს წიგნი ნახევარი საუკუნის წინ დაიწერა. მისი ავტორის პროფესიული არჩევანი შეჩერდა ესთეტიკაზე, რაშიც გამოვლინდა ბატონი ნიკოს ხასიათი—პიროვნული გამბედაობა და სურვილი იქ დგომისა, სადაც ქართულ ფილოსოფიას შედარებით უჭირდა. საქმე ისაა, რომ კომუნისტური რეჟიმის მიერ ესთეტიკა კარგა ხანს იდეალისტურ მიმდინარეობად იყო აღიარებული. ერთმა კურიოზულმა ფაქტმა, კონკრეტულად იმან, რომ ცეკა-ს ერთ-ერთმა ინსტრუქტორმა მარქსის არქივში აღმოაჩინა წერილი, რომელშიც იგი ამერიკულ ენციკლოპედიას წერდა, რომ, როგორც კი მოიცლიდა, ფილოსოფიის ამ არაჩვეულებრივ განშტოებაზე მისთვის სტატიას დაწერდა, შესაძლებელი გახდა ესთეტიკის აღორძინება. თუმცა ამას მეორე მხარეც ჰქონდა, ესთეტიკის პრობლემებზე წერდა ყველა, ვისაც არ ეზარებოდა; წერდნენ ძალზე არაპროფესიულად და არააკადემიურად. ახალგაზრდა ნიკო ჭავჭავაძემ იგრძნო ის საფრთხე, რასაც ქართულ კულტურას ასეთი ოპუსები უქადდა და თავისი პოლემიკური წერილებით სიცხადე შეიტანა ესთეტიკის პრობლემების გამოკვეთასა და კვლევის სწორ მეთოდოლოგიაში. 1958 წელს გამოდის მისი პირველი წიგნი „ესთეტიკის საკითხები“, რომელშიც გამოვლინდა ახალგაზრდა მკვლევარის დიდი ერუდიცია და საკითხის დაყენებისა და გადაწყვეტის ორიგინალური ხედვა. ბატონი ნიკოს პიროვნულ და მეცნიერულ გაბედულებაზე ეს წიგნი დღესაც მეტყველებს. ამ პერიოდის ნიჭიერი ქართველი ფილოსოფოსები ცდილობდნენ რეჟიმთან კონფლიქტში არ შესულიყვნენ და კვლევის სფეროდ ძირითადად ფილოსოფიის ისტორიას ირჩევდნენ. ბატონმა ნიკომ სარისკო, თუმცა, საშური სფერო აირჩია და ამით გააკეთა განაცხადი, რომ რეჟიმთან თანამშრომლობას არ აპირებდა.

წიგნში საფუძვლიანად არის განხილული ესთეტიკური საგნის, მისი სტრუქტურის, მისი ფორმისა და შინაარსის თავისებურებები, მხატვრული შემოქმედებისა და მხატვრული ასახვის სპეციფიკა.



## თავი პირველი

# ისტეტიკა როგორც მეცნიერება

### 1. ისტეტიკის საგანი

ყოველი მეცნიერება სინამდვილის ამა თუ იმ სფეროს სწავლობს, ყოველ მეცნიერებას თავისი საგანი აქვს. არ შეიძლება ორი მეცნიერება ერთი საგნის შესახებ, არც ის შეიძლება, რომ ერთი მეცნიერება ორ ან რამდენიმე საგანს სწავლობდეს. ეს, ცხადია, იმას არ ნიშნავს, რომ მეცნიერების საგანი ერთი ემპირიული საგანია, არც იმას, რომ მეცნიერების საგნის შიგნით გამორიცხულია შინაგანი სირთულე და მრავალმხრივობა. პირიქით, ყოველი მეცნიერება ცდილობს თავისი საგანი ყოველმხრივად, ყოველი კუთხიდან შეისწავლოს და ამის გამო მას მრავალი პრობლემის გადაწყვეტა უხდება. მაგრამ ყველა ეს პრობლემა ერთი რიგისა უნდა იყოს, მას საერთო რაღაც უნდა ჰქონდეთ, რათა ისინი ერთი მეცნიერების კომპეტენციაში შევიდნენ. მეცნიერების ერთ საგანზე როცა ლაპარაკობენ, სწორედ ეს საერთო აქვთ ხოლმე მხედველობაში.

ყველაფერი ეს, რა თქმა უნდა, ესთეტიკასაც ეხება. ესთეტიკაც მეცნიერებაა, მასაც მისი წარმოშობიდან დღემდე მრავალი საკითხი აწუხებს, მრავალი პრობლემის გადაწყვეტა სურს. იგი ცდილობს, მაგალითად, გაარკვიოს მშენიერე-

ბის, ტრაგიკულია და კომიკურის ბუნება, აღმოაჩინოს სილამაზის კანონები, დაადგინოს მხატვრული სახისა და ტიპის ცნებები, გაარჩიოს ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობა მხატვრულ ნაწარმოებში, მოძებნოს მხატვრულობის უტყუარი საზომი და ა. შ. ზოგჯერ ესთეტიკოსები მხატვრული შემოქმედების ფსიქოლოგიური ბუნების გარკვევასა და ესთეტიკური სიამოვნების განცდის ანალიზსაც ცდილობენ, თუმცა ამ საკითხებს მათ სხვა მეცნიერების წარმომადგენლები — ფსიქოლოგები — ეცილებიან. ასევე სადავო აქვს ესთეტიკას სხვა მეცნიერებებთან ისეთი საკითხები, როგორცაა ხელოვნების წარმოშობა და მისი განვითარების კანონზომიერებანი (ხელოვნების ისტორიასთან), ხელოვნების როლი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში და ა.შ.

ეს სადავო სფეროებიც რომ დათმოს, ესთეტიკას მაინც ბევრი და, რაც მთავარია, მრავალფეროვანი საკითხი დარჩება საკვლევად. ამ დანარჩენ საკითხებს ესთეტიკამ საერთო ძირი უნდა მოუძებნოს და ამით დაადგინოს თავისი საგანი. სად უნდა ვეძებოთ ეს საერთო ძირი, რა უნდა იყოს ეს საგანი? ამ საკითხის ყველაზე მარტივი, ჯერჯერობით წმინდა სიტყვიერი, გადაწყვეტა ასე შეიძლება წარმოვიდგინოთ. ანალოგიურად, მაგალითად, ფიზიკისა, რომლის საგანიც ფიზიკურია, ან ლოგიკისა, რომელიც ლოგიკურს სწავლობს, ესთეტიკაც მეცნიერებაა ესთეტიკურის შესახებ, ყველაფერი იმის შესახებ, რაც იწვევს ე. წ. „ესთეტიკურ განცდას“, რომელიც — როგორც ამას ფსიქოლოგია ადგენს, — სპეციფიკური, ყველა სხვა განცდაზე დაუყვანადი განცდაა.

ესთეტიკის ასეთი განსაზღვრება („იგი მეცნიერებაა ესთეტიკურის შესახებ“) ტავტოლოგიურობის გარდა სხვა სიძნელეებსაც შეიცავს. მართალია, ტავტოლოგიურობა მოიხსნებოდა, ესთეტიკური ცნება რომ დადგენილი იყოს; ამას კი მეცნიერების განსაზღვრებას ვერ მოვთხოვთ, იგი ამ მეცნიერების სისტემამ უნდა მოგვცეს; მაგრამ ამ სისტემის

აშენებას რომ შევუდგეთ, ესთეტიკის განსაზღვრებამ უნდა მიგვითითოს, თუ რას მოვკიდოთ ხელი, რა შევისწავლოთ. ესთეტიკურ განცდას უამრავი, სრულიად სხვადასხვა რიგის მოვლენა იწვევს. ესთეტიკურ სიამოვნებას იწვევენ ბუნების მოვლენებიც და ადამიანიც, ხელოვნების ძეგლებიც და ადამიანის სხვაგვარი მოქმედების პროდუქტებიც. ჩვენ შეიძლება მოგვწონდეს (ესთეტიკურად) ალუბლის ბალიც და ნატურმორტიც, ჩიტის გალობაც და ოპერაც, ბობოქარი ზღვაც და ტრაგედიაც, ავეჯიც და ჭადრაკის პარტიაც... ცხადია, ესთეტიკა შეისწავლის არა ამ საგნებსა თუ მოვლენებს, როგორც ასეთებს, ცალ-ცალკე, არამედ იმ საერთოს, რამაც ისინი ერთ კლასში, ესთეტიკური განცდის გამომწვევ მოვლენათა კლასში გააერთიანა.

რა არის ეს საერთო? პირველი, რაც აქ შეიძლება თვალში გვეცეს, ესაა, რომ ყველა ეს „ესთეტიკური“ მოვლენა სათანადო განცდას იწვევს ჩვენში. იქნებ თვითონ ეს განცდაა მათი გამაერთიანებელი, ანდა იქნებ ამ განცდის ანალიზი გვაპოვნინებს ესთეტიკურს? მეცნიერების ისტორიამ იცის საკითხის ასე დაყენება — ე. წ. ფსიქოლოგიური ესთეტიკა, — მაგრამ ისიც იცის, რომ ამ მიმართულებას ესთეტიკისათვის ბევრი არაფერი გაუკეთებია. განცდის ფსიქოლოგია — გინდ ესთეტიკური იყოს ეს განცდა, გინდ არა — მაინც ფსიქოლოგიად დარჩება. უფრო მეტი, ფსიქოლოგიური ესთეტიკის პრინციპული შეცდომა ის არის, რომ იგი ესთეტიკურის წყაროდ წინასწარვე მიიჩნევს სუბიექტს, დაუსაბუთებლად გულისხმობს, რომ ესთეტიკური სუბიექტურია, მაშინ როცა ამას, სულ ცოტა, გამორკვევა სჭირდება. სუბიექტურია თუ ობიექტურია ესთეტიკური — ეს ესთეტიკის ერთ-ერთი პრინციპული საკითხია და მას (ესთეტიკას) უფლება არა აქვს იგი გადაწყვეტამდე გადაწყვეტილად იგულებოს. თუნდაც იმიტომ, რომ ესთეტიკის საგნად ესთეტიკური განცდის მიჩნევა, ე. ი. ფსიქოლოგიური ესთე-

ტიკის თვალსაზრისზე დგომა, უმართებლოდ უნდა ჩაითვალოს. ეს, ცხადია, იმას არ ნიშნავს, რომ არ შეიძლება ან არაა საჭირო ესთეტიკური განცდის ფსიქოლოგია, არც იმას, რომ ესთეტიკამ მის მონაპოვრებს ანგარიში არ უნდა გაუწიოს, მაგრამ იმას კი ნიშნავს, რომ ესთეტიკამ თავისი საგანი ფსიქოლოგიისაგან დამოუკიდებლად უნდა ეძებოს.

ესთეტიკის ისტორიამ ასეთ, ფსიქოლოგიისაგან სრულიად დამოუკიდებელ, გზათა ძიების ცდებიც იცის. ესთეტიკას ძალიან ხშირად განსაზღვრავენ როგორც მეცნიერებას ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერების შესახებ, ან, უფრო მოკლედ, მშვენიერების შესახებ. ასეთ განსაზღვრებებში, დიდ უძრავლეს შემთხვევაში, იგულისხმება, რომ მშვენიერება ბუნების საგანთა თუ ხელოვნების ნაწარმოებთა ის საერთო და ამავე დროს ობიექტური ნიშანია, რომელიც განაპირობებს ჩვენში ესთეტიკური განცდის წარმოქმნას და რომელიც ესთეტიკის, როგორც არაფსიქოლოგიური მეცნიერების, საგანს წარმოადგენს. ფსიქოლოგიურ ესთეტიკას ასეთი თვალსაზრისი იმდენად უპირისპირდება, რამდენადაც იგი იმთავითვე გამოდის იმ წანამძღვრიდან, რომ ესთეტიკური სუბიექტური კი არ არის, არამედ სწორედ ობიექტურია. და, სამწუხაროდ, სწორედ ამაშია ამ თვალსაზრისის მანკი. როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, საკითხი ესთეტიკურის სუბიექტურობა—ობიექტურობის შესახებ ესთეტიკის მეცნიერებამ უნდა გადაწყვიტოს და მას არა აქვს უფლება დოგმატურად აირჩიოს ამ საკითხის გადაწყვეტის ესა თუ ის ვარიანტი, თუნდაც რომელიმე მათგანი რაიმე გარეშე მოსაზრებებით უფრო მოსაწონი ჩანდეს. გარდა ამ ნაკლისა, ეს თვალსაზრისი სხვა სენითაცაა დაავადებული, რომელიც მას ფსიქოლოგიურ ესთეტიკაზე უარეს მდგომარეობაშიც კი აყენებს. როცა ფსიქოლოგიური ესთეტიკა ესთეტიკურ განცდას მიიჩნევს თავის საგნად, მას ხელთ აქვს ეს განცდაც და მისი კვლევის მეთოდიცაც. ის თვალ-



საზრისი კი, რომელიც ესთეტიკურს საგნებისა და მოვლენების ობიექტურ ნიშან-თვისებად მიიჩნევს, ამ მხრივ, სულ ცოტა, ბუნდოვანია და გაურკვეველი. რა ბუნებისაა საგანთა ეს ობიექტური ესთეტიკური თვისება და ამის შესაბამისად, როგორი მეთოდებით უნდა იქნას იგი შესწავლილი—ამ კითხვაზე ხსენებულ თვალსაზრისს არსებითად არა აქვს პასუხი. დღეს ძნელად თუ მოიძებნება ადამიანი, რომელიც შეგნებულად ფიქრობს, რომ საგანთა ესთეტიკური თვისება ფიზიკურ ან ქიმიურ თვისებათა რიგისაა და რომ იგი ფიზიკისა და ქიმიის მეთოდებით შეიძლება იყოს შესწავლილი. პირიქით, თითქმის ყველა იმ აზრისაა, რომ ესთეტიკური თვისებები სხვა თვისებებზე არ დაიყვანება. ის რუსი ავტორები,<sup>1</sup> რომლებიც ამ ბოლო ღროს თავგამოდებით მოითხოვენ—ესთეტიკა ესთეტიკა უნდა იყოსო და მას საქმე საგანთა სწორედ ესთეტიკურ თვისებებთან, ესთეტიკურ არსთან უნდა ჰქონდესო, უდავოდ მართალნი არიან, მაგრამ მათ სიმართლეს, სამწუხაროდ, მხოლოდ ნეგატიური ხასიათი აქვს — ისინი კარგად აჩვენებენ, რა არ უნდა იყოს ესთეტიკა და რასთან არ უნდა ჰქონდეს მას საქმე, მაგრამ როგორია, რა ბუნებისაა ეს სპეციფიკური საგანი — ეს ისევ გაურკვეველი რჩება.

მშვენიერების მიჩნევა ესთეტიკის საგნად არასწორია მაშინ, როცა წინასწარვეა ნაგულისხმევი, რომ იგი საგანთა ობიექტური, სუბიექტურისაგან, ადამიანისაგან სრულიად დამოუკიდებელი ნიშანთვისებაა. ცხადია, არაა გამორიცხული, რომ მშვენიერება მართლაც აღმოჩნდეს საგანთა ობიექტურ თვისებად, მაგრამ რამდენადაც ეს ჯერ არავის არ დაუმტკიცებია, ამდენად იგი ესთეტიკის საგნის განმსაზღვრელ დებულებად არ გამოდგება. ვიმეორებ, ესთეტიკას როგორც

---

<sup>1</sup> შტრ., მაგალითად, А. И. Буров, Эстетическая сущность искусства, М., 1956, В. В. Ванслов, Содержание и форма в искусстве, М., 1956

ყოველ მეცნიერებას, არა აქვს უფლება უდავოდ მიიჩნიოს ის, რაც სადაოა. ეს თუნდაც შემდეგიდან ჩანს: „მშვენიერება“, როგორც ცნობილია, ესთეტიკურ ლიტერატურაში ორი ძირითადი მნიშვნელობით იხმარება — ხან ესთეტიკურის მთელი სფეროს აღსანიშნავად, ხან ესთეტიკურის ერთ-ერთი კატეგორიის სახელად, ამაღლებულის, ტრაგიკულის, კომიკურის და ა.შ. გვერდით. რა მნიშვნელობითაც არ უნდა ვიხმაროთ მშვენიერების ცნება, იგი უდავოდ იმავე რიგისა იქნება, რაც მაგალითად, ტრაგიკული ან კომიკური, ხოლო ამ უკანასკნელთ საგნების ობიექტურ, ადამიანთა დამოუკიდებლად არსებულ ნიშანთვისებად უკიდურესად „ობიექტივისტი“ ესთეტიკოსიც კი ვერ მიიჩნევს. ყოველ შემთხვევაში, როგორც უკვე ითქვა, დღეს შეგნებულად და სერიოზულად არავინ დაიწყებს იმის მტკიცებას, რომ მშვენიერება საგნების ფიზიკურ თვისებათა რიგის კატეგორიაა. ზემოაღნიშნულის გარდა, ესთეტიკაში სუბიექტივისტურ და ობიექტივისტურ—„ფიზიკალურ“ თვალსაზრისებს ის საერთო ნაკლი ახასიათებთ, რომ ორივე ესთეტიკურს ეძებს იქ, სადაც იგი არ შეიძლება იქნას მოძებნილი. ორივეს ავიწყდება, რომ ესთეტიკური ეთიკურისა და ლოგიკურ-გნოსეოლოგიურის რიგისაა და მშვენიერების ძებნა ფსიქიკურ განცდაში ან ფიზიკურ საგანში, იგივეა, რაც ცალკე, იზოლირებლად აღებულ სუბიექტში ან ობიექტში ჭეშმარიტების ძებნა. ჭეშმარიტებასთან და სიკეთესთან მშვენიერების მჭიდრო კავშირი და ნათესაობა, რაც, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ინსტინქტურად იგრძნობა და რის გამოც ესთეტიკის ისტორიაში არაერთხელ წამოჭრილა მათი იგივეობის იდეა, საკმაოდ ნათლად გვიჩვენებს ზემოაღნიშნული ორივე თვალსაზრისის მცდარობას.

მაშასადამე, გამოდის, რომ მიუღებელია ესთეტიკის საგნის როგორც სუბიექტივისტურ-ფსიქოლოგიური, ისე ობიექტივისტურ-„ფიზიკალური“ გაგება. ალტერნატივა—სუბი-

ექტური ან ობიექტური, ან უფრო ზუსტად, ფსიქიკური ან ფიზიკური—ესთეტიკურის მიმართ ამომწურავი რომ იყოს, მაშინ ესთეტიკის როგორც მეცნიერების საქმე თავიდანვე წაგებული იქნებოდა. საბედნიეროდ, როგორც ეს ახლახან ნათქვამიდანაც ჩანს, ეს ასე არ არის. სრულიადაც არ არის გამორიცხული, პირიქით, უფრო დამაჯერებელიც ჩანს, ესთეტიკურის ძებნა სუბიექტისა და ობიექტის ერთიანობაში, მათ ურთიერთობაში. /ესთეტიკურის გაგება, როგორც სინამდვილესთან ადამიანის გარკვეული ურთიერთდამოკიდებულებისა, როგორც სუბიექტისა და ობიექტის თავისებური ურთიერთობისა ისტორიულადაც არის ცნობილი. ესთეტიკის ისტორიაში ხშირად ყოფილა აღნიშნული, რომ ესთეტიკის ძირითადი საკითხი, მისი საგანი სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულებაა. მართალია, ამ დებულების გაგებაც სხვადასხვანაირად შეიძლება. თუ ესთეტიკური დამოკიდებულება გაგებულია როგორც სუბიექტის მიმართება საგანზე, თუ ამ დამოკიდებულების წყარო სუბიექტშია დანახული, მაშინ იგი სავსებით მისაღებია ფსიქოლოგისტებისათვისაც. ისეთი ფსიქოლოგისტები, როგორც, მაგალითად, კოულპე და მოიმანი, სწორედ ასე გაგებულ ესთეტიკურ დამოკიდებულებას მიიჩნევენ ესთეტიკის საგნად. ლოგიკურად არაა გამორიცხული „ესთეტიკური დამოკიდებულების“ ცნების საპირისპირო, ობიექტური გაგებაც — როცა იგი განხილულია როგორც ობიექტის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „მომართება“, როცა ეს დამოკიდებულება გაგებულია, როგორც ობიექტიდან მომდინარე. ასეთ შემთხვევებში ჩვენ ისევ ზემოაღნიშნულ სიძნელეთა ტყვეობაში აღმოვჩნდებით: მაგრამ თუ ესთეტიკურ დამოკიდებულებას გავიგებთ სწორედ როგორც ურთიერთობას, ერთიანობას, რომლისთვისაც ერთნაირად აუცილებელია სუბიექტიც და ობიექტიც (თუნდაც ერთ-ერთი მათგანის როლი მეტი იყოს, ვიდრე მეორისა), მაშინ ესთეტიკური

დამოკიდებულების ცნება გამოსავალ პუნქტად გამოდგება ესთეტიკის საგნის დადგენისათვის.

„ესთეტიკური დამოკიდებულების“ ცნების სასარგებლოდ ჩვენი განცდაც მეტყველებს. ესთეტიკური ჩვენ ყოველთვის განცდაში გვეძლევა, მაგრამ ამავე დროს იგი განიცდება როგორც ობიექტიდან მომდინარე რაღაც, როგორც ობიექტის თვისება. განცდა „რა ლამაზია“, ჩვენი სუბიექტური შეფასებაა საგნისა, მაგრამ სწორედ მისი და ამასთან, როგორც ჩვენ ვფიქრობთ, ობიექტური, ადეკვატური შეფასებაა. თვითონ ეს განცდა-შეფასება აუცილებლად გულისხმობს შემფასებელსაც და შესაფასებელსაც. რასაკვირველია, არ არის გამორიცხული, რომ ეს განცდა ილუზორული იყოს. ამიტომ თვითონ ეს განცდა არ გამოდგება იმის საბუთად, რომ ესთეტიკური სწორედ სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთობაში არსებობს, მაგრამ იმის საბუთად, რომ ესთეტიკურის ასეთი გაგებაც შეიძლება, უსათუოდ გამოდგება.

თუ ესთეტიკის საგნად მის ძირითად საკითხად სინამდვილესთან ადაშიანის ესთეტიკურ დამოკიდებულებას მივიჩნევთ, ეს შესაძლებლობას მოგვცემს დავძლიოთ არა მარტო ის სიძნელენი, რომლებიც დაკავშირებულია ზემოაღნიშნულ ცალმხრივ თვალსაზრისებთან. კერძოდ, შედარებით ადვილად გადაწყდება ის საკითხი — ხელოვნებაა ესთეტიკის საგანი თუ მშვენიერება, — რომელიც ამ ბოლო დროსაც იქცა ჩვენში გაცხარებული დისკუსიის ობიექტად.<sup>1</sup> მას შემდეგ, რაც ესთეტიკა არსებობს, ყოველი ესთეტიკოსი ასე თუ ისე ცდილობს ხელოვნების ბუნების გაგებასაც და მშვენიერების არსის წვდომასაც. ესთეტიკას ყოველთვის ჰქონდა საქმე ხელოვნებასთანაც და არახელოვნებითი მშვენიერების, არახელოვნებითი ესთეტიკურის სფეროსთანაც.

<sup>1</sup> იხ. Вопросы философии, 1956, '3.

ცხადია, ალბათ იმიტომ, რომ ამ ორ სფეროს რაღაც საერთო ძირი აქვს, წინააღმდეგ შემთხვევაში ხელოვნების თეორიისა და მშვენიერების შესახებ მოძღვრების ერთ მეცნიერებაში გაერთიანება უბრალო გაუგებრობად უნდა ჩაგვეთვალა. შესაძლებელია (და ამას ფაქტიურადაც ჰქონდა ადგილი) ბუნების მშვენიერებისა და ხელოვნების საერთო ძირის დადგენის სხვადასხვა ვარიანტი. შესაძლებელია, მაგალითად, ხელოვნება მიჩნეულ იქნას მხოლოდ მშვენიერ, ესთეტიკური სიამოვნების მომგვრელ საგანთა შემოქმედებად, ხოლო ბუნების მშვენიერება ასეთი შემოქმედების დაბალი, ჩანასახოვანი საფეხურის პროდუქტად; შეიძლება, პირიქით, ხელოვნება მივიჩნიოთ ბუნების მშვენიერების უბრალო რეპროდუქციად; ე. ი. აქაც შეიძლება საკითხის სუბიექტივისტური ან ობიექტივისტური გადაწყვეტა, მაგრამ სწორედ ამის გამო ჩვენთვის ეს ცალმხრივი თვალსაზრისები (მათ სხვა ნაკლოვანებებსაც რომ თავი დავანებოთ) მიუღებელია.

აქ ნახსენები სიძნელის ყველაზე მარტივ და, ერთი შეხედვით მაინც, დამაჯერებელ გადაჭრას „ესთეტიკური დამოკიდებულების“ ცნება გვაძლევს. ხელოვნებაც და ე. წ. ბუნების მშვენიერებაც, ე. ი. არახელოვნებითი ესთეტიკურიც ესთეტიკური დამოკიდებულების, სინამდვილესთან ესთეტიკური ურთიერთობის სახეობებია, ან უფრო ზუსტად, საფეხურებია — ერთი მაღალი და აქტიური, მეორე დაბალი და პასიური. თუ ეს ასეა, მაშინ ესთეტიკის საგნის საკითხი შედარებით ადვილად წყდება. ესთეტიკის ძირითადი საკითხი სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულებაა, მისი უმაღლესი ამოცანა ამ უკანასკნელის ბუნების გამორკვევაა, მაგრამ მისი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უშუალო საგანი, ის, რასაც მან ხელი უნდა ჩაჰკიდოს ესთეტიკურის ბუნების გასარკვევად, — ესაა ხელოვნება.

ხელოვნება ესთეტიკური სფეროს მხოლოდ ერთი ნაწილია, უკანასკნელი ბევრად უფრო ფართოა. ხელოვნება ადამიანის საქმიანობის მხოლოდ ერთი დარგია, მაშინ, როცა ესთეტიკურს ადამიანის ცხოვრების ყველა დარგში აქვს მეტნაკლები ადგილი. მაშ, რატომღა უნდა იყოს ესთეტიკის უშუალო საგანი ხელოვნება? იმიტომ, რომ ეს მოვლენა მისი განვითარების მაღალ საფეხურზე უნდა ავიდოთ.

განვითარების დაბალ საფეხურზე მოვლენის, მხარეები, მომენტები თუ ელემენტები ნაკლებად დიფერენცირებული, ნაკლებ ჩამოყალიბებული, „გამოვლენილი“ არიან. განვითარება, მაღალ საფეხურზე ასვლა შინაგან სრულქმნას, დიფუზიური მდგომარეობიდან უფრო გარკვეულისა და გამოკვეთილისაკენ გადასვლას ნიშნავს. სწორედ ამიტომღა უფრო ხელსაყრელი ყოველი მოვლენის შესწავლა მისი განვითარების მაღალ საფეხურზე. ასეა ეს ესთეტიკურის მიმართაც. პასიური ესთეტიკური დამოკიდებულების დროს (-ესთეტიკურის განცდა) ამ დამოკიდებულების მხარეები (სუბიექტური და ობიექტური, ფორმალური და შინაარსობრივი, მიზნობრივი და უმიზნო, საკუთრივ ესთეტიკური და ესთეტიკურს გარეშე) ერთმანეთში გათქვეფილი არიან. ხელოვნებაში, როგორც სინამდვილესთან ადამიანის დამოკიდებულების რეალიზაციაში, ეს მომენტები შეუდარებლად უფრო გამოკვეთილი და ანალიზისათვის ბევრად უფრო ადვილად მისაწვდომი არიან. და ეს მით უმეტეს, რომ პასიური ესთეტიკური დამოკიდებულება მხოლოდ განცდაში გვეძლევა და ამდენად მხოლოდ თვითდაკვირვების ობიექტი შეიძლება იყოს, მაშინ როცა ხელოვნება ობიექტური კვლევისათვის მისაწვდომი მხატვრული ნაწარმოებების სახით არის „მატერიალიზებული“.

საერთოდ ესთეტიკურის არსის გასაგებად რომ ხელოვნების ბუნების კვლევა მოგვცემს გასაღებს, ეს იქიდა-

ნაც ჩანს, რომ ხელოვნება, როგორც აქტიური ესთეტიკური დამოკიდებულება, ამ დამოკიდებულების დაბალ, პასიურ საფეხურსაც შეიცავს თავის თავში. ამდენად, აქტიური ესთეტიკური დამოკიდებულების კვლევა იმავე დროს პასიურის კვლევასაც ნიშნავს და თანაც, როგორც უკვე ითქვა, უკეთეს პირობებში.

ესთეტიკის საგნად ხელოვნების მიჩნევა კიდევ იმიტომაა მიზანშეწონილი, რომ ასეთ შემთხვევაში არაა საჭირო წინასწარი გულისხმობა — სუბიექტურია ესთეტიკური თუ ობიექტური. ხელოვნება ობიექტურის სუბიექტური ასახვაა, მისი ბუნების კვლევისას აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ობიექტურიც და სუბიექტურიც (ამის გარეშე ხელოვნებას ვერ გავიგებთ) და თვითონ ეს კვლევა დაგვანახებს, რა არის ესთეტიკურში სუბიექტური და რა - ობიექტური. ხელოვნების ასახვითი ბუნება ჩვენს ლიტერატურაში საკმაოდ ნათლადაა გარკვეული და ეს კიდევ ერთ გარანტიას გვაძლევს სუბიექტივისტურ და ობიექტივისტურ ცალმხრივობათაგან. ხელოვნება სინამდვილის ასახვაა — ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი ადამიანის ცნობიერებაში გადატანილი და სპეციფიკურად გადამუშავებული სინამდვილეა და მაქსიმალურად, სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთობის, ერთიანობის პრაქტიკული რეალიზაციაა.

მაშასადამე, ესთეტიკის საგანი დადგენილად შეიძლება ჩაითვალოს: ესთეტიკა მეცნიერებაა ხელოვნების როგორც სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების აქტიური რეალიზაციის შესახებ. ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილესთან ადამიანის ცნობიერი დამოკიდებულების სახეობაა და, როგორც ასეთი, იგი ასახვითი ბუნებისაა. ამიტომ ესთეტიკა სხვა სიტყვებითაც შეიძლება განისაზღვროს: ესთეტიკა მეცნიერებაა ხელოვნების როგორც სინამდვილის ასახვის თავისებური ფორმის შესახებ.

## 2. ესთეტიკა და მოსაზღვრე მეცნიერებანი

ესთეტიკის საგნად ხელოვნების მიჩნევა ახალ საკითხებს აყენებს. ხელოვნება მეტად რთული და მრავალმხრივი მოვლენაა, რაც მისი სხვადასხვა ასპექტით შესწავლის შესაძლებლობას ქმნის. ხელოვნება საზოგადოებრივი მოვლენაა, საზოგადოებრივ მოვლენათა სისტემის ერთ-ერთი შემადგენელი ელემენტია და, როგორც ასეთი, გარკვეულ კავშირურთიერთობაშია სხვა საზოგადოებრივ მოვლენებთან. ეს ხელოვნების სოციოლოგიური შესწავლის შესაძლებლობას ქმნის. მეორე მხრის, ხელოვნება სინამდვილის ასახვის ერთ-ერთი ნაირსახეობაა, მას ხშირად შექმენების თავისებურ ფორმად თვლიან, რაც მისი გნოსეოლოგიური ასპექტით შესწავლის შესაძლებლობას იძლევა. სუბიექტური მხრიდან ხელოვნება შეიძლება გაგებულ იქნას როგორც ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის გარკვეული სახესხვაობა, როგორც მხატვრული შემოქმედება, რასაც შემოქმედების ფსიქოლოგია იკვლევს. გარდა ამისა, ხელოვნება შეიძლება გავიგოთ როგორც ასეთი შემოქმედების მზა პროდუქტთა, მხატვრულ ნაწარმოებთა ერთობლიობა, რომლის ცალკეულ ნიმუშებს მხატვრული კრიტიკა შეისწავლის, ხოლო თვითონ ერთობლიობას ისტორიული განვითარების თვალსაზრისით— ხელოვნების ისტორია. საკუთარი საგნის გასადგენად და, მაშასადამე, თავისი უფლებამოსილების დასამტკიცებლად, ესთეტიკა უნდა გაემიჯნოს ხელოვნების სხვადასხვა მხრით შემსწავლელ მეცნიერებებს და მათთან თავისი კავშირ-ურთიერთობა გაარკვიოს.

ხელოვნების, როგორც სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების რეალიზაციის ცნება ასეთი გამოჯვანის შესაძლებლობასაც გვაძლევს და მოსაზღვრე მეცნიერებებთან კავშირის გარკვევასაც. ზემოთ ეს ჩვენ, არსე-



ბითად, უკვე დავინახეთ ფსიქოლოგიის მიმართ. ამიტომ აქ ამაზე შეიძლება სულ მოკლედ შევჩერდეთ. ფსიქოლოგია, — სულერთია, ესთეტიკური ტკობის ფსიქოლოგია იქნება იგი თუ მხატვრული შემოქმედებისა, — იმდენად ესაზღვრება ესთეტიკას, რამდენადაც იგი შეისწავლის იმ განცდებს, რომელთაც ადგილი აქვთ ჩვენს ფსიქიკაში ესთეტიკური ტკობისა თუ მხატვრული შემოქმედების დროს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ. ფსიქოლოგიას საქმე აქვს სუბიექტ-ობიექტის ესთეტიკური დამოკიდებულების მხოლოდ სუბიექტურ მხარესთან. ფსიქოლოგიას შეუძლია გვიჩვენოს, რა განცდები, რა ფსიქიკური ძალები მონაწილეობენ ესთეტიკური ტკობისა თუ მხატვრული შემოქმედების დროს, რაც არა მარტო სასარგებლოა, არამედ აუცილებელი პირობაცაა ესთეტიკური ბუნების გასაგებად, მაგრამ თავისთავად ეს ჯერ კიდევ არ გვაძლევს ასეთ ცოდნას. ამის გამო ფსიქოლოგია ესთეტიკის ერთ-ერთი დასაყრდენია, მაგრამ, ცხადია, თვითონ არ არის ესთეტიკა. ესთეტიკას ესთეტიკურის ბუნება აინტერესებს., ფსიქოლოგიას — ის, თუ რა ხდება ადამიანის ფსიქიკაში ესთეტიკურთან ურთიერთობის (—შშვენიერების ჭვრეტის ან მხატვრული შემოქმედების) დროს.

უფრო ადვილად წყდება ესთეტიკის ურთიერთობის საკითხი კრიტიკასთან. ბელინსკის მოხდენილი თქმით კრიტიკა მოქმედი ესთეტიკაა, ესთეტიკაა მოქმედებაში. მხატვრული კრიტიკის ამოცანაა ცალკეულ მხატვრულ ნაწარმოებთან ესთეტიკური შეფასება, ე. ი. მათდამი ესთეტიკის ჰიერ დადგენილ საზომთან მიყენება. ცხადია, ეს საზომები უკვე ხელთ უნდა ჰქონდეს კრიტიკოსს, ე. ი. ის უკვე მზა ესთეტიკას უნდა ემყარებოდეს. მაგრამ ესთეტიკისა და კრიტიკის ურთიერთობის მხოლოდ ასე წარმოდგენა ცალმხრივი იქნებოდა. როგორც ამას ქვემოთ უფრო ნათლად დავინახავთ, მხატვრული ნაწარმოებისადმი მიყენებული საზომები, კრიტიკურიუმები თვითონ მხატვრულ ნაწარმოებთან

ცოდნიდან უნდა მომდინარეობდნენ. მაშასადამე, ამ მხრივ უკვე კრიტიკა უსწრებს წინ ესთეტიკას. ეს წინააღმდეგობა ხელოვნების, კრიტიკისა და ესთეტიკის ურთიერთობის ისტორიულ განვითარებაში წყდება. ესთეტიკისა და კრიტიკის ამ უმჭიდროესი კავშირით აიხსნება ის ფაქტი, რომ ჭეშმარიტი კრიტიკოსები, უკვე ამით ესთეტიკოსებიც იყვნენ. ეს, ცხადია ვერ წაშლის ზღვარს კრიტიკასა და ესთეტიკას შორის. მათი მთავარი განმასხვავებელი ნიშანი ისევე ისაა, რომ ესთეტიკის საგანია ხელოვნება როგორც ასეთი, ხელოვნების, როგორც ესთეტიკური დამოკიდებულების რეალიზაციის, ზოგადი ბუნება, მაშინ როცა კრიტიკას მის ცალკეულ, კონკრეტულ გამოვლენებთან – ერთეულ მხატვრულ ნაწარმოებებთან აქვს საქმე. და სწორედ ამით განისაზღვრება ესთეტიკისათვის კრიტიკის მნიშვნელობა. რაკი ყოველი მხატვრული ნაწარმოები სინამდვილისადმი ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების რეალიზაციაა, შეიძლება ითქვას, „მატერიალიზაცია“, ამიტომ მასში ასე თუ ისე ვლინდება, გამოსჭვივის ამ დამოკიდებულების ზოგადი ბუნება და ის კრიტიკოსი, რომელიც ამ ზოგადს დაინახავს, უკვე ამით ესთეტიკოსიც ხდება.

საკითხი ესთეტიკისა და ხელოვნების ცალკეულ დარგთა თეორიების, ან, როგორც ზოგჯერ ამბობენ, ცალკეულ ხელოვნებათა ესთეტიკების ურთიერთობის შესახებ თეორიულად ისე მარტივად წყდება, რომ მასზე შეჩერება არც კი ეღირებოდა, პრაქტიკულად რომ არ ჰქონდეს ხოლმე ადგილი მათ აღრევას (განსაკუთრებით ხშირად ესთეტიკისა და ლიტერატურის თეორიისას, რასაც თავისი ობიექტური მიზეზებიც აქვს). ხელოვნების ცალკეულ დარგთა თეორიები ესთეტიკას იმით ესაზღვრებიან. უკავშირდებიან, რომ სწავლობენ ესთეტიკურის გამოვლენის სპეციფიკას ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. ამის გამო მათი და ესთეტიკის კავშირი ამ უკანასკნელისა და კრიტიკის ანალოგი-

ურია, ერთი მხრივ ესთეტიკა მათთვის სახელმძღვანელოა, მეორე მხრივ იგი თვითონ ემყარება მათ (რის გარეშეც მას უშინაარსო აბსტრაქტული საფრთხე ელის). მაგრამ ესთეტიკის დაყვანა ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის თეორიაზე ან თუნდაც ამ თეორიათა ჯამზე, რა თქმა უნდა, არ შეიძლება. ესთეტიკას იმ ზოგადთან აქვს საქმე, რომელიც ხელოვნების სხვადასხვა დარგში მხოლოდ ნაწილობრივ ვლინდება. ეს გარემოება განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ესთეტიკის ცალკეულ, კონკრეტულ პრობლემათა მაგალითზე, რომლებიც ერთი შეხედვით საერთო აქვს ესთეტიკას და ხელოვნების ამა თუ იმ თეორიას. ასე, მაგალითად, ტიპიურობის პრობლემა, რომელსაც ერთნაირად მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ესთეტიკაშიც და ლიტერატურის თეორიაშიც იდენტურად ვერ იქნება მათში განხილული (თუმცა, სამწუხაროდ, ამას არცთუ ისე იშვიათად აქვს ხოლმე ადგილი). ტიპიურობის ესთეტიკური თეორია ლიტერატურის ტიპის შესახებ მოძღვრება კი არ არის, არამედ – იმ ტიპიურობის შესახებ, რომელსაც ერთნაირად აქვს ადგილი ლიტერატურაშიც და სახვით ხელოვნებაშიც, მუსიკაშიც და არქიტექტურაშიც. თუ აღმოჩნდება, რომ ესა თუ ის ცნება (მაგალითად, იგივე ტიპიურობის ცნება) ვარგისია მხოლოდ ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის მიმართ, თუ ესთეტიკა ვერ მოუძებნის მას ისეთ კუთხეს, რომელიც ხელოვნების ყველა დარგს მიუდგება, მაშინ იგი, ბუნებრივია, ვეღარ შეკვამ ესთეტიკაში. აქედან ჩანს, რამდენად აუცილებელია ესთეტიკისათვის ხელოვნების ცალკეულ დარგებზე დაყრდნობა, მაგრამ ჩანს აგრეთვე მათი არსებითი განსხვავებაც.

უფრო მეტი ყურადღების ღირსია ესთეტიკისა და ხელოვნების ისტორიის ურთიერთობის საკითხი, განსაკუთრებით იმიტომ, რომ უკანასკნელი დროის ჩვენს ესთეტიკურ ლიტერატურაში ამ ურთიერთობის პრობლემა არსებითად იგნორირებული იყო. ესთეტიკის ისტორიაში ერ-

თი ყველაზე ძლიერი, ნაყოფიერი და გავლენიანი სისტემა, სისტემა, რომელსაც ვერცერთი ჭეშმარიტად მეცნიერული ესთეტიკა ვერ უვლის გვერდს—ჰეგელის ესთეტიკა—არსებითად ხელოვნების ისტორიის ფილოსოფია იყო და სწორედ ამაში იყო მისი ძალა. ისტორიზმის, განვითარების პრინციპის შეტანა ყოველ მეცნიერებაში რევოლუციურ როლს თამაშობს. ასე უნდა იყოს ეს ესთეტიკაშიც. სხვა რომ არ იყოს რა, მსოფლიოს ხელოვნების, სწორედ ყველა — დასავლეთისა თუ აღმოსავლეთის — ხალხების ხელოვნების ისტორიის გათვალისწინება დაიცავს ესთეტიკოსს იმ შეზღუდულობისაგან, რომელიც მას მხოლოდ მისი დროისა თუ მისი ხალხის ხელოვნებაში აძებნიებს ესთეტიკურის პრინციპებს. არ ვარგა, ყოველ შემთხვევაში საბოლოოდ დადგენილად ვერ ჩაითვლება, ესთეტიკის არც ერთი ცნება, არც ერთი დებულება, რომელიც მხოლოდ, ვთქვათ, დასავლეთ ევროპის ხელოვნებას მიუდგება და სრულიად გამოუყენებელია აღმოსავლურ ხელოვნებათა მიმართ. ეს, ცხადია, იმას არ ნიშნავს, რომ ესთეტიკა მსოფლიო ხელოვნების ისტორიის შემოკლებული რედაქციაა. ხელოვნების ისტორია ესთეტიკისათვის მასალაა, რომლის „მიღმაც“ უნდა ეძებოს ესთეტიკოსმა თავისი საგანი, და ამავე დროს სასინჯი ქვაა, რომელზედაც უნდა შეამოწმოს მან თავის განზოგადებათა სისწორე.

ხელოვნების ისტორიაზე ორიენტირება ესთეტიკისათვის განსაკუთრებულად იმიტომ არის მნიშვნელოვანი, რომ აქ ესთეტიკოსი ხედავს, თუ რამდენად მრავალფეროვანია ესთეტიკური დამოკიდებულება ადამიანისა სინამდვილესთან, ხედავს მისი განვითარების მარტივ და უფრო რთულ ფორმებს. ხელოვნების ისტორია მას იმასაც აჩვენებს, რომ განვითარება მარტივიდან რთული ფორმებისაკენ (რაც უნდა ასახოს ესთეტიკამ — და ამაში გამოვლინდება მისი ისტორიზმი) არ ემთხვევა კაცობრიობის ისტორიას ქრონოლო-

გიურად. სწორედ ამიტომაც არ დაემთხვა ისტორიზმის პრინციპზე აგებული ესთეტიკა ხელოვნების ისტორიას, თუნდაც მის არსებით შინაარსს.

ყველაზე არსებითი, რითაც ესთეტიკა განსხვავდება ხელოვნების შემსწავლელ სხვა მეცნიერებათაგან, ისაა, რომ ყველა ისინი (შემოქმედების ფსიქოლოგია, კრიტიკა, ხელოვნების დარგთა თეორიები, ხელოვნების ისტორია) სპეციალური მეცნიერებანი არიან, მაშინ როცა ესთეტიკა ფილოსოფიური მეცნიერებაა. ის გარემოება, რომ ესთეტიკას ხშირად უწოდებენ ხელოვნების ფილოსოფიას, აიხსნება არა მარტო იმით, რომ იგი ხელოვნებას ფილოსოფიური თვალსაზრისით განიხილავს, არამედ (და ესაა მთავარი) იმითაც, რომ თვითონ საგანია ესთეტიკისა ასეთი. სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულება ყოფიერებასთან ცნობიერების დამოკიდებულების ერთ-ერთი ასპექტია, მხარეა, და რაკი ფილოსოფიის ძირითადი საკითხი ცნობიერებისა და ყოფიერების დამოკიდებულების საკითხია, ამიტომ ესთეტიკის ძირითადი საკითხიც თავისი ბუნებით ფილოსოფიურია. შეიძლება ითქვას, რომ ესთეტიკის ძირითადი საკითხი მის ენაზე თარგმნილი ფილოსოფიის ძირითადი საკითხია. ცხადია ეს „თარგმნა“ მექანიკურად არ უნდა გავიგოთ. საქმე ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ, რაკი ფილოსოფიაში ცნობიერებისა და ყოფიერების ურთიერთობის საკითხი უპირველეს ყოვლისა პირველადობა-მეორადობის ასპექტში იხმის, ამიტომ ესთეტიკის ძირითადი საკითხიც ხელოვნებისა თუ სინამდვილის პირველადობა-მეორადობის ასპექტში დგას. არც ერთ ყველაზე უკიდურეს იდეალისტსაც აზრადაც არ მოსვლია ბუნების მიმართ ხელოვნების პირველადობის მტკიცება (ამ სიტყვების პირდაპირი მნიშვნელობით). ამიტომ როცა ესთეტიკის ძირითად საკითხს ხელოვნებისა და სინამდვილის პირველადობა-მეორადობის საკითხად წარმოიდგენენ (რასაც

არცთუ იშვიათად აქვს ჩვენში ადგილი), ამით, უპირველეს ყოვლისა, მატერიალიზმსა და იდეალიზმს ვერ ასხვავებენ ესთეტიკაში. მართლაც, ესთეტიკის ძირითადი საკითხის ასეთი დაყენებიდან პირდაპირ გამომდინარეობს, რომ ის ვინც ხელოვნებას ბუნებასთან შედარებით მეორადად, მის ასახვად, მიბაძვად და ა. შ. მიიჩნევს, უეჭველად მატერიალისტურ პოზიციებზე უნდა იდგეს. და ასეთ შემთხვევაში მატერიალისტად გამოგვივა არა მარტო ხელოვანი, რომელიც თავის მიზანს ბუნების ერთგულებაში ხედავს, არამედ თუნდაც ისეთი აშკარა იდეალისტიც, როგორც პლატონი იყო. — ისიც ხომ ხელოვნებას ბუნების მიბაძვად, მაშასადამე, მეორადად თვლიდა („ნამდვილი სინამდვილის“ მიმართ კი „მესამადაც“ კი)

ესთეტიკა იკვლევს არა იმას, პირველადია ხელოვნება თუ მეორადი, არამედ იმას თუ როგორი ბუნებისაა სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულება, რომელიც რეალიზდება, ხორცშესხმული ხდება ხელოვნებაში. თვითონ ესთეტიკური დამოკიდებულების, ესთეტიკური ბუნების კვლევისას, ცხადია დაისმება საკითხი მისი სუბიექტურობის თუ ობიექტურობის შესახებ. მაგრამ აქაც მატერიალიზმისა და იდეალიზმის საკითხი არ წყდება იმისდა მიხედვით, ობიექტურადაა მიჩნეული ესთეტიკური თუ სუბიექტურად. ყოველ შემთხვევაში, ესთეტიკურის ობიექტურად არსებულად, ადამიანის ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლად აღიარება ჯერ კიდევ არ იძლევა მატერიალიზმის, და მით უმეტეს, დიალექტიკური მატერიალიზმის პოზიციებზე დგომის გარანტიას.

ესთეტიკის მეცნიერების ფილოსოფიური ხასიათი ჩანს იმაშიც, რომ იგი ხელოვნების შემსწავლელ სპეციალურ მეცნიერებათაგან განსხვავებით, შეისწავლის ხელოვნების არა ცალკეულ მხარეებს და არა განსაკუთრებული, სპეციალური თვალსაზრისით, არამედ ხელოვნებას, როგორც ასეთს,

მის ზოგად კანონზომიერებას, იმ პრინციპულ ცნებებსა (მაგალითად, მხატვრული სახე, ტიპი, სტილი...) და ე. წ. ესთეტიკურ კატეგორიებს (მშვენიერი, ამაღლებული, ტრაგიკული, კომიკური...), რომელთაც ხელოვნების შემსწავლელი არც ერთი სპეციალური მეცნიერება არ იკვლევს, მაგრამ აუცილებლად კი იყენებს თავისი სპეციალური საკითხების კვლევისას. ამდენად ესთეტიკას მეთოდოლოგიური მნიშვნელობა აქვს ხელოვნების შემსწავლელ სპეციალურ მეცნიერებათათვის.

დამოუკიდებელი არსებობის მოსაპოვებლად ესთეტიკას ერთი ფილოსოფიური მეცნიერებისაგან სჭირდება „ემანსიპაცია“. ხელოვნება სინამდვილის თავისებური ასახვაა. უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია, რომ „ასახვის“ ცნება ჩვენს ლიტერატურაში ცნობიერების ფორმების მიმართ, სულ ცოტა ორი მნიშვნელობით იხმარება. ერთ შემთხვევაში „ასახვა“ იხმარება შემეცნების მეცნიერული, დასაბუთებული, პრაქტიკაში შემოწმებული ცოდნის სინონიმად; მეორე შემთხვევაში იგი აღნიშნავს ცნობიერების ფაქტის დამოკიდებულებას სინამდვილისაგან, მის განსაზღვრულობას სინამდვილით, იმას, რომ ცნობიერების ყოველი ფაქტი სინამდვილის „უკუფენაა“ ჩვენს თავში. ერთი მხრივ, მეცნიერება, და მეორე მხრივ, პოლიტიკური შეხედულებები, რელიგია, მორალური და საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა ფორმები ობიექტური სინამდვილის ასახვას წარმოადგენენ; ასახვას ამ შემთხვევაში (საერთო ნიშნების გარდა) არსებითად განსხვავებული ხასიათი აქვს.

სინამდვილის ასახვა მეცნიერებაში ყოველთვის ნიშნავს ამ სინამდვილის ცოდნას, მაშინ როცა იმავე სინამდვილის ასახვა, ვთქვათ რელიგიაში ან მორალში, აუცილებლად არა დაკავშირებული ცოდნასთან; უფრო ზუსტად, სრულიად არ არის აუცილებელი, რომ რელიგიური წარმოდგენა ან მორალური პრინციპი იმის ცოდნას შეიცავდეს, რასაც იგი ასახავს.

## მხატვრული ასახვის თავისებურებანი

თითქმის უკანასკნელ დრომდე ჩვენს ესთეტიკურ ლიტერატურაში გავრცელებული იყო თვალსაზრისი, რომლის მიხედვით ხელოვნების განსხვავება ცნობიერების სხვა ფორმებისაგან მხოლოდ მისი თავისებური ფორმით ამოიწურება. ეს თვალსაზრისი, რომლის სათავეები ჰეგელთან უნდა ვეძებოთ, ჩვენს ლიტერატურაში დამკვიდრდა განსაკუთრებით ბელინსკის იმ ცნობილი დებულების დოგმატური გაგების შედეგად, რომლის თანახმად ხელოვნებასა და მეცნიერებას ერთი და იგივე შინაარსი აქვთ და ისინი მხოლოდ ამ შინაარსის გამოთქმის წესით, ფორმით განსხვავდებიან.

დღეს უკვე საკმაოდ გამოაშკარავდა, რომ ასეთმა თვალსაზრისმა არა მარტო ესთეტიკის თეორიული საკითხების კვლევას მოუტანა ზიანი (რაც თუნდაც იმით გამოიხატა, რომ საკუთრივ ესთეტიკურ პრობლემატიკაზე, მაგალითად, ესთეტიკურ კატეგორიებზე, ფაქტიურად აღარავინ მუშაობდა), არამედ თავისი „წვლილი შეიტანა“ ჩვენი ლიტერატურისა და ხელოვნების იმ ნაკლოვანებათა კანონიზაციაში, რომელთაც სქემატიზმს, ილუსტრატურობასა და სხვა ასეთებს ვუწოდებთ. გასაგებია ამიტომ, რომ ერთგვარი გამოცოცხლება ესთეტიკის ფრონტზე, რომელსაც ამ ბოლო დროს ვხდავთ, უპირველეს ყოვლისა ამ დოგმატური თვალსაზრისის წინააღმდეგ ბრძოლასთან არის დაკავშირებული. ამ ბოლო დროს გამოსული წიგნების<sup>1</sup> ძირითად პათოსს შეადგენს ბრძოლა ხელოვნების ესთეტიკური არსისათვის, იმის დასაბუთებისათვის, რომ ხელოვნებას სპეციფიკური

<sup>1</sup> იხ. ზემონახსენები წიგნები ბუროვისა და ვანსლოვისა, აგრეთვე Н. А. Дмитриева, Вопросы эстетического воспитания, 1956.



აქვს არა მხოლოდ ფორმა, არამედ (და უწინარეს ყოვლისა) შინაარსი, რომ თავისებურია არა მარტო მხატვრული ასახვა, არამედ ამ ასახვის ობიექტი, მისი საგანიც. შეიძლება ცალკეულ აქტორებს არ დავეთანხმოთ ხელოვნების შინაარსისა თუ მისი საგნის სპეციფიკის კონკრეტულ გაგებაში, მაგრამ სადავო აღარ უნდა იყოს, რომ ხელოვნების სპეციფიკა მარტო მისი ფორმით არ შემოიფარგლება. ხელოვნების შინაარსისა და საგნის სპეციფიკის გარკვევა დღეს ესთეტიკის ყველაზე აქტუალურ ამოცანად იქცა.

იმ დებულების დასასაბუთებლად, რომ ხელოვნებას თავისებური შინაარსი და თავისებურივე საგანი უნდა ჰქონდეს, ჩვეულებრივად ასეთ არგუმენტებს მიმართავენ. არავინ არ დავობს, რომ ხელოვნებას სპეციფიკური ფორმა აქვს თავისი სათქმელის გამოსათქმელად. ისიც ცნობილია, რომ ფორმა-შინაარსის ურთიერთობაში განმსაზღვრელი შინაარსია. ამიტომ, ხელოვნების თვითონ შინაარსში უნდა იყოს რაღაც ისეთი, სპეციფიკური, რაც აუცილებლობით მოითხოვს მხატვრულ ფორმას. ასევე, ხელოვნებაში სინამდვილის ასახვის თავისებურება ასახვის საგნის სპეციფიკით უნდა იყოს გაპირობებული. ამიტომ ის ესთეტიკოსები, რომელნიც ხელოვნების შინაარსისა და საგნის სპეციფიკის დადგენას ცდილობენ, ზოგჯერ სწორედ ამას თვლიან გამოსავალ პუნქტად ესთეტიკურ კვლევა-ძიებაში. სწორედ აქედან იწყებენ ხელოვნების სპეციფიკის კვლევას. შესაძლოა საქმისადმი ასეთი მიდგომა ბევრი მოსაზრებით გამართლებულიც იყოს, მაგრამ, სულ ცოტა, არაა გამორიცხვადი ესთეტიკის საკითხთა კვლევა სხვა თანმიმდევრობით. დადგენილი რომ გვქონდეს, თუ რა არის ხელოვნების სპეციფიკური საგანი, მაშინ აქედან ადვილად „გამოვიყვანდით“ მისი შინაარსისა და ფორმის სპეციფიკას, მაგრამ რაკი ამ საგანს ჯერ კიდევ მიგნება უნდა, რაკი ჯერ კიდევ სადავოა, შეიძლება თუ არა ხელოვნების სპეციფიკურ, ცნობიერების სხვა

ფორმებისაგან განსხვავებულ საგანზე ლაპარაკი, ამიტომ იქნებ უმჯობესი იყოს საქმე სხვა მხრიდან დავიწყოთ. რაკი ცნობილია, რომ ხელოვნება თავისებური ასახვაა სინამდვილისა, — გავარკვიოთ უფრო ახლოს, თუ რაში მდგომარეობს ეს თავისებურება, რით განსხვავდება სინამდვილის მხატვრული ასახვა ასახვის სხვა ფორმებისაგან და იქნებ ამან მოგვცეს გასაღები ხელოვნების შინაარსისა და საგნის სპეციფიკის პრობლემათა გადასაწყვეტად.

## 1. მხატვრული სახის ბუნებისათვის

მხატვრული სახე ყოფიერების სპეციფიკური ასახვაა ადამიანის ცნობიერებაში. ამიტომ იგი სუბიექტის (ამსახველის) და ობიექტის (ასახახის) ურთიერთობიდან უნდა აეხსნათ. მაგრამ, როგორც ეს უკვე გაკვრით აღინიშნა, ასახვის ცნებაში მხოლოდ საგნებიდან და მოვლენებიდან ასლების გადაღების პროცესი, ცოდნის მოპოვების პროცესი რომ ვიგულისხმოთ, ან, რაც იგივეა, ასახვა, ცნობიერების მოქმედება მხოლოდ ინტელექტუალურ პროცესებზე რომ დავიყვანოთ, მაშინ თავიდანვე გამოვრიცხავთ მხატვრული ასახვის განსხვავების შესაძლებლობას, ვთქვათ, მეცნიერული შემეცნებისაგან.

ჩვენს ლიტერატურაში მეცნიერებისა და ხელოვნების შინაარსეული გაიგივების ერთ-ერთი მიზეზი ის არის, რომ ასეთი გაიგივების პოზიციაზე მდგომი ავტორები ფაქტიურად ერთმანეთში ურევენ, ერთი მხრივ, ცნობიერებისა და მეორე მხრივ, აზროვნებისა და შემეცნების ცნებებს, ან, რაც იგივეა, სუბიექტ-ობიექტის ასახვითი ურთიერთობა დაჰყავთ გნოსეოლოგიურზე, ცნობიერების მოქმედება-ინტელექტუალურ პროცესებზე. ნამდვილად ცნობიერება აზროვნე-

ბით არ ამოიწურება, სინამდვილის ასახვა-გაცნობიერება ინტელექტუალურ, შემეცნებით მოქმედებაზე არ დაიყვანება. ასახვის პროცესი უფრო ფართოა და მრავალფეროვანი. მასში ინტელექტუალურის გარდა ემოციური და ნებელობითი პროცესებიც მონაწილეობენ.

შემეცნების თეორიაში, გნოსეოლოგიაში ცნობიერების ემოციური და ნებელობითი მხარეები განხილვის გარეთ რჩება. ეს ბუნებრივიცაა, რადგან მისი საგანი — მეცნიერული ცოდნა — აზრების სისტემას წარმოადგენს, რადგან მეცნიერებას თავიდან ბოლომდე ინტელექტუალური შინაარსი აქვს. მართალია, მეცნიერული ცოდნის, ჭეშმარიტების ძიების პროცესი სრულიადაც არაა თავისუფალი ადამიანური ემოციებისაგან, მაგრამ ამ პროცესის რეზულტატი ამის გამო ემოციური არ ხდება; ყოველი მხატვრული ნაწარმოები კი ემოციურობით ხასიათდება, არა მარტო იმ აზრით, რომ იგი ჩვენში ემოციებს იწვევს (ასეთი რამ მეცნიერული დებულებისთვისაცაა შესაძლებელი, განსაკუთრებით ჰუმანიტარულ დარგებში), არამედ იმითაც, რომ მასში, მხატვრულ ნაწარმოებში, აზრისეული შინაარსის გარდა, როგორც იტყვიან, გრძნობებიცაა ხოლმე ჩაქსოვილი. ემოციური ელემენტი არსებითია და აუცილებელია ხელოვნებისათვის. გრძნობადაცლილი, მშრალი, სქემატური მხატვრული ნაწარმოები უსიცოცხლოა, მკვდარია. უფრო მეტიც, იგი არცაა მხატვრული ნაწარმოები. მეცნიერებისათვის სულერთია, გამოიწვევს თუ არა ესა თუ ის დებულება რაიმე ემოციებს, დაუშვებელია, რომ მის შინაარსში აზრის ადგილი თუნდაც ნაწილობრივ გრძნობამ, ემოციამ დაიკავოს. ხელოვნებაში კი საქმე სწორედ პირიქითაა. მხატვრული ნაწარმოები უსათუოდ უნდა იწვევდეს ემოციებს (თანაც სავსებით გარკვეულს) და ამისათვის იგი აუცილებლად უნდა შეიცავდეს მათ.

ემოციური ფაქტორის მონაწილეობის მხრივ მეცნიერე-

ბასა და ხელოვნებას შორის, მაშასადამე, ასეთი განსხვავებაა. ემოციები მეცნიერებაში დამხმარე როლს თამაშობენ. ისინი უკეთეს შემთხვევაში, ეხმარებიან მეცნიერს ჭეშმარიტების ძიების დროს, ზოგჯერ შეიძლება წარმართავენ კიდევაც მას სწორ გზაზე; მაგრამ მეცნიერის მუშაობის შედეგებში, მის მიერ დადგენილ ცნებებში, დებულებებში, კანონებში ისინი არ შედიან; ამ შედეგების მასალებს ისინი არ წარმოადგენენ; არ არსებობს მხიარული, ნაღვლიანი, ირონიული ან აღშფოთებული ცნებები და დებულებები (ცხადია, შეიძლება ემოციები იყოს მეცნიერული შესწავლის ობიექტი, მაგრამ ასეთი შესწავლის შედეგი ისევ ცნებები და დებულებები იქნება და არა გრძნობები). ხელოვნებაში კი ემოციათა როლი, გარდა ამისა, სხვაგვარიცაა. ისინი „შემადგენელ ნაწილად“ შედიან მხატვრული შემოქმედების შედეგებში. მხატვრული სახეები, ის, რითაც ასახავს ხელოვანი სინამდვილეს, არა მარტო შეიძლება იყვნენ „მხიარულნი“, „ნაღვლიანი“ და ასე შემდეგ, არამედ აუცილებლადაც უნდა იყვნენ ასეთნი. მოკლედ, ემოციათა როლი მეცნიერებაში ცალმაგია, ხელოვნებაში—ორმაგი: ერთი მხრივ ისინი თან ახლავენ შემოქმედებით პროცესს, მეორე მხრივ შემადგენელ ელემენტებად შედიან ამ პროცესის შედეგებში. ცხადია, რომ ემოციათა ორივე ნაკადი მჭიდროდაა დაკავშირებული შემოქმედების დროს, შეიძლება ისინი იგივეობრივად იყვნენ, მაგრამ მათ შორის დიდი განსხვავებაა: ერთი მათგანი ხელოვანთან ერთად კვდება, მეორე განაგრძობს სიცოცხლეს მის ნაწარმოებებში. ემოციათა სწორედ ეს მეორე ნაკადი შეიძლება და უნდა იქნას შესწავლილი ესთეტიკის მიერ, პირველთან კი მას საქმე არა აქვს — მისი შესწავლა შემოქმედების ფსიქოლოგიის საქმეა.

ემოციათა მონაწილეობა ხელოვნების შინაარსში იმას ნიშნავს, რომ მხატვრული ნაწარმოები და მისი „უჯრედი“ — მხატვრული სახე შედგება არა მარტო აზრისეული, ობი-

ექტური ელემენტებისაგან, არამედ აგრეთვე სუბიექტურთაგანაც. ემოცია პიროვნების რეაქციაა, ფაქტებისა და მოვლენებისადმი მისი დამოკიდებულების გამოხატულებაა. თუ მეცნიერი ცდილობს (და უნდა ცდილობდეს კიდევაც) საესებით ობიექტური იყოს, თავისი მოქმედების შედეგებში არაფერი შეურიოს თავისი პირადული, სუბიექტური, ხელოვანი პირიქით, აუცილებლად გამოხატავს თავის პიროვნულ-ემოციურ დამოკიდებულებას მის მიერ ასახულისადმი. ეს, ცხადია, იმას არ ნიშნავს, რომ მეცნიერისათვის, როგორც ადამიანისათვის, მოქალაქისათვის, აუცილებელია ან საჭიროა თავისი სიმპათიებისა და ანტიპათიების დაფარვა, მაგრამ მეცნიერული დებულების ყველაზე ფაქიზი ანალიზითაც კი შეუძლებელია ამ დებულების ავტორის დამოკიდებულების ამოკითხვა მასში არსებული ფაქტებისადმი, იმის გაგება, ახარებდა ის მეცნიერს თუ აღარდებდა, უყვარდა ისინი თუ სძაგდა. მეცნიერის სიმპათია-ანტიპათიები მისი მოღვაწეობის საკუთრივ მეცნიერული შედეგების გარეთ უნდა ვეძებოთ. ხელოვანის დამოკიდებულება სინამდვილისადმი კი სწორედ მის მხატვრულ შემოქმედებაში ჩანს.

ხელოვნების ემოციური ხასიათი, ემოციური ელემენტის აუცილებელი არსებობა მხატვრული ნაწარმოების შინაარსში ისე მკაფიოდ განასხვავებს ხელოვნებას მეცნიერებისაგან, რომ ზოგჯერ არის ცდები ხელოვნების დაყვანა ემოციათა სფეროზე. ასე, მაგალითად, ლევ ტოლსტოის ხელოვნება სწორედ გრძნობათა გამოთქმის, ემოციათა გაზიარების საშუალებად მიაჩნდა. ანალოგიურივე ცდები არაერთხელ წამოჭრილა ხელოვნების ცალკეულ დარგთა თეორიებში, — მაგალითად, აქტივარული ხელოვნების თეორიაში, სადაც მთელი დავა იყო გაშლილი გრძნობით თამაშისა და წარმოდგენით თამაშის მომხრეებს შორის. ემოციური ელემენტის იგნორირება ხელოვნებაში, რასაც ჩვენს ესთეტიკურ ლიტე-

რატურაში კარგა ხნის მანძილზე ჰქონდა ადგილი, უდავოდ შეცდომაა, თანაც ისეთი, რომელმაც საკმაო ზიანი მიაყენა სახელოვნო კრიტიკასა და თვითონ ხელოვნებასაც. ესთეტიკის განვითარებამ უკვე ცხადყო ხელოვნების რაციონალისტური, ინტელექტუალისტური გაგების მცდარობა. მაგრამ ამის გამო მეორე უკიდურესობაში გადავარდნაც არ იქნებოდა სწორი. ხელოვნების წმინდა ემოციონალისტური გაგებაც ცალმხრივობა იქნებოდა.

ჯერ ერთი, ფაქტია, რომ ყოველ მხატვრულ ნაწარმოებში ემოციურის გარდა არის ისეთი ელემენტი, რომელიც, ყოველ შემთხვევაში ცალკე აღებული, გამოყოფილ-გამოცალკევებული, აზრისეული ბუნებისაა. უაზრო მხატვრული ნაწარმოები უკვე აღარ არის მხატვრული ნაწარმოები. რასაკვირველია, მხატვრულ ნაწარმოებში, განსაკუთრებით ისეთში, რომელიც სალაპარაკო ენით არ სარგებლობს (მუსიკა, სახვითი ხელოვნება...), აზრი „მონაწილეობს“ არა თავისი „წმინდა სახით“, არა ცნებების, მსჯელობებისა და დასკვნების სახით. მაგრამ თავისებურად, მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის სხვა ელემენტებთან შერწყმული სახით, აზრი ყოველ, ნამდვილად მხატვრულ ნაწარმოებშია „ჩაქსოვილი“. მეორეც, ხელოვნებისათვის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სრულეობით არ არის სულერთი, თუ როგორ ემოციებს განასახიერებს იგი. ფიზიოლოგიურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებასთან დაკავშირებული დაბალი ემოციების გამოთქმა-გამოხატვას ხელოვნებად ვერ ჩავთვლით. ხელოვნებას უპირველეს ყოვლისა ე. წ. მაღალ, გონით ემოციებთან აქვს საქმე, ისეთ ემოციებთან, რომელნიც აზრის სფეროსთან ორგანული კავშირით არიან გაკეთილშობილებულნი. ამასაც რომ თავი დავანებოთ, არ არსებობს სინამდვილის ადამინური ასახვის ისეთი ფორმა, ცნობიერების მოქმედების ისეთი სახეობა, რომელშიც აზრის სფერო არ მონაწილეობდეს. თუნდაც რელიგია, შეუძლებელი იქნებოდა აზრის თავისე-

ბური მონაწილეობის გარეშე. ამიტომ, თუ შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნება სინამდვილის ასახვის ემოციური ფორმაა, ამას უეჭველად ისიც უნდა დაემატოს, რომ იგი წმინდა ემოციური, ინტელექტის მუშობისაგან თავისუფალი არაა. ხელოვნება სინამდვილის ინტელექტუალურ ემოციური ასახვაა.

ეს უკანასკნელი ფორმულა ხელოვნების, როგორც ასახვის, ორმაგ ბუნებაზე მიუთითებს. ხელოვნება რომ ასეთი „ორმაგი“ ბუნებისაა, რომ იგი განსხვავებულ (და, გარკვეული აზრით, დაპირისპირებულ) მხარეთა ერთიანობას წარმოადგენს, ეს სხვადასხვა კუთხიდან ხშირად იყო აღნიშნული ესთეტიკაში. არაერთხელ გამოთქმულა აზრი, რომ ხელოვნება და საერთოდ ესთეტიკური გრძნობადისა და ზეგრძნობადის თავისებური ერთიანობაა (მაგალითად, პლატონი, პეგელი) ან თავისუფლებისა და აუცილებლობის (ბუნების) „გამთლიანება“ (კანტი), ან ცნობიერებისა და არაცნობიერის მთლიანობაა (შელინგი), რომ იგი არა მარტო გრძნობების გამოთქმაა, არამედ გრძნობებისა და აზრებისა (პლენხანოვი ტოლსტოის წინააღმდეგ) და ა. შ. ხელოვნების ამ „ორმაგ“ თუ „ორფა“ ბუნებას ჩვენ ქვემოთ უფრო ახლოს დავინახავთ. ახლა კი განსაკუთრებით ერთ გარემოებას უნდა გაესვას ხაზი.

როცა ვლაპარაკობთ, რომ ხელოვნება სინამდვილის ინტელექტუალურ-ემოციური ასახვაა, საქმე არამც და არამც არ უნდა წარმოვიდგინოთ ისე, თითქოს იგი ერთი მხრივ ინტელექტუალურ და მეორე მხრივ ემოციურ ასახვათა ჯამი იყოს. მხატვრული ნაწარმოები სინამდვილის ინტელექტური, ე. ი. მეცნიერულ-შემეცნებითი ასახვისა და ემოციათა შეჯამებით არ მიიღება. მხატვრული ასახვა ერთიანი, მთლიანი ბუნებისაა, თუმცა თავისი „აგებულებით“ რთულია. ამ ასახვის მხარეებს შეიძლება ინტელექტური და ემოციური ვუწოდოთ მხოლოდ მათი ცალ-ცალკე განხილ-

ვის, გამოცალკევების პირობებში. ფაქტიურად, რეალურად მხატვრული ასახვა წმინდა აზრისეული და წმინდა ემოციური მხარეების ნარევი კი არ არის, არამედ რაღაც „მესამე“, ისეთი „მესამე“, რომელიც არც ერთ მხარეზე და არც მათ ჯამზე არ დაიყვანება, უბრალოდ იმიტომ, რომ მასში არ არის არც წმინდა აზრი (მისი „ბუნებრივი“ ფორმით—ცნება, მსჯელობა, დასკვნა) და არც წმინდა ემოცია; მაგრამ თუ მას ხელოვნურად, აბსტრაქციაში „დავშლით“, მივიღებთ სწორედ აზრებსა და ემოციებს. მხოლოდ ამ აზრით შეიძლება ლაპარაკი, რომ მხატვრული ასახვა, „სახეებით აზროვნება“ ინტელექტურ-ემოციური ასახვაა.

ამაში დასარწმუნებლად მივმართოთ მხატვრული სახის შექმნის „ისტორიას“.

მხატვრულ სახეს, ისევე როგორც ყველაფეს ამ ქვეყნად, თავისი მასალა, თავისი შინაარსი და ფორმა აქვს.

საიდან იღებს ხელოვანი მასალას მხატვრული სახის შექმნისათვის? ცხადია, სინამდვილიდან, ცხოვრებიდან.

მაგრამ სინამდვილე რეალურ-ნივთიერი სახით კი არ შემოიჭრება ჩვენს ცნობიერებაში, არამედ აღიქმება. სინამდვილე ცნობიერებაში შეგრძნების სახით შემოდის. მხატვრული სახის, ისევე როგორც მეცნიერული ცნების, შექმნის დასაწყისი ცოცხალი განჭვრეტაა, აღქმა; მასალა, რომლიდანაც იქმნება სახე, შეგრძნებებია. შეიძლება გვისაყვებოდნენ — ზემოთ ნათქვამი იყო, რომ მეცნიერებისა და ხელოვნების ერთ სიბრტყეში მოქცევა შეცდომაა, ახლა კი, ჩვენ ვაღიარებთ, რომ დასაწყისში და მასალით მაინც სახე და ცნება ერთმანეთს ემთხვევიან. მაგრამ ეს დამთხვევაც სრული არაა.

სახის შექმნის დასაწყისი აღქმაა, მაგრამ არა ყოველი აღქმა; მისი მასალა შეგრძნებებია, მაგრამ არა ყოველგვარი შეგრძნებები. შემეცნებითი აღქმა და ესთეტიკური აღქმა თვალსაჩინოდ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან.



შემეცნებითი აღქმისათვის შეგრძნების სახეობებს პრინციპულად ერთნაირი მნიშვნელობა აქვთ. შეგრძნებები საგნის ნიშნებს წარმოგვიდგენენ, ისინი სხვადასხვა საგანთა განსხვავება-შედარებისათვის გვჭირდება. ამ დანიშნულების შესრულება ერთნაირად შეუძლიათ როგორც მხედველობით და ბგერით შეგრძნებებს, ისე სუნის, გემოს და სხვა შეგრძნებებსაც. ქიმიკოსი, მაგალითად, ნივთიერებებს არა მარტო ფერით არჩევს, არამედ, უმთავრესად, სუნითა და გემოთი. შემეცნებით აღქმაში შეგრძნება საგნის ზოგადი ბუნების ნიშანია, იგი ამ ზოგად ბუნებაზე მიუთითებს და თვითონ შეგრძნების ემოციურ ტონს (ან უფრო ზუსტად — ამ შეგრძნებით გამოწვეულ გარდნობის ხასიათს) აღქმისათვის მნიშვნელობა არა აქვს.

ესთეტიკურა აღქმის შემთხვევაში კი შეგრძნებების როლი სხვაა. აქ შეგრძნებებს სხვა მნიშვნელობა და ღირებულება აქვთ. ცხადია, ისინი აქაც საგნის ნიშნებს წარმოგვიდგენენ, მაგრამ მთავარი ეს კი არაა, არამედ ის ემოციური ტონი, რომელიც მათ ერთვის. შეგრძნება აქ ემოციურ ტონთანაა შერწყმული და მხოლოდ ამ ემოციასთან ერთად აქვს მას მნიშვნელობა ესთეტიკური აღქმისათვის. თუ, შემეცნებითი აღქმისათვის, მაგალითად, თეთრ ფერსა და შავ ფერს სრულიად ერთნაირი მნიშვნელობა აქვთ, ესთეტიკური აღქმისათვის ეს ასე არაა. მხატვრისათვის ფერი უფრო მეტია, ვიდრე უბრალოდ საგნის ერთ-ერთი აღქმადი თვისება. ცნობილია, რომ, მაგალითად, თეთრი ფერი უმანკოების სიმბოლოდ ითვლება, შავი კი ბოროტებასა და ტანჯვას „ნიშნავს“; მუქი წითელი ფერი ვნებებსა და შურისძიების გრძობას აღძრავს, ცისფერი ნაზ განცდებს იწვევს, იისფერი—სევდას; ფერთა ეს ხასიათი მათი სხვადასხვაგვარი შეხამების შედეგად ძლიერდება, ისინი ან ჰარმონიას ქმნიან, ან კონტრასტებს. მხატვრის აღქმაში ფერის შეგრძნებები ამ ემოციურ ხასიათშია გათქვეფილი.

დაახლოებით იგივე ითქმის ბგერათა ემოციური ხასიათის შესახებ. ყოველ ბგერას თავისი ემოციური ხასიათი აქვს და, თუ შეშეცნებით აღქმაში ეს ხასიათი უგულვებელყოფილია, ესთეტიკურ აღქმაში სწორედ მას აქვს ძირითადი მნიშვნელობა. განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ბგერათა ემოციური ხასიათი მათი შეხამებისას.

ანალოგიური მდგომარეობაა ხაზების, ფიგურების, მოცულობების, სიტყვებისა და მხატვრულ ნაწარმოებთა სხვა გრძნობადი მასალის შემთხვევებშიც. ექსპერიმენტულმა ესთეტიკამ, რომელის ელემენტარული შინაარსების ესთეტიკურ მნიშვნელობებს იკვლევდა, გამოარკვია, რომ ხაზებს, ფიგურებს, სიტყვის მარცვლებს და სხვებს ესთეტიკურ აღქმაში გარკვეული ემოციური მნიშვნელობა ერწყმის.

„პოეტი, – წერს მაიაკოვსკი, – ყოველ შეხვედრას, ყოველ აბრას, ყოველ ამბავს ყველა პირობებში აღიქვამს მხოლოდ როგორც მასალას სიტყვიერი გაფორმებისათვის“.

ცხადია, აღქმის ეს თავისებურება მარტო პოეტებს კი არ ახასიათებთ, არამედ მხატვრებსაც, კომპოზიტორებსაც, არქიტექტორებსაც და მოქანდაკეებსაც.

კლოპშტოკის „მესიადის“ შესახებ ბეთჰოვენი ამბობდა: „სულ *maestoso* მაჟორულ *re bemol*-ში“<sup>1</sup>

რიბოს ბგერი მაგალითი მოაქვს ამის მაგვარი და ასკვნის: „მოკლედ, მოვლენები, აისახებიან რა კომპოზიტორის ტვინში, იწვევენ იქ პროცესს, რომელიც მათ მუსიკალურ ნაწარმოებად გარდაქმნის“<sup>2</sup>

ამას უნდა დაემატოს, რომ ეს გარდაქმნის პროცესი უკვე აღქმაში იწყება. ამის საბუთია თუნდაც რიბოს მიერვე მოტანილი სიტყვები გოეთესი (რომელსაც, როგორც ცნობილია მუსიკალური ნიჭი არ ჰქონდა, მაგრამ სამაგიეროდ

<sup>1</sup> ციტ. წიგნადან: Рибо, Творческое воображение, 1909. ст.177

<sup>2</sup> იხ. Рибо, Творческое воображение, 1909. ст.179

იშვიათად ცოცხალი მხედველობითი წარმოდგენები გააჩნდა) ბახის უჯერტიურის შესახებ: „რა დიდებულია და გრანდიოზული! მე მეჩვენება, თითქოს ვხედავდე საზვიაზოდ მორთულ დიდკაცთა პროცესიას, ჩამავალს კოლოსალური კიბის საფეხურებზე“<sup>1</sup>

ერთი სიტყვით, მხატვრული სახის მასალას წარმოადგენს სრულიად თავისებური ხასიათის შეგრძნება – ემოციური ტონით „გაქლენთილი“, ხელოვნების გარკვეული დარგის ფაქტად ათვისებული.

მხატვრულ მასალად აღქმები მხოლოდ მათ ემოციურ ტონთან ერთად წარგა. ეს, ცხადია, არ უკარგავს მათ ობიექტურ ხასიათს, თუმცა, მეცნიერულ აღქმებთან შედარებით, ნაწილობრივ ზღუდავს მას. სამაგიეროდ მხატვრული აღქმები უფრო ცოცხალია, ცხოველია.

ემოციურად შეფერილი აღქმების ესთეტიკური ღირებულება იმდენად დიდია, რომ შესაძლებელია (გარკვეულ სოციალურ პირობებში) ისეთი ხელოვნების არსებობა, რომელიც ზოფჯერ უშუალო შთაბეჭდილებათა სილამაზის, „შეგრძნება-ტკბობის“ გადმოცემით იფარგლება. ჩვენ აქ მხედველობაში იმპრესიონიზმი გვაქვს, რომელმაც, როგორც ცნობილია, მხატვრული სილამაზის უდავო შედეგები შექმნა. მაგრამ რეალისტური ხელოვნებისათვის მხატვრული აღქმები და შეგრძნებები მხოლოდ მასალაა მხატვრული სახის შესაქმნელად და არა თვითმიზანი.

ეს, ცხადია, იმას არ ნიშნავს, რომ რეალისტი ხელოვანი-სათვის აკრძალულია უშუალო, პოეტურ შთაბეჭდილებათა გამოხატვა. პირიქით, აღქმათა უშუალობა, როგორც ცნობილია, პოეტური ნაწარმოების დიდი ღირსებაა და ხშირად აუცილებელი თვისებაც. მაგრამ რა საამურიც არ უნდა იყოს ფერთა ან ბგერათა კომბინაცია, იგი ვერ მოგვცემს

<sup>1</sup> იქვე.

ჭემმარიტ მხტვრულ ნაწარმოებს, თუ ისინი არაფერს არ გამოხატავენ. მხატვრული სახის მასალას, ემოციური შეფეროლობის გარდა, გამომხატველობა უნდა ახასიათებდეს.

შეგრძნება, როგორც ცნობილია, საგნებისა და მოვლენების გარეგანი თვისებების ასახვაა. საგანთა და მოვლენათა გარეგანი თვისებები კი მათი შინაგანი ბუნების გამოვლენას წარმოადგენენ და ამდენად ავლენენ, გამოხატავენ მას. მაგალითად, ადამიანის მიხვრა-მოხვრა, საუბრის მანერა და ა. შ., ცხადია, მისი გარეგნული ნიშნებია, მაგრამ ეს ნიშნები მის შინაგან ბუნებასაც გამოხატავენ, გამოავლენენ. ამასთან, ყველა გარეგნული ნიშანი ერთნაირი სიძლიერით არ გამოხატავს საგნისა და მოვლენის შინაგან ბუნებას: არის უფერული ნიშნები და არის მკაფიო, დამახასიათებელი, ტიპიური ნიშნები. შეიძლება ადამიანის შინაგანი ბუნება ერთ მოულოდნელ აფეთქებაში უფრო მკაფიოდ გამოვლინდეს, ვიდრე ქცევის რომელიმე რთულ აქტში. რეალისტი ხელოვანისთვის სწორედ ამ მკაფიო გამომხატველ ნიშნებს აქვს განსაკუთრებული ღირებულება. აღქმები და შეგრძნებები, რომელნიც რეალისტური მხატვრული სახის საშენ მასალას ქმნიან, სწორედ ასეთ დამახასიათებელ, ტიპიურ თავისებურებათა ასახვებს წარმოადგენენ. ე. წ. ტიპიური დეტალების როლი რეალისტურ ხელოვნებაში სწორედ მათი გამომხატველობითი, გამომსახველობითი ფუნქციით განისაზღვრება.

ეს იმას ნიშნავს, რომ მხატვრული სახის მასალის დაგროვება უკვე მის შერჩევას გულისხმობს. ამ შერჩევისას ხელოვანი ორი ნიშნით ხელმძღვანელობს— მასალის ემოციური ჟღერადობითა და მისი გამომსახველობით, გამომხატველობით, ტიპიურობით.

დიდმა ხელოვანებმა ეს ყოველთვის კარგად იცოდნენ. ასე, მაგალითად, როდენი ამბობდა: „ხელოვნებაში მშვენიერი

მხოლოდ დამახასიათებელია. ხასიათი ბუნების ყოველი მოვლენის შინაგანი სიმართლეა, სულერთია, მშვენიერია ეს მოვლენა თუ მახინჯი; სიმართლე ორსახა: შინაგანი სიმართლე გამოხატული გარეგნულით; ესაა სული, გრძობა, იდეა, გადმოცემული სახის ნაკეთებით, ადამიანის მოძრაობებითა და მოქმედებებით, ცის ტონებით, ჰორიზონტის ხაზებით“. „ხელოვნება მხოლოდ იქ იწყება,— ამბობდა იგი,— სადაც არის შინაგანი სიმართლე. ყველა თქვენი ფერი, ყველა თქვენი ფორმა გრძობას უნდა გამოხატავდეს“<sup>1</sup>

ხოლო იქ, სადაც არ არის ეს შინაგანი სიმართლე, სადაც ცის ტონი და ჰორიზონტის ხაზი „შინაგანი სიმართლის“ გამოხატვას (ე. ი. სინამდვილის ასახვას) კი არ ემსახურება, არამედ თვითმიზნადაა გადაქცეული,— სწორედ იქ იწყება ფორმალისმი, რომელიც ამდენად და ამ აზრით ხელოვნების ერთ-ერთი მიმდინარეობა კი აღარაა, არამედ ხელოვნების ფარგლებიდან გასვლას მოასწავებს.

ხელოვანის მიერ დაგროვილი მასალა ჯერ კიდევ არაა მხატვრული სახე, ეს მასალა უნდა გაიწმინდოს, გაშალაშინდეს, გადამუშავდეს, ერთ გარკვეულ მიზანს, ერთიან იდეურ ჩანაფიქრს დაექვემდებაროს და ასე შევიდეს მხატვრულ სახეში. რა ძალები მონაწილეობენ მასალის ორგანიზაციაში, მისგან სახის შექმნის პროცესში?

სახის შექმნაში მონაწილეობს, უპირველეს ყოვლისა, — აზროვნება<sup>2</sup>. მთელი თავისი თავისებურებებისდა მიუხედავად მხატვრული აღქმები, არსებით ნაწილში, სინამდვილის ასლებს წარმოადგენენ. სახე, რომელსაც ხელოვანი ქმნის, აგრეთვე ობიექტური სინამდვილის სუბიექტური ხატია. მართალია, მხატვრული სახის ამოცანა არ ამოიწურება სი-

<sup>1</sup> იხ. Мастера искусств об искусстве, т. 3, 1939, стр. 376.

<sup>2</sup> ცხადია, არა თავისი აბსტრაქტულ-ლოგიკური ფორმით, არამედ, როგორც ხვეით ითქვა, სხვა „ფაქტორებთან“ ორგანულად შერწყმული სახით.

ნამდვილის უბრალო ჩვენებით; ხელოვანმა თავისი მსჯავარი უნდა გამოუტანოს ცხოვრების მოვლენებს, მათდამი თავისი დამოკიდებულება უნდა გამოხატოს; მაგრამ არ შეიძლება დამოკიდებულების გამოხატვა ამ დამოკიდებულების ობიექტის ჩვენების გარეშე. მხატვრული სახე ბევრი რამით ჰგავს ცნებას, მასთან საერთო ნიშნები აქვს. ხელოვანი უნდა შეიჭრას მოვლენათა სიღრმეში, მიუახლოვდეს მათ არსებას: რეალისტმა ხელოვანმა უნდა გვიჩვენოს ტიპიური ხასიათები ტიპიურ სიტუაციაში. თუკი ის მოვლენათა ზედაპირზე დარჩება, ამ ამოცანას ვერ გადაწყვეტს. ტიპიური მჭიდროდაა დაკავშირებული არსებითთან, კანონზომიერთან (ამ კავშირის ხასიათის შესახებ ჩვენ ქვემოთ ვიტყვი). სხვანაირად რომ ვთქვათ, შემოქმედებითი პროცესი თავის არსებით ნაწილში შემეცნებითი პროცესია. შემეცნება კი, როგორც ცნობილია, აზროვნებით ხორციელდება, მაშასადამე, აზროვნება მხატვრული შემოქმედების აუცილებელი მონენტია.

ცხოვრების ცოდნა მხატვრული შემოქმედების პირველი პირობაა. მაგრამ შემოქმედებითი პროცესის შემოფარგვლა აზროვნებითი ოპერაციებით შეცდომა იქნებოდა. რა იქნებოდა პოეტობაზე ადვილი, — კითხულობდა ბელინსკი, — რომ ამისათვის საკმაო იყოს რაიმე აზრის გამოგონება და მისი ჩაჭედვა გამოგონილსავე ფორმაში. არა ასე არ იქცევიან ჭეშმარიტი პოეტებიო, — დასძენდა იგი.<sup>1</sup>

მხატვრული შემოქმედების მასალა ერთი მხრივ ობიექტურია, ამდენად მისი გადამუშავებისათვის აზროვნება აუცილებელია; მაგრამ ამ მასალას სუბიექტური, ემოციური მხარეც აქვს. ეს მასალა რომ ხელში ჩაუვარდეს მარტო აზროვნებას, რომლის მიზანიც წმინდა ჭეშმარიტებაა და რომლისთვისაც, ამიტომ, მხოლოდ ობიექტურ მასალას აქვს

<sup>1</sup> იხ. В. Г. Белинский, избр. филос. 1949, соч., т. II, стр. 51.

ღირებულება, იგი მალე გასწმენდდა მას ყოველგვარი სუბიექტური დანამატისაგან. მხატვრული მასალის სუბიექტური ტონი და ემოციური სურნელება აზროვნებისათვის ზედმეტი ტვირთია და ხელისშემშლელი გარემოება, ზოლო, თუ ამ მასალამ თავისი ესთეტიკურ-ემოციური სურნელი არ შეინახა, მხატვრული სახე აღარ იქნება მხატვრული.

თავის მხრივ არც მხატვრული მასალის ემოციური „დანამატები“ ემორჩილება აზროვნების კანონებს. მათ შესიტყვებას საკუთარი ლოგიკა აქვს. ყოველი ბგერის ყოველთან შეხამება არ შეიძლება. ზოგი ფერის ერთმანეთის გვერდით დადება ტილოზე ორივეს აცოცხლებს, ზოგისა კი ორივეს ახშობს, აქრობს; ლექსიდან სიტყვის ამოგდება, მისი სხვა სიტყვით შეცვლა არ შეიძლება; შეიძლება ეს უკანასკნელი აზრობრივად შესაფერისი იყოს, მაგრამ მხატვრულ-ემოციური თვალსაზრისით „ყვიროდეს“, „ვარდებოდეს“ ლექსიდან, მთელ ლექსს აფუჭებდეს. მხატვრული შემოქმედების ამ მხარის ლოგიკის მიმართ აზროვნება უძლურია. რატომ იძლევა ეს ბგერები დისონანსს, ზოლო მეორენი კონსონანსს? რატომაა ეს აკორდი მაჟორული, ის კი მონორული? როგორ მივიღოთ საამო კოლორიტი? ასეთ შემთხვევებში მართლ აზროვნებაზე დამყარება უაზრობა იქნებოდა.

მართალია, საბოლოო ანგარიშით აზროვნებას ყველაფერი შეუძლია. შეიძლება გამოიანგარიშო, რა სიხშირის ბგერათა შეხამება იძლევა კონსონანსს, რომელი ტალღის მატარებელი ფერი არ „დაიყვირებს“ ვერონეზის კოლორიტში, მაგრამ საკმარისია წარმოვიდგინოთ კომპოზიტორი ან მხატვარი, რომლებიც რთული მათემატიკური გამოთვლების საფუძველზე ახამებენ ბგერებს, ფერებსა და ხაზებს, რომ ნათელი გახდეს, — მხატვრულ შემოქმედებას, აზროვნების გარდა, სხვა ძალებიც განაგებენ.

უპირველეს ყოვლისა, ასეთი ძალებია—გრძნობები, ემოციები. დისონანსი უშუალოდ იგრძნობა, მის შესამჩნევად ბევრი ფიქრი არაა საჭირო. ეს კოლორიტი სასიამოვნოა, აი ეს სიტყვა ამ ლექსში უსიამოვნოდ ჟღერს. თუ უკვე სიამოვნება-უსიამოვნების მარტივ გრძნობებს შეუძლიათ მრავალი „მხატვრული პრობლემის“ „გადაჭრა“, მით უმეტეს ეს ითქმის რთულ, მაღალ ემოციებზე, რომლებიც ხშირად მხატვრული ნაწარმოების შექმნის პირდაპირ სტიმულებად გვევლინება. გავიხსენოთ პუშკინის „რუსეთის ცილისმწამებლებს“, ილიას „პასუხის პასუხი“, ბლოკის „სკვითები“ და ა. შ.

სიხარული, სევდა, მხიარული თუ ნაღვლიანი გუნება... ყველა ესენი მარტო თემები კი არაა პოეტისათვის, არამედ უმთავრესად მხატვრული სახის შექმნის ფაქტორები.

რატომ არ აინტერესებს მეცნიერებას, თუ ვინ უყვარდა ნიუტონს? გოეთეს სატრფოთა შესახებ კი წიგნები იწერება. ცხადია, იმიტომ, რომ, თუ მიზიდულობის კანონის აღმოჩენას მარტო ნიუტონს უნდა ვუმაღლოდეთ. მხატვრულ ნაწარმოებათა შექმნაში ხელოვანთა სატრფოებიც „იღებენ მონაწილეობას“. მაიაკოვსკი ამბობს:

„Если  
я чего написал,  
если  
чего  
сказал,  
тому виной  
глаза-небеса,  
любимой  
моей  
глаза“.

ყველაფერი ეს ეხება არა მარტო პოეტებს, არამედ ხელოვნების სხვა დარგის ოსტატებსაც. განა სასკია მხო-



ლოდ მოდელი იყო რემბრანტისათვის, ან ფორნარინა რაფაელისათვის? განა „უკვდავმა სატრფომ“ ცნობილი წერილის გარდა არაფერი დააწერინა ბეთჰოვანს?

თუ ამდენად დიდია პირადი გრძნობების როლი ხელოვნებაში, მით უფრო დიდი იქნება მნიშვნელობა სოციალური ემოციებისა, ხელოვნება ხომ უპირველეს ყოვლისა საზოგადოებრივი მოვლენაა.

ხელოვანი ყოველთვის თავისი ხალხის მისწრაფებებისა და გრძნობების გამომხატველია. ხოლო იმისათვის, რომ ხელოვანმა თავისი დიადი დანიშნულება შეასრულოს, — ხალხის მისწრაფებები და გრძნობები გამოხატოს, ამ უკანასკნელთა მარტო ცოდნა არ კმარა. ხელოვანის პიროვნებაში ხალხის მისწრაფებები ემოციებად უნდა იქცეს, ისინი ხელოვანმა მარტო თავში კი არ უნდა გაატაროს, არამედ გულშიც.

ზემოთ უკვე ითქვა, რომ მხატვრული ასახვა ინტელექტური და ემოციური პროცესების ჯამი კი არ არის, არამედ მათი ორგანული ერთიანობაა. მხატვრული აზროვნება, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ემოციურად შეფერილი აზროვნებაა, ხოლო მხატვრული ემოციები — „გააზრებული“, აზრს ნაზიარები ემოციებია.

ინტელექტისა და ემოციური სფეროს „ურთიერთშეჭრა“, ურთიერთგამსჭვალვა, მათი გაერთიანება მხატვრულ ასახვაში განსაკუთრებით თვალნათლივ მუღავნდება ფანტაზიის როლით ხელოვნებაში. ფანტაზიის აუცილებლობა ხელოვნებისათვის თუნდაც იქიდან ჩანს, რომ მხატვრული ასახვა შემოქმედებაა, ახლის შექმნაა, ახლის შექმნის ფსიქოლოგიურ უნარს კი სწორედ ფანტაზია წარმოადგენს. ამასთან ფანტაზია, ყოველ შემთხვევაში, მისი ის უმაღლესი სახეობა, რომელსაც მხატვრულ შემოქმედებაში აქვს ადგილი, თუ ინტელექტურ და ემოციურ სფეროთა ერთიანობა არაა, მათ ერთობლივ, გამთლიანებულ მუშაობას ემყარება.

იმისათვის, რომ სინამდვილის ამსახველი სატები ცნობიერებისა ახლებურად გარდაიქმნენ (ე. ი. ადგილი ჰქონდეს ფანტაზიის მუშაობას), ამ სატებზე პიროვნების ემოციური სფეროს ზემოქმედება აუცილებელი.

მხატვრულ შემოქმედებაში ფანტაზიის როლის გარკვევა შემოქმედების ფსიქოლოგიის ამოცანაა. ამიტომ აქ შეიძლება მხოლოდ ამით დაეკმაყოფილდეთ. მით უმეტეს, რომ, როგორც ზემოთ ითქვა, ესთეტიკას საქმე მხოლოდ იმ ფსიქიკურ უნარებთან აქვს, რომელნიც ობიექტურდებიან მხატვრულ ნაწარმოებში, შემადგენელ ნაწილებად შედიან მის შინაარსში.

მხატვრული ასახვის თავისებურება, მისი განსხვავება შემეცნებითი ასახვისაგან, მისი ინტელექტურ-ემოციური ხასიათი მუდამდება იმ ასოციაციებშიც, რომელნიც შემოქმედების პროცესში გარკვეულ როლს თამაშობენ და რომელთაც აქ თავისებური ხასიათი აქვთ. იმის გამო, რომ მხატვრულ შეგრძნებებსა და მათ რეპროდუქციებს—წარმოდგენებს აუცილებლად ახლავთ ემოციური ტონი, მათი ასოცირება შეიძლება არა მარტო ობიექტური ნიშნებით, არამედ ამ ემოციურ ტონთა მსგავსებისა და კონტრასტის მიხედვითაც. მაგალითად, თინათინისა და მზის სახეები რუსთაველის ნათქვამში: „თინათინ მზესა სწუნობდა, მაგრამ მზე თინათინებდა“,— ცხადია, ერთმანეთს დაუკავშირდა არა მათი ობიექტური ნიშნების მიხედვით, რომლებსაც ისინი იწვევენ.

შედარებები, მეტაფორები და სხვა მხატვრული ხერხები მნიშვნელოვანწილად სწორედ ასეთ „ემოციურ ასოციაციებს“ ემყარებიან.

ემოციურად შეფერილი აზროვნების სხვა სახეობათაგან (ოცნება, სევდა ან პანიკით მოცული ადამიანის ფიქრები და ა. შ.) მხატვრული შემოქმედება, უპირველეს ყოვლისა,

იმით განსხვავდება, რომ იგი ობიექტურ ღირებულებათა შექმნისაკენაა მიმართული. ამის შესაბამისად, სუბიექტური მხრიდან იგი მათგან იმით განსხვავდება, რომ შემოქმედების პროცესში სუბიექტი პასიური კი არაა, როგორც ეს ოცნების, პანიკის და სხვა ასეთ შემთხვევებშია, დაძლეული კი არაა ემოციურად შეფერილი ფიქრებით, არამედ აქტიურია, ბატონობს მათზე, თავის ნებას უმორჩილებს მათ (თუნდაც ეს ხელოვანს არც კი ჰქონდეს შეგნებული, რის მაგალითებიც ხელოვნების ისტორიამ ბევრი იცის).

ეს იმას ნიშნავს, რომ მხატვრული შემოქმედება თავისუფალი მოღვაწეობაა. თავისუფლება კი, როგორც ცნობილია, აუცილებლობას, ობიექტურ კანონზომიერებას კი არ გამორიცხავს, არამედ მის შეცნობას წარმოადგენს. სხვანაირად რომ ვთქვათ, შემოქმედების თავისუფლება იმას კი არ ნიშნავს, რომ იგი კანონგარეშე მოქმედებაა, არამედ იმას, რომ შემოქმედების პროცესში ხელოვანის მისწრაფებები შემოქმედების ობიექტური კანონების მოთხოვნებთანაა შესაბამისი. ან უფრო უკეთ რომ ვთქვათ, შემოქმედების პროცესი მიზანშესაბამისი მოქმედებაა და იგი ასეთია იმიტომ, რომ ამავე დროს კანონშესაბამისიცაა.

მხატვრული შემოქმედების პროცესში ობიექტური კანონის ძალით მოქმედებს, უპირველეს ყოვლისა, ის მიზანი, რომელსაც ხელოვანი ისახავს, იდეა, რომელიც უნდა განასახიეროს, „განასხეულოს“ მან მხატვრულ ნაწარმოებში. მხატვრული შემოქმედების პროცესის წარმმართველი ძალა სწორედ იდეაა.

მხატვრული იდეა, ისევე როგორც მხატვრული სახის სხვა მომენტები, თავისი ფსიქოლოგიური „შედგენილობის“ მხრივ, ინტელექტურ-ემოციური ბუნებისაა. „იდეები გონებიდან მომდინარეობენ,—აბობდა ბელინსკი,—ზოლო ცოცხალს ქმნის და ბადებს არა გონება, არამედ სიყვარული. აქედან

ნათლად ჩანს განსხვავება განყენებულ და პოეტურ იდეას შორის: პირველი ჭკუის ნაყოფია, მეორე — სიყვარულის, როგორც ვნებისა<sup>1</sup>.

მხატვრული იდეა ერთდროულად ობიექტური სინამდვილისა და მასთან ადამიანის დამოკიდებულების ასახვა-გამოხატულებაა. მაგრამ, როგორც ცნობილია, ასეთებია არა მარტო „წმინდა“ მხატვრული, არამედ ფილოსოფიური, ზნეობრივი, პოლიტიკური, მოკლედ, მსოფლმხედველობრივი იდეებიც. ამის გამო, ეს იდეები ძალიან ახლოს ღვანან ერთმანეთთან, იმდენად ახლოს, რომ პოლიტიკური, ფილოსოფიური და სხვა ასეთი იდეების მთელი რიგი შეიძლება პოეტური შთაგონების უშუალო წყარო იყოს. მიუხედავად ამისა, მხატვრულ იდეებს, ან უფრო ზუსტად, იდეებს ხელოვნებაში, თავისი სპეციფიკა აქვს. ეს სპეციფიკაც ისევ ემოციურ ტონში მდგომარეობს. ემოციური ტონი, რა თქმა უნდა, შეიძლება სხვა იდეებსაც ჰქონდეს, მაგრამ საქმე ისაა, რომ ამ უკანასკნელ შემთხვევაში ემოციურ ტონს იდეის ღირებულებისათვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს (სასიამოვნოა თუ არა ესა თუ ის ფილოსოფიური ან მორალური იდეა—ეს მათ, როგორც ასეთებს, არც არაფერს აკლებს და არც არაფერს მატებს), მაშინ როცა მხატვრული იდეის ღირებულებისათვის სწორედ მისი ემოციური ელფერია არსებითი. ამიტომაც ფილოსოფიური, პოლიტიკური და სხვა ასეთი იდეები უშუალოდ კი არ გვევლინებიან ხელოვნებაში, არამედ გადამტყდარი არიან ემოციურ პრიზმაში. ცხადია, რომ ემოციურ პრიზმაში გარდატეხა შეუძლია მხოლოდ ისეთ იდეებს, რომელთაც უშუალო კავშირი აქვთ ადამიანთან როგორც პიროვნებასთან, მის ცხოვრებასთან, მის ბედთან. ამ ემოციური გარდატეხის ფაქტს თუ გავითვალისწინებთ, შესაძლებლობა გვექნება ვილაპარაკოთ ხელოვნების

<sup>1</sup> იხ. В. Г. Белинский, избр. филос. соч., т. II, стр. 53

ფილოსოფიურ, მორალურ, პოლიტიკურ, რელიგიურ და ა.შ. შინაარსზე ისე, რომ არ გავუიგივოთ ხელოვნების შინაარსი ცნობიერების სხვა ფორმათა შინაარსს. ხელოვნების იდეური შინაარსი მჭიდროდაა დაკავშირებული საერთოდ მსოფლმხედველობასთან, მაგრამ ამავე დროს სპეციფიკურად მხატვრულია.

იდეა, თუნდაც ემოციურ პრიზმაში გადატეხილი, ხელოვნებაში გამოითქმება არაპირდაპირი სენტენციის სახით, არამედ, როგორც იტყვენ, მხატვრული ნაწარმოების ცოცხალი ქსოვილის საშუალებით, მხატვრულ სახეთა მეშვეობით. იდეა შემოიკრებს თავის გარშემო მხატვრული სახის საშენ მასალას, გამსჭვალავს მას თავისი შუქით, გადასახლდება მათში. ხელოვანის ცნობიერებაში სულ უფრო ნათლად გამოიხატება მისი შრომის მიზანი—სახე, სახე სინამდვილისა, როგორადაც მას ხედავს ხელოვანი (—ან უნდოდა რომ დაენახა).

სახის შექმნა ხელოვანის ცნობიერებაში მხოლოდ ნახევარი საქმეა. მას ობიექტივაცია სჭირდება, სჭირდება სიტყვებში თუ ბგერებში, ფერებში თუ პლასტიკურ მოძრაობებში, ქვაში თუ მარმარილოში ჩასახლება (ცხადია, ეს ორი პროცესი ემპირიულად შეიძლება განუყოფელი იყოს).

ობიექტურ მასალაში ჩასახლებული მხატვრული სახე ხელოვანის გარდა სხვა ადამიანთათვისაცაა მისაწვდომი. ეს, უპირველეს ყოვლისა, იმაში მდგომარეობს, რომ სახე თვალსაჩინო, გრძნობად-აღქმადი ხდება, „ხელოვნება ჭეშმარიტების უშუალო ჭვრეტაა“—წერდა ბელინსკი. და ეს სავესებით სწორია, არა იმ აზრით, თითქოს ხელოვანი უშუალოდ, ინტელექტური ინტუიციის ან მისტიური ექსტაზის მეშვეობით ჭვრეტს საგანთა არსებას, არამედ მხოლოდ იმ გაგებით, რომ იგი თავის აზრებსა და იდეებს, გრძნობებსა და მისწრაფებებს გრძნობად-კონკრეტულ ფორმაში გამოხატავს.

იდეის გათვალსაზრისების საკითხი არსებითად უდრის საკითხს იმის შესახებ, თუ როგორ ხდება ხელოვნებაში ზოგადის (იდეა ხომ ზოდალია) გამოთქმა ერთეულის მეშვეობით (მხოლოდ ერთეულია თვალსაზრისო, გრძობად-აღქმადი). ამ საკითხის პასუხი კი, როგორც ცნობილია ტიპიურობის ცნებაში უნდა ვეძიოთ.

ტიპიურობის საკითხს ჩვენ ქვემოთ სპეციალურად განვიხილავთ. აქ შეიძლება შემდეგით დავკმაყოფილდეთ. ტიპიური არის ის, რაშიც მოცემული მოვლენის არსება განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება. ტიპიური ნიშანი ისეთი ნიშანია, რომელიც საგნის არსებიდან გამომდინარეობს (ე. ი. აუცილებელია და არა შემთხვევითი), ადექვატურად და თვალსაზრისოდ ავლენს მას. ტიპიური სახე თავისთავად ერთეულია, მაგრამ რამდენადაც მასში სწორედ ტიპიური, დამახასიათებელი, გამომხატველი ნიშნებია კონცენტრირებული, იგი ზოგადის ფუნქციის მატარებელია. იგი ზოგადია იმდენად, რამდენადაც საგანთა და მოვლენათა მთელი ჯგუფის წარმომადგენელია, „გვარის ნიმუშია“ (ბალზაკი).

მხატვრული ტიპი, გარდა იმისა, რომ იგი ერთი გვარეობის მოვლენათა წარმომადგენელია, ამ მოვლენათა იდეურ-ემოციური შეფასებაც არის. ხელოვანის იდეური დამოკიდებულება მის მიერ ასახული სინამდვილისადმი, ან სხვანაირად რომ ვთქვათ, მხატვრული ნაწარმოების ტენდენცია ჭეშმარიტ ხელოვნებაში მოცემულია არა მხატვრულ სახეთა და საერთოდ მხატვრული საშუალებების გვერდით, არამედ სწორედ მათი მეშვეობით.

იმისათვის, რომ მხატვრულმა სახემ, თავისთავად ერთეულმა, შეძლოს მოვლენათა მთელი გვარის გამოხატვა, შეძლოს ამ გვარისადმი ხელოვანის დამოკიდებულების მთელი სიმძიმის ტარება, მას, ამ სახეს, გამახვილება, გაძლიერება სჭირდება. ამ გამახვილების პროცესში განსაკუთრებულ როლს ე. წ. ესთეტიკური კატეგორიები (მშვენიერი, ამაღ-

ლებული, ტრაგიკული, კომიკური და ა. შ.) თამაშობს. სახის გამახვილება ესთეტიკური კატეგორიებისადმი მის დაქვემდებარებაში მდგომარეობს, უფრო ზუსტად, ეს გამახვილება-გაძლიერება ესთეტიკური კატეგორიების მიმართულებით წარმოებს. ხელოვანი, ამახვილებს რა სახეს, აძლევს მას კარიკატურულ, სატირულ, ან პირიქით, გმირულ, ამაღლებულ ხასიათს. სწორედ ამის გამო ხდება მხატვრული ტიპი სინამდვილისადმი ხელოვანის იდეურ-ემოციური დამოკიდებულების მატარებელი. სწორედ ამის მეოხებით ცოცხლობს იგი მაყურებლის, მსმენელისა თუ მკითხველისათვის როგორც სოციალურად მნიშვნელოვანი ტიპი.

იმის გამო, რომ მხატვრული ასახვა ესთეტიკურ კატეგორიებსაა დამორჩილებული და სილამაზის კანონების თანახმად ზორციელდება, ტიპიური სახე თავისებურ, მხატვრულ სიმართლეს გვაძლევს. ჯერ კიდევ არისტოტელე ამბობდა, რომ ხელოვანი იმას კი არ გვიამბობს, რაც მოხდა, არამედ იმას, რაც შეიძლება მომხდარიყო ალბათობისა და აუცილებლობის თანახმად. „არაა საკმარისი არსებულის გამოხატვა,—ამბობდა გორკი,—აუცილებლად უნდა გვახსოვდეს სასურველი ა შესაძლებელი. აუცილებელია მოვლენათა ტიპიზაცია“<sup>1</sup>, ან, როგორც ამას მაიაკოვსკი იტყოდა:

„Поэт  
настоящий  
издает  
заранее  
из искры  
неясной  
ясное знание“.

<sup>1</sup> М.Горький, О литературе, 1937, стр. 256.

სახის გამახვილება, ესთეტიკური კატეგორიების შესაბამისად მისი დამუშავება ხელოვანის იდეური, მსოფლმხედველობრივი პოზიციით განისაზღვრება. ეს იმას ნიშნავს, რომ მხატვრული ნაწარმოების იდეური და ესთეტიკური მომენტები ერთმანეთში გადადიან, ერთმანეთს გამსჭვალავენ. ხელოვანი არა მარტო აღიქვამს, არამედ გადაამუშავებს კიდევ სინამდვილეს, ამიტომაც, რომ მხატვრულ სახეში ყოველთვის ჩანს ხელოვანის მსოფლმხედველობრივი დამოკიდებულება მის მიერ ასახულ სინამდვილესთან.

ზემონათქვამი რომ შევაჯამოთ, შესაძლებლობა გვექნება მხატვრულ სახეში შემდეგი ასპექტები გავარჩიოთ:

1. სახე როგორც სინამდვილის ინტელექტურ-ემოციური ასახვა, როგორც აზრისა და გრძნობის ერთიანობა.

2. სახე როგორც გათვალსაჩინოებული იდეა, როგორც იდეისა და მისი გამოხატვის თვალსაჩინო-გრძნობადი მასალის ერთიანობა; სახე როგორც „პერსონაჟად ქცეული იდეა“ (ბალზაკი).

3. სახე როგორც სინამდვილის ასახვისა და ესთეტიკური კატეგორიების, სილამაზის კანონების მიხედვით მისი გარდაქმნის ერთიანობა (სახე როგორც მხატვრული სიმართლე).

რეალურად მხატვრული სახე განუყოფელი მთლიანობაა. ყველა ამ ასპექტის გარჩევა მხოლოდ მისი აზრობრივი განკვეთის შედეგადაა შესაძლებელი. ამასთან (ამას განსაკუთრებით უნდა გაესვას ხაზი) ამ ასპექტთა გარჩევა სახის მხოლოდ სხვადასხვა სიბრტყეში განკვეთით შეიძლება. საქმე ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, თითქოს აზრი, იდეა და სიმართლე სახის ერთი მხარე იყოს და გრძნობა, თვალსაჩინოება და მხატვრულობა—მეორე. იდეა თვითონაც, როგორც ეს ზემოთ ითქვა, ინტელექტურ-ემოციური აზრისეულ-გრძნობისეული), ისევე როგორც მხატვრული აზრი იდეურობისა და თვალსაჩინოების მთლიანობაა. ასევე, სიმართლე სახის მხოლოდ აზრისეულ და იდეურ მომენტებს



კი არ ეხება, არამედ ემოციურსა და თვალსაჩინოსაც. იგივე ითქმის მხატვრულობის შესახებაც,— იგი ხელოვნების გარეგნული სამოსელი კი არ არის, არამედ მთელი მისი ბუნების დამახასიათებელია. სახე განუყოფელი მთლიანობაა; აზრი და გრძნობა, იდეა და თვალსაჩინოება, სიმაართლე და მხატვრულობა მისი განსხვავებული, მაგრამ ურთიერთგამსჭვალავი მომენტებია.

სახის ყველა ამ მომენტთა და მისი შექმნის „ფაქტორთა“ ურთიერთდამოკიდებულება სხადასხვა შემთხვევაში სხვადასხვანაირი შეიძლება იყოს. ეს, კერძოდ, დამოკიდებულია ხელოვანის ინდივიდუალურ მანერაზე, სტილზე (როგორც ამა თუ იმ მხატვრული მიმდინარეობისათვის დამახასიათებელ იდეურ-მხატვრულ თავისებურებათა ერთიანობაზე), ხელოვანის ეროვნულ კუთვნილებაზე. არ არსებობს სახეები როგორც ასეთი. არსებობს რუსთაველისა და ბესიკის, ილიასი და აკაკის, ბექა ოპიზარისა და ფიროსმანის სახეები. ყოველი მხატვრული სახე ამა თუ იმ სტილითაა შესრულებული—კლასიციზტურით თუ სენტიმენტალურით, რომანტიკულით თუ რეალისტურით.

მხატვრული სახის ეს თავისებურებაც ისევ იმაზე მიუთითებს, რომ იგი არის სინამდვილის არა უბრალოდ არეკვლა, არამედ მისი ასახვა, გამთბარი ადამიანური იდეებითა და გრძნობებით, იმედებითა და მისწრაფებებით. მხატვრული სახე არის ადამიანის მიერ ასახული, გაცოცხლებული და გაადამიანურებული სინამდვილე. ხელოვნების ეს „ადამიანური“ ხასიათი მარტო იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ მისი ძირითადი თემა ადამიანია, არამედ იმაშიც, რომ მხატვრული სახეები ცოცხლობენ ადამიანთა გულსა და გონებაში, იქცევიან მათ მეგობრებად, თანამებრძოლებად შრომასა და ბრძოლაში, ან მტრებად, რომლებთანაც ბრძოლაა საჭირო. ხელოვნება სინამდვილის უბრალო ასლი კი არ არაა, არამედ მოწოდებაა სილამაზის კანონების თანახმად მისი გარდაქმნისაკენ.

## 2. ტიპიურობის შესახებ

წინა პარაგრაფში მხატვრული სახე ჩვენ არსებითად ერთ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ჰორიზონტალურ“ განასერში განვიხილეთ. იმავე პარაგრაფის ბოლოს დავინახეთ, რომ სახის ასეთი კვეთა ერთადერთი შესაძლებელი არაა. სახე „სამგანზომილებიანია“ და ეს არა მარტო შესაძლებელს, არამედ აუცილებელს ხდის მის განხილვას სხვა სიბრტყეშიც.

მხატვრული სახე, როგორც წესი, გრძობად-აღქმადი ფორმითაა მოცემული ხელოვნებაში. სახე ასეთია იმიტომაც, რომ იგი ყოველთვის „დახატულია“ (ხაზებით, ფერებით, ბგერებით, სიტყვებით და ა. შ.), თვალსაჩინოდაა მოცემული. სახე დაინახება, მოისმინება, წარმოიდგინება. შემთხვევითი არაა, რომ ხელოვნებას ხშირად განსაზღვრავენ როგორც სინამდვილის ხატოვან-სურათოვან ასახვას. ხელოვანის ცნობიერებაში ასახული მხატვრული სახე სწორედ სახეა, ხატია, წინააღმდეგ შემთხვევაში შეუძლებელი იქნებოდა მისი „ჩასახლება“ მატერიალურ საშუალებებში. ჩვენ ვხედავთ მხატვრულ სახეებს ფერწერულ ტილოზე, ვისმინებთ მუსიკალურ ნაწარმოებში, წარმოვიდგინებთ მათ ლიტერატურული ნაწარმოების კითხვისას. ბელინსკი სამართლიანად ამბობდა, რომ ხელოვანი თავის სათქმელს ხილვადი, გრძობად-აღქმადი სახით გამოთქვამს.

მხატვრული სახე მოცემულია როგორც ხატი, როგორც სურათი. მაგრამ ცნობილია, რომ მხატვრული სახის შინაარსი არ დაიყვანება თვალსაჩინო, გრძობად-კონკრატულ შინაარსზე. მხატვრული სახე „უბრალოდ“, „ჩვეულებრივი“ ხატი არ არის. ჯერ ერთი, როგორც ზემოთ დავინახეთ, მხატვრული სახე არა მარტო ობიექტური მოვლენების ამსახველი ხატია, არამედ აგრეთვე ამ მოვლენებისადმი ხელოვანის დამოკიდებულების გამომხატველიცაა, სუბიექტურ-

ემოციურ პრიზმაში გადამტყდარი ხატია. მეორეც (და ახლა ეს არის ჩვენთვის აქ მთავარი), გრძნობად-თვალსაჩინო მასალის უკან, მისი მეშვეობით მხატვრულ სახეში უფრო ღრმა შინაარსია მოცემული. მაშასადამე, წარმოდგენის ჩვეულებრივ ხატთან შედარებით მხატვრული სახე ორმაგადაა გადაშუშავებული — ისე, რომ მას შეეძლოს ასახული მოვლენისადმი ხელოვანის დამოკიდებულების გამოხატვა და თანაც იმის ჩვენება, რომ ეს დამოკიდებულება ასახულის არსებასთანაა შესიტყვებული; ე. ი. მხატვრულმა სახემ გრძნობად-თვალსაჩინო ფორმაში რალაცნაირად ასახული საგნის არსებაც უნდა დაგვანახოს, იდეური შინაარსიც უნდა გამოხატოს.

„ვერტიკალურ“ განასერში მხატვრული სახე ორი მხარის — გარეგანის, გრძნობად-თვალსაჩინოსი და შინაგანის, იდეურის — ერთიანობაა. სახე, როგორც ხშირად ამბობენ, პერსონიფიცირებული იდეაა. ეს იმას ნიშნავს, რომ სახე ზოგადისა და ერთეულის თავისებური ერთიანობაა — იდეა თავისი ბუნებით ზოგადია, აღქმა კი მხოლოდ ერთეულისა შეიძლება. ამ ერთიანობის ბუნების გასარკვევად გასაღებს, როგორც ცნობილია, ტიპიურობის ცნება გვაძლევს. ამიტომ ამ „ვერტიკალურ“ განასერში სახის დახასიათება არსებითად ტიპიურობის საკითხის განხილვაც იქნება. ეს პრობლემა ჩვენში ესთეტიკის ერთ-ერთ ყველაზე აქტუალურ პრობლემას წარმოადგენს. მისი აქტუალობა შემდეგითაა განპირობებული.

ყოველი ხელოვნება სინამდვილეს სახეებით ასახავს. ამ მხრივ არ არსებობს განსხვავება მხატვრულ მიმართულებებს, სტილებსა და ხელოვნების დარგებს შორის. სახეებით ასახავენ ცხოვრებას (მეტნაკლები სრულყოფით) კლასიციზმიც და რომანტიზმიც, სიმბოლიზმიც და ფუტურიზმიც; სახეებით „აზროვნებს“ მუსიკაც და ფერწერაც, ქორეოგრაფიული ხელოვნებაც და მხატვრული ლიტერატურაც.

სინამდვილის ასახვა სახეებით ხელოვნების სპეციფიკური, ყველა დანარჩენი მოვლენისაგან მისი განმასხვავებელი ნიშანია და, ცხადია, ეს ნიშანი ახასიათებს ყველაფერ იმას, რასაც შეიძლება ხელოვნების ფაქტი ეწოდოს. მაგრამ ცხადია ისიც, რომ სახეები ერთნაირი არაა არა მარტო ხელოვნების სხვადასხვა დარგში, არამედ სხვადასხვა მხატვრულ მიმართულებებშიც, სტილებშიც. ეს უკანასკნელი ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან არა მარტო თავისი იდეური შინაარსით და სოციალური გამიზნულობით, არამედ სინამდვილის ასახვისა და იდეური შინაარსის გამოხატვის ფორმითაც. როგორც ერთი და იგივე არაა მუსიკალური სახეები, ისევე განსხვავებულია, მაგალითად, სიმბოლისტური და იმპრესიონისტული სახეები — სიმბოლისტი „აზროვნებს“ და „მეტყველებს“ სიმბოლოებით, იმპრესიონისტი — „უშუალო შთაბეჭდილება-განცდებით“

ამ მხრივ რეალიზმი სხვა მიმართულებათაგან განსხვავდება, როგორც ცნობილია, იმით, რომ იგი სინამდვილეს ტიპიური სახეებით ასახავს. რეალისტური სახე ტიპიური სახეა, სახე-ტიპია. ტიპიურობის პრობლემა ზოგადესთეტიკური პრობლემაა. ასეა ეს შემდეგ გარემოებათა გამო. ჯერ ერთი. თუ ტიპიური სახე სახის ყველაზე განვითარებული ფორმაა, მისი ბუნების გამორკვევა აუცილებელ დამატებით შუქს ჰყენს სახის ცნებასაც. მართალია, ესთეტიკის სისტემაში სახის პრობლემა წინ უსწრებს ტიპიურობის პრობლემას (რადგან ტიპიური სახე მაინც ერთ-ერთი ფორმაა სახისა, თუმცა ყველაზე სრულყოფილი), მაგრამ უკანასკნელის გადაჭრამდე პირველი სრული გადაწყვეტა შეუძლებელია. მეორე (და მთავარი) კი ის არის, რომ, როგორც უკვე ვთქვით, ტიპიურობის ცნება სახის გრძნობად-თვალსაჩინო და იდეური მხარეების ერთიანობის გაგების გასაღებს გვაძლევს. გრძნობად-კონკრეტულითა და ერთეულით იდეურისა და ზოგადის გამოთქმის „სასწაულს“ ასე თუ ისე

ყოველნაირ მხატვრულ სახეში აქვს ადგილი, მაგრამ ყველაზე სრულყოფილად ამას ტიპიური სახე აკეთებს. ყველაზე სრულყოფილად იმიტომ, რომ ტიპიურში ზოგადი აუცილებლად იგულისხმება (ისე ძლიერად, რომ ტიპიურს ხანდახან ზოგადის სინონიმადაც კი ხმარობენ) და თანაც იგი (ეს ზოგადი) მთლიანადაა „გათქვეფილი“ გრძნობად-აღქმად მასალაში, მთლიანად გრძნობად-კონკრეტული რეალობის სახით წარმოგვიდგება. ან, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ტიპიურში ერთეული, გრძნობად-კონკრეტული სახე გვეძლევა როგორც ზოგადის მატარებელი და გამომხატველი. ამიტომ ტიპიურობის პრობლემის— ერთეულში ზოგადის „ჩასახლების“, თვალსაჩინოდ არსებითის „გადაქცევის“ პრობლემის გადაწყვეტა შესაძლებლობას მოგვცემს გავიგოთ, თუ რანაირად ახერხებს ხელოვანი (სულერთია რა მიმართულებისა და ხელოვნების რა დარგისა იქნება იგი) თავისი აზრების გრძნობად-კონკრეტული, თვალსაჩინო ფორმით გამოთქმას, რანაირად და რა ზომით ახერხებს იგი ზოგადის, თვალსაჩინო-კონკრეტულ ასახვას. ერთი სიტყვით, ტიპიურობის პრობლემა ხელოვნების შემეცნებითი ღირებულების პრობლემაა.

ასეთ ასპექტში ტიპიური სახის კვლევის დროს, რა თქმა უნდა, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ იგი მხატვრული სახეა და, როგორც ასეთი, სახის ყველა ნიშნით ხასიათდება. კერძოდ, სახის ის თავისებურებანი, რომლებიც ზემოთ იყო განხილული, მთელი ძალით ახასიათებენ ტიპიურ სახესაც. მხატვრული ტიპი საკუთრივ შემეცნებითი კატეგორია კი არაა, არამედ ისიც ინტელექტურ-ემოციური ბუნებისაა, მასშიც ჩვენ საქმე გვაქვს არა სინამდვილის უბრალო ასლგადაღებასთან, არამედ ასახულთან დამოკიდებულების გამოხატვასთანაც. მართალია, ტიპიურში ეს სუბიექტური მომენტი ემოციონალური ზედაფენით არ ამოიწურება, იგი უფრო ღრმა, მსოფლმხედველობრივი ხასიათისაა, მაგრამ ამის

გამო ტიპი წმინდა ობიექტური არ ხდება. რეალისტური ხელოვნება ძალიან შორსაა ნატურალიზმის „ობიექტივიზმისაგან“, არა მარტო იმით, რომ იგი სინამდვილის უფრო ღრმა ფენებში იჭრება, ვიდრე ნატურალიზმი, არამედ იმითაც, რომ იგი ამ უფრო ღრმად ასახულისადმი უფრო ღრმა დამოკიდებულებას ავლენს. ტენდენციურობა რეალიზმისათვის ისევეა არსებითი (თუ მეტად არა), როგორც სხვა მიმართულებათათვის. ეს კარგად გამოთქვა რუსმა მხატვარმა კრამსკოიმ. იგი ამტკიცებდა, რომ მისი თანამედროვე „...რუსული ხელოვნება ტენდენციურია“. ამაში იგი, მისივე სიტყვებით, შეძღვეს გულისხმობდა: „მხატვარს, როგორც მოქალაქეს და ადამიანს, გარდა იმისა, რომ იგი მხატვარია, უხდება რა გარკვეულ დროში ცხოვრება, უსათუოდ რაიმე უყვარს და რაიმე სძულს. იგულისხმება, რომ მას უყვარს ის, რაც ამის ღირსია, და სძულს ის, რაც ამას იმსახურებს. სიყვარული და სიძულვილი ლოგიკური დასკვნები კი არაა, არამედ გრძნობებია. მისთვის მხოლოდ გულწრფელობაა საჭირო, რომ ტენდენციური იყოს. იქ, სადაც არაა ტენდენციურობა, იდეური ხელოვნება, კვდება“.<sup>1</sup>

ტიპიური სახის ეს მხარე ზოგჯერ დავიწყებულია ხოლმე, რის გამოც ადგილი აქვს ტიპისა და ცნების ერთ სიბრტყეში დაყენების ცდებს. ყოველ შემთხვევაში, არცთუ იშვიათია საქმის ისე წარმოდგენა, თითოქოს ტიპსა და ცნებას შორის მხოლოდ ფორმისეული განსხვავება იყოს. როცა ხელოვნებასა და მეცნიერებას ერთ სიბრტყეში განიხილავენ და მათ შორის მხოლოდ ფორმისეულ განსხვავებას ხედავენ (რის უმართებლობაზე ჩვენ უკვე გვქონდა ლაპარაკი), მაშინ ტიპს „ბუნებრივად“ მიიჩნევენ ხოლმე ცნების თავისებური გამოთქმის ფორმად. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, როცა ხელოვნების სპეციფიკა დანახულია

<sup>1</sup> И. Н. Крамской, Письма, т. II, 1953, стр. 350.

მხოლოდ მისი ფორმის გრძნობად-ხატოვან ხასიათში და მისი შინაარსი მეცნიერების შინაარსთანაა გაიგივებული, მაშინ ლოგიკურია იმის დაშვებაც, რომ ტიპი თვალსაჩინოდ, გრძნობად-აღქმადად გამოთქმული ცნებაა. ჩვენს ლიტერატურაში ბოლო წლებამდე მსჯელობდნენ ხოლმე ასე: სახეც და ცნებაც სინამდვილის ასახვის ფორმებია, ოღონდ ერთი თვალსაჩინოდ ასახავს სინამდვილეს, მეორე არათვალსაჩინოდ. ტიპიური სახე ზოგადია, არსების გამოთქმელია, მაგრამ რაკი ისიც სახეა, ამიტომ იგი არის აზრი საგნის არსების შესახებ (ე. ი. ცნება), გამოთქმული ხატოვანად, თვალსაჩინოდ.

ერთი შეხედვის საქმე თითქოს მართლაც ასეა. ტიპიური სახე მართლაც განზოგადებული სახეა, მას არსებითთან და, მაშასადამე, არსებასთან აქვს საქმე; ამავე დროს კი იგი გრძნობად-კონკრეტული ფორმითაა მოცემული. მაშ, ის ფაქტიურად ცნებისა (შინაგანი მხარის, შინაარსის) და სახის (გარეგანი მხარის, ფორმის) ერთიანობას უნდა წარმოადგენდეს, მაშ, ის ცნების თვალსაჩინოდ გამოთქმა უნდა იყოს. მაგრამ ასეა ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. ტიპიური სახის მიჩნევა თვალსაჩინოდ გამოხატულ ცნებად შეცდომაა.

ჯერ ერთი, ცნების თვალსაჩინოდ, გრძნობად-აღქმადად გამოთქმა, მისი მოცემა ხილვადი და სმენადი სახით ყოველად შეუძლებელია. ცნება არის აზრი საგნის არსების შესახებ; მისი თვალსაჩინოდ გამოთქმა არსების გრძნობადი ჭვრეტის შესაძლებლობის ტოლფასია; არსება კი, როგორც ცნობილია, სწორედ ისაა, რაც არაა მოცემული გრძნობადი აღქმისათვის. შეიძლება მოვისმინოთ და დავინახოთ არსების მხოლოდ გამოვლენები (და თანაც არა ყველა), მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება თვითონ არსების დანახვა-მოსმენა. მართალია, არსება არაა მოწყვეტილი მოვლენებისაგან, მათ შორის უფსკრული არაა, მაგრამ ისინი

მანც არ არიან ერთი და იგივე რიგისა. გადასვლა მოვლენიდან არსებაზე შესაძლებელია, მაგრამ შესაძლებელია მხოლოდ ცნებითი, დიალექტიკური აზროვნებისათვის. არსება წინააღმდეგობათა ერთიანობაა, მას ძლივს წვდება ცნება, ლოგიკური აზროვნება და, და სულ ცოტა, გულუბრყვილო იქნებოდა მისი თვალთ დანახვისა და ყურით მოსმენის სურვილი. ცნება სწორედ იმისაკენაა მოწოდებული, რომ ასახოს სინამდვილის ისეთი მხარეები, რომელთა დანახვა, ყნოსვა, ხელით შეხება არ შეიძლება; არსება კანონის რიგის კატეგორიაა, ხოლო ქვეყნად ჯერ არავის დაუნახავს კანონი. ის კი, რაც არ დაინახება, არც გამოიხატება გრძობად-აღქმადი ფორმით. შეუძლებელი, მაგალითად, ღირებულები, კაპიტალის, ფულის, საქონლის და სხვა ასეთების დახატვა, სიმღერით ან ცეკვით გამოთქმა. შეიძლება დავხატოთ ადამიანი და არა მისი არსება, როგორც ასეთი. ვინც ფიქრობს, რომ ტიპიური სახე გრძობად-აღქმად სამოსელში „ჩაცმული“ ცნებაა, მას ფაქტიურად ჰგონია, რომ მოვლენებში არსების უშუალო ხილვაა შესაძლებელი, ე. ი. ის ტიპიურ სახეს მისტიკურ თვისებებს მიაწერს. ასეთი რამის ფიქრი კი მხოლოდ მას შეუძლია, ვისაც მხატვრული სახე ინტელექტური ინტუიციის იარაღად მიაჩნია.

შემდეგ, თუნდაც დავუშვათ, რომ შესაძლებელია ცნების გამოთქმა გრძობად-თვალსაჩინო სახით, მაშინ გაუგებარი ხდება, რაღა აიძულებს ტიპიური სახის შინაარსს (რომელიც ამ ჩვენი დაშვების თანახმად ცნების შინაარსის იგივეობრივია) მისთვის ასეთი არაადექვატური ფორმით შეიმოსოს? ეს უცნაური ფაქტი ან იმით უნდა აგვეხსნა, რომ ხელოვანს არ ძალუძს თავისი აზრების ადექვატური ფორმით გამოთქმა, ან იმით, რომ მას უბრალოდ „ასე მოსწონს“, ე. ი. ხელოვანი ან არასრულფასოვან ადამიანად უნდა მიგვეჩინა, ან ფუჭ ფანტაზიორად (და ყველაფერი ეს იმის გამო, რომ გვინდა „მაღალი“ წარმოდგენისა ვიყოთ ხელოვნებაზე



— „განა იქ კი არაა ცნებები, რითაა ის მეცნიერებაზე ნაკლები!“).

ტიპიური სახე არ არის გრძნობად-ხატოვანი ფორმით გამოთქმული ცნება. მაგრამ მაინც ხომ ცხადია, რომ ტიპიური სახე ერთდროულად გრძნობად-კონკრეტულია და ზოგადის მნიშვნელობის მქონეა, რომ მასში გრძნობად-კონკრეტულის მეშვეობით არსებითია მოცემული, ერთეულში ზოგადია გახსნილი. როგორაა ეს შესაძლებელი? როგორ შეიძლება არსებითისა და ზოგადის გრძნობად-კონკრეტული გამოხატვა, ერთეულში ზოგადის „ჩასახლება“, თვალისა და ყურისთვის არსების ჩვენება (თუნდაც შევთანხმდეთ, რომ ტიპიური სახის შინაარსი ცნება არაა)?

ამ ბოლო დრომდე ჩვენში (რუსეთშიც და საქართველოშიც) საკმაოდ გავრცელებული იყო შეხედულება, რომლის მიხედვით ეს პრობლემა შემდეგნაირად იყო გადაჭრილი. ტიპიური სახე მიჩნეული იყო ტიპიურ და ინდივიდუალურ ნიშანთა შეხამებად, შერწყმად, „დიალექტიკურ ერთიანობად“ და ა. შ. განიხილებოდა როგორც მხატვრული შემოქმედების ორი განსხვავებული და ლოგიკურად (ხანდახან დროშიც კი) ერთმანეთის მომდევნო პროცესის—ტიპიზაციისა (მხატვრული განზოგადების) და ინდივიდუალიზაციის (ტიპიზაციის პროცესით მიღებული ზოგადის „გაკონკრეტების“) შედეგი.<sup>1</sup> ეს თვალსაზრისი ბუნებრივი შედეგია ზემოთ გაკრიტიკებული მოსაზრებისა, რომლის თანახმად ტიპიური სახის შინაარსი არსებითად ცნების

---

<sup>1</sup> ასეთი შეხედულების კრიტიკა მოცემული იყო ამ წიგნის ავტორისა (იხ. ფილოსოფიის ინსტიტუტის სამეცნიერო სესია, 1954წ. 14-15 აპრილი, მუშაობის გეგმა და მოხსენებათა თეზისები) და ჩემი „О некоторых особенностях художественного отражения действительности“ და ი. გ. მასეევის მიერ („Вопросы философии“ №6, 1954). მაგრამ ამ კრიტიკას, როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე, მცდარი შეხედულება ბოლომდე არ გაუფანტავს. პირიქით, მან კონტრკრიტიკაც გამოიწვია (იხ. ა. ჩაველიშვილი, ლიტერატურის თეორიის საკითხები). ამიტომ თავს უფლებას მიეცემ კიდევ დაუბრუნდე ამ საკითხს.

შინაარსის იგივეობრივია. იგი, ცნობიერად თუ არაცნობიერად, ორ ძირითად წანამძღვარს ემყარება: ა) ტიპიური სახე, თვალსაჩინო—კონკრეტულობის გარდა, ზოგადობით ხასიათდება; ბ) ტიპიური არსებითია, ზოგადია, ტიპიზაცია განზოგადებას ნიშნავს, მის შედეგად ზოგადი აზრი (ე. ი. ფაქტიურად, ცნება) მიიღება. პირველი ამ წანამძღვართაგანი არსებითად სწორია, მეორე კი, სულ ცოტა, არაა ზუსტი. მთლიანად კი ეს შეხედულება მეცნიერულ შემეცნებასთან მხატვრული ასახვის გაიგივების ტენდენციას გამოხატავს და, ამდენად, მცდარია. ამ თვალსაზრისს საკმაო ბრალი მიუძღვის ჩვენს ხელოვნებაში ილუსტრატულობისა და სქემატიზმის დაკანონებაში (მიუხედავად იმისა, რომ ამ თვალსაზრისის დამცველთა უმრავლესობას ეს ალბათ სრულიადაც არ სურდა).

ავტორები, რომელთაც რეალისტური სახე ტიპიურ და ინდივიდუალურ ნიშანთა შეხამებად მიაჩნიათ, თვლიან, რომ ხელოვნებაში ყოველი გამოსახული პერსონაჟი ტიპი უნდა იყოს და ამავე დროს სრულიად გარკვეულ კონკრეტულ პიროვნებას წარმოადგენდეს. მაგრამ ეს აზრი უსაფუძვლოა. ცხადია, რეალისტური სახე უნდა იყოს ტიპიურიც (ე. ი. არსებითის, ზოგადის გამომხატველიც) და ინდივიდუალურიც (ე. ი. გრძნობად-აღქმადიც), მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ იგი ტიპიურ და ინდივიდუალურ ნიშანთა ჯამია („შეხამება“, „შერწყმა“, „დიალექტიკური ერთიანობა“).

რეალისტური სახის მიჩნევა ტიპიურ და ინდივიდუალურ ნიშანთა შეერთებად, ერთმანეთის გარემდებარე პროცესების — ტიპიზაციისა (როგორც წმინდა განზოგადება) და ინდივიდუალიზაციის შედეგად — საკითხის მექანიკური გადაწყვეტაა, როგორი „დიალექტიკური“ გამოთქმებითაც არ უნდა იყოს იგი შემოსილი.

ამ თვალსაზრისის მცდარობა შემდეგიდან ჩანს.

ჯერ ერთი, ასეთი თვალსაზრისი ლოგიკურ შეცდომას ემყარება. იმის თქმა, რომ რეალისტური სახე ტიპიურისა და ინდივიდუალურის ერთიანობაა, არსებითად ნიშნავს მტკიცებას, რომ ტიპიური არის ტიპიური+არატიპიური. ეს შეცდომა არა მარტო ლოგიკურია, არამედ ფაქტობრივიც—მაღალმხატვრულ ტიპიურ სახეებს არატიპიური ნიშნები არ გააჩნიათ<sup>1</sup>.

მეორეც, რომელიმე ხელოვანი რომ შეეცადოს რეალისტური სახის შექმნას „ტიპიზაცია+ინდივიდუალიზაციის“ რეცეპტით, იგი უსათუოდ მარცხს განიცდის.

წარმოვიდგინოთ, მაგალითად, მწერალი, რომელმაც მიზნად დაისახა ამ თეორიის თანახმად, ტიპიურ და ინდივიდუალურ ნიშანთა შეხამებით მეცნიერის რეალისტური სახის შექმნა. მწერალი უპირველეს ყოვლისა დაიწყებს დაკვირვებას ნაცნობ მეცნიერებზე (—რაც მეტი იქნებიან ისინი, მით უკეთესი). დაკვირვება მას აჩვენებს, რომ ყველა ამ მეცნიერს აქვს როგორც საერთო, ისე ზოგადი ნიშნები (მაგალითად, ყოველ მათგანს უყვარს მეცნიერება, ყველა პრინციპულია და ა. შ.), ისე ინდივიდუალური, ერთმანეთისაგან განმასხვავებელი (მაგალითად, ერთი ბუნებით მზიარულია, მეორე უფრო გულჩათხრობილია, მესამე ეჭვიანი ქმარია და ა. შ.). რადგანაც ჩვენ მიერ წარმოსახულ მწერალს ტიპიურად სწორედ ზოგადი, საერთო ნიშნები მიაჩნია, იგი აბსტრაქტირებას ახდენს ინდივიდუალური, კერძო ნიშნებიდან და გამოყოფს საერთოს, ზოგადს; შედეგად ის მიიღებს ცნებას, ან, რაც უფრო სავარაუდოა ზოგად სქემატურ წარმოდგენას მეცნიერზე. გასაგებია, რომ ეს ჯერ კიდევ არაა

---

<sup>1</sup> ეს დებულება საეციალურად გააკრიტიკა ლოცენტმა ა. ჩაველიშვილმა (იხ. „ლიტერატურის თეორიის საკითხები“ გვ. 39-45), რომლის აზრითაც მაღალმხატვრულ ტიპიურ სახეებს ტიპიურ ნიშნებთან ერთად არატიპიური ნიშნებიც გააჩნია. რამდენად მართებულია ეს კრიტიკა, ამას ქვემოთ დავინახავთ.

მხატვრული სახე. და აი ჩვენი მწერალი, რომელმაც ერთეულიდან ზოგადისაკენ რთული გზა განვლო, ახლა უკან ბრუნდება. „ტიპიურ“ ნიშნებს იგი ინდივიდუალურს უმატებს, „აინდივიდუალურებს“ თავის ზოგად წარმოდგენას. გასაგებია, რომ ასეთი „ტიპიზაცია+ინდივიდუალიზაციის“ შედეგად მწერალი, უკეთეს შემთხვევაში, შექმნის ან პორტრეტს ერთ-ერთი თავისი ნაცნობისას (რომელსაც, როგორც ყველა ცოცხალ მეცნიერს, მეცნიერის ზოგადი ნიშნებიც აქვს და ინდივიდუალურიც, საკუთარიც), ან მეცნიერის „სტატისტიკურ-საშუალო სურათს, იმის მსგავსს, რომელიც ერთ ქალაქზე რამდენიმე ნეგატივიდან გადაბეჭდვით მიიღება და ვერავითარ შემთხვევაში ვერ მოგვცემს ცოცხალ, კონკრეტულ ტიპს, რომელსაც განმაზოგადებელი მნიშვნელობა ექნება. თუ იგი შეეცდება თავისი შეცდომის გამოსწორებას ზოგადი ნიშნების გაძლიერებით, ეს სახეს მხოლოდ გაასქმატურებს – არ შეიძლება სახის ზოგადი და ინდივიდუალური ნიშნების „წონასწორობის“ დარღვევა, – ამ მხარეთა ურთიერთობა სახეში ისეთივე უნდა იყოს, როგორც ცხოვრებაშია, წინააღმდეგ შემთხვევაში სახე სიმართლესა და დამაჯერებლობას დაკარგავს.

მართალია, ხელოვნების ისტორიამ იცის უფრო მეტად განზოგადებული და უფრო ძლიერად ინდივიდუალიზირებული, კონკრეტიზირებული სახეები. მაგალითად, ცნობილია, რომ მირონისა და პოლოკლეტის ქანდაკებებს უფრო განზოგადებული ხასიათი აქვთ, ხოლო პრაქსიტელისა და სკოპასისას უფრო ინდივიდუალიზებული. კლასიციისტური და აკადემისტური სახეები შეუდარებლად უფრო ზოგად-აბსტრაქტულია, ვიდრე ნატურალისტური; შილერის გმირები ბევრად უფრო ნაკლებად არიან ინდივიდუალიზირებული, ვიდრე შექსპირისა და ა. შ. მაგრამ განა შეიძლება ითქვას, რომ კლასიციისტური აბსტრაქტული ტიპები უფრო ტიპიური, ტიპიზირებული არიან, ვიდრე რეალისტური სახეები,

მაგალითად ბალზაკისა, ან თუნდაც შოლოხოვისა, რომლებიც უკიდურესადაა ინდივიდუალიზირებული ანდა, განა შექსპირისა და ტოლსტოის სისხლხორციით სავსე, „ხელშესახები“ სახეები ნაკლებად ტიპიურია, ვიდრე შილერისა? რა თქმა უნდა, არა. ინდივიდუალიზაციის, კონკრეტიზაციის ნაკლებობა სახის ტიპიურობას კი არ ზრდის, არამედ, როგორ უცნაურადაც არ უნდა გვეჩვენოს ეს, ამცირებს. ინდივიდუალიზაცია-დაკლებული სახე უბრალოდ უფრო სქემატური და აბსტრაქტული ხდება და არა უფრო ტიპიური.

ეს იმას ნიშნავს, რომ ტიპიური სახე არ არის ტიპიურ და ინდივიდუალურ ნიშანთა ჯამი, რომ იგი იქმნება არა საშუალო პროტოტიპის ნიშანთა ჯამიდან ინდივიდუალური ნიშნების გამოკლებით („ტიპიზაცია“) და მერე მათი ისევ მიმატებით („ინდივიდუალიზაცია“), არამედ ბევრად უფრო რთული გზით.

„ტიპიზაცია-ინდივიდუალიზაციის თეორიის დამცველთა ძირითადი შეცდომა ის არის, რომ ისინი აიგივებენ „ტიპიურისა“ და „ზოგადის“ ცნებებს, მაშინ როცა ისინი ნამდვილად ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული, მაგრამ მანც განსხვავებული არიან. ყოველ რეალისტურ მხატვრულ სახეში არის ზოგადი და ინდივიდუალური, კერძო ნიშნები, მაგრამ არც ერთ მხატვრულ სახეში (ცხადია, გარდა სუსტი, არასრულფასოვანი სახეებისა) არ შეიძლება რაიმე არატიპიური იყოს. რეალისტური მხატვრული სახის ყოველი ნიშანი, — ზოგადი იქნება ის (ე.ი. მრავალთათვის საერთო) თუ ინდივიდუალური, განუმეორებელი, — ტიპიური უნდა იყოს.

როგორც უკვე ითქვა, დოცენტი ა. ჩავლეიშვილი წიგნში „ლიტერატურის თეორიის საკითხები“ ამ დებულებას აკრიტიკებს. მის საწინააღმდეგოდ მას მოაქვს უდავოს მაღალმხატვრული ტიპიურ სახეთა ნიშნები, რომლებიც მისი აზრით არატიპიურია. ასეთია, მაგალითად, მისი თქმით

ლუარსაბ თათქარიძის ისეთი ნიშანი, როგორცაა უშვილობა. ასეთივეა, განაგრძობს ავტორი, ლუარსაბის ფიზიკური თავისებურება: „თავადი ლუარსაბ თათქარიძე გახლავთ ჩასუქებული ძველი ქართველი, მრგვალი — როგორც კარგი ნასუქი კურატი. დარბაისელი კაცის შეხედულება ჰქონდა მის ბრწყინვალეობას: თავი ისეთი მსხვილი, რომ თითქოს იმის სიმძიმეს მორგევივით სქელი კისერი მხრებში ჩაუძვრენიაო; ნათელი, თურშაულ ვაშლსავით ხაშხაშა ლოყები; სამკეცად ჩამოსული ტრფიალების აღმგზნები ფაფუკი ღაბაბი, დიდრონი თვალები, ყოველთვის დასისხლიანებული, თითქოს ყელში თოკი წაუჭერიათო! გაბერილი, მეტად განიერად გადმოგდებული და პატივცემული ღიპი, კოტიტა და ქონით გატენილი ბალნიანი ხელები, დამორილი მსხვილი ფეხები“.

მართლაც არატიპიურია ლუარსაბის ეს პორტრეტი? მართლაც არატიპიურია ლუარსაბის უშვილობა, ან ის, რომ ლუარსაბს ბოზბაში ურჩევნია, ანდა თუნდაც ის, რომ „ლუარსაბი გადაბრუნდა და პატარა ხანს უკან თავისებური ხვრინვა ამოუშვა“? ცხადია, თუ ტიპიურს ცნებით ზოგადთან გავაიგივებთ, თუ ვიფიქრებთ, რომ ტიპიური არის მხოლოდ ის, რაც უშუალოდ ემთხვევა სოციალური ძალის ნიშნებს, თუ ლუარსაბის სახეში ტიპიურ ნიშნებად მივიჩნევთ მხოლოდ იმას, რომ იგი მიწის კერძო მესაკუთრეა, ყმების ექსპლოატაციას ეწევა, შრომა სძულს, უსამართლოა და ა. შ. (ე. ი. რაც ფეოდალის ცნებაში იგულისხმება), მაშინ ჩვენი პატივცემული კრიტიკოსი საცხებით მართალი იქნებოდა. მაგრამ, როგორც ზემოთ ითქვა, ტიპიური სახის შინაარსად ცნების მიჩნევა არაა სწორი და არც ისაა სწორი, თითქოს ტიპიური მხოლოდ ისაა, რაც სოციალური ძალის არსს გამოხატავს უშუალოდ.

დავაკვირდეთ ლუარსაბის ზემოთჩამოთვლილ, უდავოდ ინდივიდუალურ ნიშნებს. ეს ნიშნები, ცხადია, არაა ზოგადი,

საყოველთაო ნიშნები, ისინი არ მიეკუთვნება იმ კლასის ყველა წევრს, რომელთა ტიპიური წარმომადგენელია ლუარსაბი. რა თქმა უნდა, არა ყოველი ქართველი თავადი იყო „ნასუქი კურატივით მრგვალი“, არა ყველას ჰქონდა „დიად პატივსაცემი და პატივცემული ღიპი“ და ა. შ. მაგრამ ეს ნიშნები მაინც ტიპიური ნიშნებია. ტიპიურია იმდენად, რამდენადაც ისინი გამოხატავენ ლუარსაბის ბუნებას და, თუ გნებავთ, მის სოციალურ არსსაც, ხაზს უსვამენ მებატონის ცხოვრების პარაზიტულ ხასიათს, რამდენადაც ლუარსაბის სიმსუქნე მისი ცხოვრების კანონზომიერი შედეგია. მებატონე შეიძლება იყოს გამხდარი, მაგრამ ეს შედეგი იქნება შემთხვევითი გარემოებისა, რომელიც მებატონის, როგორც ასეთის, ბუნებიდან არ გამომდინარეობს.

ანდა, ასეთი ნიშანი ლუარსაბის სახისა. ნასადილევი ლუარსაბი ტახტზე წამოგორებულა და ჭერში ბუზებს ითვლის. ერთი შეხედვით ეს წმინდა ინდივიდუალური შემთხვევაა (და მაშასადამე, „ტიპიზაცია-ინდივიდუალიზაციის“ თეორიით არატიპიური ნიშანი). მართლაც, ყველა მემამულე როდი თვლიდა ჭერში ბუზებს. მიუხედავად ამისა, ეს ნიშანი ტიპიურია ლუარსაბისთვისაც და მთელი მისი კლასისთვისაც. ტიპიურია იმდენად, რამდენადაც იგი უმძაფრესად გამოხატავს ლუარსაბისა და მისი კლასის შინაგან ბუნებას. მართალია, ყველა გადაგვარებული თავადი არ იქცევა თავს ჭერში ბუზების თვლით (ამ სიტყვების პირდაპირი მნიშვნელობით), მაგრამ არსებითად მთელი მათი გონებრივი მუშაობა სწორედ ბუზების თვლა იყო.

ანალოგიურია ბოზბაშისა და ჩიხირთმის ამბავიც. რასაკვირველია, ბოზბაშისა თუ ჩიხირთმის ამბავი არ არის სოციალური ძალის არსების უშუალო გამოხატულება, არც ყველა თავადისათვის იყო აუცილებელი ბოზბაშის სიყვარული და მათ მეუღლეთათვის ჩიხირთმისა, მაგრამ ის გარემოება, რომ „ბოზბაში თუ ჩიხირთმა“ პრობლემად იქცა

ლუარსაბისა და დარეჯანისათვის, ეს უკვე ტიპიურია მთელი კლასისათვის, მისი ბუნების, მისი გადაგვარების გამომხატველია. მართალია, გადაგვარებული თავადაზნაურობის ბუნება შეიძლება გამოიხატოს არა მარტო ასეთი ნიშნებით; ერთი და იგივე სოციალური ძალის სხვადასხვანაირი ტიპიზირება, განსხვავებული ტიპებით გამოხატვა შეიძლება, რადგან სრულიად არაა აუცილებელი, რომ ტიპიური ნიშანი საყოველთაოდ გავრცელებული იყოს.

როგორც ამ მაგალითებიდან ჩანს, მხატვრული სახისათვის დამახასიათებელი ნიშნის, ლეტალის თუ ეპიზოდის ტიპიურობა-არატიპიურობის საკითხი უნდა დაისვას და გადაწყდეს არა ზოგადსაყოველთაოსა და ერთეულის, არამედ არსებითისა და არაარსებითის სიბრტყეში. თუ ნიშანი არსებითია და გამომხატველი, ის ტიპიური იქნება, მიუხედავად ამისა, იგი საყოველთაოდაა გავრცელებული თუ არა.

მაგრამ როგორ შეიძლება, რომ საგანთა რომელიმე კლასის არსებითი ნიშნები ახასიათებდეს ამ კლასის მხოლოდ ზოგიერთ წევრს და არა ყველას? განა შეიძლება, მაგალითად, არსებობდეს კაპიტალისტი, რომელსაც აკლია კაპიტალისტის რაიმე არსებითი ნიშანი? ცხადია, არა.

ამავე დროს, ტიპიურ სახეში პროტოტიპის ყველა ნიშანი გრძნობად-თვალსაჩინოდ უნდა იყოს მოცემული. თვითონ არსების თვალსაჩინოდ წარმოდგენა კი, როგორც უკვე ითქვა, ყოველად შეუძლებელია.

ეს ყველაფერი მაინც არ ნიშნავს, რომ არსებითის ცნება არ დაგვეხმარება ტიპიურის „საიდუმლოების“ გახსნაში, ტიპიური არსებითია, მაგრამ მეტად თავისებური, სპეციფიკური არსებითი.

რაშია ეს სპეციფიკა?

ცნებას „ტიპიური“ ჩვენ ვხმარობთ არა მარტო მხატვრულ სახეთა მიმართ, არამედ რეალურ, ცხოვრებისეულ მოვლენათა მიმართაც. ასე მაგალითად, ჩვენ ვლაპარაკობთ „ტიპიურ ორატორულ შესტზე“, „ტიპიურ მეცნიერზე“, „ტი-



პიურ ქართველზე“ და ა. შ. ამასთან, როცა ჩვენ, მაგალითად ჩვენი ამხანაგის შესახებ ვამბობთ, რომ ის ტიპიური ქართველია, ჩვენ ამით სრულიადაც არ გვინდა იმის თქმა, რომ იგი „ზოგადი ქართველია“, და არც მარტო იმისა, რომ მას ქართველის ყველა არსებითი, ქართველის ცნებაში ნაგულისხმები ნიშანი ახასიათებს. ასეთი ნიშნები ახასიათებს ყველა ქართველს, მაგრამ ტიპიურ ქართველს ჩვენ ყველას კი არ ვუწოდებთ, არამედ ზოგიერთს. იგივე ითქმის უარყოფით ტიპებზე, ცნობილი რუსი „სალტიჩიხა“ ტიპიური მებატონე იყო, მაგრამ არა მებატონე-საერთოდ და არა მებატონის მთარული არსება; ჰიტლერი ტიპიური დიქტატორი-ტირანი იყო და ა. შ. იმის თქმა, რომ „სალტიჩიხა“ იმიტომ იყო ტიპიური მებატონე, რომ იგი მებატონის არსებით ნიშნებს შეიცავდა, არაზუსტი იქნებოდა; მებატონის ყველა არსებითი ნიშანი ახასიათებდა უკლებლივ ყველა მებატონეს (წინააღმდეგ შემთხვევაში ისინი არც შევიდოდნენ მებატონეთა კლასში).

როგორც ჩანს, აქ საქმე არსების ქონება-არქონაში კი არაა (თუნდაც იმიტომ, რომ ასეთი „არქონება“ შეუძლებელია), არამედ ამ არსების გამოვლენის თავისებურ ხასიათში. „სალტიჩიხა“ მებატონე-ექსპლოატატორი იყო და როზგავდა თავის ყმებს, სხვა ქალბატონები ექსპლოატატორები იყვნენ, მაგრამ ამას არ აკეთებდნენ. „სალტიჩიხა“ მკაფიოდ ავლენდა თავის ქცევაში მებატონის არსებას და ამიტომ ტიპიური მებატონე იყო, სხვები ასე მკაფიოდ არ ავლენდნენ თავს და ამიტომ არ იყვნენ ტიპიურნი.

როგორც ამ მაგალითებდან ჩანს, ცხოვრებაში ჩვენ ტიპიურს ვუწოდებთ ისეთ ნიშანთვისებებსა და მოვლენებს, რომლებიც მკაფიოდ, თვალსაჩინოდ, ხელშესახებად და ამასთან „ადექვატურად“ გამოხატავენ არსებას; ტიპიური ნიშანი ისეთი ნიშანია, რომელიც არსებიდან გამომდინარეობს და ასეთი შენიშვნა არასწორი იქნება.

სინამდვილის ყველა საგანს უამრავი, ერთმანეთისაგან განსხვავებული ნიშანი ახასიათებს. ზოგი ამ ნიშანთაგანი საგნის შინაგანი ბუნებიდან, მისი არსებიდან გამომდინარეობს (აუცილებელი ნიშნები), ზოგი ამ საგნის სხვა, მისთვის უცხო საგნებთან ურთიერთქმედების შედეგია (შემთხვევითი ნიშნები). ტიპიური სწორედ აუცილებელი, საგნის არსებიდან გამომდინარე და მისი მკაფიოდ გამომამჟღავნებელი ნიშნებია. ტიპიური იქნება კლასის ისეთი ეგზემპლარი, რომლის გამოვლენებიც ყველაზე მეტად ამ კლასის არსებით განისაზღვრება და ყველაზე ნაკლებად ამ კლასისათვის შემთხვევითი, გარეგანი გარემოებებით. ცხადია ეს არ ნიშნავს, რომ ტიპიურ და არატიპიურ ნიშნებს შორის ჩინური კედელია აღმართული. ერთი და იგივე ნიშანი, ფაქტი, დეტალი შეიძლება ერთ შემთხვევაში ტიპიური იყოს, მეორეში არატიპიური. ბოზბაშის სიყვარული ყველა ნორმალური ადამიანისათვის არატიპიურია, მაგრამ ლუარსაბის სახის კონტექსტში, ლუარსაბისათვის იგი უკვე ტიპიურია; იმაში, თუ როგორ უყვარს ლუარსაბს ბოზბაში, რა როლს თამაშობს ეს სიყვარული ლუარსაბის „სულიერ ცხოვრებაში“, მთელი ლუარსაბი ჩანს (და ამით ის კლასიც, რომლის წარმომადგენლის არის ლუარსაბი). ტიპიურიო, ამბობდა ბალზაკი, გვარის ნიშნებია. მხატვრული სახის მიმართაც ტიპიურის ცნებას ჩვენ, ცხადია, ამავე მნიშვნელობით უნდა ვხმარობდეთ. ტიპიური სახე ისეთი სახეა, რომელიც გრძნობად-კონკრეტული ფორმით გამოხატავს, გამოთქვამს მოცემული მოვლენის, მოვლენათა ჯგუფის არსებას.

ტიპიურის ასეთი გაგება შესაძლებლობას გვაძლევს სწორად გადავწყვიტოთ საკითხი მხატვრულ შემოქმედებაში ტიპიზაციისა და ინდივიდუალიზაციის, ან, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, განზოგადებისა და კონკრეტიზაციის პრიციპების შესახებ.

ზემოთ ჩვენ დავინახეთ, რომ, თუ ტიპიზაციის პროცეს-

ში ჩვენ ზოგადი, არსებითი ნიშნების გამოყოფას ვგულისხმობთ, ხოლო ინდივიდუალიზაციისაში კი ამ უკანასკნელთათვის არაარსებითი, შემთხვევითი ნიშნების მიმატებას, მაშინ მხატვრული ტიპის შექმნის პროცესი საიდუმლოებად დაგვრჩება. ეს ცხადია, არ ნიშნავს, რომ მხატვრული შემოქმედება შესაძლებელია თავისებური ანალიზისა და სინთეზის, განზოგადებისა და კონკრეტიზაციის მეთოდების გარეშე. ყველაფერ ამას რეალისტი ხელოვანი უსათუოდ მიმართავს. მაგრამ უკვე იმ ნიშანთა თავისებურებებიდან, რომლებთანაც საქმე აქვს ხელოვანს, გამოძინარეობს, რომ ყველა ამ მეთოდს იგი თავისებურად იყენებს.

ამრიგად თვითონ ის მასალა, რომლიდანაც რეალისტმა ხელოვანმა ტიპიური სახე უნდა ააშენოს, თვისობრივად განსხვავდება იმ მასალისაგან, რომლიდანაც ცნება შენდება. ამ მასალისათვის არსებითი ემოციური ტონიდანაც რომ აბსტრაქცია მოვახდინოთ, სუბიექტური მხრიდანაც რომ „გავწმინდოთ“, „გავათავისუფლოთ“, იგი მაინც არ იქნება ცნების მასალის იდენტური. საგნის ნიშნებიდან მეცნიერი არჩევს მრავალთათვის საერთო, ზოგად, განმეორებად ნიშნებს; ხელოვანისათვის განმეორებადობას არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს, პირიქით, განუმეორებელი მისთვის უფრო მეტი ღირებულებისაა (ცხადია, ისეთი განუმეორებელი ნიშანი, რომელშიაც არსება მოჩანს, „გამოკრთის“). მეცნიერს აბსტრაქტირებულ და ამდენად აბსტრაქტულ ნიშნებთან აქვს საქმე, თანაც ისეთებთან, რომელნიც ადვილად „წმინდებიან“ თვალსაჩინოებისაგან, ადვილად კარგავენ გრძნობად ხასიათს (-მათგან ხომ „ზეგრძნობადი“ ცნება უნდა აშენდეს); ხელოვანს ტიპიურ ნიშნებთან აქვს საქმე, რომელთაც აუცილებლად უნდა შეინარჩუნონ თავიანთი თვალსაჩინო-გრძნობადი ხასიათი (მათგან ხომ გრძნობადი სახე უნდა შეიქმნას). ამიტომაცაა, რომ მეცნიერი „წმენდს“ აღქმულ მასალას, ფილტრავს მას, ხელოვანი ცდილობს მას

სიცოცხლე და სიცხოველე შეუნარჩუნოს. ერთი სიტყვით, საგნის უთვალავ ნიშანთაგან ზოგიერთის ამორჩევას და სხვების უკუგდებას (და მაშასადამე, აბსტრაქტიზებას) ორივე შემთხვევაში აქვს ადგილი, ოღონდ ეს საქმიანობა ხელოვნებაში ერთ სიბრტყეშია გაშლილი, მეცნიერებაში—მეორეში. მეცნიერებაში აბსტრაქცია თვალსაჩინოდან, გრძნობადიდან არათვალსაჩინოზე, არაგრძნობადზე გადასვლას ემსახურება, ხელოვნებაში აბსტრაქცია თვალსაჩინობის, გრძნობადობის ფარგლებშია მოქცეული, მაგრამ ზეგრძნობადის გამოკრთომებისაკენაა მიმართული. ამის შესაბამისად, მეცნიერული აზროვნება დიალექტიკურ-ლოგიკური კატეგორიების სფეროში ტრიალებს, მხატვრული ასახვა—ესთეტიკური კატეგორიებისა; ხელოვანი გამოყოფს არა ზოგადს კერძოსაგან, არამედ ტიპიურს, ე. ი. გამომხატველს, დამახასიათებელს, მკაფიოს ფერმკრთალისაგან. იგი გრძნობადი, მაგრამ ზეგრძნობადის, გრძნობადსმიღმურის გამომხატველი ხატებით ოპერირებს. ამ აზრით შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნება „სახეებით აზროვნებაა“. ეს, ცხადია, იმას არ ნიშნავს, რომ ხელოვანის აზროვნება დაბალი ტიპის, პრიმიტიული აზროვნებაა. დაბალისა და მაღალის ურთიერთობა ხელოვნებასა და მეცნიერებას შორის საერთოდ არ არსებობს, ან, თუ გნებავთ, ორივე ერთნაირად მაღალია. მხატვრული „აზროვნება“<sup>1</sup> ისეთი აზროვნებაა, სადაც განზოგადება და კონკრეტიზაცია არსებითად ერთი და იგივე პროცესია, სადაც ტიპიზაცია არა მარტო შიგნით შეიცავს ინდივიდუალურიზაციას, არამედ ორივე ერთი მიმართულებით მოქმედი პროცესებია.

ამაში დასარწმუნებლად ისევ „აზრისუელ ექსპერიმენტს“

<sup>1</sup> სიტყვას ბრჭყალებში ვსვამ არა იმიტომ, რომ აქ რაიმე ირონია იმალება, არამედ იმიტომ, რომ როგორც წინა პარაგრაფში გაირკვა, მხატვრული ასახვა ინტელექტურ-ემოციური პროცესია და არა წმინდა ინტელექტური, რასაც საკუთრივ აზროვნება ჰქვია.

მივმართოთ. წარმოვიდგინოთ ისევ ჩვენ მიერ წარმოსახული მწერალი, რომელმაც მიზნად დაისახა მეცნიერის ტიპური სახის შექმნა. ვთქვათ, იგი დარწმუნდა, რომ არსებითი და არაარსებითი, ზოგადი და ერთეული ნიშნების შეხამებით ტიპური სახის შექმნა არ შეიძლება, მიხვდა, რომ ტიპური ნიშანი არის ისეთი გრძნობადი თვისება, რომელიც სხვებზე უკეთესად გამოავლენს არსებას და აი ამ შეგნებით შეუდგა საქმეს. იგი კვლავ დააკვირდება თავის ნაცნობ მეცნიერებს (და ისევ რაც მეტი იქნებიან ისინი მით უკეთესია), მაგრამ ახლა იგი ეძებს არა ისეთ ნიშნებს, რომლებიც საერთოა მათთვის, არამედ ისეთებს, რომელშიაც მეცნიერის არსება მკაფიოდ ვლინდება. დაკვირვება მას უჩვენებს, რომ ერთ მის ნაცნობს, ვთქვათ, მეცნიერისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელი, ე. ი. ტიპური გარეგნობა აქვს, მეორეს მეცნიერისათვის ტიპური მეტყველება, მესამე მკაფიოდ ავლენს მეცნიერის არსებას სტუდენტებთან ურთიერთობაში, მეოთხე კოლეგებთან დამოკიდებულებაში, მეხუთეს მეცნიერისათვის ტიპური ბიოგრაფია აქვს და ა. შ. ასეთ და მსგავს ნიშან-თვისებათა შეგროვებისა და მათი ერთ სახეედ შეკვრის შემდეგ, ჩვენი მწერალი, „ტიპიზაცია“ ინდივიდუალიზაციის“ თეორიის დამცველებისდა გასაკვირად, რწმუნდება, რომ საქმე კარგად მიდის არატიპური, არადამახასიათებელი ნიშნების მიმატების გარეშე; პირიქით, რაც უფრო მეტ ტიპურ ნიშანს „შეაგროვებს ის სახეში, მით უფრო ცოცხალი და კონკრეტული იქნება იგი. იგი შეიძლება თავისდა გასაკვირადაც კი, რწმუნდება, რომ ტიპიზაცია, — თუ იგი სწორადაა გაგებული და გამოყენებული, თუ მასში მხოლოდ სოციალური ძალის არსებისა და მისი უშუალოდ, პირდაპირ გამომხატველი ნიშნების ძებნა არ იგულისხმება, — ერთდროულად ინდივიდუალიზაცია-კონკრეტიზაციაც არის; მეცნიერზე თავდაპირველი ბუნდოვანი წარმოდგენის შევსება ახალი და ახალი ტიპური

ნიშნებით სახეს სულ უფრო კონკრეტულსა ხდის; რაც უფრო კონკრეტული და ინდივიდუალურიზებული ხდება სახე, იგი მით უფრო სრულად და ამის გამო, სულ უფრო ზოგად მნიშვნელობას იღებს. ტიპიზაცია, მაშასადამე, ინდივიდუალიზაციით განზოგადებაა, ან, თუ შეიძლება ასე ითქვას, განზოგადებით ინდივიდუალიზაცია. ტიპიზაციაში, როგორც ითქვა, განზოგადება და ინდივიდუალიზაცია-კონკრეტიზაცია ერთი მიმართულებით მოქმედი პროცესებია.

ზემოთ ნათქვამი იყო, რომ ტიპიურია არსების აღქვატურად გამომამჟღავნებელი მოვლენა. გაუგებრობათა თავიდან ასაცილებლად ამას მცირე კორექტივი სჭირდება. ეს აღქვატურობა თუ შესაბამისობა ტიპიურ მოვლენასა და მის არსებას შორის მექანიკურად, „სწორხაზოვნად“ არ უნდა გავიგოთ. საქმე ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ, მაგალითად, უარყოფითი გმირის დასახატად ხელოვანმა მარტო შავი საღებავი უნდა იხმაროს და დადებითისათვის მხოლოდ ვარდისფერი. ჯერ ერთი, ყოველი საგნის არსება, და მით უმეტეს ადამიანისა, რთულია და მრავალმხრივი. არც ერთი ადამიანის ბუნება არ დაიყვანება სოციალური ძალის არსების ცნებაზე. არსებათა ტიპიური გამოვლენის შესაბამისობა აუცილებლობით არ მოითხოვს „ერთპოლუსიანობას“. დადებითი გმირისათვის ტიპიური შეიძლება იყოს არა მარტო დადებითი საქციელი, არამედ, ზშირად, უარყოფითიც (თუნდაც იმიტომ, რომ დადებითი ადამიანები მრავლად არსებობენ, ხოლო ისეთი ადამიანი, რომლის ყველა მოქმედება ყოველთვის დადებითი იყო, არა მგონია ქვეყნად არსებობდეს). ასევე, უარყოფითის ბუნებაც არა მარტო უარყოფით ქცევაში ვლინდება, არამედ დადებითშიც. ზოგჯერ უარყოფითი გმირის მიერ ჩადენილმა დადებითმა საქციელმა შეიძლება (კონტრასტულობის გამო) უფრო მკაფიოდაც დაგვანახოს მისი უარყოფითი ბუნება. ამაში დასარწმუნებლად ტიპიურ სახეთა შედევრების გახსენებაა საკმარისი.

ფაუსტი, ცხადია დადებითი გმირია, მაგრამ რამდენია მის ქცევაში უარყოფითი. ამასთან განა ისეთი ბოროტება, როგორის გრეტჰენის მიტოვებაა, ნაკლებად ავლენს ფაუსტის ბუნებას? მეფისტოფელი ბოროტი სულია, მაგრამ განა მისი ყოველი ქცევა ბოროტებას წარმოადგენს? ხოლო არა მგონია შესაძლებელი იყოს იმის თქმა, რომ გოეთეს მეფისტოფელი რაიმეს აკეთებდეს ან ამბობდეს ისეთს, რაც მისთვის დამახასიათებელი, ტიპიური არ იყოს. ტიპიზაციის პროცესში სახის გამახვილება, რის შესახებაც ბოლო დროს ჩვენს ლიტერატურაში ბევრი იყო ლაპარაკი, სრულიადაც არ ნიშნავს სახის გაცალმხრივებას.

მხატვრული ტიპის საშენი მასალის ხასიათი გასაგებს ხდის იმ გარემოებასაც, თუ რატომ მიაწერდნენ ხელოვნებას ინტუიტიურ ბუნებას, რატომ მიუჩნევიათ იგი ხშირად ინტუიტიურ შემეცნებად. სახის საშენი მასალა, როგორც ზემოთ დავინახეთ, განსაკუთრებული გამომსახველობით ხასიათდება. ტიპიური ნიშანი ის გარეგნული, გრძნობად-აღქმადი ნიშანია, რომელშიც საგნისა თუ მოვლენის შინაგანი ბუნება განსაკუთრებით მკაფიოდ „გამოკრთის“. ხელოვანის ტალანტი კერძოდ ასეთი ნიშნების შერჩევაშიც მდგომარეობს, და აი ამ ნიშნებზე ყურადღების გამახვილება მართლაც ხშირად ამოკლებს ხელოვანისათვის არსების წვდომის გზას, აძლევს მას (ამ წვდომას) ინტუიტიურ ხასიათს. თუ იმასაც გავიხსენებთ, რომ ყოველგვარი მხატვრული სახის საშენ მასალას აუცილებლად ახლავს ემოციური ტონი, რაც ამ მასალის გამომსახველობას ე. წ. ემოციური გამომსახველობის ხასიათს აძლევს, გასაგები გახდება ინტუიციის მომენტის როლი მხატვრულ ასახვაში. ტიპიური ნიშანი უკვე მისი გამომსახველობის, დამახასიათებლობის გამო განსაკუთრებით ემოციურად ჟღერადია (-გავიხსენოთ თუნდაც ლუარსაბ თათქარიძის ზემომოტიანილი პორტრეტი, ყველა მისი ნიშან-თვისება), განსაკუთრებით ალაგზნებს ჩვენს სუ-

ლიერ ძალებს, მობილიზაციასა და კონცენტრაციას უკეთებს მათ, განგვაწყობს საგნის სწორედ აი ამ კუთხიდან დასანახავად. ეს ცხადია, ხელს უწყობს საგნის ბუნების გაგება-შეფასებას, შესაძლებლობას იძლევა „გადავახტეთ“ საგნის არსების წვდომისაკენ მიმავალ გამაშუალებელ რგოლებს, თითქოსდა უშუალოდ ჩაწვდეთ მას. მართალია, ეს უშუალოა ფაქტიურად მოჩვენებითია, არსება „დაინახება“ არა უშუალოდ, არამედ სწორედ ტიპიურ გამოვლენათა მეშვეობით, მაგრამ აქ, ამ გამოვლენათა თავისებურების გამო, ჩვეულებრივი დისკურსიის გზა მაინც უდავოდ შეიძლება შემოკლებულ იქნას.

მხატვრული ასახვის თვისობრივი განსხვავება მეცნიერული, ცნებითი აზროვნებისაგან სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ ხელოვანს, როგორც ადამიანს, არ შეიძლება ჰქონდეს ცნებითი აზროვნების უნარი, და არც იმას, რომ ცნებები მისთვის უსათუოდ საზიანოა. პირიქით, ტიპიური ნიშნების შერჩევისას არსების ცოდნამ (ე. ი. მისი მეცნიერული ცნების ქონებამ) შეიძლება ხელიც შეუწყოს ხელოვანს (ტიპიური ნიშანი ხომ არსების ადექვატური გამოვლენაა), მაგრამ ცნების ფლობა ხელოვანისათვის სრულიადაც არაა აუცილებელი. რამდენმა ხელოვანმა შექმნა, ვთქვათ კაპიტალისტის ტიპიური სახე ისე, რომ მისი ცნება (ე. ი. მისი არსების მეცნიერული ცოდნა) არ ჰქონია. ისტორია იცნობს ბევრ ისეთ დიდ ხელოვანს, რომელიც ამავე დროს შესანიშნავი მეცნიერიც იყო (მაგალითად, ლეონარდო და ვინჩი, გოეთე...), მაგრამ იცნობს ისეთებსაც, რომლებიც მხოლოდ ხელოვნების დარგში მონაწილეობდნენ. ეს გარემოება იმას მოწმობს, რომ ცნებითი აზროვნების მაღალგანვითარებული უნარი, წინააღმდეგ ზოგიერთი ესთეტიკოსის მტკიცებისა, სრულიადაც არ უშლის ხელს მხატვრული ასახვის უნარის განვითარებას, მაგრამ მოწმობს იმასაც, რომ ცნებითი აზროვნება არაა მხატვრული ასახვის აუცილებელი



წინაპირობა და არც მხატვრული სახეა ცნების გამოთქმის ნაირსახეობა. მხატვრული ასახვისათვის არაა საჭირო საგნის ჯერ მეცნიერულად შემეცნება და შემდეგ ამის რეზულტატების „მხატვრულად გაფორმება“; ხელოვნება მეცნიერების მონაპოვართა ილუსტრატორი როდია, მისი კავშირი სინამდვილესთან მეცნიერებით არაა გაშუალებული.

თვალსაზრისი, რომ ტიპიზაციაში მხოლოდ განზოგადებას (ე. ი. არსებითად ცნების შემუშავების პროცესს) ხელავს და ამრიგად „ტიპიზირებულ“ სახეთა შემდგომ ინდივიდუალიზაციას (ე. ი. ცნების შინაარსის თვალსაჩინო ილუსტრირებას) მოითხოვს, ახალი არაა. ტიპიზაციის გაგებას, როგორც აბსტრაქტული განზოგადებისას, ჯერ კიდევ 17-18 საუკუნეების კლასიციზმის რაციონალისტურ ესთეტიკაში აქვს სათავეები. აქედან იგი გადავიდა ლიდროსა და ლესინგის მოძღვრებებში, რომელთაც ბევრი გააკეთეს ტიპიზაციის ნამდვილი ბუნების დასადგენად, მაგრამ მაინც ვერ მოახერხეს ტიპიური სახის ზოგადობისა და ერთდროულად სიცოცხლისმიერობის, ტიპიურობისა და ინდივიდუალურობის, კლასიციზმისა და ნატურალიზმის „ანტინომიის“ გადაჭრა. ლიდროს აზრი— კომედიაში ტიპებია გამოსახული, ხოლო ტრაგედიაში ინდივიდუუმებია,— ტიპიზაციისა და ინდივიდუალიზაციის დაპირისპირებულ პროცესებად წარმოდგენის გამოხატულება იყო. ლესინგმაც, რომელიც ამ კერძო საკითხში მართებულად უღავებოდა ლიდროს, ვერ შეძლო ტიპიზაციისა და ინდივიდუალიზაციის დაპირისპირების გადაჭრა. ეს ჩანს თუნდაც იქიდან, რომ „ლაოკონში“ ლესინგი ამტკიცებდა, თითქოს სახვით ხელოვნებაში „სულიერი არსებები“ ცოცხალი პიროვნებები კი არ არიან, არამედ „განსახიერებელი აბსტრაქტული ცნებები“. ფაქტიურად ასეთივე გამოუვიდა მას კომედიის გმირები, რომლებიც, მისი აზრით, წარმოადგენენ „გადატვირთულ“, „გადაჭარბებულ“ ხასიათებს, „უფრო ხასიათის გან-

სახიერებულ იდეებს, ვიდრე დახასიათებულ პიროვნებებს“.

ცნობილია, რომ ეს წინააღმდეგობანი დიდროსა და ლესინგის ესთეტიკურ მოძღვრებებში, კერძოდ დაპირისპირება ტიპიზაციასა და ინდივიდუალიზაციას შორის (რაც თავის მხრივ ემყარებოდა ტიპიზაციაზე როგორც აბსტრაქტულ განზოგადებაზე წარმოდგენას), მათი დროის ხელოვნების ნაკლოვანებებით იყო განსაზღვრული. საყურადღებოა, რომ დიდროსა და განსაკუთრებით ლესინგიც გრძნობდნენ ამას. ამიტომაც იყო, რომ ლესინგი თავისი დროის ხელოვნებას სწორედ შექსპირს უპირისპირებდა (რომლის შემოქმედებაშიც მხატვრული განზოგადება და ინდივიდუალიზაცია მართლაც, რომ ერთი მიმართულებით მოქმედი პროცესებია) და თავისი დროის ხელოვნების თეორიას—არისტოტელეს, რომელსაც ტიპიურობის პრობლემაზე მართლაც უფრო სწორი შეხედულება ჰქონდა, ვიდრე იმავე ლესინგს.

არისტოტელეს, რომელმაც პირველმა აღნიშნა მხატვრული სახის ზოგადი ხასიათი, ამავე დროს ამ ზოგადის თავისებურებაც არ გამორჩა მხედველობიდან. „პოეზია უფრო ფილოსოფიურია და უფრო მნიშვნელოვანი,— წერდა იგი,— ვიდრე ისტორია“, რადგან „პოეზიას უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ზოგადი, ისტორიას კი უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ცალკეული“. ეს ზოგადი კი, „რომელიც პოეზიას თავისი გამიერებისათვის სახელების მიცემის დროსაც კი უკვე მიზნად აქვს, ის არის, რომ წარმოადგინო, თუ რომელ კაცს როგორი სიტყვა ან ქცევა შეეფერება ალბათობისა ან აუცილებლობის კანონის მიხედვით“<sup>1</sup>. ასეთი ზოგადი კი, რომელიც გვეუბნება „არა იმას, თუ რა მოხდა, არამედ იმას, თუ რა არის ალბათობისა ან აუცილებლობის მიხედვით შესაძლებელი“<sup>2</sup>, აბსტრაქტული ცნება კი

<sup>1</sup> არისტოტელე, პოეტიკა § 9.

<sup>2</sup> არისტოტელე, პოეტიკა § 9. შტრ. ლესინგი, ჰამბურგის დრამატურგია, XC, XCI

არაა, არამედ, როგორც ზევით დავინახეთ, მხატვრული ტიპი,— ინდივიდუალურისა და ზოგადის თავისებური ერთიანობა, ინდივიდუალურში „გახსნილი“ ზოგადია.

როგორც ვთქვეთ, დიდროსა და ლესინგთან ტიპიზაციისა და ინდივიდუალიზაციის მიჩნევა ურთიერთსაპირისპირო პროცესებად იმდროინდელი მხატვრული პრაქტიკის ნაკლოვანებებით აიხსნება. აიხსნება იმით, რომ ახალი დროის რეალიზმი, რომლის დამკვიდრებისათვის დიდრომაც და ლესინგმაც ბევრი გააკეთეს, მათ დროს ჯერ კიდევ არ იყო ჩამოყალიბებული, ჯერ კიდევ არ იყო თავისუფალი კლასიციზმისა და ნატურალიზმს შორის ქანაობისაგან. ამდენად, დიდროსა და ლესინგის შეხედულებებს ტიპიზაციაზე თავისი გამართლება შეიძლება მოენახოს. მაგრამ დღეს ტიპიზაციისა და ინდივიდუალიზაციის დაპირისპირება, ტიპიზაციის გათანაბრება აბსტრაქტულ—ცნებით განზოგადებასთან უკვე ანაქრონიზმია. ახალი დროის რეალისტური ხელოვნების პრაქტიკა ტიპიზაციის პროცესზე უფრო სწორ შეხედულებას მოითხოვს. და არა მარტო მოითხოვს. ეს უფრო სწორი შეხედულება არაერთხელ გამოუთქვამთ ხელოვნების ოსტატებს. მაქსიმ გორკი, მაგალითად, ასე ახასიათებდა ტიპიზაციის პროცესს: „...если писатель сумеет отвлечь от каждого из двадцати-пяти десяти, из сотни лавочников, чиновников, рабочих наиболее характерные классовые черты, привычки, вкусы, жесты, верования, ход речи и т. д. , - отвлечь и объединить их в одном лавочнике, чиновнике, рабочем, этим приемом писатель создаст „тип“ - это будет искусство“<sup>1</sup>

გორკი ისეთ ნიშნების განყენებასა და გამთლიანებაზე, „აბსტრაქტიზებასა“ და „კონკრეტიზირებაზე“ ლაპარაკობს („привычки, вкусы, жесты“...), ასეთი ტიპიზირების შემ-

<sup>1</sup> М. Горький, Соб. соч. , в тридцати томах, т. 24, стр. 468

დეგ არავითარი დამატებითი ინდივიდუალიზაცია აღარ არის საჭირო. დამატებითი ინდივიდუალიზაციის მოთხოვნა მხოლოდ იქ ხდება აუცილებელი, სადაც კრიტიკოსი თუ ესთეტიკოსი ჯერ აბსტრაქტული ცნების შემუშავებას მოითხოვს ხელოვანისაგან და მერე უკანა რიცხვით ცდილობს საქმის გამოსწორებას. იქ კი, სადაც „Выделяются черты, наиболее естественные в каждом купце, дворянине, мужике и обобщаются в лице одного купца, дворянина, мужика“, რომელნიც მხატვრულ ნაწარმოებში იქცევიან და ლაპარაკობენ ისე, როგორც ამას უნდა აკეთებდნენ „ალბათობისა ან აუცილებლობის კანონის მიხედვით“, იქ აღარაა საჭირო სახის „შევსება“ არატიპიური ნიშნებით, მისი „ინდივიდუალიზაცია“, რაგდან უკვე „таким образом получаем „литературный тип“. Этим приемом созданы типы Фауста, Гамлета, Дон-Кихота, и также Лев Толстой написал кроткого „богом убитого“ Платона Каратаева, Достоевский-различных Карамазовых и Свидригайловых, Гончаров-Обломова и так далее“<sup>1</sup>

ტიპიზაცია, როგორც ვთქვით, პერსონაჟის ისეთი ნიშნებით დაჯილდოებაა, რომლებიც მისი შინაგანი ბუნებიდან გამომდინარეობენ და (რაც ხელოვნებისათვის მთავარია) ამ ბუნებას თვალთ დასანახს, ხელშესახებს ხდიან. ამიტომაცაა, რომ მხატვრული ტიპი ხშირად უფრო „ნამდვილია“, ვიდრე მისი რეალური პროტოტიპი.

ასეთი ნიშნები ყოველთვის არ გვეძლევა უშუალოდ, ემპირიულ სინამდვილეში. ხელოვანს ხშირად მათი გამოგონება, შეთხზვა უხდება. პეჩორინიო, წერდა ლერმონტოვი, მართლაც პორტრეტია. მაგრამ ერთი კაცისა კი არა: ესაა პორტრეტი, შედგენილი მთელი ჩვენი თაობის მანკიერება-

<sup>1</sup> М. Горький, Собр. соч., в тридцати томах, т. 24, стр. 470

თავან მათ სრულ განვითარებაში. სრულად განვითარებული ტიპური ნიშნები ცხოვრებაში (თუ მას სტატიკურად განვიხილავთ) არც ისე ხშირად გვხვდება. ამიტომ ხელოვანს სჭირდება სხვადასხვა ხერხის, მეთოდის გამოყენება ასეთ ნიშანთა გამოსამჟღავნებლად — პერსონაჟების ჩაყენება ზოგჯერ გამოგონილ, მწვავე „ტიპურ სიტუაციაში“, თავისებური „აზრისეული ექსპერიმენტების“ ჩატარება და ა. შ. და, რაც მთავარია, სინამდვილის განხილვა მის განვითარებაში, დღევანდელში ხვალისდელის ძებნა და დანახვა. აი აქ სჭირდება ხელოვანს ინტუიციაც და ფანტაზიაც, თავისი ცნობიერების ყველა მხარისა და „ფენის“ მომარჯვება.

მხატვრული ტიპის შექმნის ჩვენს მიერ წარმოდგენილი სურათი, რა თქმა უნდა, საქმის გამარტივებული სურათია. ნამდვილად ტიპიზაციის პროცესი ბევრად უფრო რთულია და მრავალმხრივი. თანაც უკვე იქიდან, რაც ჩვენ ვთქვით, ჩანს, რომ ტიპიზაციის სხვადასხვა კონკრეტული ხერხია შესაძლებელი; ტიპიზაციის პროცესის საერო ნიშნები საგრძნობლად ვარიირებენ ხელოვნების დარგების, მხატვრული მიმართულებებისა და ხელოვანთა ინდივიდუალური მანერის შესაბამისად. მაგრამ რამდენადაც არ უნდა განსხვავდებოდნენ ეს ვარიანტები ერთმანეთისაგან, ტიპიზაციის საერთო კანონზომიერებანი ყველგან ინარჩუნებენ თავის ძალას. თუკი ჩვენ ნამდვილ ხელოვნებასთან გვაქვს საქმე და არა მის სუროგატთან, აუცილებელია, რომ მასში, როგორც როდენი ამბობდა, შინაგანი სიმართლე გარეგნულით იყოს გამოთქმული, სახისა და საერთოდ მხატვრული ნაწარმოების არაგრძნობადი შინაარსი გრძნობად-კონკრეტულის მეშვეობით იყოს გამოხატული.

## ფორმა და შინაარსი ხელოვნებაში

ყოველი მხატვრული ნაწარმოები რაღაცას ასახავს, რაღაცის შესახებ რაღაცას გვეუბნება. ის, რასაც ასახავს ხელოვნება — ხელოვნების საგანია; ის, რაც არის ნათქვამი მხატვრულ ნაწარმოებში — შინაარსია, ხოლო ის, რითაც, რა საშუალებითაც არის გამოთქმულ-გამოხატული ეს შინაარსი — ფორმაა.

ხელოვნების საგნისა და შინაარსის ცნებები ძალიან ახლოს დგანან ერთმანეთთან. ისე ახლოს, რომ მათ ზოგჯერ, განსაკუთრებით რეალისტური ხელოვნების მიმართ, კიდევაც აიგივებენ ხოლმე (მაგალითად, გავრცელებულ გამოთქმაში—„ხელოვნებისა და მეცნიერების შინაარსი ერთი და იგივეა, განსხვავება ფორმაშია“. აქ, უდავოდ, იმის თქმა სურთ, რომ მათი ასახვის საგანი ერთი და იგივეა). ერთი შეხედვით, ასეთი გაიგივება მართებულადაც გვეჩვენება. მართლაც რეალისტური მხატვრული ნაწარმოები სინამდვილის სწორ, მართალ ასახვას უნდა იძლეოდას; მისი შინაარსი მაქსიმალურად ახლოს უნდა იდგეს ასახვის საგანთან. თუ ნაწარმოები მით უფრო რეალისტურია, რაც უფრო სწორად და სრულად ასახავს მისი შინაარსი ასახვის საგანს, მაშინ იდეალური მხატვრული ნაწარმოები ის იქნება, რომლის შინაარსი საგნის იდენტურია.

ამის მიუხედავად, ხელოვნების საგნისა და შინაარსის ცნებების გაიგივება სწორი არ არის. თავი რომ დავანებოთ იმას, რომ ყოველი მოცემული მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის სრული დამთხვევა ასახვის საგანთან პრინციპულად შეუძლებელია (იმიტომ რომ სინამდვილის ყოველი „უბანი“, ყოველი „ნაწილაკი“ დაუბოლოებელია და პრინციპულად ამოუწურავი), შინაარსისა და საგნის ცნებებს

აქვთ ისეთი ნიშანი, რომელიც თვისობრივად, არსებითად განასხვავებს მათ ერთმანეთისაგან. ხელოვნების საგანი ხელოვნების გარეთ დევს, წინ უსწრებს მას და ამდენად ობიექტურია, დამოუკიდებელია მხატვრული ასახვის სუბიექტისაგან, ხელოვანისაგან (თუნდაც ეს საგანი სულიერი, იდეალური ხასიათის იყოს), მაშინ როცა ხელოვნების შინაარსი მხოლოდ მხატვრული ნაწარმოების შიგნით, მისი საშუალებით არსებობს და სხვაგვარი არსებობა არ შეუძლია.

ამ არსებითი განსხვავების გათვალისწინებაც საკმარისია, რათა ერთმანეთში არ ავურიოთ ხელოვნების საგნისა და მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის ცნებები და, ამის შესაბამისად, ხელოვნებაში შინაარსისა და ფორმის ურთიერთობის პრობლემა განვასხვავოთ ხელოვნებასა და სინამდვილის ურთიეთდამოკიდებულების პრობლემისაგან, რომელსაც ზოგჯერ ფორმა-შინაარსის ურთიერთობის პრობლემად მიიჩნევენ (ფორმა—ხელოვნება, შინაარსი—სინამდვილე)

ხელოვნება თავისი ფორმითა და შინაარსით სინამდვილის ასახვას წარმოადგენს. მხატვრული ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის ხასიათს საბოლოო ანგარიშით ასახვის საგანი განსაზღვრავს. ამიტომ ერთი შეხედვით ბუნებრივად გვეჩვენება, რომ ფორმისა და შინაარსის საკითხის განხილვას წინ წაუვძღვაროთ ხელოვნების საგნის პრობლემის განხილვა. ხშირად ასეც იქცევიან ზოლმე — ხელოვნების სპეციფიკის გარკვევას მისი საგნის სპეციფიკის ძიებით იწყებენ. მაგრამ სრულიადაც არაა გამორიცხული საპირისპირო გზა. პირიქით, ჩვენთვის ეს უკანასკნელი უფრო ხელსაყრელიცაა. წინა თავში ჩვენ დავახასიათეთ მხატვრული ასახვის თავისებურებანი. რამდენადაც მხატვრული ნაწარმოების ფორმაც და შინაარსიც მხატვრული ასახვის შედეგებს წარმოადგენენ, ჩვენ შეგვიძლია არსებით ხაზებში მაინც გავერკვეთ ფორმა-შინაარსის პრობლემაში ისე, რომ

ჯერჯერობით ღიად დავტოვოთ ხელოვნების საგნის პრობლემა. ხელოვნების შინაარსის ცნების გარკვევის შემდეგ კი საგნის პრობლემის გადაჭრაც გაადვილდება.—შინაარსი ხომ საგნის ასახვაა, მისი თავისებური ასლია.

## 1. მხატვრული ნაწარმოების 'შინაარსი' და ფორმა

საერთოდ შინაარსი ეწოდება მოვლენისა თუ საგნის შემადგენელ ელემენტთა ერთიანობას, ფორმა—ამ ერთიანობის წესს. ასეა ეს ხელოვნების მიმართაც. ხოლო რადგანაც მხატვრული ნაწარმოები სულიერი მოღვაწეობის შედეგია და იმისათვის იქმნება, რომ აღამიანმა სხვებს რაღაც გაუზიაროს, რაღაც უთხრას, შეიძლება ითქვას, რომ შინაარსი ამ სათქმელის ელემენტთა, მომენტთა ერთიანობაა, ფორმა მათი ორგანიზებისა და გამოთქმა-გამოსატვის წესი.

წინა თავიდან ჩვენ უკვე ზოგადად ვიცით, რა მხარეებს უნდა მოიცავდეს მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი. ასეთი ნაწარმოები სინამდვილის მხატვრული ასახვის შედეგად იქმნება, მხატვრული ასახვის ერთი მთავარი თავისებურება კი ობიექტური სინამდვილიდან აღებულის სუბიექტურ-ემოციურ პრიზმაში გარდატეხაა. ამის შესაბამისად მხატვრული ნაწარმოების შინაარსში შეიძლება პირობითად გავარჩიოთ ორი მხარე: ობიექტური (ხელოვნების დამოკიდებულებას ამ მოვლენებისადმი, მათი იდეურ-ემოციური შეფასება). ეს დაყოფა პირობითია, რადგან, საბოლოო ანგარიშით, მხატვრული ნაწარმოების ყოველი „ატომი“ ობიექტიდან მოდის (ცნობიერებაში არაფერი არ არის ისეთი, რაც სინამდვილის ასახვას არ წარმოადგენდეს). ამასთან, ეს მხარეები ერთმანეთის გვერდით კი არ არის მოცემული,



არამედ რეალურად განუყოფელ მთლიანობას ქმნის—მხატვრულ ნაწარმოებში ობიექტის ამსახველი სურათი ცალკე კი არ არის და მისი შეფასება ცალკე (ასე მხოლოდ უსუსურ ნაწარმოებში შეიძლება იყოს), არამედ თვითონ სურათს ხელოვანი ისე აშენებს, რომ სწორედ მასშია ჩაქსოვილი მისი დამოკიდებულება ასახულისადმი. ამისდა მიუხედავად ეს მხარეები მაინც განსხვავებულია და აბსრატაქციაში მათი გარჩევა სიძნელეს არ წარმოადგენს; იმას, რაც უშუალოდ, პირდაპირ ობიექტიდან არის აღებული და რაც, ცალკე რომ გამოგვეყო, ასასახნი მოვლენის წმინდა ინტელექტუალურ, აზრისეულ სურათს მოგვცემდა, შეიძლება მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის ობიექტური მხარე ვუწოდოთ, ხოლო იმას, რაც უშუალოდ სუბიექტიდან მოდის, რაც ასახულისადმი სუბიექტის დამოკიდებულებას გამოხატავს—სუბიექტური მხარე.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სრულიადაც არაა აუცილებელი ყოველ მხატვრულ ნაწარმოებში, ხელოვნების ყველა დარგში და ჟანრში შინაარსის სუბიექტური და ობიექტური მხარეები ერთნაირი „ლოზით“ იყოს მოცემული. პირიქით, ხელოვნების დარგების და ჟანრების, ხელოვანთა ინდივიდუალობისდა მიხედვით ამ მხარეთა ხვედრითი წონა მეტისმეტად მერყევია. რომანში, მაგალითად, ობიექტური მხარე დომინირებს და სუბიექტური ზოგჯერ მხოლოდ იგრძნობა; მუსიკაში და ლირიკაში სუბიექტური მხარე—სუბიექტის გრძნობები და განცდებია წინა პლანზე წამოწეული და ობიექტურ მოვლენათა სურათი ხშირად მხოლოდ ზოგადად მინიშნებაა (თუმცა, რა თქმა უნდა, აქაც არაა გამორიცხული, რომ სუბიექტური განცდები ობიექტის სურათის მეშვეობით იყოს მოცემული, ვთქვათ, პეიზაჟით პოეზიაში და მხატვრობაში). მაგრამ რაგინდ ცვალებადი არ იყოს მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის ამ მხარეთა ხვედრითი წონა, ორივე ისინი აუცილებლად არიან ყოველ

მხატვრულ შინაარსში. თავისი განცდების გამოხატვით გვატყობინებს ხელოვანი ბუნების სილამაზეს, თუ ბუნების სურათის ხატვით გადმოგვცემს თავისი სულის სინაზეს—სულერთაა, მის ნაწარმოებში ორივე უნდა იყოს მოცემული—ბუნებაც და სულიც; ობიექტურიც და სუბიექტურიც.

უკვე ის გარემოება, რომ მხატვრული ნაწარმოების შინაარსში ასეთი განსხვავებული მხარეებია გამოვლიანებული, მიუთითებს, რომ ეს შინაარსი საკმაოდ რთული სტრუქტურისაა. მართლაც უკვე ისეთ ერთი შეხედვით, მარტივიშინაარსიან ნაწარმოებში, როგორც ფერწერული პეიზაჟია, ბევრად უფრო მეტი შინაარსია, ვიდრე აი ასე და ასე განათებული ხეები, ბურქები და ბილიკები (მეტი რომ არაფერი იყოს, მაშინ მხატვრულ ნაწარმოებთან კი არ გვექნებოდა საქმე, არამედ ფერად ფოტოსთან); მასში „განწყობილებაცა“ მოცემული —ხელოვანის (როგორც გარკვეული სოციალური ჯგუფის, ხალხის, ერის, კლასის წარმოადგენლისა) მთელი მსოფლშეგრძნებაა გამოხატული. ასევე ღირიკულ ლექსში, რომელიც ერთი შეხედვით ხელოვანის ამა თუ იმ განცდას გამოხატავს, შეიძლება მთელი ეპოქის წინააღმდეგობანი იყოს ასახული (მაგალითად, ბარათაშვილის „მერანში“, ილიას „ელეგიაში“, გალაკტიონ ტაბიძის „მე და ღამეში“ და ა. შ.) სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ჭეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი არასოდეს არ არის ცალფა, არასოდეს არ ამოიწურება იმით, რაც უშუალოდ ეძლევა მკითხველს, მაყურებელს თუ მსმენელს. იგი ყოველთვის მოითხოვს უფრო ღრმა ჩაწვდომას, რადგან შინაარსის ზედა ფენებს ქვეშ უფრო ღრმა და მდიდარი ფენები იმალება.

შინაარსის ასეთი მრავალფენიანობა დამახასიათებელია არა მარტო ალეგორიული ხელოვნებისათვის, სადაც უშუალოდ ერთ რამეზეა ლაპარაკი და სულ სხვა რამ კი იგულისხმება (როგორც, მაგალითად, ივაე-არაკებში), არამედ

უკლებლივ ყოველნაირი მხატვრული ნაწარმოებისათვის. განა, მაგალითად, ნატურმორტის შინაარსი ტილოზე დახატულ ვაშლებზე და ჭურჭელზე დაიყვანება? ასე რომ იყოს, მაშინ ნატურმორტის ფასი შეუდარებლად ნაკლები უნდა ყოფილიყო, ვიდრე მასზე გამოსახული საგნებისა — ჯერ ვერცერთმა ხელოვანმა ვერ მოახერხა თუნდაც იმავე ვაშლის სურნელებისა და გემოს გადმოცემა. ჩანს, ნატურმორტის შინაარსში ვაშლის სურათზე ბევრად უფრო მეტი რაღაცაა მოცემული, რაკი ადამიანები მას პროზაულ საგნებზე ასე მაღლა აყენებენ. ან, მხატვრულ ლიტერატურას რომ მივმართოთ, განა მაგალითად, შექსპირის „ჰამლეტის“ შინაარსი მასში მოთხრობილი კონკრეტული ამბებით ამოიწურება? რა თქმა უნდა არა. ასეთ შემთხვევაში მისი ღირებულება იმ დინამიურ ქრონიკაზე ნაკლები იქნებოდა, საიდანაც შექსპირმა ჰამლეტის ფაბულა აიღო. ეს ყველაფერი იმას ნიშნავს, რომ მხატვრული ნაწარმოების შინაარსში, სუბიექტური და ობიექტური მხარეების გარდა, სხვადასხვა სიღრმის ფენები უნდა გავარჩიოთ. ამასთან, ასეთ ფენებზე ლაპარაკი შეიძლება როგორც ობიექტური, ისე სუბიექტური მხარის მიმართ. მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის ელემენტები სწორედ ამ გზით უნდა ვეძებოთ.

მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის ობიექტური მხარის პირველი, ზედაპირული ელემენტია მასში გადმოცემული კონკრეტული ფაქტები, მოვლენები, ამბები. სულ მარტივად რომ ვთქვათ, ის, რაც არის მოთხრობილი, ნაამბობი რომანში თუ მოთხრობაში, გამოთქმული ლექსში, დახატული სურათში. ასე, მაგალითად, ვაჟა-ფშაველას „გველის მჭამელის“ შინაარსის ასეთი ელემენტია მინდიას თავგადასავალი, რაფაელის „სიქსტის მადონისა“ — ის, რაც უშუალოდ დაინახება სურათზე — ღვთისმშობელს ყმა იესო მოჰყავს ადამიანებთან, გალაკტიონ ტაბიძის „მე და ღამეში“ ის, რაზედაც პირდაპირ არის მასში ლაპარაკი:

ეხლა, როცა ამ სტრიქონს ვწერ,  
შუალამე იწვის, დნება;  
სიო, სარკმლით მონაბერი  
ველთა ზღაპარს მეუბნება...

ერთი სიტყვით, ეს ის ელემენტი, რომელსაც მხატვრულ ლიტერატურაში ამბავს, ფაბულას, უწოდებენ<sup>1</sup>, სახვით ხელოვნებაში კი მოტივს ან სიუჟეტს.

შინაარსის ეს ელემენტი თავისთავად შეიძლება მეტად მნიშვნელოვანი და საინტერესო იყოს. უფრო მეტიც, არსებობს ხელოვნების ისეთი ჟანრები, რომლებშიც შინაარსის ეს ელემენტი თამაშობს წამყვან როლს, როგორც, მაგალითად, სათავგადასავლო ლიტერატურაში. მაგრამ თუ ხელოვნება მთლიანად ან თუნდაც არსებითად ამ ელემენტით ფარგლავს თავის შინაარსს, მისი ხარისხი მკვეთრად ეცემა. ჭეშმარიტ ხელოვნებაში ფაბულა, მოტივი თუ სიუჟეტი, როგორც ვთქვით, შინაარსის მხოლოდ ზედა ფენაა, მის უკან უფრო ღრმა შინაარსი დევს.

ყველამ ვიცით, რომ „გველი მჭამელის“ შინაარსი ბევრად უფრო ფართოა და ღრმა, ვიდრე იმ ხალხური ლეგენდისა, რომელიც ვაჟამ გამოიყენა, იმდენად ღრმაა, რომ დღესაც დაეაა ამ შინაარსის ინტერპრეტაციის გამო. არც ისაა სადავო, რომ „სიქსტის მადონის“ შინაარსი შორს სცილდება მასზე გამოხატულ რელიგიურ სიუჟეტს—ასე რომ არ ყოფილიყო, ათეისტიკისათვის მას ღირებულებაც არ ექნებოდა. ლეონარდოს „ჯოკონდა“ რომ მხოლოდ აი ამ კონკრეტული ქალის — ლიზა დი ანტონიო მარია დი ნოლდო გერარდინის — პორტრეტი იყოს და მისი საიდუმლოება მხოლოდ იმაზე დაიყვანებოდეს, თუ რის გამო იღიმება იგი, მაშინ ამ სურათის გამოს დაწერილი ტომების ავტორები

<sup>1</sup> ან, ზოგჯერ, სიუჟეტს, თუმცა ამ უკანასკნელს ხშირად (და სამართლიანადაც) ფორმის ელემენტად მიიჩნევენ.

უსაქმურ და ფუქსავატ ადამიანებად უნდა მიგვეჩინა — განა მეოცე საუკუნის ადამიანისათვის სულერთი არ არის, თუ რაზე ელიმებოდა მეთექვსმეტე საუკუნეში გარდაცვლილ მანდილოსანს, რომელმაც ამ თავისი ღიმილის მეტი არაფერი დაუტოვა კაცობრიობას.

შინაარსის სიღრმე, ცხადია, ახასიათებს არა მარტო იმ ნაწარმოებებს, რომელთა ინტერპრეტაცია ძნელია და სადავო, არამედ საზოგადოდ ყველა მაღალმხატვრულ ნაწარმოებს. რეალისტური ხელოვნება, როგორც ცნობილია, ცხოვრების გარეგნულ, ერთეულ და შემთხვევით მოვლენებს კი არ ასახავს, არამედ მოვლენათა სიღრმეში იჭრება, ფართო განზოგადებებს იძლევა. „კაცია-ადამიანი“, მაგალითად, ლუარსაბ თათქარიძის ბიოგრაფია კი არაა, არამედ გადაგვარებული თავადაზნაურობის გახრწნის ასახვა. იმ ერთეული ფაქტებისა და მოვლენების შემწეობით, რომლებიც მხატვრულ ნაწარმოებშია აღწერილი თუ დახატული, ცხოვრების მოვლენათა მეტნაკლებად ფართო წრე, მათი სიღრმისეული, არსებითი მხარეებია ასახული. მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის ამ მეორე ელემენტს, ამ უფრო ღრმა ფენას, როგორც ცნობილია, ლიტერატურათმცოდნეობაში და ხელოვნებათმცოდნეობის ზოგიერთ სხვა დარგში თემა ეწოდება.

შინაარსის ეს ელემენტები—ფაბულა და თემა—ნაწარმოებში ასახული ერთეული, კონკრეტული ფაქტები და ის, რისი წარმომადგენლებიც, რისი გამომხატველებიც არის ეს ფაქტები—მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის ობიექტური ელემენტებია. ზემოთ ნათქვამი იყო, რომ მხატვრული ნაწარმოების შინაარსში, რამდენადაც იგი (ნაწარმოები) მხატვრული ასახვის პროდუქტია, ე. ი. ადამიანის ცნობიერებაში გადატანილი და სინამდვილისადმი მისი დამოკიდებულების პრიზმაში გადამტყდარ-გადამუშავებული სინამდვილეა, სუბიექტური ელემენტიც უნდა იყოს

და არის კიდევაც. ამოიწურება თუ არა „გვალი ბიგვას“ შინაარსი მისი ფაბულითა და თემით? „ბურლაკებში“ მარტო ისაა ნათქვამი, რომ ადამიანები თოკით მიათრევენ მძიმე ტვირთს და ასეთ დღეში მარტო ისინი კი არ არიან, არამედ ბევრი სხვაც? დაიყვანება თუ არა „კაცია-ადამიანის“ შინაარსი იმაზე, რომ იყო ვინმე ლუარსაბ თათქარიძე, ჭამდა, სვამდა და მოკვდა და ასევე ცხოვრობს ბევრი სხვა თავადიც? რა თქმა უნდა, არა. ყველა ამ ნაწარმოებში ბევრად უფრო მეტია მოცემული.

უპირველეს ყოვლისა ამ (და ყველა სხვა) ნაწარმოებთა გმირები გარკვეული კუთხით არიან დახატული; ავტორი გარკვეულად არის განწყობილი მათ მიმართ—უყვარს ან სძულს, ამაყობს მათი ან სირცხვილით იწვის. გვალი ბიგვა მოსიყვარულე-ჭუმორული ფერებითაა დახატული, ლუარსაბ თათქარიძე— სატირულ-სარკასტული. და აი ავტორის ეს დამოკიდებულება მის მიერ ასახული სინამდვილისადმი, რაც უპირველეს ყოვლისა ნაწარმოებისა და მასში მოცემული სახეების ემოციურ ელფერში ვლინდება, ხელოვნებაში შინაარსის სუბიექტურ მხარეს ქმნის. თვითონ ის გრძნობები, რომლებიც „ჩაქსოვილია“ მხატვრულ ნაწარმოებში, ის ემოციები, რომლებშიც გამოხატულია ავტორის დამოკიდებულება თავის გმირებთან და იმ ამბებთან, რაც მათ გადახდებათ მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის პირველი, უშუალო, მოთხრობილი თუ დახატული ამბის, ფაბულის შესატყვისი სუბიექტური ელემენტია.

პერსონაჟებისადმი (საერთოდ ნაწარმოებში ასახული ფაქტებისა და მოვლენებისადმი) ავტორის ემოციურ დამოკიდებულებაში გამოხატულია, გამოვლენილია, შეფასება, მსჯავრდება ამ პერსონაჟებისა თუ ფაქტებისა. ეს ემოციები გამოავლენენ, წარმოადგენენ („წარმომადგენლები“ არიან) ამ ფაქტებისადმი ხელოვანის მსოფლმხედველობრივ დამოკიდებულებას. ეს იმას ნიშნავს, რომ ხელოვანის დამოკიდე-

ბულება მის ნაწარმოებში ასახული ფაქტებისადმი ვიწრო პიროვნულ-ემოციური მიდგომა კი არ არის, არამედ მათი მსოფლმხედველობრივი მსჯავრდებაა, მათი პოლიტიკური, ეთიკური და ფილოსოფიური შეფასებაა (ეს ისაა, რასაც ხელოვნების პოლოტიკურ, ეთიკურ და ფილოსოფიურ შინაარსს უწოდებენ და რაც, ცხადია, „შიშველი“ სახით კი არ არის აქ მოცემული, არამედ ესთეტიკურ პრიზმაშია გადამტყდარი). ეს მსოფლმხედველობრივი მსჯავრი, მსოფლმხედველობრივი შეფასება ეხება არა მარტო (და არა უმთავრესად) ნაწარმოებში მოცემულ კონკრეტულ ადამიანებსა და ფაქტებს, არამედ იმას, რასაც და ვისაც ისინი წარმოადგენენ, რისი და ვისი ტიპური გამომხატველებიც ისინი არიან. ეს შეფასება მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის მეორე (უფრო ღრმად მდებარე), თემის შესატყვისი სუბიექტური ელემენტია.

ფაბულა, თემა, ემოციური წყობა—ელფერი, მსოფლმხედველობრივი პოზიცია ან ტენდენცია ყოველ მეტნაკლებად ღირებულ მხატვრულ ნაწარმოებს აქვს. ამ ელემენტების ხვედრითი წონა სხვადასხვაგვარია სხვადასხვა შემთხვევაში—ზოგჯერ ერთი ელემენტია წინა პლანზე წამოწეული, ზოგჯერ მეორე. მაგრამ სულ უკანა პლანზეც რომ იყოს გადაწეული რომელიმე ელემენტი, მისი სრული იგნორირება მაინც არ შეიძლება, სულერთია სუბიექტური იქნება ეს ელემენტი თუ ობიექტური, ზედაპირული იქნება იგი თუ სიღრმისეული. ასეთ იგნორირებას მხატვრული პრაქტიკისათვის მხოლოდ ზიანი მოაქვს. თუ ხელოვნების დაცლა სიღრმისეული ელემენტებისაგან მას, უკეთეს შემთხვევაში, უბრალო გართობის საგნად აქცევს, სამაგიეროდ ზედაპირული ელემენტების ნიველირება სქემატიზმსა და, ილიას სიტყვებით რომ ვთქვათ, „უშვერ რიტორიკას“ იწვევს. ობიექტური ელემენტებისაგან „განთავისუფლებული“ ხელოვნება უნიადაგო ფორმალიზმისა და ინდივიდუალიზმის

ჭაობში ეფლობა, ხოლო სუბიექტურთაგან დაცლილი — მხატვრული სახეების ნაცვლად უსიცოცხლო, მშრალ, ობიექტივისტურ-ნატურალისტურ ფოტოგრაფიებს გვაძლევს. ასევე ცუდ შედეგებს იძლევა შინაარსის ამა თუ იმ მხარის, ამა თუ იმ ელემენტის უგულვებელყოფა ხელოვნების თეორიაში. ამის ნათელ მაგალითს იძლევა ვულგარული სოციოლოგიზმი, რომელსაც ხელოვნების შინაარსი ხელოვანის შიშველ პოლიტიკურ მსოფლმხედველობაზე დაჰყავდა და „ივიწყებდა“ იმ გარემოებას, რომ ხელოვანი, თუკი ის მართლა ხელოვანია, მცდარი პოლიტიკური პოზიციის მიუხედავად კი მაინც ცხოვრებას, სინამდვილეს ასახავს, „ივიწყებდა“ რომ ყოველ მხატვრულ ნაწარმოებს, რომელიც ამ სახელის ღირსია, ავტორის სუბიექტური პიზიციის გარდა ობიექტური შინაარსიც აქვს. ცნობილია, რა ზიანი მოუტანა ვულგარულმა სოციოლოგიზმმა მხატვრულ პრაქტიკასაც და კლასიკური მექვიდრეობის ათვისების საქმესაც.

ელემენტები, რომელთა შესახებაც ჩვენ ლაპარაკი გვქონდა, საკმარის წარმოდგენას იძლევიან მხატვრული ნაწარმოებების შინაარსის სიღრმე-„სიგანეზე“. მაგრამ ისინი მაინც არ ამოწურავენ მას. მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი იმაზე მეტია, ვიდრე ის, რაც ფაბულის, თემის, ემოციური წყობა-ელფერისა და მსოფლმხედველობრივი პოზიციის ცნებებში ეტყვა. ხელოვანი ემოციურ პრიზმაში გატარებით გვიხატავს გარკვეულ, კონკრეტულ, ინდივიდუალურ ფაქტებსა და მოვლენებს. როცა ეს ფაქტები და მოვლენები და მათ მიერ გამოწვეული ემოციები ტიპიურია (ე. ი. როცა ფაბულა თემის მკაფიოდ გამომხატველია და ნაწარმოებში „ჩაქსოვილი“ ემოციები—ავტორის მსოფლმხედველობრივი ტენდენციისა), ხელოვანი ასახულ მოვლენათა არსების მსოფლმხედველობრივ შეფასებას გვაძლევს და ყველაფერი ამის მეშვეობით გარკვეულ იდეას გამოთქვამს, გამოხატავს.

„კაცია-ადამიანში“ ილიამ გასლიანად დასცინა ლუ-



არსაბ თათქარიძეს და ამით მთელ გადაგვარებულ თავადაზ-  
ნაურობას გამოუტანა პოლიტიკური, ეთიკური და ფილო-  
სოფიური მსჯავრი. ამით მთავრდება „კაცია-ადამიანი“?  
არა. მასში მეტია ნათქვამი—არ უნდა იყოსო ქართველი  
კაცი (და საერთოდ კაცი) ასეთი. „ბურლაკებში“ რეპინმა  
უღელდადგმული ადამიანებისადმი გულისტკივილითა და  
მათი დამმონებლებისადმი რისხვით დახატა ვოლგის ბურ-  
ლაკები და ამით მსოფლმხედველობრივი შეფასება მისცა  
ადამიანის ექსპლუატაციასზე დამყარებულ რეჟიმს. ამით ამო-  
იწურება „ბურლაკების“ შინაარსი? არა მასში მეტია ნათ-  
ქვამი—მოიცლიანო უღელს ბურლაკები. ლაღო გუღიაშვილ-  
მა „ბედს მინდობილში“, „სილამაზის მესაფლავეებში“ და  
ზოგიერთ სხვა სურათში გვიჩვენა ხელოვნებისა და სილა-  
მაზის ბედი ფაშისტურ-მილიტარისტული რეაქციის პირო-  
ბებში. მეტი არაფერი? ბევრად მეტი. არ მოკვდებაო სილა-  
მაზე—გვეუბნებიან ეს სურათები, რომლებიც, მთელი მათი  
ტრაგიზმისდა მიუხედავად, ასეთი ოპტიმისტური არიან.

ყოველი მსჯავრდება მოწოდებასაც გულისხმობს. აი  
ეს მოწოდება, ის, რისკენაც გვეძახის ხელოვანი, არის მისი  
ნაწარმოების იდეა. და ეს იდეა უღრმესი ფენაა, მხატვრუ-  
ლი ნაწარმოების შინაარსისა, მისი უძირითადესი ელემენ-  
ტი, დადაზრია.

სუბიექტურია მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის ეს  
ელემენტი, თუ ობიექტური? ერთიცა და მეორეც. იგი ერ-  
თდროულად გააძიმდინარეობს ნაწარმოების ობიექტური ში-  
ნაარსიდან და ამ უკანასკნელისადმი ხელოვანის დამოკიდე-  
ბულებიდან; უფრო ზუსტად, იგი ნაწარმოების ობიექტური  
და სუბიექტური მომენტების კონცენტრირებული გამოხატ-  
ვაა.

ადამიანური ლტოლვის, მისწრაფების მომენტი ყოველი  
იდეისათვის არის დამახასიათებელი. ეს მით უმეტეს ით-  
ქმის მხატვრული ნაწარმოების იდეის შესახებ. ხელოვნება

ზომ, ბელინსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ახლოს არ იკარებს განყენებულ ფილოსოფიურ და მით უმეტეს განსჯისულ იდეებს“, მას მხოლოდ პოეტურ იდეებთან აქვს საქმე; ხოლო „პოეტური იდეა სილოგიზმი, დოგმატი, წესი კი არაა, არამედ ცოცხალი ვნებაა, პათოსია...“<sup>1</sup> ეს ვნება და პათოსი, ან უფრო ზუსტად, მისწრაფება და მოწოდება სასურველისაკენ, იდეალისაკენ რეალისტურ ხელოვნებაში სინამდვილის ასახვა-შეფასებას ემყარება. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ პოეტური, ხელოვნებითი იდეა სინამდვილისა და იდეალის ურთიერთდამოკიდებულების კონცენტრირებული, კონდენსირებული გამოხატულებაა.

პოეტური იდეის ეს მისწრაფებითი, პათოსური, დაძაბულ-ემოციური ხასიათი გასაგებს ხდის იმასაც, რომ ყოველთვის არ შეიძლება მისი „თარგმნა“ სალაპარაკო ენაზე. სილოგიზმსა და ფორმულაში შეიძლება ჩაეტეოს პოეტური იდეის მხოლოდ ნაწილი და თანაც ხშირად არაარსებითი ნაწილი. პოეტური იდეა ადექვატურად, სრულად გამოითქმება მხოლოდ ერთი საშუალებით—მხატვრული ნაწარმოებით. ასე რომ არ იყოს, მხატვრულ ხერხთა მთელი სამყარო სრულიად ზედმეტად უნდა მიგვეჩინია. მაგალითად, ლექსის დედააზრი გამოითქმება არა მარტო მასში ნახმარი სიტყვების უშუალო აზრისეული შინაარსით, არამედ ყველაფერი იმის შემწეობითაც, რაც ამ სიტყვების კრებულს ლექსად აქცევს— ლექსის განწყობილებით და მუსიკით, მისი რიტმით და მეტრით...

პოეტური იდეის ინტელექტურ-ემოციური ხასიათი მჟღავნდება იმითაც, რომ ხშირად იგი არ წარმოადგენს გარკვეულ, დაფორმებულ პასუხს ნაწარმოებში წამოჭრილ პრობლემაზე. ასეთი, კატეხიზმოს დაგვარი, კითხვა-პასუხი რომ აუცილებელი იყოს ხელოვნებისათვის, მაშინ

<sup>1</sup> А. А. Азбэвѣдѣ, Ёсѣд. бѣс. нѣт., т.2, нб.52-53.

ხელოვნების გარეთ უნდა მოგვექცია არა მარტო, ვთქვათ, მთელი რომანტიკული ან სიმბოლისტური პოეზია, არამედ ბევრი უდავოდ რეალისტური მხატვრული ნაწარმოებიც. განა, მაგალითად, ვაჟას „გველის მჭამელში“, ან თუნდაც ილიას „განდეგილში“ მოცემულია საბოლოოდ გადაჭრითი პასუხი ალტერნატივაზე—ამქვეყნიური, ყოველდღიური ცხოვრება, თუ რაღაც უფრო მაღალი და წმინდა, ზორციელი თუ სულიერი, მიწიერი თუ ზეციური, რეალური თუ იდეალური? ყოველ შემთხვევაში, ამ ნაწარმოებებში ერთმნიშვნელოვანი პასუხი პრობლემაზე გაცემული არ არის. მართალია, დამარცხდა განდეგილი (და ამ მარცხში თვითონვე იყო დამნაშავე), დამარცხდა მინდიაც, გაიმარჯვა ამქვეყნიურმა, მიწიერმა. რატომ? განა იმიტომ, რომ მწყემსი ქალის ცდუნება უფრო კარგი, უფრო მართალი იყო, ვიდრე განდეგილის სულის სწრაფვაა? ანდა განა იმიტომ, რომ მინდია მტყუანი იყო? თუნდაც დავუშვათ, რომ ილიაც და ვაჟაც თავის გმირებს ამტყუნებდნენ, რომ მათ უნდოდათ იმ ადამიანის აუცილებელი და დამსახურებული მარცხის ჩვენება, ვინც ამქვეყნიურ რელობას იდეალურს ანაცვალებს, ის მაინც ხომ უდავოა, რომ „გველის მჭამელშიც“ და „განდეგილშიც“ საკმაოდ დიდი სინანული ჩანს გმირების დაღუპვის გამო, რაც ამ პოემებს ტრაგიკულ ელფერს აძლევს. ორივე პოემაში გმირებთან ერთად იღუპება რაღაც უზომოდ დიდი და ნათელი, მარცხდება ისეთი რამ, რაც იქნებ არც იყო ამის ღირსი...

„გველის მჭამელის“, „განდეგილის“ და სხვა ასეთ მხატვრულ ნაწარმოებთა იდეური შინაარსის სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაცია სწორედ იმით არის განპირობებული, რომ მათში მოცემულია სინამდვილესა და იდეალს შორის არსებული კონფლიქტის არა იმდენად გადაჭრა, რამდენადაც ნაჩვენებია ამ კონფლიქტის სიმწვავე და გადაჭრის აუცილებლობა. ზოგჯერ ესეც საკმარისია, რომ ხელოვანმა შეგ-

ვაგნებინოს ეს კონფლიქტი და გვიბიძგოს მისი გადაჭრი-  
საკენ—აამოძრავოს მთელი ჩვენი სულიერი ძალები. ასეთი  
რამ არა მარტო დასაშვებია რეალისტურ ხელოვნებაში,  
არამედ ხშირად სრულიად გამართლებულიც, განსაკუთრე-  
ბით მაშინ, როცა საქმე ისეთ საკითხებს ეხება, რომლებიც  
ყოველმა ადამიანმა თავისთვის თვითონ უნდა გადაჭრას,  
რომლებიც მხოლოდ მთლიანპიროვნულ გადაწყვეტას მო-  
ითხოვენ.

მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი აქ ჩამოთვლილი  
ელემენტებისაგან შედგება. მაგრამ შედგება არა იმ აზრით,  
რომ ჯერ ეს ელემენტებია მოცემული და მერე მათი შეერ-  
თებით, შეჯამებით იქმნება ხელოვნება. არა, მხატვრული  
ნაწარმოები ამ ელემენტთა ორგანული მთლიანობაა, მთლი-  
ანობა, რომელიც, ცოცხალი ორგანიზმის დაკვარად, გარკვე-  
ული აზრით, წინ უსწრებს თავის ელემენტებს, აზრს ამ-  
ლევს მათ, როგორც ასეთებს. შინაარსი ელემენტების გრო-  
ვა კი არ არის, არამედ მათი ცოცხალი ერთიანობაა. ამ  
ერთიანობიდან ისინი მხოლოდ აბსტრაქციით გამოიყოფიან,  
რეალურად, ფაქტიურად მათი ერთმანეთისაგან დაცილება  
არ შეიძლება.

იმას რაც აერთიანებს და ამთლიანებს შინაარსის ელე-  
მენტებს, იმ წესს, რომლის მეშვეობითაც არსებობს და მულა-  
ნდება ეს ერთიანობა, ფორმა ეწოდება. ხელოვნებაში ფორმა,  
ე. ი. ის, რისი საშუალებითაცაა ორგანიზებული და გამოთ-  
ქმული ხელოვანის აზრები და გრძნობები, იდეები და მის-  
წრაფებანი, თვითონ მხატვრული ნაწარმოებია (ლექსი, რო-  
მანი, სიმღერა, სურათი და ა. შ.). მაგრამ მხატვრული ნა-  
წარმოები ამავე დროს შინაარსიც არის (რასაც მხატვრუ-  
ლი ნაწარმოები წარმოადგენს ისაა მისი შინაარსი). ეს,  
ერთი შეხედვით, პარადოქსალური, მდგომარეობა იმით აიხ-  
სნება, რომ ფორმა და შინაარსი საგნის, მოკლენის ნაწილე-  
ბი კი არაა, არამედ მისი მომენტებია, რომელნიც ერთმანეთ-

ში „იჭრებიან“, ერთმანეთში და ერთმანეთით არსებობენ; აიხსნება იმით, რომ განსხვავება მათ შორის შეფარდებითია—ერთი და იგივე ერთ შემთხვევაში ფორმაა და მეორეში შინაარსი.

ეს გარემოება საკმაოდ ნათლად ჩანს მხატვრული ნაწარმოების ელემენტთა ბუნებიდანაც. ეს ელემენტები ერთი მხრივ შინაარსში ჩაღრმავების საფეხურებს წარმოადგენენ—ნაწარმოების ფაბულა და მისი ემოციური წყობა-ელფერი, როგორც ვთქვით, შინაარსის ზედაპირული ფენაა, მისი ჩაწვდომის პირველი საფეხურია, თემა და მსოფლმხედველობრივი ტენდენცია ამ ზედაფენის შინაარსია, ხოლო იდეა კიდევ უფრო ღრმა დედააზრი; მაგრამ თუ ამ საფეხურებს მეორე მიმართულებით, იდეის მხრიდან განვიხილავთ, მდგომარეობა შეიცვლება. თუ ფორმა შინაარსის არსებობისა და გამოხატვის კონკრეტული საშუალებაა, მაშინ, მაგალითად თემა და ხელოვანის მსოფლმხედველობრივი პოზიცია იდეის ფორმად უნდა მივიჩნიოთ (რაკი იდეა სწორედ ამ საშუალებებით „ცოცხლობს“ მხატვრულ ნაწარმოებში); თავის მხრივ თემა და მსოფლმხედველობრივი პოზიცია იდეის ფორმად უნდა მივიჩნიოთ (რაკი იდეა სწორედ ამ საშუალებებით „ცოცხლობს“ მხატვრულ ნაწარმოებებში); თავის მხრივ თემა და მსოფლმხედველობრივი ტენდენცია მხატვრულ ნაწარმოებში ფაბულისა<sup>1</sup> და ემოციური წყობა-ელფერის მეშვეობით არსებობს, რაც იმას ნიშნავს, რომ ეს უკანასკნელი საფეხური წინას ფორმაა. მოკლედ რომ ვთქვათ, თუ თემა ფაბულის შინაარსია და იდეა თემისა, ეს იმასაც ნიშნავს, რომ თემა იდეის ფორმა ყოფილა და ფაბულა თემისა. შინაარსის ზედა ფენა ქვედას მიმართ ფორმას წარმოადგენ, ხოლო მთლიანად მხატვრული ნაწარმოები, მისი „ცოცხალი ქსოვილი“, როგორც მას უწოდებენ, ხელოვანის ჩანაფიქრის გამოთქმისა და არსებობის ფორმაა.

<sup>1</sup> ამ შემთხვევაში შეიძლება სოუჟეტის ცნება გვხვდეს.

ფორმისა და შინაარსის ელემენტების ასეთი ურთიერთშეჭრა, მათი ერთმანეთში გადასვლა, რაც ფორმისა და შინაარსის მჭიდრო ორგანულ კავშირზე მიუთითებს და მათი განსხვავების რელატიობით აიხსნება, არ ნიშნავს მათობიექტურ განუსხვავებლობას. სხვანაირად რომ ვთქვათ, მათ შორის განსხვავება მარტო განხილვის თვალსაზრისში არ მდგომარეობს, პირიქით, სხვადასხვა კუთხით მიდგომის შესაძლებლობა ობიექტურად იმითაა განპირობებული, რომ ფორმისა და შინაარსის ურთიერთშეჭრას, ურთიერთგადასვლას აქვს საზღვრებიც; მათ განსხვავებაში არის ისეთი კიდურა პუნქტები, რომელთაგან ერთი მხოლოდ შინაარსის ელემენტია, მეორე მხოლოდ ფორმისა. მხატვრულ ნაწარმოებში შინაარსის ასეთი ელემენტია იდეა, ხოლო ფორმისა—ნაწარმოების ზოგადი სტრუქტურა, მის კომპონენტთა ურთიერთგანლაგება (კომპოზიცია) და ის კონკრეტულ მატერიალური საშუალებანი, რომელთა შემწეობითაც ხდება მხატვრული ჩანაფიქრის რეალიზაცია, „მატერიალიზაცია“, მისი „ნივთად“ ქცევა (სიტყვები, ფერები, ბგერები და ა. შ. და მათი შეხამებანი), ე. ი. ის, რასაც სალაპარაკო ენის ანალოგიით, ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის ენას უწოდებენ.

ხელოვნების ენა მართლაც ჰგავს სალაპარაკო ენას, თუნდაც იმით, რომ ამ უკანასკნელის მსგავსად იგი ცნობიერი შინაარსის გამოთქმისა და გაზიარების საშუალებაა. მაგრამ აქ, ცხადია, მხოლოდ ანალოგიასთან გვაქვს საქმე. ხელოვნების ენა თვისობრივად განსხვავდება სალაპარაკო ენისაგან. სალაპარაკო ენა აზრის „უშუალო სინამდვილეა“, მას უშუალოდ შეუძლია ცნობიერების შინაარსის ყოველი ფენის გამოთქმა. ხელოვნებაში კი შინაარსის ღრმა ფენები პირდაპირ ვერ გამოითქმება მისი ენით; მხატვრული ნაწარმოების იდეა ჯერ თემაში და მსოფლმხედველობრივ პოზიციაში უნდა დაკონკრეტდეს, მერე სიუჟეტში და ნაწარმოების ემოციურ წყობაში. მუსიკა, მაგალითად, ვერავი-

თარ იდეას ვერ გამოხატავს, სანამ იგი კონკრეტულ და ცოცხალ ემოციად არ „იქცევა“. ასევე სახვით ხელოვნებაში, დაინახატება არა უშუალოდ იდეები, არამედ ვთქვათ, ამ იდეებით გაცისკროვნებული სახეები ადამიანებისა. ხელოვნების ენას მხოლოდ ფორმის სხვა ელემენტებთან, კომპონენტებთან კავშირში შეუძლია შინაარსის გამოთქმა, მათ გარეშე იგი უძღურია. იგი მხოლოდ ერთ-ერთი, თუმცა კიდურა, და თუ შეიძლება ასე ითქვას, ყველაზე მკაფიოდ გამოვლენილი, ყველაზე ფორმისუელი, ელემენტია ფორმისა. ამასთან, ხელოვნების ენას ქმნიან, მხატვრული ფორმის ელემენტებს წარმოადგენენ არა სიტყვები, ბგერები, ფერები და ა. შ. თავისთავად, არა როგორც ასეთები, არამედ მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც მათ მხატვრულ-გამომსახველობითი, გამომხატველობითი ფუნქციები ეკისრებათ. მაგალითად, სალაპარაკო ენა პოეტური მხატვრული ფორმის ელემენტია მხოლოდ სხვა ელემენტებთან კავშირში გარდაქმნილი სახით; მხატვრული ფორმის ელემენტია მხოლოდ მხატვრულად ორგანიზებული (ე. ი. მხატვრული ნაწარმოების შიბაარსის სუბიექტური და ობიექტური, ემოციური და ინტელექტური, შინაგანი და ზედაპირული მხარეების ერთიანობის, მთლიანობის გამოსახატავად მომარჯვებული) და არა ჩვეულებრივი სალაპარაკო ენა. ეს, ცხადია, იმას არ ნიშნავს, რომ პოეტი საერთო-სახალხო ენის ლექსიკითა და გრამატიკით არ სარგებლობს. პირიქით, ჭეშმარიტი პოეტები სწორედ ეროვნული ენის სიმდიდრეს ეწაფებიან, მაგრამ ამავე დროს ახალ სიცოცხლესაც აძლევენ მას.

გამომსახველობითი ფუნქცია შეიძლება დააკისრო მხოლოდ იმას, რასაც ამ ფუნქციის ტარება შეუძლია, რასაც პოტენციაში მაინც, ეს ფუნქციაც აქვს. ხაზები, ფერები და ბგერები იმიტომ შეიძლება იქცნენ ხელოვნების ენის „ანბანად“, ელემენტებად, რომ მათ თუნდაც მცირედ და გაურკვევლად, აქვთ ემოციურ-გამომსახველობითი ხასიათი. საყო-

ველთაოდ ცნობილია, რომ ისეთი მარტივი მასალის აღქმებსაც კი, როგორებიცაა, ვთქვათ, სწორი, ტეხილი, წესიერი მრუდი და უწესრიგო მრუდი ხაზები, სრულიად განსხვავებული გრძნობითი ტონები ერთვის. ანდა, ესთეტიკური გრძნობის ყველაზე პოპულარული ფორმა—ფერის გრძნობა თავის პოპულარობას მნიშვნელოვანწილად იმას უნდა უმაღლოდეს, რომ განსხვავებული ფერები განსხვავებული და, რაც მთავარია, საკმაოდ მკაფიო ემოციური შინაარსის მატარებლად განიცდება, რის გამოც უკვე ცალკეულ ფერებს შეუძლიათ სიმბოლური მნიშვნელობის შექმნაც კი.<sup>1</sup> დაახლოებით იგივე ითქმის ბგერების შესახებაც, რომელთა უკვე სიმაღლესა და ინტენსივობას შეუძლია მეტნაკლებად გარკვეულ განცდით შინაარსზე მიუთითოს. უმარტივესი გრძნობად—აღქმადი მასალის ეს ემოციურ-გამომსახველობითი ხასიათი ცალკეული ელემენტების გარკვეული შეხამების შედეგად ძლიერდება და ახალ გამომსახველ საშუალებებს წარმოქმნის (ვთქვათ, კოლორიტი—ფერწერაში, მელოდია, ჰარმონია—მუსიკაში და ა. შ.), რაც ურთულესი და კონკრეტული მხატვრული შინაარსის გრძნობად—აღქმად ფორმაში გამოხატვის შესაძლებლობას იძლევა.

მაგრამ მხოლოდ შესაძლებლობას. როგორც უკვე ითქვა, ხელოვნების ენას არ შეუძლია შინაარსის უღრმესი

---

<sup>1</sup> იმ გარემოებას, რომ საგანთა გრძნობადი თვისებები ხშირად თავიანთ უშუალო შინაარსზე მეტს „გამოსატავენ“, რის გამოც, კერძოდ შესაძლებელი ხდება სხვადასხვა მოდულობის შეგრძნებათა შორის „იდეალური“ კავშირების დამყარება (ე. წ. სინესთეზიის ფაქტები), განსაკუთრებული ყურადღება თავის დროზე დეკადენტებმა მიაქციეს და იგი ფართოდ გამოიყენეს კიდევ მხატვრულ პრაქტიკაშიც და იდეალისტურ-მისტიკურ თეორიათა დასასაბუთებლადაც. ეს, ცხადია, თვითონ ფაქტების წინააღმდეგ არაფერს მეტყველებს. მით უმეტეს, რომ არც „ფერის მუსიკა“ და არც „ბგერის სურნელება“ დეკადენტების გამოგონება ან აღმოჩენა არაა. ყველაფერ ამას დეკადენტებამდე ბევრად უფრო ადრე იყენებდნენ ხელოვნების დიდოსტატები (შდრ. მაგ., „მოსე გოგობერიძე, რუსთაველის ლექსის ენაშეუობა, მუსიკალური ფერი და მხატვრობა; „მნათობი“, 1956, №10).



ელემენტის—იდეის უშუალო გამოთქმა. გრძნობად-აღქმადად რომ მოგვევლინოს, იდეამ თემის, ტენდენციის, ფაბულისა და ემოციური წყობის საშუალებით დაკონკრეტების, „გაგრძნობადების“ გზა უნდა გაიაროს, ზოგადი იდეა განსაკუთრებულზე (თემაზე, ტენდენციაზე) გავლით ერთეულად უნდა გადაიქცეს. როგორი უნდა იყოს ეს ერთეული, რომ მას ზოგადი იდეის გამოხატვა შეეძლოს, ეს ჩვენ უკვე ვიცით. ერთეულით ზოგადი მხოლოდ მაშინ გამოითქმება, თუ ეს უკანასკნელი ტიპიურია. ე. ი. იდეის კონკრეტიზაციის გზა ტიპიზაციის გზაა. ფაბულა ტიპიური უნდა იყოს თემისა და იდეისათვის, ნაწარმოების ემოციური წყობა სინამდვილისადმი ხელოვანის დამოკიდებულებისათვის, რათა ამ ფაბულისა და ემოციური წყობის გრძნობად-აღქმადი, უშუალოდ განცდადი გადმოცემით მხატვრული ნაწარმოების მთელი შინაარსის გამოთქმა მოხერხდეს. ეს იმას ნიშნავს, რომ ტიპიზაციის, ტიპიურის ცნებას არსებითი მნიშვნელობა აქვს ხელოვნების ბუნების გასაგებად. ეს ცნება არა მარტო ე. წ. ტიპიური ხასიათის ბუნებას გვიხსნის, არამედ იმასაც, თუ როგორ ახერხებს ხელოვანი შინაარსის შინაგანი, ღრმა ფენების გამოთქმას ზედაპირულთა, გარეგნულთა მეშვეობით.

რეალისტური ტიპიზაცია გარეგნულით შინაგანის გამოხატვის საუკეთესო საშუალებაა (თუმცა არა ერთადერთი. ასე რომ იყოს, არარეალისტური ხელოვნება შეუძლებელი იქნებოდა). მაგრამ იგი ასეთია მხოლოდ მაშინ, როცა სწორედ არის გაგებული და არა ვიწროდ და დოგმატურად, თუ შეიძლება ასე ითქვას, არა გეომეტრიულ-სწორხაზოვნად. წინა თავში უკვე ითქვა, რომ, მაგალითად, უარყოფითი ტიპიური ხასიათის შესაქმნელად სრულიადაც არ არის აუცილებელი მხოლოდ შავი საღებავების ხმარება, ისევე როგორც დადებითი გმირის დასახატად მხოლოდ ვარდისფერებისა. იგივე ითქმის ნაწარმოების ფაბულისა (თუ სი-

უქუეტი) და ემოციურ წყობის ტიპიურობის შესახებაც. ნაწარმოების ემოციურ წყობაში ავტორის მსოფლმხედველობრივი პოზიცია უნდა ჩანდეს, იგი მის ტიპიურ გამოხატვას უნდა წარმოადგენდეს. რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს, რომ, მაგალითად, ოპტიმისტური მსოფლმხედველობის ავტორს გამუდმებული ღიმილი ევალება და სხვა ემოცია აკრძალული აქვს. ოპტიმისტური მსოფლმხედველობა მართო კმაყოფილების ემოციებში კი არ ვლინდება, არამედ ყოველნაირში, კერძოდ ტრაგიკულის განცდაშიც კი. თავისთავად ცხადია, ამ უკანასკნელს ოპტიმისტი სხვანაირად განიცდის, ვიდრე პესიმისტი, ტიპიურობის განცდის რომელობაზე კი არ არის დამოკიდებული, არამედ მის ხასიათზე.

ფორმა და შინაარსი მხატვრული ნაწარმოების (ისევე როგორც ყოველი სხვა მოვლენის) ისეთი მხარეებია, რომლებიც უერთმანეთოდ არ არსებობენ. ამიტომ შინაარსის გაფორმების პროცესი ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, თითქოს წინასწარ გვაქვს გამზადებული აქეთ შინაარსი და იქით ფორმა და შინაარსს გარკვეულ ყალიბში, ფორმაში ვათავსებთ. ფორმა შინაარსის გარკვეულობაა და ამიტომ მხატვრული ნაწარმოების „გაფორმების“, იდეის, როგორც შინაარსის უღრმესი ძირის, გრძნობად-თვალსაჩინოდ გადაქცევის პროცესი იმავე დროს შინაარსის, როგორც ასეთის, დადგენის პროცესია. მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი, როგორც უკვე ვთქვით, მის ელემენტთა მექანიკური ჯამი კი არ არის, არამედ მათი ორგანული ერთიანობაა, გარკვეული წესით შესრულებული მთლიანობა (ზედაპირულში, გარეგნულში გადასული შინაგანი, გრძნობადად ქცეული ზეგრძნობადი), რასაც იგი ფორმაში და ფორმით იღებს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ნაწარმოების შინაგანი მხარეები გარეგანთა შინაარსად მაშინ იქცევიან, როცა მათში, როგორც ფორმაში, გადავლენ. თავის მხრივ, გარეგანი

მხარეები— ასე და ასე შეხამებული სიტყვები, ტოლოზე ასე და ასე დადებული ფერები—მხატვრული ნაწარმოების ფორმად მაშინ იქცევიან, როცა ისინი „დაიტვირთებიან“, განიმსჭვალებიან შინაარსით, როცა ისინი მის გამოვლენა-გამოხატვას წარმოადგენენ, როცა შინაარსიანნი ხდებიან. ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა ფორმაში შინაარსის და პირიკუ გადასვლაა.

ფორმისათვის ეს იმას ნიშნავს, რომ მისი ძირითადი ფუნქცია გამოხატვა-გამოსახვაა, მისი ძირითადი თავისებურება გამომხატველობითობაა. ის კონკრეტულ—ნივთიერი მასალა, რომელშიც, საბოლოო ანგარიშით, ხდება მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის „ჩასახლება“ (ასე და ასე დამუშავებული ქვა და მარმარილო, ასეთნაირად ორგანიზებული სიტყვები და ბგერები, ტილოზე დადებული ფერები და ა. შ.), ფორმის უკანასკნელი საფეხურის როლს იმდენად ასრულებს, რამდენადაც მას მხატვრული შინაარსის (მისი როგორც ობიექტური, ისე სუბიექტური მხარის) ასახვა-გამოხატვა შეუძლია. ამავე დროს ეს მასალა თავის „ნივთიერ“ თვისებებს, ცხადია, არა ჰკარგავს—ლექსში ჩართული სიტყვა ისევ სიტყვაა ყველა თავისი ფონეტიკური თუ მორფოლოგიური თვისებით, მხატვრის ტილოზე დადებული საღებავი ისევ, „ჩვეულებრივი“ საღებავია. გამომსახველობით ფუნქციას ეს მასალა იძენს არა მისი აღქმადი და განცდადი თვისებების უგულვებელყოფით, არამედ სწორედ ამ უკანასკნელთა გათვალისწინებით.

ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, რომ პოეზიაში სიტყვები ერთი მხრივ თავის პირდაპირ, „ჩვეულებრივ“ მისიას ასრულებენ—საგნებს იღებესა და გრძნობებს აღნიშნავენ და გარდა ამისა კიდევ ანგარიში ეწევა მათი შეხამების მუსიკალობას, ან ფერწერაში საღებავების პირდაპირი დანიშნულების—საგანთა ფერების გადმოცემის გვერდით მათი ურთიერთდამოკიდებულების „სიმპათია-ანტიპათიებსაც“ უნ-

და მიექცეს ყურადღება. არა, სიტყვები და ფერები, ბგერები და ხაზები გამომსახველ ფუნქციას თავიანთი „პრაქტიკული“ და მუსიკალურ-პოეტური თვისებების მთლიანობით ასრულებენ—მათ ხომ მხატვრული, ესთეტიკური შინაარსის გამოხატვა ევალებათ. ლექსისათვის მუსიკა აუცილებელია, მაგრამ ისიც აუცილებელია, რომ ეს მუსიკა ლექსის აზრისეულ და ემოციურ შინაარსთან შესიტყვებული იყოს, ამ შინაარსის გამოხატვას ემსახურობდეს, თუნდაც სათანადო განწყობილების შექმნით მკითხველში თუ მსმენელში. იგივე ითქმის ფერების მუსიკაზე, მათ ჰარმონიაზე-კოლორიტზე, რომელიც სურათის იდეურ-ემოციური შინაარსის გამოხატვის უმძაფრესი საშუალებაა.

არსებითად ამავე გამომსახველ ფუნქციას ასრულებენ ფორმის ისეთი ელემენტებიც, რომლებსაც ფორმალისტური ესთეტიკა სილამაზის თვითკმარ კანონებად მიიჩნევს (სიმეტრია, პროპორცია, ერთიანობა მრავალსახეობაში და ა.შ.). ჯერ კიდევ სადავო საკითხია, რაში მდგომარეობს მათი თავისთავადი ესთეტიკური ღირებულება (თუკი მათ ასეთი გააჩნიათ), მაგრამ ის კი არ უნდა იყოს სადავო, მხატვრულ ნაწარმოებში მათ იმდენად უნდა ჰქონდეთ ღირებულება, რამდენადაც ისინი მისი შინაარსის გახსნას უწყობენ ხელს. ყოველ შემთხვევაში, ხელოვნებაში სილამაზის ეს მარტივი „კანონები“ შინაარსის შინაგანი წესრიგის, მთლიანობის გამომხატველ როლს ასრულებენ. ანალოგიურადაა საქმე მხატვრული ფორმის ზედაპირული „ჩარჩოების“ შემთხვევაშიც (მაგ., წრიული, სამკუთხოვანი და ა. შ. კომპოზიცია მხატვრობაში, ლექსის ზომები პოეზიაში, სონატური ფორმის გარეგნული „მოხაზულობა“ მუსიკაში და ა. შ.). თავისთავად ისინი, რა თქმა უნდა, ისევე როგორც სილამაზის ფორმალური „კანონები“, არავითარ კონკრეტულ შინაარსს არ ატარებენ, მაგრამ ყოველ მოცემულ მხატვრულ ნაწარმოებში ისინი შინაარსის ორგანიზება-გამოხატვისათვის გამო-

იყენებიან და აქით, ფორმის სხვა ელემენტებთან ერთიანობაში, გამომსახველ ფუნქციას იღებენ.

მხატვრული ფორმის გამომსახველი ხასიათი, ის გარემოება, რომ გრძნობად-აღქმადი ფორმა ზეგრძნობად იდეურ-ემოციურ შინაარსს გამოხატავს და ეს შინაარსი ხელოვნებაში მხოლოდ ამ ფორმით შეიძლება იყოს გამოთქმული, ცხადყოფს როგორც ნატურალიზმის, ისე ფორმალიზმის არსებითად ანტიმხატვრულ ბუნებას. ფორმა, რომელიც არაფერს არ გამოხატავს და არ გამოთქვამს, საერთოდ არ არის ფორმა და მით უმეტეს—მხატვრული ფორმა. ფორმალიზმი ფორმისადმი გაძლიერებულ ყურადღებას კი არ ნიშნავს (მიუხედავად ამისა, რომ იგი შეიძლება ასეთი ტენდენციით იწყებოდეს), არამედ მის დაშლას, ფაქტიურად ფორმის როგორც ასეთის, როგორც შინაარსის გამოთქმელის ლიკვიდაციას. ფორმის გაძლიერება—მისი გამდიდრება და გაინტენსიურება —ფორმალიზმის საფრთხეს სრულიადაც არ ქმნის (თუკი, რა თქმა უნდა, ფორმა თავის „ფორმობას“, თავის გამომხატველ ფუნქციას ინარჩუნებს). პირიქით, ფორმის ინტენსიფიკაცია რეალისტური ხელოვნების განვითარების აუცილებელი პირობაა. რაც შეეხება ნატურალიზმს, რომელიც საგანთა და მოვლენათა „ნატურალური“ სახით გადმოცემას ლამობს, ხატავს მათ ისე, როგორც ისინი ჩვენ აღქმაში გვეძლევა, ისიც არსებითად ისეთივე „ბრტყელია“ და ცალფა, როგორც ფორმალიზმი; მასშიაც ფორმას ფაქტიურად არაფერი აქვს გამოსახატავი. სწორედ ამის გამო იგი, ისევე როგორც ფორმალიზმი, ესთეტიკურს გარეშე ღვას, რამდენადაც ესთეტიკური (მის ეტიმოლოგიასაც რომ ანგარიში გავუწიოთ) ისეთი გრძნობადია, რომელიც გრძნობადზე მეტს იძლევა, რომელიც გრძნობადის მეშვეობით ზეგრძნობადს გვაზიარებს. ამისთვის, რომ ესთეტიკურობას, ე. ი. ხელოვნებისათვის არსებითს ჰქონდეს ადგილი, სინამდვილის გარეგნული, ზედაპირული ას-

ლების გადაღება არ არის საკმარისი. მხატვრული სურათი ფოტოგრაფიისაგან უპირველეს ყოვლისა თავისი შინაარსით განსხვავდება. ამ შინაარსს კი, როგორც ზემოთ დავინახეთ, ღრმად აქვს ფესვები გადგმული ერთი მხრივ ასახული საგნის შინაგან ბუნებაში და მეორე მხრივ ხელოვანის სულში. და აი ეს სიღრმისეული შინაარსი რომ ამოტივტივდეს ზედაპირზე, სურათმა რომ შეძლოს შინაარსის სიღრმისეული მხარეების მოწოდება მნახველისათვის, მისი გადამუშავებაა აუცილებელი, ზოგჯერ გარეგნული მსგავსების დარღვევის ხარჯზეც. ფოტოგრაფიული სურათი აღბეჭდავს იმას, რაც საგნის ზედაპირზეა მოცემული. მხატვარი ყველა ზედაპირულ ნიშანს ერთნაირად ვერ მიუღვება. იგი წინა პლანზე წამოსწევს საგნისათვის დამახასიათებელ, ტიპიურ, ემოციურად გამომსახველ ნიშნებს, თანაც ისეთებს, რომლებიც ამ საგნისადმი მის დამოკიდებულებას შეესატყვისება. შედეგად მიიღება სურათი, რომელიც შეიძლება გარეგნულ მსგავსებას მოკლებულიც იყოს, მაგრამ სამაგიეროდ ძლიერი შინაგანი სიმართლით ხასიათდებოდეს. ცნობილია, რომ ფოტოპორტრეტი, რომელიც სახის მომენტალურ, წუთიერ გამომეტყველებას აღბეჭდავს, ვერასოდეს ვერ მოგვცემს ადამიანის ისეთ მართალ სურათს, როგორც მხატვრული ტილო. ეს ბუნებრივიცაა. ადამიანი ძალიან იშვიათად „ჰგავს თავის თავს“, მისი სახე არცერთ ცალკეულ წამში არ ავლენს სრულად მის შინაგან ბუნებას. მხატვარს კი ხანგრძლივი დაკვირვებებისა და სათანადო დეტალების შერჩევის სრული საშუალება აქვს.

აღქმული სურათის გადამუშავების, მისი ტიპიზაციის, შინაგანითა და ზეგრძნობადით გარეგნულისა და გრძნობადის განათების აუცილებლობა ნატურალისტურ ხელოვნებაში უგულებელყოფილია. შედეგად უსულგულო და უშინაარსო, ყოველგვარ სიღრმეს მოკლებული „ხელოვნება“ მიი-

ლება. სამაგიეროდ ფორმალისმში აღქმული მასალის გადამუშავების აუცილებლობა ისე ჰიპერტროფირებულად და დამაზინჯებულად არის გაგებული, რომ ფაქტიურად აღქმული მასალის გადამუშავებასთან, ტრანსფორმაციასთან კი აღარ გვაქვს საქმე, არამედ მის ნგრევასთან, დაშლასთან, ან, როგორც თვითონ ფორმალისტები ამბობენ, დეფორმაციასთან. ამის შედეგად მხატვრული სურათი ყოველგვარ კავშირს ჰკარგავს ობიექტურ სინამდვილესთან, ჰკარგავს იმ გარეგნულ სიმართლესაც, რომელიც ნატურალიზმს გააჩნია და უკეთეს შემთხვევაში მხოლოდ სუბიექტური განწყობილების სიმართლეს ინარჩუნებს.

ჭეშმარიტი ხელოვნებისათვის კი სიმართლე ყველაფერია. ამასთან, არა მარტო ორსახა სიმართლე—როგორც ამას როდენი იტყოდა—შინაგანი სიმართლე, გამოხატული გარეგნულით, არამედ ბევრად უფრო მდიდარი, მრავალმხრივი სიმართლე. სიმართლე სურათისა იმის მიმართ, რის სურათსაც ის წარმოადგენს, სიმართლე ხელოვანის დამოკიდებულებისა ასახულისადმი, ისტორიული, იდეოლოგიური სიმართლე იმ მსოფლმხედველობრივი ტენდენციისა, რომელიც მხატვრულ ნაწარმოებშია გატარებული, სიმართლე ფორმისა შინაარსის მიმართ...

მხატვრული ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის განუყრელი ერთიანობა, ის გარემოება, რომ ისინი უერთმანეთოდ, როგორც ასეთები, არც არსებობენ, რომ მათი გათიშვა ორივეს თვისობრიობას სპობს, ნათელყოფა იდეალისტური ესთეტიკის ორივე ძირითადი ნაკადის—ფორმალისტური და „შინაარსის ესთეტიკის“—პრინციპულ მცდარობას. თვითონ საკითხის დასმა—რაშია ესთეტიკურობის, მხატვრული მშვენიერების ძირი—ფორმაში თუ შინაარსში, უკვე წინასწარ განაპირობებს მცდარ პასუხს; ასეთი ალტერნატივა ემყარება ვარაუდს, რომ შესაძლებელია შინაარსისა და ფორმის

ცალ-ცალკე არსებობა, რაც, როგორც ზემოთ დავინახეთ, სრულიად უმართებულოა. მხატვრული ნაწარმოების შინაარსსა და ფორმას მხოლოდ ერთმანეთით და მხოლოდ ერთმანეთში აქვთ აზრი; ესთეტიკურობაზე, მხატვრულობაზე მხოლოდ მათი ერთიანობის მიმართ შეიძლება ლაპარაკი, მხატვრულობა ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის თავისებურებაა და არა ცალკე ფორმისა ან ცალკე შინაარსისა.

ეს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს, რომ მხატვრულობა, ესთეტიკურობა ერთნაირადაა განსაზღვრული შინაარსისა და ფორმის მხრივ. შინაარსის პრიმატი აქაც ძალაშია. არა იმ აზრით, რომ შინაარსი უკვე გაფორმებამდეა ესთეტიკური, არამედ იმ აზრით, რომ მხატვრული ფორმის აუცილებლობა შინაარსის თავისებურებიდან გამომდინარეობს. შინაარსი პოტენციურადაა ესთეტიკური, მას სჭირდება მხატვრულ ფორმაში გამოხატვა, იგი მოითხოვს ასეთ ფორმას, მაგრამ გაფორმებამდე, როგორც ზემოთ ითქვა, იგი ფაქტიურად არც წარმოადგენს შინაარსს (იგი მხოლოდ ამ შინაარსის მასალაა) და მით უმეტეს ესთეტიკურს; ამისათვის მას, მთლიანობის გარდა, ესთეტიკურობის ერთი არსებითი ნიშანი—გრძნობადი გამოკრთომა, გამოვლენა—აკლია. შინაარსის ესთეტიკური პოტენცია სინამდვილედ მხოლოდ გაფორმების შემდეგ იქცევა, მაგრამ ამის აუცილებლობას თვითონ შინაარსი მოითხოვს.

მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი რომ მხოლოდ ობიექტური ფაქტების აღწუსხვას, ან მხოლოდ სუბიექტურ განწყობილებათა გამოვლენას წარმოადგენდეს, მას მხატვრული ფორმა არ დასჭირდებოდა—ამბების მოყოლა ჩვეულებრივი, ესთეტიკურ ორგანიზაციას მოკლებული ენით შეიძლება, სუბიექტური განწყობილებებიც თავისუფლად გამოიხატება „ბუნებრივი“ საშუალებებით; არც ცალკე გრძნობადის, თვალწილულის რეპროდუქციისათვისაა აუცილებე-



ლი მხატვრული ფორმა, ცალკე ზეგრძობადი კი, მისი აბსტრაქტული სახით, საერთოდ არ გამოიხატება მხატვრულად. მხოლოდ სუბიექტურისა და ობიექტურის, ემოციურისა და ინტელექტურის, გრძობადისა და ზეგრძობადის ერთიანობაა აუცილებლობით რომ მოითხოვს მხატვრულ ფორმას—ესთეტიკური კატეგორიებისა და „სილამაზის კანონების“ თანახმად გადამუშავებას. თუ მე, მაგალითად, მინდა ჩემს წინაშე გადაშლილი ხედის ზუსტი ასლის გადაღება, ამისათვის სრულიადაც არაა აუცილებელი ხელოვნებას, მხატვრობას მოვკიდო ხელი, ფოტოაპარატი ამ ამოცანას ძალიან კარგად შეასრულებს. მაგრამ მე პეიზაჟის გარეგნული სახით არ ვკმაყოფილდები, მინდა მისი ხასიათის გახსნა, ქართველი კაცისათვის მისი მნიშვნელობის ჩვენება, იმ სულიერი ღელვის გამოხატვა, რასაც ეს ხელი იწვევს და უნდა იწვევდეს ადამიანში, მე უკვე აუცილებლად დამჭირდება მივმართო ხელოვნებას<sup>1</sup>. მხოლოდ მხატვრული ხერხები მომცემენ მე საშუალებას შევქმნა ისეთი სურათი, რომელზედაც მაყურებელი „თვალთ დაინახავს“ ყველაფერს იმას, რაც მე მქონდა სათქმელი.

ხელოვნებისათვის ესთეტიკური ფორმის აუცილებლობა განსაზღვრულია შინაარსის იმ თავისებურებებით, რომლებიც ზემოთ იყო დახასიათებული; სულ მოკლედ რომ ვთქვათ, მისი იდეურ-ემოციური ხასიათით, იმ გარემოებით, რომ იგი ერთი მხრივ, სუბიექტურისა და ობიექტურის და მეორე მხრივ, გრძობადისა და ზეგრძობადის მთლიანობაა. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, იმით, რომ ხელოვნება სინამდვილისადმი ადამიანის თავისებური, ესთეტიკური დამოკიდებულების ნაყოფია.

---

<sup>1</sup> სხვა საქმა, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში, სათანადო განათების, ხედვის კუთხის და ა. შ. ოსტატურად შერჩევისას ფოტოგრაფიასაც შეუძლია მხატვრობის ილუზიის შექმნა.

## 2. ხელოვნების საგანი

რას ასახავს ხელოვნება, რა არის მისი საგანი? ზოგადი პასუხი ამ კითხვაზე ნათელია—სინამდვილე. ადამიანის მთელი ცნობიერება სხვა არა არის რა გარდა ასახული ყოფიერებისა. საზოგადოებრივი ცნობიერების ყოველი ფორმის საგანი, საბოლოო ანგარიშით, სინამდვილეა. ერთ ხანს, ჩვენს ესთეტიკურ ლიტერატურაში ეს დებულება მიჩნეული იყო ხელოვნების საგნის არა მარტო აუცილებელ, არამედ საკმარის დახასიათებადაც. მაგრამ ამ ბოლო დროს (კერძოდ ბუროვის და მის შემდეგ ვანსლოვისა და სხვათა ზემონახსენები შრომების შედეგად) ნათელი გახდა, რომ, რაკი ხელოვნება საზოგადოებრივი ცნობიერების დამოუკიდებელი დარგია და მისი სპეციფიკა ფორმით არ ამოიწურება, რაკი ფორმის სპეციფიკას შინაარსის თავისებურება უნდა განსაზღვრავდეს, ხოლო ყოველგვარ ასახვაში, სუბიექტის მიერ ობიექტის ათვისებაში გადამწყვეტ როლს, მატერიალისტური თეორიის თანახმად, ობიექტი, საგანი თამაშობს, ამიტომ უნდა დაისვას საკითხი ხელოვნების საგნის სპეციფიკის შესახებ. და ეს საკითხი არა მარტო დაისვა, არამედ მისი გადაჭრის ცდებიც დაიწყო.

დებულება რომლის თანახმადაც ხელოვნებას ასახვის სპეციფიკური საგანი უნდა ჰქონდეს, მოკლედ შეიძლება შემდეგნაირად დასაბუთდეს.

ასახვის ყოველი ფორმა სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთობის შედეგია, ადამიანის ცნობიერებაში სინამდვილის გადატანა-გადამუშავებაა. ცნობიერება სინამდვილის პასიური სარკე არ არაა, პირიქით, სუბიექტი აქტიურია ასახვის პროცესში; ამიტომ ასახვის პროდუქტის ხასიათი ბევრადაა დამოკიდებული ასახვის საგნისადმი სუბიექტის მიდგომის ნაირობაზე, ამ მიდგომის ხასიათზე. სინამდვილის ერთი და იგივე მოვლენა შეიძლება სხვადასხვანაირი ასახვის ობიექტი იყოს. ჭექა-ქუხილი, მაგალითად, შეიძლება

იქცეს მეცნიერული შესწავლის ობიექტად, მხატვრული შემოქმედების თემად, რელიგიური წარმოდგენის გამოსავლად. სხვადასხვანაირი მიდგომის შედეგად, ცხადია, ასახვის განსხვავებული პროდუქტები მიიღება—ჩვენ შემთხვევაში ჭექა-ქუხილის მეცნიერული ცნება, მისი მხატვრული სახე ან მასზე რელიგიური წარმოდგენა.

ყოველივე ეს ცნობილი და ჩვენს ლიტერატურაში, ყოველ შემთხვევაში ხელოვნების მიმართ, საკმაოდ აღიარებული ფაქტებია. მაგრამ შეიძლება თუ არა, რომ ასახვის პროდუქტის ზასიათი მხოლოდ, ან თუნდაც, უპირველეს ყოვლისა, იმაზე იყოს დამოკიდებული, თუ რანაირად, რა წესით ასახავს საგანს ადამიანი—მეცნიერულად, მხატვრულად თუ რელიგიურად და ა. შ.? სუბიექტის ნებაზეა დამოკიდებული ასახვის ფორმის არჩევა, აბსოლუტურად თავისუფალი და შექთხვევითია იგი, თუ რაიმე ობიექტურ აუცილებლობას ემყარება, რაღაცნაირად ობიექტურადაა განსაზღვრული? უკვე საკითხის ასე დასმა გვიკარნახებს სწორ პასუხს. არ არსებობს თავისუფლება, რომელიც აუცილებლობას და მის გამოყენებას არ ემყარება; ყოველი შემთხვევითობა აუცილებლობის გამოვლენის ფორმაა; სუბიექტობიექტის ურთიერთობაში განმსაზღვრელი, „გარეგადამწვდომი“ მომენტი სწორედ ობიექტია. მაშასადამე, აქაც ასახვის ფორმის არჩევასაც ობიექტური საფუძველი უნდა ჰქონდეს, ეს არჩევა ობიექტური აუცილებლობით უნდა იყოს განსაზღვრული. თუ, მაგალითად, ერთი და იგივე ემპირიული საგანი ერთ შემთხვევაში მეცნიერულად აისახება, მეორეში—მხატვრულად, ამას ვერც მარტო იმით ავხსნით, რომ ერთ შემთხვევაში მას მეცნიერი ასახავდა და მეორეში მხატვარი და, ზუსტად რომ ვილაპარაკოთ, ვერც იმას ვიტყვით, რომ აქ ერთი და იგივე საგანია ასახული. ასე რომ ყოფილიყო, მაშინ იმავე ჭექა-ქუხილის მხატვრული სახის საგნად ელექტრული მოვლენები უნდა მიგვეჩინა, ე. ი. ის, რის არსებობაზე ხელოვანს შეიძლება წარმოდგენაც კი არ ჰქონდეს და

რაც შეიძლება სრულიად უგულვებელი იყოს ამ მოვლენის საკვებით რეალისტურ მხატვრულ სახეში. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ხელოვნებისა და მეცნიერების საგანთა აბსულუტური გაიგივება მიგვიყვანს იმ აბსურდის აღიარებამდე, რომ ხელოვანი შეიძლება ასახავდეს იმას, რასაც იგი არ ასახავს. მეორე მხრივ, ცნობიერების ფორმათა ასახვის საგნების სრული იგივეობის შემთხვევაში საქმე მხოლოდ სუბიექტის ნება-სურვილზე იქნებოდა დამოკიდებული და თუ ყველა ეს ფორმა არა, ერთის გარდა ყველა სრულიად შემთხვევით, ობიექტურ აუცილებლობას საკვებით მოკლებულ მოვლენად უნდა მიგვეჩნია. „ხელოვნება სინამდვილის ასახვაა“—ეს დებულება იმასაც ნიშნავს, რომ სინამდვილე, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თვითონვე მოითხოვს მხატვრულ ასახვას, რომ მასში არის რაღაც ისეთი, რაც ადექვატურად მხოლოდ ხელოვნებით აისახება. სულ მოკლედ რომ ვთქვათ, ხელოვნების სპეციფიკური საგნის დადგენა აუცილებელია იმ თვალსაზრისის უარსაყოფად, რომელიც ხელოვნების სპეციფიკას მხოლოდ ფორმაში ხედავს.

საბჭოთა ლიტერატურაში ხელოვნების საგნის სპეციფიკის გარკვევის პირველი სერიოზული ცდა ბუროვს ეკუთვნის. მისი დამსახურება ის არის, რომ მან, განსაკუთრებით თავის წიგნში „Эстетическая сущность искусства“ (და უფრო ადრე სტატიის „Содержание и форма в искусстве“) საკმაოდ დამაჯერებლად უჩვენა, რომ ხელოვნების სპეციფიკის შემოფარგვლა მხოლოდ ფორმით მის (ხელოვნების) ვულგარულ—სოციოლოგისტურ და ამავე დროს ფორმალისტურ გაგებას ნიშნავს. ამის დასაძლევად აუცილებელია ხელოვნების შინაარსისა და საგნის სპეციფიკის გათვალისწინება. მართალია, ბუროვი შინაარსისა და საგნის ცნებებს ზუსტად არ განასხვავებს ერთმანეთისაგან (რაზედაც მას ზოგიერთმა რეცენზენტმა მიუთითა კიდევაც), მაგრამ მიუხედავად ამისა, თვითონ საკითხის დასმა ხელოვნ-

ნების შინაარსისა და საგნის სპეციფიკის ძიების აუცილებლობის შესახებ უაღრესად ნაყოფიერი აღმოჩნდა. რუსეთში ამან ბევრ მკვლევარს მისცა ბიძგი.

თვითონ ბუროვის აზრით, ხელოვნების სპეციფიკური საგანი არის ადამიანი მის მთლიანობაში, სინთეტურობაში. იგი, ბუროვის სიტყვებით, „აბსოლუტური ესთეტიკური საგანია“, ხელოვნების, როგორც „ესთეტიკური შემეცნების“, ერთადერთი ობიექტია.

ხელოვნებას რომ უპირველეს ყოვლისა ადამიანთან აქვს საქმე, რომ მხატვრული ასახვის მთავარი ობიექტი ადამიანია, ეს აზრი არაერთხელ გამოთქმულა წინათაც. საყოველთაოდაა ცნობილი და გავრცელებული (გავრცელებული ხელოვნების სხვა დარგებზეც) გორკისეული განსაზღვრება ლიტერატურისა როგორც ადამიანთმცოდნეობისა, მაგრამ ადამიანის მიჩნევა ხელოვნების სპეციფიკურ საგნად, ე. ი. ისეთ საგნად, რომელსაც მხოლოდ ხელოვნება ასახავს, პირველად ბუროვმა სცადა. სამწუხაროდ, ამ ცდას არა აქვს მაინცადამაინც დამაჯერებელი ხასიათი. ჯერ ერთი, შეუძლებელია იმის მტკიცება, რომ ადამიანი მხოლოდ ხელოვნების ასახვის ობიექტია. არაპირდაპირ ადამინს ასახავს საზოგადოებრივი ცნობიერების ყოველი ფორმა, ხოლო საზოგადოებრივ მეცნიერებათათვის (და ბუნებათმეცნიერების ბევრი დარგისათვის) იგი ასახვის პირდაპირი ობიექტია. ამიტომაც უძნელდება ბუროვს ხელოვნების საგნის განსხვავება ჰუმანიტარულ მეცნიერებათაგან. მითითება იმაზე, რომ, განსხვავებით ამ უკანასკნელთაგან, რომლებიც ადამიანს სხვადასხვა მხრიდან, „ანალიტურად“ ასახავენ, ხელოვნება მათ მთლიანობაში, სინთეტურად ასახავს, ან იმის თქმა, რომ „от предметов общественных наук (те или иные закономерности общества) предмет искусства отличается так, как общественный человек отличается от общества. Искусство не игнорирует того, что есть в жизни

общественного человека особенного по сравнению с жизнью общества в целом, его закономерностями<sup>1</sup>, — საქმეს მაინც ვერ შველის. ყველაფერი რაც აქ ხელოვნებაზეა ნათქვამი, თავისუფლად შეიძლება ითქვას, მაგალთად, ფსიქოლოგიის შესახებაც.

ყველაზე მკაფიოდ ბუროვის პოზიციის სისუსტე ჩანს მაშინ, როცა იგი თავისი აზრის დასამტკიცებლად იძულებულია ხელოვნების სფეროდან მთლიანად განდევნოს არქიტექტურა, ანდა ილაპარაკოს იმაზე, რომ ხელოვნებაში ადამიანი „ესთეტიკურად შეიმეცნება“, ხოლო ყველაფერი დანარჩენი შეიძლება მხოლოდ „უბრალოდ“ (ე. ი. არაესთეტიკურად) აისახებოდეს. არქიტექტურის შესახებ მართლაც ვერ იტყვი, რომ იგი ადამიანის სინთეტურ შემეცნებას წარმოადგენს, გარდა ამისა მასში არახელოვნებითი ელემენტებიც არის, მაგრამ იმის თქმა, რომ იგი სრულიად მოკლებულია ესთეტიკურობას (რაც ბუროვისავე აზრით, ხელოვნების არსებას წარმოადგენს), სულ ცოტა, გადაჭარბებაა. არქიტექტურის მაგალითი სწორედ იმას ლაპარაკობს, რომ არაა სწორი ადამიანის მიჩნევა ხელოვნების სპეციფიკურ საგნად და არა იმას, რომ არქიტექტურა ხელოვნება არაა.

ხელოვნების საგნის სპეციფიკის პრობლემა თავისებურადაა გადაწყვეტილი ვანსლოვის შრომებში „Содержание и форма в искусстве“ და „Проблема прекрасного“ ვანსლოვიც იმ აზრისაა, რომ ხელოვნების სპეციფიკის გასაგებად აუცილებელია მისი საგნის სპეციფიკის დადგენა, ოღონდ, ბუროვისაგან განსხვავებით, იგი ასეთ საგანს ადამიანში კი არ ხედავს, არამედ სინამდვილის, როგორც იგი ამბობს, „ესთეტიკურ თავისებურებაში“. მისი აზრით, ხელოვნების საგანია სინამდვილის საგანთა და მოვლენათა ესთეტიკური თვისებები („эстетические свойства или качества“). ეს „ესთეტიკური თვისებები“ საგანთა და მოვლენათა ობიექტური

<sup>1</sup> А. И. Буров, Эстетическая сущность искусства, стр. 137.

თვისებებია, თუკცა ისინი ადამიანურ, სოციალურ შინაარსს გამოხატავენ. ესენი საგანთა ისეთი გრძობად-კონკრეტული თვისებებია, როქელნიც ადამიანური არსების, ადამიანის „არსებითი ძალების“ „გასაგნობრივებას“ გამოხატავენ. ვანსლოვს „ესთეტიკურ თვისებათა“ ეს თავისი კონცეფცია გამოჰყავს მარქსის აღრინდელ ნაწარებში გატარებული თვალსაზრისიდან, რომელშიც, ზოგჯერ ფოიერბახიანულ ტერმინებში, ხაზგასმულია პრაქტიკის როლი ადამიანისა და გარემოს, როგორც ადამიანის გარემოს, გარდაქმნა-ჩამოყალიბებაში. პრაქტიკის პროცესში, აღნიშნავდა მარქსი, ხდება ბუნების „გაადამიანურება“ და ადამიანის „გასაგნობრივება“, ხდება ადამიანის სულიერ სასოცოცხლო ძალთა „გადატანა“ ბუნების საგნებსა და მოვლენებში; ეს ძალები აირეკლება, აღიბეჭდება მათში, რის გამოც ადამიანი, ჭვრეტს თავის თავს მის მიერ შექმნილ სამყაროში. აი ეს ანარეკლები თუ ანაბეჭდები ადამიანის არსებითი ძალებისა წარმოადგენენ, ვანსლოვის აზრით, საგანთა ესთეტიკურ თვისებებს. ისინი მოუხედავად თავიანთი ადამიანური, სოციალური შინაარსისა, ან უფრო სწორად, ამ შინაარსის წყალობით სავსებით ობიექტურად არსებობენ (ამას ვანსლოვი განსაკუთრებით უსვამს ხაზს), ისევე ობიექტურად, როგორც ყველა სხვა სოციალური მოვლენაო, დასძენს იგი. აი ეს ესთეტიკური თვისებები, ან სინამდვილე მის ესთეტიკურ თვისებურებაში („действительность в ее эстетическом своеобразии“) შეადგენს ხელოვნების საგანს.

ვანსლოვის კონცეფცია, ერთი შეხედვით, რამდენადაც ის ხელოვნების საგნის ესთეტიკურ ხასიათს უსვამს ხაზს, წინგადადგმულ ნაბიჯს წარმოადგენს. მაგრამ მასაც, სამწუხაროდ, საკმაოდ პრინციპული ხასიათის ნაკლოვანება ახასიათებს. ჯერ ერთი, „ესთეტიკურ თვისებათა“ ობიექტურად არსებობის საკითხი. იმის თქმა, რომ ისინი ისევე ობიექტურად არსებობენ, როგორც ყველა სხვა სოციალური მოვლენა, არსებითად არაფრის თქმაა. ობიექტურად, ე. ი. სუბიექტისაგან, ადამიანისაგან დამოუკიდებლად ყველა სო-





თეტიკა ამ თვისებებს სხვადასხვა მიზნით ასახავენო. ხელოვნება და მეცნიერება რომ სინამდვილეს (თუ მის რომელიმე მხარეს) სხვადასხვა მიზნით ასახავენ, ეს ასახვის საგნების განსასხვავებლად არ გამოდგება. თუ „ესთეტიკური თვისებები“ წარმოადგენენ როგორც ხელოვნების, ისე ესთეტიკის ასახვის საგანს, მაშინ ისინი ხელოვნების სპეციფიკური საგანი აღარ ყოფილა, რა მიზნითაც არ ასახავდეს მათ ესთეტიკა.

ბუროვისა და ვანსლოვის კონცეფციებს, მათი განსხვავებისდა მიუხედავად, ერთი საერთო ნაკლი ახასიათებთ. ორივენი არსებითად, ე. წ. „შინაარსის ესთეტიკის“ თვალსაზრისზე დგანან. ამ თვალსაზრისმა, მიუხედავად იმისა, რომ იგი უმთავრესად იდეალისტებით იყო წარმოდგენილი, თავის დროზე დადებითი როლი შეასრულა ფორმალისტურ ესთეტიკასთან ბრძოლაში. წინააღმდეგ ამ უკანასკნელისა, რომელიც მის ტიპურ ვარიანტებში (მაგალითად, თანამედროვე ფორმალისტებთან) ხელოვნების უსაგნობას ქადაგებს. შინაარსის ესთეტიკა ყოველთვის, ასე თუ ისე, ეძებდა ხელოვნების ობიექტურ საგანს. თანაც როგორც წესი, იგი ხელოვნებისათვის მეცნიერების ანალოგიურ საგანს ეძებდა, რადგან იგი, ჩვეულებრივად, ხელოვნებას შემეცნების ნაირსახეობად თვლიდა. ამაში იყო ამ თვალსაზრისის ძალაც და მისი სისუსტეც. ძალა იმაში იყო, რომ იგი არ სწყვეტდა ხელოვნების საგანს ობიექტური სინამდვილისა და მისი შემეცნებისაგან (თუმცა ამ თვალსაზრისის მიმდევრებს სინამდვილისა და შემეცნების ცნებები ყალბად ჰქონდათ გაგებული), სისუსტე კი იმაში, რომ იგი ვერ ახერხებდა ხელოვნების სპეციფიკური საგნის მოძებნას და, საბოლოო ანგარიშით, ვერ იძლეოდა ხელოვნების ობიექტური აუცილებლობის დასაბუთებას.

ასე, მაგალითად, „შინაარსის ესთეტიკის“ უძლიერესი წარმომადგენელი ჰეგელი სინამდვილეს იღებს ისე, როგორც იგი ფილოსოფიას (კერძოდ მის ფილოსოფიას) ეძლევა, ე. ი. სინამდვილე იმთავითვე მეცნიერული, თეორიუ-

ლი, შემეცნების ასპექტში აქვს აღებული და მერე ცდილობს მასში ხელოვნების საგნის მოძებნას. ბუნებრივია, რომ, რაკი ასეთი, აბსოლუტურ-ლოგიცისტური სინამდვილისა და მისი შემეცნების გარდა, ჰეგელის აზრით, არაფერი არ არსებობს, ხელოვნებაც ამ საგნის შექმნებას უნდა წარმოადგენდეს. ხოლო რადგან უკვე არსებობს სინამდვილის შემეცნების სხვა, ადექვატური ფორმა, ხელოვნება ნაკლებად ადექვატურად უნდა ჩაითვალოს, სინამდვილის შემეცნების დაბალ ფორმად; ფორმად, რომელიც ფაქტიურად სინამდვილის არსებას, იდეას კი არ იმეცნებს, არამედ მის გამოკრთომას გრძნობად მოვლენებში, და გაჩოდის, რომ ხელოვნების საგანია (ან შინაარსია,—ჰეგელთან ეს ცნებები, გასაგები მიზეზების გამო, არ განსხვავდება) მეცნიერების, ფილოსოფიის საგნის დაბალი, განუვითარებელი საფეხური, ხოლო თვითონ ხელოვნება, მხოლოდ წინარე, მოსამზადებელი საფეხურია ფილოსოფიისა.

ხელოვნებისა და მეცნიერების ან მათი საგნების ასეთი „საფეხურებრივი“, არსებითად რაოდენობრივი, განსხვავება ჰეგელისათვის მიუღებელია. არა მარტო იმ ვარიანტში, როცა ხელოვნებაა მეცნიერებაზე დაბლა დაყენებული, არამედ მაშინაც, როცა საქმე შებრუნებითაა წარმოდგენილი. შელინგი, რომანტიკოსები, შოპენჰაუერი, უფრო გვიან სიმბოლისტები, როგორც ცნობილია, ხელოვნებას მიაწერდნენ ისეთ საიდუმლოებათა შემეცნების უნარს, რომლებიც მეცნიერებისათვის მიუწვდომელია. ისინი ხელოვნების საგანს მეცნიერების საგნის „ზევით“, მის მიღმა ეძებდნენ. ასე, მაგალითად, შოპენჰაუერი ფიქრობდა, რომ გენიოსი (მხატვრული შემოქმედების სუბიექტი) უშუალოდ ჭვრეტს მსოფლიო ნებისყოფას, რომელიც მეცნიერების დროულ-სივრცული და მიზეზობრივი სამყაროს მიღმაა და მის საფუძველს წარმოადგენს. არსებითად ამავეს იმეორებდნენ სიმბოლისტები, რომლების აზრითაც მეცნიერული ცნებები სინამდვილის მხოლოდ ზედაპირულ ფენებს გამოთქვამენ, ხოლო სინამ-

დვილის არსების, „თავისთავად საგანთა“ წვდომა მხოლოდ მხატვრული სიმბოლოებით შეიძლება.

ხელოვნების საგნის ძიება მეცნიერების საგნის „ზე-  
ვით“ ან „ქვევით“ „შინაარსის ესთეტიკისათვის“ შემთხვე-  
ვითი არ არის. მეცნიერება ობიექტური სინამდვილის მთელ  
სფეროს სწავლობს, ასახავს, — ყოველ შემთხვევაში ყველა-  
ფერს იმას, რაც საზოგადოებრივი ადამიანისათვის რაიმე  
ინტერესს წარმოადგენს. ამიტომ, როცა ხელოვნებისათვის  
მეცნიერების მსგავს საგანს ვეძებთ, იძულებული ვართ ასე-  
თად ისეთი სფეროები მივიჩნიოთ, რომლებიც ან პრინციპუ-  
ლად „მიულწველია“ მეცნიერებისათვის, ან მისთვის „არა-  
საკადრისია“. ისეთი მხარეები კი, რომლებიც მეცნიერული  
ასახვის უშუალო, პირდაპირ საგანს არ წარმოადგენენ, ბუ-  
ნებაში მართლაც არსებობს. ესაა ერთეული ინდივიდუალუ-  
რი მოვლენები, ყოველ შემთხვევაში მრავალი მათგანი. ესთე-  
ტიკის ისტორიაში სინამდვილის ეს მხარეც მიუჩნევიათ  
ხელოვნების საგნად. ასე, მაგალითად, ბენედეტო კროჩეს  
აზრით, ხელოვნებასა და მეცნიერებას შორის ის განსხვავე-  
ბაა, რომ პირველი ინდივიდუალურის შემეცნებაა, მეორე  
ზოგადისა, ინტუიციას (ერთეულის გაგება), მეორე აზროვ-  
ნება (ზოგადის მოაზრება). ერთეული რომ გრძობად აღ-  
ქმაში გვეძლევა, ხოლო ზოგადი მხოლოდ ცნებითი აზროვ-  
ნებით მიიწვდომება, ეს უდავოა. ისიც არ იწვევს დავას, რომ  
მეცნიერებას უპირველეს ყოვლისა ზოგადთან აქვს საქმე,  
ხოლო ხელოვნებაში სინამდვილე გრძობად-კონკრეტული  
სახით აისახება. მაგრამ ეს მაინც არ გვაძლევს მეცნიერები-  
სა და ხელოვნების საგნების განსხვავებას. ჯერ-ერთი, მეც-  
ნიერება ასახავს არა მარტო ზოგადს, არამედ ერთეულსაც  
(როცა ეს ერთეული განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს-  
მაგალითად, მზე, დედამიწა, სხვა პლანეტები, ისტორიული  
მოვლენები და ა. შ.) და ამავე დროს ზოგადის შემეცნება  
თვითმიზანი კი არ არის, არამედ საშუალებაც ერთეულის  
ბუნების შესამეცნებლად, და მეორეც, ხელოვნება ასახავს  
არა მარტო ერთეულს, არამედ მისი მეშვეობით ზოგადსაც.

„შინაარსის ესთეტიკა“, რომელიც მხატვრულ ასახვას შემეცნების ნაირსახეობად განიხილავს, ხელოვნების სპეციფიკურ საგანს ვერ მოძებნის. მთელი სინამდვილე პრაქტიკულად შეცნობადია მეცნიერული საშუალებებით. მთელი სინამდვილე, როგორც ობიექტური, ისე სუბიექტური ცალკეულ მეცნიერებებს აქვთ „დანაწილებული“ შესამეცნებელ საგნებად, ხოლო სინამდვილეს როგორც მთლიანს ფილოსოფია სწავლობს. არსებითად ამით აიხსნება „შინაარსის ესთეტიკის“ სხვადასხვა ვარიანტთა ნაკლოვანებები. მაგრამ ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, რომ არცერთ ამ ვარიანტში არაფერია ჭეშმარიტი. მხატვრული ასახვა, როგორც ეს წინათავში დავინახეთ, წმინდა ინტელექტუალურ-შემეცნებითი პროცესი არაა, მაგრამ არც ამ მომენტისაგანაა დაცლილი. სწორედ ამიტომ „შინაარსის ესთეტიკა“ სხვადასხვა ვარიანტებში, თუმცა უმთავრესად ცალმხრივად და მეტნაკლები დოზით, მოცემულია მიახლოება ხელოვნების ბუნებისა და კერძოდ მისი საგნის სწორ გაგებასთან. მათში „რაციონალური მარცვლებიც“ არის—ზოგში ნაკლები, ზოგში მეტი.

ასე, მაგალითად, ჰეგელის თვალსაზრისში შემჩნეულია და ხაზგასმულია ის გარემოება, რომ ხელოვნება სინამდვილის ღრმა ფენებს გარეგნულში გადმოტანილი, გრძნობადში გამოკრთობილ-გამოვლენილი სახით ასახავს. ნაჩვენებია ხელოვნების საგნის გძნობად-კონკრეტული, მაგრამ არა მართო გრძნობად-კონკრეტული ხასიათი. კროჩესთან ხელოვნებისათვის ინტუიტიურისა და ინდივიდუალური როლია ხაზგასმული. შელინგთან, შოპენჰაუერთან და სიმბოლისტებთან ის გარემოებაა გაბუნდოვანებული და მისტიფიცირებული, რომ ხელოვნებაში ყოველთვის იმაზე მეტია ნათქვამი, რაც სინამდვილის სურათში ჩანს უშუალოდ—ხელოვნებას ხომ იდეურ-ემოციური შინაარსი აქვს.

ყველაზე ახლოს ჭეშმარიტებასთან მაინც ბუროვი და ვანსლოვი მივიდნენ. ბუროვი ცდება, როცა ადამიანს ხელოვნების სპეციფიკურ საგნად მიიჩნევს, მაგრამ იგი მართა-

ლია, როცა ადამიანს აუცილებლად სცნობს ხელოვნების საგნისათვის. ყოველი მხატვრული ნაწარმოები პირდაპირ თუ არა, არაპირდაპირ მაინც ადამიანსაც ასახავს; ადამიანი ხელოვნების საგნის აუცილებელი „მონაწილეა“, მისი აუცილებელი მოპენტია. ხელოვნების საგანი ადამიანზე არ დაიყვანება, მაგრამ არც მის გარეშე არსებობს. ამ აზრს, არსებითად, არც ვანსლოვის კონცეფცია ეწინააღმდეგება. პირიქით, მის სწორ ნაწილში ეს კონცეფცია სრულ თანხმობაშია მასთან. სინამდვილე მის ესთეტიკურ თავისებურებაში—ეს ხომ, ვანსლოვისავე აზრით, ადამიანური შინაარსით დატვირთული, გამსჭვალული სინამდვილეა. ოღონდ, რა თქმა უნდა, არაა საჭირო საქმის ისე წარმოდგენა, თითქოს ეს ესთეტიკური თვისებები მაგოურად გადადის ბუნების ისეთ მოვლენებზედაც კი, რომელთაც ადამიანის ხელი არ დაჰკარებია და ადამიანისაგან, ამ მოვლენებთან ადამიანის ურთიერთობისაგან, სრულიად დამოუკიდებელ თვისებებად იქცევა.

ყველა ზემოაღნიშნულის გათვალისწინება და იმის გახსენება, რაც წინა პარაგრაფში იყო ნათქვამი ხელოვნების შინაარსის შესახებ, შესაძლებლობას გვაძლევს ხელოვნების საგნის დასადგენად. სინამდვილის საგნები და მოვლენები, განხილული როგორც ობიექტური მოვლენები, როგორც ობიექტები მეცნიერების საგანს წარმოადგენენ. ობიექტად ყოფნა სუბიექტის მიმართ დაპირისპირებას, მის „გარეთ“ დოგმას ნიშნავს /თუნდაც ცნობიერების მოვლენასთან გვეჭონდეს საქმე/ თვითშემეცნებაშიც ცნობიერების ესა თუ ის შინაარსი ობიექტად უნდა იქცეს, სუბიექტის გარეთ გაბიღეს, წინააღმდეგ შემთხვევაში მისი შემეცნება შეუძლებელია. როცა სუბიექტი სინამდვილის საგნებსა და მოვლენებს ასახვის ობიექტებად აქცევს, მას შეუძლია ისინი ან სწორად ასახოს, ან მცდარად. სწორი ასახვა მას მეცნიერულ ცოდნას მისცემს, არასწორი—მცდარს. ობიექტის, როგორც ობიექტის, სხვანაირი ასახვა შეუძლებელია. ამ სფეროში შეიძლება ადგილი მოეძებნოს მხოლოდ მეცნიერებას (ცხადია, ფილოსოფიისა

და „წინამეცნიერული“, „ყოველდღიური“ ცოდნის ჩათვლით) და რელიგიას (როგორც სინამდვილის დამახინჯებულ, ფანტასტიკურ ასახვას. რელიგიის სხვა მხარეებს სხვა მხრიდანვე უნდა ახსნა).

როცა სინამდვილე ობიექტის ფორმაშია აღებული, მასში ხელოვნებისათვის სპეციფიკური საგნის მოძებნა ყოველად შეუძლებელია—ასე განხილული სინამდვილე, როგორც ზევით ითქვა, მეცნიერებას აქვს „დასაკუთრებული“. მაგრამ სინამდვილე, რამდენადაც იგი „შემოდის“ ადამიანში, „იჭრება“ მასში, როგორც სინამდვილისავე ნაწილში, თავისუფლად შეიძლება მიჩნეულ იქნას ხელოვნების საგნად. ხელოვნება სინამდვილეს ასახავს, მაგრამ არა იმ სინამდვილეს, რომელიც ობიექტის ფორმით ეძლევა ადამიანს, როგორც მეცნიერული შემეცნების საგანი, არამედ იმ სინამდვილეს, რომელიც ცოცხალ ურთიერთობაშია ადამიანთან, როგორც მის ცოცხალსავე ნაწილთან. ხელოვნება ასახავს სინამდვილეს, რამდენადაც იგი ადამიანის ხორციელ თუ სულიერ ბუნებაში იჭრება. ხელოვნების საგანია არა სინამდვილე, როგორც ასეთი, არა ობიექტის ფორმაში აღებული, არამედ იგივე სინამდვილე, გადამტყდარი ადამიანთან როგორც ცოცხალ ხორციელ-სულიერ არსებასთან, დამოკიდებულების, ურთიერთობის პრიზმაში. ხელოვნების საგანია ადამიანისა და სინამდვილის ურთიერთდამოკიდებულება. ამიტომაც, რომ ხელოვნება არა მარტო ობიექტური სინამდვილის ასახვაა, არამედ ადამიანის სულის გამოხატვაა, უფრო ზუსტად, ამ ასახვა-გამოხატვის მთლიანობაა.

ხელოვნების საგანი მჭიდრო ერთიანობაშია მეცნიერების საგანთან. საბოლოო ანგარიშით, ეს ერთი და იგივე საგანია, მაგრამ მეცნიერებას იგი ერთნაირად ეძლევა, ხელოვნებას მეორენაირად. მეცნიერებისა და ხელოვნებისათვის სინამდვილის განსხვავებულად მოცემა მარტო იმას არ ნიშნავს, რომ ისინი სხვადასხვა ფორმით ასახავენ, სხვადასხვა კუთხით უდგებან მას. აქ მარტო სუბიექტური და ფორ-

მისეული განსხვავება არაა. არა, მათი საგნები რეალურად, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მეცნიერებამდე და ხელოვნებამდე განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. უფრო მეტიც, სწორედ საგანთა განსხვავებულობა განსაზღვრავს მათი სხვადასხვა ფორმით ასახვის აუცილებლობას. სინამდვილის ესა თუ ის ფაქტი, როგორც ობიექტი, მეცნიერულ ასახვას მოითხოვს, იგივე ფაქტი სუბიექტთან უშუალო ერთიანობაში, რამდენადაც იგი სუბიექტშია შეჭრილი და მის, როგორც პიროვნების, განწყობილებას განსაზღვრავს— მხატვრულ ასახვა-გამოხატვას საჭიროებს.

ხელოვნების საგანში, იმაში, რასაც ხელოვნება ასახავს, პირობითად შეიძლება ორი მომენტი განვასხვავოთ—ობიექტურად არსებული საგანი და მისდამი ადამიანის დამოკიდებულება. ამდენად ხელოვნების საგანი მეცნიერების საგანზე ფართოა, „მეტი“. ცხადია, „მეტი“ არა იმ აზრით, რომ ხელოვნების საგანი მეცნიერების საგნისა და კიდევ რაღაცის ჯამია, არა, ხელოვნების საგნის ობიექტური მომენტი უკვე თვისობრივად სხვაა, მეცნიერულისაგან განსხვავებული დამოკიდებულების საგანია, ამსახველისადმი სხვა კუთხით მობრუნებული სინამდვილეა. თავისებურია, რა თქმა უნდა, ხელოვნების საგნის სუბიექტური მომენტიც. იგი სუბიექტის, როგორც გნოსეოლოგიური სუბიექტის, მიმართება კი არაა საგანზე, არამედ ადამიანის, როგორც ცოცხალი, რეალური მოვლენის დამოკიდებულებაა გარემო საგნებთან. ხელოვნების საგნის სუბიექტურ მომენტში იგულისხმება ყველა ის მიმართება, რომლის დამყარებაც ადამიანს შეუძლია სინამდვილესთან—ფიზიკური, ბიოლოგიური, სოციალური თუ ცნობიერი. ცხადია, არა ყველა ესენი ცალ-ცალკე, ერთმანეთისაგან იზოლირებულად აღებული, არამედ მათ მთლიანობაში, ერთიანობაში, რამდენადაც ყველა ეს კავშირურთიერთობანი კონცენტრირებული სახით არის გამოხატული ასახვის სუბიექტის ემოციონალურ მდგომარეობაში. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ხელოვნების საგანში სუბიექტიცა

და ობიექტიც, ან უფრო ზუსტად, ადამიანიცა და გარემოც სხვა კუთხით არიან ერთმანეთისაკენ შემობრუნებული, ვიდრე ამას ასახვის სხვა ფორმებში, და კერძოდ მეცნიერებაში, აქვს ადგილი. ეს კუთხე უშუალო იდეურ-ემოციური შეფასების კუთხეა. ხელოვნების საგანი სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულებაა.

ხელოვნების საგნად ესთეტიკური დამოკიდებულების მიჩნევა თითქოს იმავე სიძნელის წინაშე უნდა გვაყენებდეს, რასაც ვანსლოვის კონცეფცია წააწყდა. ესთეტიკური დამოკიდებულება ზევით (პირველ თავში) ჩვენ ესთეტიკის, როგორც მეცნიერების, საგნად მივიჩნიეთ. სომ არ გამოდის, რომ ხელოვნებისა და ესთეტიკის საგანი ერთი და იგივეა? ასე რომ იყოს, მაშინ ცხადია, ხელოვნების სპეციფიკური საგანი ისევ საძიებელი გახდებოდა. საკმარისია ხელოვნების საგანი რომელიმე მეცნიერების საგანს დაემთხვეს, რომ მან სპეციფიკურობა დაჰკარგოს. მაგრამ ჩვენ შემთხვევაში ასეთი დამთხვევა მოჩვენებითია. ესთეტიკის საგნისაგან ხელოვნების საგანი იმავე ნიშნით განსხვავდება, რითაც საერთოდ მეცნიერების საგნისაგან ესთეტიკისა და მეცნიერების საგნები მხოლოდ ემპირიულად არიან იგივეობრივნი. ესთეტიკური დამოკიდებულება, როგორც იდეალური აქტი, შეიძლება მეცნიერული შესწავლის ობიექტიც იყოს და მხატვრული ასახვის საგანიც. ოღონდ პირველ შემთხვევაში იგი სწორედ ობიექტის ფორმაში იქნება აღებული; ესთეტიკა შეისწავლის მას ისე, როგორც იგი არსებობს, იმისადა მიუხედავად, თუ როგორ რეაგირებს მის არსებობაზე ესთეტიკოსი. ესთეტიკოსი „წინ იყენეს“ ესთეტიკურ დამოკიდებულებას, როგორც ობიექტს, განიხილავს მას როგორც ერთ-ერთ ობიექტს სხვა ობიექტთა შორის, ეძებს მის ადგილს სხვა ფაქტებს შორის, ცდილობს მის ახსნას. ხელოვანი უშუალოდ ცხოვრობს ესთეტიკური დამოკიდებულების სტიქიაში, იგი თვითონაა ერთ-ერთი კომპონენტი ამ



დამოკიდებულებისა, იგი მას კი არ უპირისპირდება, არამედ უშუალოდ გამოხატავს.

უფრო მეტი. ხელოვანი არა მარტო გამოხატავს ესთეტიკურ დამოკიდებულებას, არა მარტო ასახავს მას, არამედ, გარკვეული აზრით, თვითონ ქმნის კიდევაც მას. ძველი კამათი იმის შესახებ, ბუნებიდან გადმოაქვს ადამიანს სილამაზე ხელოვნებაში თუ პირიქით, თვითონ შეაქვს იგი ბუნებაში, ხელოვნების საგნის აქ წარმოდგენილი კონცეფციის თანახმად შედარებით ადვილად წყდება. ცნობილია, რომ მხატვრის თვალმა შეიძლება სახე შეუცვალოს ბუნების მოვლენებს არა მარტო ამ მხატვრისათვის, არამედ სხვა ადამიანებისთვისაც. ასე, მაგალითად, ლონდონის ნისლმა ფერიც კი იცვალა ყველას თვალში უისტლერისა და მანეს სურათების შემდეგ. ლევიტანის შესახებ გორკი ამბობდა, რომ მან კი არ აღმოაჩინა რუსული ბუნების სილამაზე, არამედ შექმნა იგი. რაშია აქ საქმე, რა აზრით შეიძლება ლაპარაკი ხელოვანზე როგორც სილამაზის შემოქმედზე? ცხადია, მხოლოდ იმ აზრით, რომ იგი ამყარებს ესთეტიკურ დამოკიდებულებას ისეთ მოვლენებთან, რომლებიც ადამიანს ჯერ არ აღუთქვამს ესთეტიკურად. ამისათვის, რომ ესა თუ ის მოვლენა ესთეტიკურდ განიცადო, საჭიროა ამ საგნის და თვითონ ადამიანის „შემობრუნება“ ერთმანეთისაკენ გარკვეული კუთხით, ადამიანის სულიერ და ფსიქიკურ უნართა სათანადო მომართვა, განწყობა. ჭეშმარიტი ხელოვანი სწორედ ამას ქმნის. იგი საგანს ესთეტიკურ საგნად გადააქცევს, ადამიანის სულს ისე მომართავს, როგორც ეს საჭიროა ამ საგნის სილამაზის აღქმისათვის. ეს სილამაზე, ესთეტიკურ საგნად გადაქცევის უნარი, ცხადია, საგანს პოტენციალურად უნდა გააჩნდეს, ხოლო ხელოვანი ამ შესაძლებლობას სინამდვილედ აქცევს.

აი აქ უნდა ვეძებოთ ხელოვნებისა და კერძოდ მისი საგნის განვითარების პრობლემის გასაღები. ხელოვნების წინსვლა არსებულ (ცნობილ) სილამაზეთათვის ახალ სი-

ლამაზეთა მიმატებაშიც მდგომარეობს. ხელოვნების განვითარება მისი საგნის გაფართოებასაც ნიშნავს—ხელოვნების ისტორიაში სრული უფლებით შემოდის ის ხელოვანი, რომელმაც ახალი საგნები და თემები შემოიტანა ესთეტიკური დამოკიდებულების სფეროში, ახალი მოვლენები დაგვანახა როგორც ესთეტიკური მოვლენები.

საგნის გაფართოება დამახასიათებელია არა მარტო უახლოესი დროის ხელოვნებისათვის, რომელმაც, ვთქვათ, ძველი ხელოვნებისათვის უცხო ურბანისტული და ინდუსტრიული თემები აითვისა (უიტმენი, მაიაკოვსკი...), ან, ცოტა უფრო გვიან, უბრალო ადამიანის თემა აიყვანა უმაღლეს ესთეტიკურ საფეხურზე (იტალიური ნეორეალიზმი, ჰემინგუეი, სტეინბეკი და ა. შ.), არამედ, მთელი ხელოვნების ისტორიისათვის. ადვილი შესამჩნევია, მაგალითად, თუ როგორ მდიდრდება ადამიანის, როგორც ხელოვნების ძირითადი თემის, ესთეტიკური სახე ანტიურობიდან დღემდე. ანტიური ხელოვნებისათვის ესთეტიკურის სფეროში უმთავრესად ადამიანის სხეული იყო შემოსლი (და ამ მხრივ ბერძნებმა მიულწვეველი ნიმუშებიც შექმნეს), შუა საუკუნეებმა ადამიანის სულის სილამაზის გახსნა სცადეს, რენესანსმა არა მარტო აღადგინა თავის უფლებებში სხეულის ესთეტიკა, არამედ გაამდიდრა კიდევ იგი—მან სხეულში გამოვლენილი სულის მშვენიერება გვიჩვენა. შემდგომ, ადამიანის ცნების განვითარების კვალდაკვალ, ღრმავდება და ფართოვდება ადამიანის ესთეტიკური სახეც. ვთქვათ, კრიტიკული რეალიზმი ადამიანის, როგორც სოციალური არსების, ესთეტიკურ გახსნას გვაძლევს. ცხადია, რომ ამასთან ერთად ესთეტიკური დამოკიდებულების სფეროში თანდათანობით შემოდის ყველაფერი ის, რასთანაც ადამიანს კავშირურთიერთობა აქვს,—საბოლოო ანგარიშით მთელი სინამდვილე. ამ მხრივაც ჰგავს ხელოვნების საგანი მეცნიერების საგანს, ისიც უსაზღვროა და დაუბოლოებელი. თვითონ ხელოვნების საგანიც მოითხოვს ხელოვნების, სინამდვილის მხატვრული ასახვის, უსასრულო განვითარებას.

## მხატვრული კრიტიკრიუმის საკითხისათვის

### 1. მხატვრული კრიტიკრიუმის საკითხისათვის შესახებ

ლიტერატურაში ტერმინი „მხატვრულობა“ ორი მნიშვნელობით იხმარება—ვიწრო და ფართო. პირველ შემთხვევაში „მხატვრულობის“ ქვეშ ხელოვნების ძეგლის მხოლოდ ერთი მხარე იგულისხმება—მისი ფორმის თავისებურება. ვამბობთ: „იდეურად ეს ნაწარმოები კარგია, მაგრამ მხატვრული თვალსაზრისით სუსტი“. ასეთ შემთხვევაში, ცხადია, ჩვენ იმის თქმა გვინდა, რომ ავტორმა თავისი სათქმელი ვერ გამოთქვა ხელოვნების ხერხებით, ხელოვნების საშუალებებით. უფრო ფართო მნიშვნელობით „მხატვრულობა“ ხელოვნების როგორც ასეთის (და არა მარტო მისი ფორმის), თავისებურებას აღნიშნავს. გამოთქმაში „ხელოვნება სინამდვილის მხატვრული ასახვა“—იგულისხმება არა მარტო ხელოვნების ფორმა, არამედ მთლიანად ხელოვნება. მხატვრულობის კრიტიკრიუმის ძებნისას მხატვრულობის ცნება ფართო მნიშვნელობით უნდა ვისმართო. მხატვრულობის კრიტიკრიუმი—ესაა საზოგი მთლიანად მხატვრული ნაწარმოების (და არა მარტო მისი ფორმის) ღირებულებებისა. მხატვრულობა ამ შემთხვევაში უდრის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ხელოვნებითობას. მხატვრულობა ის თვისებაა, რითაც ხელოვნება განსხვავდება ყველა დანარჩენი მოვლენისაგან, ის ღირსებაა მისი, რის გამოც ადამიანები ასე მაღლა აფასებენ მას, ის ძალაა, რომლითაც იგი ზემოქმედებს ადამინზე. მხატვრულობა—ფართო მნიშვნელობით—ხელოვნების თვისობრიობაა, ხოლო მხატვრულობის

კრიტიკიუმი ის საზომია, რომლითაც ჩვენ ნამდვილ ხელოვნებას არანამდვილისაგან ვარჩევთ.

არსებობს თუ არა მხატვრულობის კრიტიკიუმი? არის თუ არა ზუსტი და უტყუარი საზომი, რომელიც საშუალებას მოგვცემდა შეგვეფასებინა ესა თუ ის მხატვრული ნაწარმოები, გადაჭრით გვეთქვა— „ეს კარგია, ის ცუდი“? ერთი შეხედვით ასეთი კრიტიკიუმი არ უნდა არსებობდეს. მხატვრული ნაწარმოების შეფასება მისი მოწონება-დაწუნებაა, ეს უკანასკნელი გემოვნების საქმეა, გამოვნების გამოკი, როგორც ძველი ანდაზა ამბობს, არ კამათობენ. მართლაც, ძნელია ისეთი მხატვრული ნაწარმოების დასახელება, რომელსაც იმთავითვე ერთსულოვანი შეფასება მიეღოს, რომლის გამოც აზრთა სხვადასხვაობას არ ჰქონდეს ადგილი. კინოფილმი, რომელიც ეს-ეს არის ეკრანზე გამოვიდა, ზოგის აზრით, შესანიშნავია, ზოგის აზრით, მისი ნახვაც არ ღირს. ველური ცხვირში რგოლს იყრის, რათა თავი „გაიღამაზოს“, ცივილიზებული ადამიანისათვის კი ეს სიმახინჯის განსახიერებაა. სამაგიეროდ, ვთქვათ, ვენერა მილოსელს—ათეული საუკუნეების მანძილზე ქალური სიღამაზის იდეალს კულტურულ ხალხთათვის—გოტენტოტი გულგრილად შეხედავდა. ერთი სიტყვით, ის, რაც ერთი ადამიანისთვის მხატვრულ ღირებულებას წარმოადგენს, შესაძლოა სრულებით იყოს მოკლებული მას სხვა ადამიანის თვალში.

მაგრამ, მეორე მხრივ, არსებობს ხელოვნების ძეგლები, რომლებიც საყოველთაო აღიარებას პოულობენ, ყოველ შემთხვევაში საკმაოდ გემოვნებაგანვითარებულ ადამიანებში მაინც. ტოლსტოის, დოსტოევსკისა და ჩეხოვის კითხულობენ მთელ მსოფლიოში. „ჰამლეტი“ უყვართ ინგლისშიც და ჩვენს ქვეყანაშიც. ჩაიკოვსკი, რახმანინოვი და შოსტაკოვიჩი პოპულარულია ამერიკაშიც და ევროპაშიც. თაჯ-მაღალს—ინდიელების სიამაყეს—გატაცებით ხატავენ რუსი მხატვრები.

იაპონური პეიზაჟები—ოდესლაც მიუწვდომელი ევროპელთათვის —იმპრესიონისტების შემდეგ მათში აღფრთოვანებას იწვევს.

ხომ არ მიუთითებს ყველა ზემომოყვანილი ფაქტი, და გამსაკუთრებით უკანასკნელი, იმას, რომ მხატვრული ნაწარმოების გამო აზრთა სხვადასხვაობას მხოლოდ გემოვნების განვითარების გარკვეულ, შედარებით დაბალ საფეხურზე აქვს ადგილი? ან, სხვა სიტყვებით, იმას, რომ მხატვრული ნაწარმოების შეფასებას სათანადო მომზადება სჭირდება, რომ შეფასებამდე ჯერ უნდა ჩაწვდეს მას, გაიგო იგი, რათა შესაძლებლობა გქონდეს მას ობიექტური კრიტიკი-უმი მიუყენო? ცხადია, ეს ასეა: ცხადია, ევროპელებს იაპონური ფერადი გრაფიურა წინათ არ მოსწონდათ იმიტომ, რომ არ ესმოდათ იგი, ვერ წვდებოდნენ მის სილამაზეს. ცხადია ისიც, რომ სიმფონიური მუსიკის გაგება-მოწონებას საკმაო მომზადება სჭირდება; მაგრამ სიძნელე ისაა, რომ სპეციალისტების კი არ არიან ხოლმე ერთსულოვანი მხატვრული ნაწარმოების შეფასების დროს. მიქელანჯელოს „დავითი“, რომელიც უმრავლესობის აზრით მშვენიერ ჭაბუკს გამოხატავს, ველფლინის აზრით, მახინჯია. შექსპირის თხზულებები—ყველას მიერ აღიარებული—ტოლსტოის აზრით, დიდი არაფერია. ამავე ტოლსტოის აზრით, ბეთჰოვენის უკანასკნელი ნაწარმოებები—ასევე საყოველთაოდ აღიარებულნი—უშინაარსო ხმაურია. ასევე უარყოფითად იყო, როგორც ცნობილია, ტოლსტოი (და აქ იგი მართლ არაა) ვაგნერის მიმართ, მაშინ როცა ბევრი სპეციალისტის აზრით, ვაგნერი კაცობრიობის მუსიკალური განვითარების ერთ-ერთი მწვერვალია.

ძნელია იმის თქმა, რომ ველფლინმა ვერ გაიგო მიქელანჯელოს „დავითი“, ანდა ტოლსტოის არ ესმოდა შექსპირი. ერთსაც და მეორესაც მათ მიერ დაწუნებული ნაწარმოებები უთუოდ ესმოდათ. აქ საქმე, როგორც ჩანს,

გემოვნების სხვადასხვაობით აიხსნება. ხოლო თუ გემოვნება სუბიექტურია და თუ სპეციალისტის მსჯავრიც ნაწილობრივ მაინც გემოვნებაზეა დამყარებული და ვერ გაექცევა მას, მაშინ მხატვრობის ობიექტურ კრიტერიუმზე ლაპარაკიც ზედმეტი უნდა იყოს.

ერთი სიტყვით, მდგომარეობა ასეთია: ერთსა და იმავე მხატვრულ ნაარმოებს სხვადასხვა ადამიანი სხვადასხვანაირად აფასებს, რაც საზოგადო, ობიექტური კრიტერიუმის არარსებობაზე უნდა მიუთითებდეს. მაგრამ მეორე მხრივ, ყოველგვარი შეფასება აუცილებლობით გულისხმობს შეფასების საზომს, კრიტერიუმს (შეფასება სწორედ საზომის მიყენებაა შესაფასებლისადმი), ხოლო ეს საზომი არ შეიძლება წმინდა სუბიექტური იყოს, რადგან ასეთ შემთხვევაში აუხსნელი იქნებოდა ერთსულოვნება თუნდაც ერთი მხატვრული ნაწარმოების შეფასებაში, შეუძლებელი იქნებოდა, რომ სხვადასხვა ადამიანს ერთი და იგივე რამ მოსწონებოდა. არ შეიძლება ზოგიერთი მხატვრული ნაწარმოების ერთსულოვანი აღიარების ფაქტი ავხსნათ მხოლოდ გემოვნების ერთიანობით, ან, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, გემოვნების განვითარების ერთნაირი დონით, რადგან გემოვნებას თვითონ მხატვრული ნაწარმოებები ავითარებენ, განვითარებული გემოვნება სწორედ მხატვრული ნაწარმოებიდან იღებს მათი შეფასების „მაღალ“ საზომს, კრიტერიუმს და, მაშასადამე, ეს უკანასკნელი ამ აზრით მაინც უნდა იყოს ობიექტური. ერთი სიტყვით, ობიექტური კრიტერიუმში რომ არ არსებობდეს, სუბიექტურიც არ იარსებებდა და შეფასება საერთოდ შეუძლებელი იქნებოდა. მაგრამ ისევ, თუ ობიექტური კრიტერიუმი არსებობს, მაშინ შეფასებათა სხვადასხვაობასაც არ უნდა ჰქონდეს ადგილი, ფაქტები კი ამის წინააღმდეგ ლაპარაკობს. წინააღმდეგობა აშკარაა, ისიც აშკარაა, რომ მას დაძლევა უნდა.

სანამ მდგომარეობის შეფასებაზე გადავიდოდეთ, კიდევ

ერთ ფაქტს უნდა მივაქციოთ ყურადღება. მხატვრული ნაწარმოები ჩვენ ხშირად ნაწილობრივ მოგვწონს. ვამბობთ ხოლმე: „ძალინ ლამაზი, მუსიკალური ლექსია, მაგრამ უშინაარსო“, ანდა, „შესანიშნავი იდეაა, მაგრამ ფორმა „სუსტია“ და ა. შ. აზრთა სხვადასხვაობა ასეთი „ნახევრადკარგი“ ნაწარმოებების გამო ადვილადაა ასახსნელი. მათი ურთიერთსაწინააღმდეგო შეფასებანი ფაქტიურად მათი სხვადასხვა მხარის შეფასებებს წარმოადგენენ. ნაწარმოები, რომელშიც ფორმა სუსტია და შინაარსი ძლიერი, შეიძლება ერთს მთლიანად მოეწონოს (მას ნამდვილად, ცხადია, შინაარსი მოეწონება), ხოლო მეორეზე ცუდი შთაბეჭდილება დატოვოს (ფორმის გამო), ისე, რომ ორივე შემფასებელი საზოგადოდ ერთ დონეზე იდგეს, მაგრამ ამ შემთხვევაში სხვადასხვა კრიტერიუმით სარგებლობდეს.

ხომ არა გვაქვს ანალოგიური მდგომარეობა ყოველი მხატვრული ნაწარმოების (და არა მარტო „ნახევრადკარგის“) შეფასების დროს? ხომ არა აქვს ადგილი მხატვრული ნაწარმოების შეფასების კრიტერიუმთა სიმრავლეს? მხატვრული ნაწარმოების შეფასების ობიექტური კრიტერიუმები რომ არსებობს, ამის სასარგებლოდ ზემოთქმულის გარდა, ის ფაქტიც ლაპარაკობს, რომ ხელოვნების ბევრი ძეგლი, მისდამი სხვადასხვა ადამიანის დამოკიდებულებისა და მიუხედავად, უკვე „შევიდა ცხოვრებაში“, ითამაშა და თამაშობს გარკვეულ როლს კაცობრიობის განვითარებაში, ხელს უწყობს, ან ყოველ შემთხვევაში, თავისებურ ელფერს აძლევს ამ განვითარებას. კამათი არ უნდა იმას, რომ ბერძნული ხელოვნება რომ არ არსებულებოდა, თნამედროვე ევროპა ოდნავ მაინც სხვანაირი იქნებოდა, არც ისაა საკამათო, რომ „ვეფხისტყაოსანმა“ ქართველი ერის ხასიათი ჩამოყალიბებაში არანაკლები როლი ითამაშა, ვიდრე დავით აღმაშენებლის ომებმა. ხოლო თუ ობიექტური კრიტერიუმი მხატვრულობისა უსათუოდ არსებობს და, ამავე დროს, მხატ-

ვრულ ნაწარმოებთა შეფასების სხვადასხვაობას მაინც აქვს ადგილი—ეს ყველაზე მარტივად შემდეგნაირად აიხსნება: ობიექტური კრიტერიუმი არსებობს, მაგრამ არა ერთი, არამედ რამდენიმე.

ზემოაღნიშნული წინააღმდეგობის ასეთი გადაჭრა ყველაზე ადვილია; მართლაც, რამდენიმე კრიტერიუმი რომ დავუშვათ, სურათი ნათელი იქნება. შეფასებისას ყოველი პიროვნება საბოლოო ანგარიშით მაინც ობიექტური კრიტერიუმით სარგებლობს (საბოლოო ანგარიშით მაინც ობიექტურით, რადგან წმინდა სუბიექტურ გემოვნებაზე დამყარებული შეფასებაც ასე თუ ისე ობიექტურად არის განსაზღვრული—გემოვნების განვითარებას ხომ ობიექტური პირობები განსაზღვრავს). შეფასებათა ერთსულოვნება აიხსნება იმით, რომ შემფასებლები ერთსა და იმავე კრიტერიუმებს ემყარებიან, აზრთა სხვადასხვაობა კი იმით, რომ მათ სხვადასხვა საზომები გამოუყენებიათ. მაგრამ საკითხის ასე გადაჭრა მხოლოდ სიტყვიერადაა მარტივი და ადვილი, რადგან ასეთი დაშვება კიდევ უფრო დაგაულახავ სიძნელეებთანაა დაკავშირებული.

ჯერ ერთი, მხატვრულობის რამდენიმე, ერთიმეორისაგან დამოუკიდებელი კრიტერიუმის დაშვება ლოგიკური შეცდომა იქნებოდა. მხატვრულობის რამდენიმე კრიტერიუმი მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქნება მართლაც მხატვრულობის კრიტერიუმი, თუ მათ რაღაც საერთო აქვთ, ის საერთო, რომლის გამოც მათ შეიძლება სწორედ მხატვრულობის კრიტერიუმი ეწოდოთ და არა სხვა რამისა. ამ საერთოს გარეშე ისინი ვერ იქნებიან საძიებელი კრიტერიუმები, ხოლო თუ ეს საერთო არსებობს, მაშინ სწორედ ეს, კრიტერიუმთა საერთო ძირი, იქნება ნამდვილი კრიტერიუმი. მაშასადამე, კრიტერიუმი საბოლოო ანგარიშით მაინც ერთი უნდა იყოს. ხოლო თუ კრიტერიუმი ერთია, მაშინ შეფასებათა სხვადასხვაობა (რაც ფაქტია) ან უკანონოდ უნდა გამო-



ვაცხადოთ, ანდა (რაც ფაქტიურად იგივეა) მის ახსნაზე ხელი ავიღოთ.

მეორე მხრივ, რამდენიმე კრიტერიუმის დაშვება არსებითად კრიტერიუმის უარყოფას ნიშნავს. თუ ყველას თავისი საზომი აქვს შეფასებისათვის, მაშინ გაზომვასაც აზრი ეკარგება. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, რამდენიმე კრიტერიუმის დაშვება გნოსეოლოგიური რელატივიზმის მსგავს მდგომარეობას მოგვცემდა. რამდენიმე კრიტერიუმის ერთად არსებობა მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, თუ ყოველი მათგანი მხოლოდ საწილობრივი, შეფარდებითი, რელატიური კრიტერიუმია. ასეთი რელატივიზმი კი, როგორც ცნობილია, ყველგან წმინდა სუბიექტივიზმში გადადის.

მასასადამე, გამოდის, რომ ჩვენ ახალ წინააღმდეგობას წავაწყდით. არ შეიძლება, რომ კრიტერიუმი იყოს ერთი, არც ის შეიძლება, რომ კრიტერიუმი იყოს რამდენიმე. აუცილებელი კრიტერიუმი იყოს ერთი და აცილებელია აგრეთვე, რომ კრიტერიუმი ერთზე მეტი, რამდენიმე იყოს.

ასეთ ურთიერთგამომრიცხავ მოთხოვნებს საძიებელი კრიტერიუმი მხოლოდ იმ შემთხვევაში დააკმაყოფილებს, თუ იგი თავისი ბუნებით რთული იქნება, თუ იგი იქნება არსებითად ერთი, მაგრამ მრავალი მხარის, მრავალი მომენტის შემცველი.

წინასწარვე ადვილია იმაში დარწმუნება, რომ მხატვრულობის კრიტერიუმი მართლაც რთული უნდა იყოს. თვითონ მხატვრული ნაწარმოები რთულია და მრავალი მხარის, ზოგ შემთხვევაში ურთიერთგამომრიცხავი მომენტების მთლიანობას წარმოადგენს. მისი საზოგადოებრივი ღირებულებაც,—მისი სოციალური დანიშნულება, მისი ფუნქციები,—აგრეთვე რთული და მრავალმხრივია. ამასთან, მხატვრული ნაწარმოების მრავალმხრივობის, მის ფუნქციათა სიმრავლისდა მიუხედავად, იგი და, მაშასადამე, მისი სოციალური ღირებულებაც, ორგანული მთლიანობაა, ე. ი. ისეთი

მთლიანობაა, რომელსაც ნაწილები კი არ უსწრებს წინ, არამედ სწორედ თვითონ აძლევს აზრს ამ ნაწილებს. ეს იმას ნიშნავს, რომ მხატვრული ნაწარმოების შეფასებისას არ შეიძლება ჯერ მისი მხარეები, „ნაწილები“ შეაფასო (ე. ი. ჯერ „ნაწილობრივი“ კრიტიკერიუმით ისარგებლო) და შემდეგ ამ ნაწილობრივ შეფასებათა შეჯამებით გამოიტანო მსჯავრი (ე. ი. მიაღწიო სრული და ნამდვილი კრიტიკერიუმის გამოყენებას). რაკი მხატვრული ნაწარმოების „ნაწილებს“, მხარეებს მთელით აქვთ აზრი, ამიტომ მათი შეფასებაც, „ნაწილობრივი“ კრიტიკერიუმების გამოყენებაც, წინასწარ მთელის შეფასებას, სრული და ნამდვილი კრიტიკერიუმის გამოყენებას უნდა ემყარებოდეს. მაგრამ, მეორე მხრივ, რამდენადაც მხატვრული ნაწარმოების მთლიანობა სწორედ მის მხარეთა მთლიანობაა (და არა მათ გვერდით არსებული რამ), ამდენად მთელის შეფასებაც მხარეთა შეფასებას უნდა გულისხმობდეს. ასეთ, ისევ წინააღმდეგობრივ მოთხოვნებს მხოლოდ რთული, მთლიანობაში მრავალ მხარეთა მომცველი კრიტიკერიუმი დააკმაყოფილებს.

ხელოვნების ნაწარმოები, და კერძოდ მისი „უჯრედი“—მხატვრული სახე, როგორც წინა თაეებში დავინახეთ, ობიექტურისა და სუბიექტურის, ინტელექტუალური და ემოციური მხარეების, იდეისა და მისი გრძნობად-კონკრეტული „სხეულის“, სიმართლისა და სილამაზის ორგანული მთლიანობაა. სადაც ეს მთლიანობა დარღვეულია, იქ ნამდვილ მხატვრულ სახესთან არცა გვაქვს საქმე.

ამიტომ არაა საკმარისი მოსთხოვო ხელოვნების ძეგლს სილამაზე-ეს სილამაზე სიმართლიდან უნდა მომდინარეობდეს; ამიტომ არც მარტო მართლის თქმაა საკმარისი ხელოვნებაში—ხელოვნებამ მხატვრული სიმართლე უნდა თქვას. ვერც მარტო ცალკე აღებული იდეა, რაოდენ ამაღლებულიც არ უნდა იყოს იგი, ვერ აქცევს ნაწარმოებს მხატვრულ ქმნილებად, თუ ეს იდეა განხორციელებული, „გან-

სხეულებული“ არაა მასში. რაოდენ ჭკვიანური არ იყოს აზრი, იგი ვერ გაედება საფუძვლად მხატვრულ ნაწარმოებს, თუ იგი გრძნობასთან არაა შერწყმული და სათანადო ემოციებს არ იწვევს. ყველა ამის გამო ხელოვნების ცალკეული ნიშნები, თუნდაც ისინი აუცილებელნი იყვნენ, ცალკე აღებულნი ვერ გამოდგებიან მხატვრული ნაწარმოების შეფასების უტყუარ კრიტერიუმებად. ასე, მაგალითად, ხელოვნების ისეთი აუცილებელი ნიშანი, როგორცაა ტენდენციურობა, შეიძლება ერთ შემთხვევაში მხატვრული ნაწარმოების ღირსებაზე მეტყველებდეს, მეორეში—მის ნაკლზე. ეს, ცხადია, იმაზეა დამოკიდებული, თუ როგორია ეს ტენდენცია და როგორაა იგი მოცემული ნაწარმოებში.

მაშასადამე, მხატვრულობის კრიტერიუმი, როგორც ამას მხატვრულობის ცნების სირთულეც მიუთითებს, რთული, მრავალ მხარეთა ერთ მთლიანობაში მომცველი უნდა იყოს.

სად უნდა ვეძებოთ ეს კრიტერიუმი—თვითონ ხელოვნებაში თუ მის გარეთ? თვითონ მხატვრული ნაწარმოები იძლევა თავისი შეფასების საზომს, თუ ეს საზომი წინასწარ აქვს ადამიანს? შეფასების ცნება ორი რამის არსებობას მაინც გულისხმობს—შესაფასებლისა და შეფასების საზომისა. ამდენად მხატვრულობის კრიტერიუმი მხატვრული ნაწარმოების გარეთ უნდა იყოს, წინასწარ უნდა გვქონდეს—შეფასება ზომ შესაფასებლისადმი საზომის მიყენებაა. მაგრამ, მეორე მხრივ, ისიც ცხადია, რომ ყოველი ღირებულება თავისი გვარიის საზომს მოითხოვს. არ შეიძლება სიგრძე წონის ერთეულებით გაზომო, ანდა რაიმე დებულების ჭეშმარიტება, ჭეშმარიტების თვალსაზრისით მისი აკარგაიანობა მის მიერ გამოწვეული გრძნობების მიხედვით შეაფასო. ერთი სიტყვით, საზომის ხასიათს გასაზომის ბუნება განსაზღვრავს, რაიმეს კრიტერიუმი სწორედ არა რაიმეთია განსაზღვრული. ამდენად მხატვრულობის კრიტერიუმს თვითონ მხატვრული ნაწარმოები უნდა იძლეოდეს.

ეს წინააღმდეგობა, ერთი შეხედვით, შეიძლება ასე მარტივად გადაიჭრას: ყოველ ახალ მხატვრულ ნაწარმოებს ჩვენ ვაფასებთ უკვე ცნობილ და აღიარებულ ნაწარმოებებთან შედარების გზით. ასეთ შემთხვევაში კრიტიერიუმის როლში უკვე აღიარებული ნაწარმოები გამოდის. არსებობს, როგორც ცნობილია, კაცობრიობის მიერ აღიარებული მხატვრული ძეგლები (ვთქვათ, ბერძენი მხატვრებისა, შექსპირისა და ა. შ.) და სწორედ ეს ძეგლები უნდა მივიჩნიოთ ხელოვნებაში ნორმად და ნიმუშად, მხატვრულობის კრიტიერიუმად. ცნობილია, რომ ანტიკური ხელოვნების ძეგლები, მართლაც ინარჩუნებენ, გარკვეული აზრით, ნორმისა და მიუღწეველი ნიმუშის ხასიათს; ცნობილია ისიც, რომ ხელოვნების ისტორიაში იყო პერიოდები, როცა ანტიკურ ოსტატთა ნაწარმოებები მიჩნეულა; იყო არა მარტო მისაბამ ნიმუშად, არამედ მხატვრულობის აბსოლუტურ კრიტიერიუმადაც (მაგალითად, ფსევდოკლასიციზმში). მაგრამ ხელოვნების ისტორიის სწორედ ეს პერიოდები მოწმობენ იმასაც, რომ წინა ეპოქის ხელოვანთა მიერ შექმნილი იდეალი მხატვრულობისა არ შეიძლება აბსოლუტურ ნორმად და აბსოლუტურ კრიტიერიუმად მივიჩნიოთ, ასე რომ ყოფილიყო, ხელოვნების წინსვლა, მისი (და მასთან ერთად მხატვრული გემოვნების) განვითარება ყოველად შეუძლებელი იქნებოდა. მაშასადამე, ზემოაღნიშნული წინააღმდეგობის ასეთ გადაჭრას მხოლოდ ნაწილობრივი ხასიათი აქვს, იგი ჭეშმარიტების მარცვალს შეიცავს. ეს მარცვალე იმაში მდგომარეობს, რომ ახალი მხატვრული ნაწარმოებების შეფასებისას აღამიანები მართლაც ემყარებიან თავიანთ გემოვნებას, რომელიც, მნიშვნელოვანწილად მაინც, მათთვის უკვე ცნობილი ნაწარმოებებით არის აღზრდილი.

ამ გადაჭრის ნაწილობრივი ხასიათი ჩანს იქიდანაც, რომ იგი, ცალკე წარმოდგენილი, ლოგიკურ შეცდომას შეიცავს. მხატვრულობის კრიტიერიუმად რომ მხოლოდ წინათ-

შექმნილი მხატვრული ნაწარმოების ღირსება ვაღიაროთ, ამით საკითხი კი არ გადაიჭრება, არამედ მხოლოდ გადაიწვევა. ის წინათ მოწონებული ნაწარმოები რატომღა მოვიწონეთ? (სულერთია ეს კითხვა ცალკე ადამიანს ეხება თუ მთლიანად კაცობრიობას).

მაშასადამე, მდგომარეობა ასეთია. ყოველი ახალი მხატვრული ნაწარმოების შეფასებისას ჩვენ ვემყარებით გემოვნებას, რომელიც წინათგაცნობილი ნაწარმოებებით არის აღზრდილი, მაგრამ არ ვიფარგლებით ამით—თვითონ ახალი ნაწარმოებიც გვაწვდის რაღაცას, რაც ჩვენთვის უკვე ცნობილთან ერთად გვაძლევს კრიტიერიუმს მისი შეფასებისათვის. მაგალითად, პუშკინის, ნეკრასოვისა და ბლოკის ლექსებზე აღზრდილ ადამიანს რომ მაიაკოვსკის ლექსი წავაკითხოთ, მას ეს უკანასკნელი თავდაპირველად შეიძლება არ მოეწონოს (თუკი ლექსად მას სწორედ პუშკინის ან ბლოკის ლექსი მიაჩნია), მაგრამ შემდეგ, მაიაკოვსკის ლექსში „ჩაწვდომის“ შედეგად, მისი აღფრთოვანებული მკითხველი გახდეს. ასეთ შემთხვევებში (რაც არც ისე იშვიათია) ჩვენ უდავოდ მხატვრულობის კრიტიერიუმის „გაფართოებასთან“, განვითარებასთან გვაქვს საქმე. ანალოგიურია მდგომარეობა ერთი ხალხის მიერ სხვა ხალხის ხელოვნების გაცნობის დროს (თუნდაც ევროპელების მიერ იაპონური ფერადი გრაფიურით დაინტერესების ზემონახსენებ მაგალითში).

ამრიგად, მხატვრულობის კრიტიერიუმი შეფასების პრაქტიკაში დგინდება, ან სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, შეუძლებელია მხატვრულობის კრიტიერიუმის პრობლემის გადაწყვეტა კაცობრიობის მხატვრული განვითარების პრაქტიკის გათვალისწინების გარეშე. ხოლო რამდენადაც კაცობრიობის მხატვრული განვითარება მოუწყვეტელია საზოგადოების ისტორიისაგან, ამდენად საზოგადოების ისტორიაზე სწორი, თვალსაზრისი ერთადერთი უტყუარი საფუძველია ესთეტიკის ამ პრობლემის გადასაჭრელად.

ხელოვნება საზოგადოებრივი ცნობიერების ერთ-ერთი ფორმაა, ადამიანთა იდეოლოგიური მოღვაწეობის ერთ-ერთი დარგია. ყველაფერი, რითაც ხელოვნება ხასიათდება, საბოლოო ანგარიშით საზოგადოების მატერიალური ცხოვრების პრაქტიკით არის განსაზღვრული, საზოგადოებრივ ყოფიერებაშია ფესვგადგმული. ამიტომ მხატვრულობის კრიტერიუმიც საბოლოო ანგარიშით საზოგადოებრივ ცხოვრებაშია, პრაქტიკაში უნდა ვეძებოთ.



საყოველთაოდ აღიარებული მსგავსება ხელოვნებასა და მეცნიერებას შორის უფლებას იძლევა ხელოვნების თეორიის ამა თუ იმ პრობლემის კვლევისას გასაღებად გამოვიყენოთ მეცნიერების თეორიის ანალოგიური თეორიის გადაწყვეტა. ცხადია, ასეთ შემთხვევაში ჩვენ ანალოგიის მეთოდს მივმართავთ და უნდა გვახსოვდეს, რომ არ შეიძლება გნოსეოლოგიის ცნებები და დებულებები პირდაპირ და მექანიკურად გადავიტანოთ ესთეტიკაში, მაგრამ საჭირო სიფრთხილის დაცვის პირობებში გნოსეოლოგიის მონაცემებზე დაყრდნობით ხელოვნების თეორიის ბევრი საკითხის გარკვევა შესაძლებელია.

მხატვრულობის კრიტერიუმის პრობლემის ანალოგიური პრობლემა გნოსეოლოგიაში—ეს ჭეშმარიტების კრიტერიუმის პრობლემაა. მხატვრულობა ხელოვნების ძირითადი ღირებულებაა, ისევე როგორც ჭეშმარიტება—მეცნიერებისა; მხატვრულობისა და ჭეშმარიტების კრიტერიუმები შესაბამისად ხელოვნებისა და მეცნიერების ღირებულებათა კრიტერიუმებია. ამავე დროს ეს პრობლემები მხოლოდ ანალოგიურია და არა იგივეობრივი. ანალოგიურია ეს პრობლემები არა მარტო იმიტომ, რომ ისინი სხვადასხვა სფეროს ეხებიან, არამედ იმიტომაც, რომ ისინი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ტოლი მოცულობისა არ არიან. ჭეშმარიტების პრობ-

ლემა ასახვის ადეკვატურობის, ასახულისა და ასასახის შესატყვისობის, შესაბამისობის პრობლემაა. ჭეშმარიტების კრიტერიუმის საკითხი—ესაა საკითხი იმის შესახებ, თუ რა საზომით უნდა გავიგოთ, შეესატყვისება თუ არა ჩვენი აზრი მასში გამოთქმულ სინამდვილეს (და თუ შეესატყვისება—რამდენად). მხატვრულობა ჭეშმარიტებასთან შედარებით უფრო რთული ცნებაა და ამის შესაბამისად მისი კრიტერიუმის პრობლემაც უფრო რთულია, ვიდრე ჭეშმარიტებისა. იგი უფრო რთულია იმის გამო, რომ ჭეშმარიტების ცნების ძირითადი შინაარსი (ასასახისა და ანასახის შესატყვისობა) მხატვრულობის ცნების მხოლოდ ერთი, აუცილებელი, მაგრამ არამომწურავი, მომენტია. ცხოვრების მართლად და სწორად ასახვის გარეშე ესთეტიკისათვის მხატვრულობის ცნება წარმოუდგენელია, მაგრამ სინამდვილის სწორი ასახვა საკმარისი არაა მხატვრულობის მისაღწევად. შესაძლებელია ადამიანმა ზედმიწევნით სწორად გვიამბოს ცხოვრების რაიმე ეპიზოდი, მაგრამ ეს ნაამბობი მაინც არ იყოს მხატვრული ნაწარმოები.

აქედან, ცხადია, არ უნდა დავასკვნათ, რომ მხატვრულობისა და მისი კრიტერიუმის პრობლემა უდრის ჭეშმარიტებისა და მისი კრიტერიუმის პრობლემას პლუს კიდევ რაღაცა; არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ჭეშმარიტების ცნება თავისი წმინდა სახით „მონაწილეობს“ მხატვრულობის ცნებაში. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ მხატვრული სახის შესაბამისობა საგანთან განსხვავდება მასთან ცნების შესაბამისობისაგან. განსხვავდება არა მარტო იმით, რომ ხელოვნებაში და მის „უჯრედში“—მხატვრულ სახეში აზრისეული, ინტელექტუალური ელემენტების გარდა ემოციური ელემენტებიც არის (და ამ უკანასკნელთა შესატყვისობა სინამდვილესთან თვისობრივად სხვა ბუნებისაა, ვიდრე საგანთან აზრის თანხმობა), არამედ იმითაც, რომ მხატვრული ნაწარმოებისათვის სრულებითაც არ არის აუცილებელი

მხოლოდ იმის თქმა, რასაც ნამდვილად, რეალურად ჰქონდა ადგილი. არა მარტო ქაჯები და დევები, არამედ ნესტანიცა და ტარიელიც, თინათინიცა და ავთანდილიც სინამდვილეში არასოდეს არსებულან, მაგრამ ამის გამო კერავინ იტყვის „ვეფხისტყაოსანი“ რეალისტური ნაწარმოები არ არის, იგი სინამდვილის (მხატვრულად) სწორ ასახვას არ წარმოადგენსო. გამონაგონი მხატვრული ასახვის საეხებით კანონიერი (თუ არა აუცილებელი) ელემენტია და, რაც მთავარია, იგი ასახვის სისწორეს ხელს არ უშლიზ, მაშინ როცა მეცნიერებაში იგი შეიძლება მხოლოდ დამხმარე ელემენტი იყოს, რომელიც მეცნიერს ჭეშმარიტების ძიების გზაში დაეხმარება და ჭეშმარიტების მიღწევისას კი უკუივლება (რადგან ამ უკუვადების გარეშე ჭეშმარიტებაც აღარ იქნება).

ერთი სიტყვით, ხელოვნებაში სინამდვილესთან შესაბამისობას უთუოდ აქვს ადგილი, სიმართლე ნამდვილი ხელოვნების აუცილებელი ნიშანია, მაგრამ ეს შესაბამისობა განსხვავდება სინამდვილესთან მეცნიერების შესატყვისობისაგან, ჭეშმარიტებისაგან. მხატვრულობისა და ჭეშმარიტების ცნებები ერთმანეთს არ ემთხვევა, თუმცა, ცხადია, მათ ძალიან ბევრი აქვთ საერთო (უპირველეს ყოვლისა ის, რომ ორივე სინამდვილის ასახვაა).

ჭეშმარიტებისა და მხატვრულობის ცნებათა ურთიერთდამოკიდებულების სწორ გარკვევას არსებითი მნიშვნელობა აქვს ჩვენი თემისათვის. ამავე დროს, როგორც ისტორიულად, ისე თანამედროვე ლიტერატურაში ამ საკითხის გარშემო განსხვავებული თვალსაზრისებია წამოყენებული. ამიტომ საჭიროა ამ საკითხის უფრო დეტალური განხილვა.

ჭეშმარიტებისა და მშვენიერების ურთიერთობის პრობლემის ისტორიის განხილვა აქ უადგილო იქნებოდა. საკმარისი იქნება, თუ ამ პრობლემის გადაჭრის რამდენიმე ტიპურ მაგალითს გავიხსენებთ.

ერთი ასეთი, ტრადიციულ ესთეტიკაში ყველაზე გავ-



რცელებული პასუხი ამ პრობლემაზე იმაში მდგომარეობს, რომ ჭეშმარიტება და მშვენიერება (სიკეთესთან ერთად) საბოლოო ანგარიშით ერთსა და იმავე რაიმედ მიიჩნევა. ამ ე. წ. „ესთეტიკურ ტრიადას“ საერთო ძირად ხვადასხვა დროს სხვადასხვა რამ იყო მიჩნეული; მაგალითად, პლატონთან იდეა, ქრისტიანებთან ღმერთი, ჰეგელთან განვითარებაში მყოფი იდეა, რუსულ ესთეტიკაში (ბელინსკის შემდეგ) კაცობრიობის უმაღლესი იდეალი... იმისდა მიხედვით, თუ რა არის მიჩნეული ამ „ტრიადის“ საერთო ძირად, ჭეშმარიტება და მშვენიერება ხან ამ საერთო ძირის ასპექტებად განიხილება, ხან მისი განვითარების საფეხურებად, ხან ერთი მათგანი მეორის შინაარსად გაიგება (მაგალითად, ჰეგელისა და ახალგაზრდა ბელინსკის აზრით ჭეშმარიტება მშვენიერების შინაარსია) (როგორც ამ მაგალითიდან ჩანს, ეს „ხან... ხან“ ერთმანეთს არ გამორიცხავს).

ამ შეხედულებაში (რომელიც ფორმაშეცვლილი სახით დღესაც ცოცხლობს) უდავოს არის „რაციონალური მარცვალი“. ეს რაციონალური მარცვალი იმაში

მდგომარეობს, რომ ჭეშმარიტებაც და ხელოვნების მშვენიერებაც (მხატვრულობა) სინამდვილის ასახვას წარმოადგენენ. საბოლოო ანგარიშით მათი საფუძველი ერთობიექტური, მატერიალური სინამდვილე. იგივეობრივი მათ წყარო აქვთ, მაგრამ თვითონ ისინი იგივეობრივნი არ არიან. მათ შორის თვისობრივი განსხვავებაა.

ამ განსხვავებას, როგორც ცნობილია, განსაკუთრებით კანტიანურმა ესთეტიკამ გაუსვა ხაზი და თანაც ისე ძლიერად, რომ ჭეშმარიტება და მშვენიერება ფაქტიურად მოწყვიტა ერთმანეთს. ჭეშმარიტებისაგან მშვენიერების ცნების სრულმა მოწყვეტამ ახალი დროის ესთეტიკურ ფორმალიზმს მისცა დასაბამი. კანტიანური თვალსაზრისი ამ საკითხში ჩვენთვის ყოველად მიუღებელია. ჭეშმარიტებისა და მხატვრულობის ერთმანეთისაგან მოწყვეტა არ შეიძლება,

მაგრამ არც ის იქნება სწორი, რომ ისინი, ვთქვათ, ერთი და იგივე შინაარსის განსხვავებულ ფორმებად მივიჩნიოთ (როგორც ამას, მაგალითად, ჰეგელი ფიქრობდა), ანდა ჭეშმარიტება მხატვრულობის შინაარსად გამოვაცხადოთ (რასაც იგივე ჰეგელი ამტკიცებდა და ბევრი ჩვენში პირდაპირ თუ არაპირდაპირ იმეორებს). თუ მხატვრულობის შინაარსად ჭეშმარიტებას მივიჩნევთ (და ამავე დროს თვალს არ დავხუჭავთ მათ შორის არსებულ განსხვავებაზე), მაშინ თვითონ მხატვრულობა მარტო ფორმადღა უნდა ჩავთვალოთ, მხატვრულობა, მშვენიერება წმინდა ფორმისეულ რამედ წარმოვიდგინოთ და, ამრიგად, იმავე კანტიანობის ტყვეობაში აღმოვჩნდეთ. ფორმალიზმს (ამ შემთხვევაში კანტიანურს) დაძლევა უნდა და არა შემოვლა. კანტიანური ესთეტიკა ცდებოდა არა იმაში, რომ მშვენიერებასა და ჭეშმარიტებას შორის თვისობრივ განსხვავებას ხედავდა, არამედ იმაში, რომ მათ ერთიან საფუძველს არ ამჩნევდა. თვისობრივი განსხვავება ორ რაიმეს შორის სრულიადაც არ გამორიცხავს მათ კავშირსა და საერთო საფუძველს. ჭეშმარიტებასა და მხატვრულობას საერთოც აქვთ და განმასხვავებელი ნიშნებიც გააჩნიათ.

ამჟამად ჩვენი ამოცანა ის არის, რომ აღვნიშნოთ ჭეშმარიტებისა და მხატვრულობის ცნებათა საერთო და განმასხვავებელი ნიშნები, თანაც არა ყველა, არამედ ზოგიერთი, სახელდობრ ისეთი ნიშნები, რომლებიც დაახასიათებენ მხატვრულობის ცნებას, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ჭეშმარიტების ასპექტში, ან, უფრო ზუსტად, სინამდვილესთან შესაბამისობის თვალსაზრისით.

როგორც ჭეშმარიტებისათვის, ისე მხატვრულობისათვის სინამდვილესთან შესაბამისობა აუცილებელი ნიშანია. საერთო ამ ორი ცნებისათვის უპირველეს ყოვლისა ეს არის. ეს ორი შესაბამისობა, როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, ერთნაირი არ არის, თვისობრივად განსხვავებულია. მაგრამ

სანამ ამ განსხვავებაზე ვიტყვოდეთ რაიმეს, კიდევ ერთ საერთო ნიშანს უნდა გაესვას ხაზი. ამ ორ შესაბამისობას (ჭეშმარიტებასა და მხატვრულ სიმართლეს) აერთიანებს არა მარტო ის, რომ ორივე რაღაცნაირი შესაბამისობაა სინამდვილისა, არა მარტო ის, რომ ისინი შესაბამისობის სახეობანი არიან, არამედ კიდევ ერთი არსებითი გარემოება — ის, რომ მხატვრულ შესაბამისობაში თავისებურად „მონაწილეობს“, სხვა ელემენტებთან ორგანულად შერწყმული ელემენტის სახით, ჭეშმარიტების მომენტი. ჭეშმარიტება აზრის ნიშანია, აზრი კი ყოველ მხატვრულ ნაწარმოებში არის (თუმცა არა შიშველი სახით) და, თუ ამ აზრისეულ მხარეს ცალკე განვიხილავთ, სინამდვილესთან მისი შესაბამისობა, ცხადია, ჭეშმარიტების ბუნებისა იქნება (აზრი ან ჭეშმარიტი შეიძლება იყოს ან მცდარი, სხვანაირი აზრი არ არსებობს).

მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი რომ მხოლოდ აზრისეული იყოს, მაშინ მხატვრულ სიმართლეზე, (ჭეშმარიტებისაგან განსხვავებით) და საერთოდ მხატვრულობაზე, ლაპარაკი ზედმეტიც იქნებოდა. სინამდვილესთან აზრის შესაბამისობას მხოლოდ ერთი — ჭეშმარიტება-მცდარობის ხასიათი აქვს. მაგრამ, როგორც უკვე აღნიშნული იყო, მხატვრულ ნაწარმოებში, აზრისეულის გარდა, ემოციური ელემენტებიც არის მოცემული. მხატვრული ნაწარმოები სინამდვილის პასიური სარკე კი არ არის, არამედ „განაჩენია“ ცხოვრების მოვლენებისადმი (ჩერნიშევსკი), ამ მოვლენებისადმი ხელოვანის დამოკიდებულების გამოხატულებაა. ცხადია, მხატვრული ნაწარმოების ემოციური მხარის შესატყვისობა სინამდვილესთან იმავე ბუნებისა არ იქნება, რაც აზრისეული მხარისა. სინამდვილესთან აზრის შესატყვისობა იმას ნიშნავს, რომ აზრში სინამდვილის სურათი, ასლია მოცემული; გრძნობა, ემოცია კი, რასაკვირველია, არ შეიძლება იყოს იმის სურათი, ასლი, რამაც იგი გამოიწვია. აზრი საგნის სურათია ჩვენს ცნობიერებაში, ემოცია კი

ვერავითარი საგნის სურათი ვერ იქნება; ნიშნავს თუ არა ეს იმას, რომ საერთოდ გამორიცხულია გრძნობის, ემოციის შესატყვისობა სინამდვილესთან? არა, არ ნიშნავს. აქ გამო-რიცხულია ასლისა და დედნის ტიპის შესატყვისობა, შე-საბამისობა, მაგრამ არა შესატყვისობა და შესაბამისობა საერთოდ. გრძნობები, ემოციები, მართალია, საგნებისა და მოვლენების დედნებს არ წარმოადგენენ, მაგრამ ისინი მაინც გარკვეულ, თავისებურ შესაბამისობაში არიან სინამდვილის მოვლენებთან.

უპირველეს ყოვლისა, გრძნობები და ემოციები სინამ-დვილის თავისებურ ასახვას წარმოადგენენ ჩვენს ცნობიე-რებაში; როგორც ასეთები, ისინი სინამდვილის საგნებითა და მოვლენებით არიან განსაზღვრული (პირდაპირ ან არა-პირდაპირ). ჩვეულებრივად გრძნობისა და ემოციის ხასია-თი ასახული საგნის ბუნებაზეა დამოკიდებული. ამ აზრით, ყოველი ემოცია ასახული საგნის შესაბამისია. მაგალითად, გაზაფხულის მზით განათებული აყვავებული ალუბლის ბა-ლი ყველა ნორმალურ ადამიანში ერთ ემოციას გამოიწვევს (მეტნაკლები ინტენსივობისა), შემოდგომის ღრუბლიანი დღე კი მეორეს; ლომის ნახვით გამოწვეული გრძნობები იგივე არ იქნება, რაც გველისა—შეიძლება ორივე შემთხვევაში შევ-შინდეთ, მაგრამ შიშიც ერთნაირი არ იქნება— ერთ შემ-თხვევაში მას თავისებური „პატივისცემა“ დაერთვის, მეო-რეში—ზიზღი. ცნობილია, რომ მარტივი ფერების შეგროვე-ბაც კი განსხვავებულ გრძნობებს იწვევს.

ცხადია, ერთი და იგივე საგანი სხვადასხვა ადამიანში აბსოლუტურად ერთსა და იმავე გრძნობებს არ იწვევს. ისიც არაა გამორიცხული, რომ ერთი და იგივე საგანმა ორ ადამიანში სრულიად საწინააღმდეგო გრძნობები გამოიწვი-ოს. მაგრამ ჯერ ერთი, ეს განსხვავებულობაც საბოლოო ანგარიშით ობიექტური პირობებით არის განსაზღვრული (მაგალითად, ცხოვრებისეული გამოცდილებით, პროფესიით და ა. შ.) და, გარდა ამისა, ამ განსხვავებულობის შესაძლებ-

ლობასაც გარკვეული საზღვრები აქვს. შეიძლება, რომ, მაგალითად, ესა თუ ის ყვავილი ერთ მოსწონდეს, მეორეს არა, მაგრამ შეუძლებელია, რომ ყვავილმა (ნორმალურ პირობებში) ვინმე შეაშინოს. უფრო მეტიც, არ იქნება გადაჭარბებული, თუ ვიტყვით, რომ უნდა არსებობდეს რაღაც სწორი რეაქციები ყველა საგნებზე და მოვლენებზე (ამ სწორი რეაქციებიდან) გადახვევის ფაქტები მხოლოდ იმას მოწმობენ, რომ ჯერჯერობით ყველას არა აქვს გამომუშავებული სწორი ემოციური დამოკიდებულება სინამდვილის მოვლენებისადმი და ისევე არ არღვევენ ამ სწორი რეაქციების აუცილებლობას, როგორც მცდარი აზრების არსებობა არ აუქმებს ჭეშმარიტების სავალდებულობას. მართალია, „სწორსა“ და „არასწორ“ ემოციას შორის ისეთი მკვეთრი ზღვარი არ არის, როგორც ჭეშმარიტსა და მცდარ აზრს შორის, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში „სწორი“ ემოციის რამდენიმე ვარიანტია დასაშვები (თუნდაც იმიტომ, რომ ემოციის ხასიათი მეტნაკლებად ტემპერამენტზეცაა დამოკიდებული), მაგრამ ამ ვარიანტებს შორის რაოდენობრივი და მეორეხარისხოვანი განსხვავება უნდა იყოს — ისინი, არსებითად მაინც, ერთი ემოციის ვარიანტებს უნდა წარმოადგენდნენ (მეტნაკლები ინტენსივობისა, სხვადასხვა ელფერისა და ა. შ.).

მხატვრული ნაწარმოების ემოციური მხარის ეს თავისებური შესატყვისობა მასში ასახული სინამდვილისადმი მით უფრო აუცილებელია, რომ ხელოვანი წმინდა სუბიექტურ და შემთხვევით გრძნობებს კი არ გმოხატავს, არამედ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ობიექტურსა და კანონზომიერს. ნამდვილი ხელოვანის განცდები, ჩაქსოვილი მის ნაწარმოებში, ისევე ტიპიური უნდა იყოს, როგორც მის მიერ შექმნილი სახეები. ხელოვანის ერთი დიდი დანიშნულება ისაა, რომ თვითონ მიაღწიოს და სხვასაც გადასცეს ის სწორი ემოციური დამოკიდებულება სინამდვილის მოვლენებისადმი, რომლის შესახებ ზემოთ გვქონდა ლაპარაკი.

მხატვრული ნაწარმოების ინტელექტურ და ემოციურ

მხარეთა ერთმანეთისაგან დაცილება მხოლოდ აბსტრაქცი-  
აშია შესაძლებელი. რეალურად ისინი განუყოფელ, ორგა-  
ნულ მთლიანობაში არიან, ამიტომ მხატვრული ნაწარმოე-  
ბის შესაბამისობა სინამდვილესთან ორი სხვადასხვანაირი  
(აზრისეული და ემოციური) შესატყვისობის ჯამი კი არ  
არის, არამედ ერთი, თავისებური, შესაბამისობა,—იგი ჭეშმა-  
რიტებისა და „სწორი“ ემოციის მექანიკური ჯამი კი არ  
არის, არამედ მხატვრული სიმართლეა. ჭეშმარიტებისაგან  
(—სინამდვილისადმი აზრის ადექვატურობისაგან) მხატვრული  
სიმართლის განსხვავების ნათელყოფისათვის ორიოდე მა-  
გალითია საკმარისი. მე განზრახ მივმართავ მარტივ მაგა-  
ლითებს:

„წამოხტა კაკო ლომივით ზეზე...“

ეს ლექსი რომ წმინდა აზრისეული ადექვატურობის  
თვალსაზრისით განვიხილოთ, იგი არასწორად უნდა ჩავ-  
თვალოთ; ლომივით, ლომის მსგავსად—ამ სიტყვების ზუსტი,  
წმინდა აზრისეული შინაარსით—კაკო, რა თქმა უნდა, ვერ  
წამოხტებოდა (თუნდაც იმიტომ, რომ კაკო ოთხფეხა არ  
იყო). მაგრამ, თუ ლექსის ემოციურ მხარესაც გავითვალის-  
წინებთ, მაშინ იგი სავსებით სწორად უნდა ჩაითვალოს—კა-  
კოს წამოხტომას მართლაც შეეძლო ისეთი შთაბეჭდილე-  
ბის მოხდენა, როგორც ლომისას.

„ავთანდილ იყო სპასპეტი, ძე ამირ-სპასალარისა,  
საროსა მჯობი, ნაზარდი, მსგავსი მზისა და მთვარისა...“

ავთანდილი, რასაკვირველია, მზისა და მთვარის მსგავსი  
(ამ სიტყვების პირდაპირი მნიშვნელობით) ვერავითარ შემ-  
თხვევაში ვერ იქნებოდა. რა მნიშვნელობით შეიძლება ლა-  
პარაკი ასეთ მსგავსებაზე? ცხადია, მხოლოდ ერთი მნიშ-  
ვნელობით—ავთანდილი ისეთივე სასიამოვნო შესახედავი იყო,  
როგორც მზე და მთვარე.

შედარებები, მეტაფორები და ა. შ. სწორედ ასეთი, მხატ-

ვრული, სიძმართლის გამოთქმის საშუალებანია. ჭეშმარიტებისაგან მხატვრული სიძმართლე განსხვავდება არა მარტო იმით, რომ მასში ემოციური მომენტი „მონაწილეობს“, არამედ კიდევ ერთი ნიშნითაც, რომელიც ზევით გარკვევით იყო აღნიშნული.

ზღაპრებსა და ე. წ. ფანტასტიკურ რომანებსაც რომ თავი დავანებოთ, ყოველ მხატვრულ ნაწარმოებში შეიძლება იყოს (და უხშირეს შემთხვევაში არის ხოლმე კიდევც) ლაპარაკი ისეთ პირობებზე და მოვლენებზე, რომელთაც სინამდვილეში ადგილი არ ჰქონიათ. არასოდეს არ არსებულან ამ ქვეყნად ონეგინი და ლენსკი, პეოროინი და გრუმნიცკი, ჩიჩიკოვი და ხლესტაკოვი; და, რაც ყველაზე საინტერესოა, გინდ არსებულებენ ისინი, გინდ არა, ამას აბსოლუტურად არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს მხატვრული ნაწარმოების სიძმართლისათვის. უფრო მეტიც, ისტორიული ჰამლეტი დღეს აღარავის ახსოვს, შექსპირის მიერ შეთხზული ჰამლეტის ბედს კი ჩვენ ხშირად უფრო ძლიერად განვიცდით, ვიდრე ჩვენი ახლობლისას.

მხატვრული სიძმართლის ეს მეორე თავისებურება, მაშასადამე, ის არის, რომ იგი (ეს სიძმართლე) შეიძლება გამონაგონი ფორმით იყოს მოცემული. ცხადია, ეს გამონაგონი, მხატვრული ფანტაზიის ნაყოფი სიძმართლის ძალას იმიტომ ინარჩუნებს, რომ იგი რეალურ სინამდვილეს ემყარება (—თუ არ დაემყარება, დაკარგავს კიდევაც სიძმართლის ძალას), მის თავისებურ გადაჭრუშავებას წარმოადგენს. მაგრამ ისიც ცხადია, რომ მასალის გადაჭრუშავების თავისებურების გამო მხატვრული სიძმართლე მეცნიერული ჭეშმარიტებისაგან განსხვავდება. მხატვრული ფანტაზიის პროდუქტები რეალისტურ ხელოვნებაში —ესაა ტიპიური ხასიათები ტიპიურ გარემოებაში. ტიპი კი „უცნობი ნაცნობია“ —პიროვნებაა, რომელიც ხშირად არც არსებობს სინამდვილეში, მაგრამ რომლის მსგავსი ძალიან ბევრია.

მხატვრული სიძმართლის ეს თავისებურება ძალიან კარგად

დაახასიათა ჯერ კიდევ არისტოტელემ, რომლის აზრითაც, „პოეტის საქმეა თქვას არა ის, თუ რა მოხდა, არამედ ის, თუ რა არის ალბათობისა და აუცილებლობის მიხედვით შესაძლებელი“<sup>1</sup>

როგორც ვხედავთ, მხატვრული სიმართლის შესაბამისობა სინამდვილესთან ამ ასპექტშიც განსხვავდება მეცნიერული აზრის აღქვატურობისაგან. ამ ასპექტში ტიპის ცნებისაგან, სხვათა შორის, იმით განსხვავდება, რომ თუ ყველაფერი ის, რაც ცნების შინაარსს შეადგენს, დამახასიათებელია ამ ცნებით გამოთქმული კლასის ყველა ელემენტისათვის, მხატვრული ტიპის ყველა ნიშანი შეიძლება ცალ-ცალკე აღებულ პროტოტიპებს ყველას არ ახასიათებდეს, მაგრამ მათ საერთო ბუნებას კი შესანიშნავად გამოხატავდეს. ალბათ საქართველოში არასოდეს არ არსებობდა არც ერთი თავადი, რომელსაც ლუარსაბის ყველა ნიშანი ჰქონდა, მაგრამ ამ კლასის შინაგანი ბუნება „კაცია-აღამიანში“ ამომწურავადაა გამოხატული. სხვანაირად რომ ვთქვათ, შეიძლება მხატვრული ტიპი ცალ-ცალკე „პროტოტიპების“ მიმართ „არ იყო მართალი“, მაგრამ ყველა მათ მიმართ ერთად კი სრულ სიმართლეს წარმოადგენს.

თუ ზემოაღნიშნულის გარდა, მხატვრული სიმართლის ამ თავისებურებასაც გავითვალისწინებთ, მაშინ ნათელი გახდება მისი განსხვავებაც და მისი კავშირიც მეცნიერულ ჭეშმარიტებასთან.

სწორედ ეს მჭიდრო კავშირი და მსგავსება გვაძლევს ჩვენ უფლებას მხატვრულობის კრიტერიუმის კვლევის დროს გასაღებად გამოვიყენოთ ჭეშმარიტების კრიტერიუმის ცნება. მაგრამ რაკი მხატვრულობასა და ჭეშმარიტებას შორის განსხვავებაც არსებობს, ამიტომ არ უნდა დავივიწყოთ, — როგორც ეს ზევით იყო ხაზგასმული, — რომ აქ ჩვენ ანალოგიის მეთოდს ვემყარებით.

<sup>1</sup> არისტოტელე, პოეტიკა, §9



## 2. მხატვრობის იმანენტური კრიტიციზმი

მხატვრული ნაწარმოების სოციალური ღირებულება, მისი სიცოცხლისუნარიანობა პრაქტიკით, ცხოვრებით მოწმდება. ასეთი შემოწმებისათვის ადამიანებს თვითონ მხატვრულმა ნაწარმოებმა უნდა მისცეს საზომი. მხატვრობის კრიტერიუმი ხომ სწორედ მხატვრობის კრიტერიუმი და, მაშასადამე, ამითაა განსაზღვრული. პრაქტიკაში მხატვრული ნაწარმოების ღირებულების შემოწმება იმას ნიშნავს, რომ იგი გარკვეულ მოთხოვნებს უყენებს ხელოვნებას და იღებს, ამკვიდრებს მხოლოდ ისეთ ნაწარმოებებს, რომლებიც უპასუხებენ ამ მოთხოვნებს. პრაქტიკა, საბოლოო ანგარიშით, იმას „ზომავს“, თუ რამდენად აკმაყოფილებს მხატვრული ნაწარმოები მხატვრობის კრიტერიუმს. პრაქტიკა, ცხოვრება მხატვრობის კრიტერიუმი იმდენად და იმ აზრით, რამდენადაც იგი ამ კრიტერიუმის ხმარების პრაქტიკაა, მისი მოქმედების „ისტორია“.

ყველა აქედან გამომდინარეობს, რომ მხატვრობის იმანენტური კრიტერიუმის ძებნისას სწორედ მხატვრობის ცნებიდან უნდა გამოვიდეთ. კარგია თუ არა ესა თუ ის მხატვრული ნაწარმოები—ეს კითხვა არსებითად ტოლფასია კითხვისა —არის თუ არა ეს ნაწარმოები მხატვრული (ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით)?

ზემოთ, მხატვრობისა და ჭეშმარიტების ცნებების შედარებისას, უკვე იყო მითითებული მხატვრობის ზოგიერთ ნიშანზე. კერძოდ ნათქვამი იყო, რომ, თუ ჭეშმარიტება სინამდვილესთან აზრის ადექვატურობას ნიშნავს, მხატვრობისათვის სინამდვილის ადექვატური ასახვა საკმარისი პირობა არ არის (თუმცა, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, აუცილებელი კი არის). მხატვრული ასახვა სინამდვილის თავისებური ასახვაა და მხატვრობაც, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ამ თავისებურებაში უნდა ვეძებოთ,

ე. ი. იმაში, რითაც მხატვრული ასახვა მეცნიერულისაგან განსხვავდება.

მხატვრული ასახვის თავისებურება, როგორც ცნობილია, იმაში მდგომარეობს, რომ იგი სინამდვილის ხატოვან-სურათოვანი, სახეებით ასახვაა. ამდენად მხატვრულობის ცნება, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ხატოვანობას, საზოგადოებას, სახეობრიობას (ОБЩЕСТВ) უდრის. მხატვრულობა იმავე ნიშნებით ხასიათდება, რაც სახე.

მხატვრული სახე შემდეგი ნიშნებით ხასიათდება:

იგი სინამდვილის ინტელექტურ-ემოციური ასახვაა; იგი იდეის თვალსაჩინო-გრძნობადი გამოხატვაა; იგი სინამდვილის ასახვა-გადამუშავებაა სილამაზის კანონებისა და ესთეტიკური კატეგორიების შესაბამისად, იგი მხატვრული სიმართლეა.

ეს იმას ნიშნავს, რომ მხატვრულ სახეში გაირჩევა (ცხადია, აბსტრაქციაში) აზრისეული და ემოციური, იდეური და გრძნობად-კონკრეტული მხარეები, შესატყვისობა სინამდვილესთან (სიმართლე) და გამონაგონი. მხატვრულ სახეს მხატვრულად აქცევს არა რომელიმე ცალკე მომენტი (არა „მხატვრულობის ფლოგისტონი“), არამედ ყველა ამ მომენტთა ორგანული მთლიანობა; მხატვრული სახე რომ მხატვრული იყოს, ყველა მისი მომენტი ერთიმეორეს და მთელს უნდა შეესაბამებოდეს. ზოგიერთი ამ მომენტის მიმართ კარგადაა ცნობილი, თუ რა დამლუპველად მოქმედებს მხატვრულობისათვის მათი ერთმანეთთან შეუსაბამობა. როცა, მაგალითად, მხატვრული ნაწარმოების იდეა გრძნობად-კონკრეტული მასალით კი არ არის გამოთქმული, არამედ მის გვერდით დევს (ე. ი. როცა დარღვეულია იდეისა და თვალსაჩინო-გრძნობადი მასალის შესატყვისობა-შესაბამისობა), მაშინ ყველა გრძნობს, რომ აქ მხატვრულ ნაწარმოებთან არა გვაქვს საქმე. როცა მხატვრული ნაწარმოების სიმართლე ცხოვრებისეული სიმართლის უბრალო ფოტოგრაფიული გამეორებაა და არ არის სილამაზის კანონებისა და

ესთეტიკური კატეგორიების მიხედვით გადაზემეებული, ანდა, როცა გამონაგონი სრულიად მოწყვეტილია ცხოვრებისეულ სიმართლეს (ე. ი. როცა დარღვეულია სიმართლისა და სილამაზის შესატყვისობა), მაშინაც საქმე არასრულფასოვან ნაწარმოებთან გვაქვს. ანალოგური მდგომარეობაა მხატვრული ნაწარმოების აზრისეული და ემოციური მხარეების შეუსაბამობის დროს. უსიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებს ხელოვნებაში (და არა მარტო ხელოვნებაში) გრძნობაჭარბი დამოკიდებულება უბრალო ამბებთან. სენტიმენტალობის უბედურება სწორედ აზრისა და გრძნობის შეუსაბამობაშია. გარდა ამისა, აღმაფოთებელია, მაგალითად, ტრაგიკული ამბისადმი ჰუმორისტული დამოკიდებულება. მიუღებელია, მეორე მხრივ, კომიკურისადმი ტრაგიკული, ან თუნდაც სერიოზული მიდგომა. ზემოთ რამდენჯერმე ითქვა, რომ ხელოვნებამ „სწორი“ იდეურ-ემოციური რეაქციები უნდა დაამკვიდროს, სწორი ემოცია კი (ხელოვნებაში) აზრისეული მასალის შესატყვისი ემოციაა.

გასაგებია, რომ ემოციასთან აზრის შესატყვისობა იგივე ხასიათის არაა, რაც იდეისა და თვალსაჩინო-გრძნობადი მასალის ერთიანობა; ასახულისა და გამონაგონის ან სიმართლისა და სილამაზის შესაბამისობაც თავის მხრივ განსხვავებული უნდა იყოს. გასაგებია ისიც, რომ ყველა ეს სხვადასხვაგვარი შესაბამისობა ერთ მთლიანობაში, ე. ი. ისევ თავისებურ ურთიერთშესაბამისობაშია. მაშასადამე, მხატვრულობა შესატყვისობა- შესაბამისობათა თავისებური სისტემაა, ხოლო მხატვრულობის იმანენტური კრიტერიუმი მის ყველა მომენტთა მთლიანობაა, მათი ურთიერთშესაბამისობაა, ხოლო ცალკეულ მომენტთა ერთმანეთთან შესაბამისობა ამ მთლიანი კრიტერიუმის მხარეები იქნება, რომელთა ცალკე გამოყოფა და დამოუკიდებელ კრიტერიუმად ხმარებაცაა შესაძლებელი.

ამაში დასარწმუნებლად განვიხილოთ ეს მხარეები ცალ-ცალკე.

მხატვრულობის კრიტერიუმი მხატვრული ნაწარმოების ღირებულების კრიტერიუმი. მხატვრული ნაწარმოების ღირებულება კი იმაში მდგომარეობს, რომ იგი (ნაწარმოები) რაღაცას აძლევს ადამიანს, ამაღლებს, ამდიდრებს მას სულიერად.

რაში მდგომარეობს ადამიანზე ხელოვნების ზეგავლენის თავისებურება, რას გვაძლევს ხელოვნება, რით გვამდიდრებს იგი? ავიღოთ რამდენიმე, ერთიმეორისაგან განსხვავებული, მაგალითი და მოვძებნოთ ის საერთო, რასაც ისინი იძლევიან.

აი ლალო ასათიანი ლექსი „ქართლის გზაზე“:

„ჰეი, ძმობილო, შეხედე, რამდენი ყაყაჩო გაშლილა,  
რაც უფლისციხეს გამოვცდით, უფრო და უფრო გახშირდა;  
მინდვრებს, გორაკებს, ფერდობებს ეფინება და ეღება,  
გზაში ყაყაჩოს შეხვედრა სიკეთედ დაგვებუდება:  
ჰეი, ძმობილო, შეხედე, რამდენი ყაყაჩო გაშლილა,  
რაც უფლისციხეს გამოვცდით, უფრო და უფრო გახშირდა;  
მოდი ჩვენ ესეც ვიკმაროთ და სხვა დიდება ნუ გვინდა,  
ყაყაჩომ თუ მოგვანათოს ლამაზი ქალის შუქითა!“

რას გვაძლევს ეს ლექსი? „გარდა იმისა“, რომ ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებს, იგი ჩვენ გვამდიდრებს კიდევაც. გვამდიდრებს იმით, რომ „გვასწავლის“ ნაზ სიყვარულს ბუნების სილამაზისადმი, „გვასწავლის“ სიხარულს, პოეტურ გრძნობას აღძრავს ჩვენში. მოკლედ რომ ვთქვათ, ეს ლექსი ბუნების უბრალო მოვლენების სილამაზისადმი პოეტურ (და პოეტურად სწორ) დამოკიდებულებას გვინერგავს.

ანდა კიდევ მაგალითი – ანა კალანდაძის „ლალო ასათიანს“:

სადმე, ახლოს, მზე კვლავ გაშლის აკაციებს  
და ყვავილნი, მათ გულ-მკერდზე დაფანტულნი,  
მოვლენ შენთან... ნანას გეტყვის ნაკადული,

სასაფლაოს ქვის კალთაში დაგაძინებს...  
მე ასე მწამს,—ერთი ნორჩი ნაძვის ძირას  
ყაყაჩოში საუკუნოდ ჩაგეძინა...  
ჩაგეძინა სიყვარულით ანათრთოლებს...  
არა, ლადო, აღარ მოეწყვეტ ყაყაჩოებს...  
სიკვდილი კი არ მოსულა მგოსნის კართან,  
ასეთია ქარიშხლიან სულის ბოლო.  
ფიროსმანი? ფიროსმანიც მოვა, რათა...  
შენ სევდიან „თბილ სამარეს“ ეამბოროს.  
შმაგი ქარი ყვავილებს რომ ჩაუქროლებს  
აღდგებიან წლები შენი სიჭაბუკის:  
ისევ გინდა თქვა სიმღერა ჩაუქრობი,  
ჩვენს შორის რომ სასაოებით იხსენება...  
შმაგი ქარი ყვავილებს რომ ჩაუქროლებს,  
მშვიდობაზე შენი ლექსი იწერება...  
გაზაფხული... ნახე, რარიგ წარმტაცია...  
ცეცხლიანი ყაყაჩო რომ ტანს აიყრის,  
სადმე ახლოს ყვავილს გაშლის აკაცია,  
ყვავილს გაშლის და გულ-შკერდზე გადაიყრის...

აქაც ანალოგიური მდგომარეობაა — ლექსი პოეტს პოეტის თვალთ გვანახებს, მისდამი მის შესაბამის, თუ შეძლება ასე ითქვას, მისთვის საკადრის დამოკიდებულებას აღძრავს ჩვენში.

ბუნებრივია, რომ ემოციის „საგნის“ სირთულე-სიმარტივის შესაბამისად თვითონ ემოციური დამოკიდებულებაც შეიძლება მეტნაკლებად რთული იყოს. თუ ლუარსაბისადმი დამოკიდებულება შედარებით მარტივია, ჩვენი გრძნობები დონკიხოტის მიმართ უფრო რთულია და, მაგალითად ჰამლეტის მიმართ კიდევ უფრო რთული (იმდენად რთული, რომ დღემდე დავაა—როგორია ჰამლეტის ხასიათი, რაშია მისი ტრაგედია...). დამოკიდებულების სირთულის, მისი „მრავალფენიანობის“ საილუსტრაციოდ ერთ „საშუალო სირთულის“, მაგალითს მოვიტან: ოტელო კლავს დეზდემო-

ნას—უბიწოსა და უდანაშაულოს. ბუნებრივია, რომ ჩვენი სიმპათია მთლიანად დეზდემონას მხარეზე უნდა უყოს, ოტელო კი უნდა აღშფოთებას იწვევდეს (თუ ზიზღს არა). სიმპათია დეზდემონას მიმართ მკითხველსა და მაყურებელს, რა თქმა უნდა, აქვთ ხოლმე, ოტელოსაც საქციელს უწუნებენ, მაგრამ... მაგრამ, ჩვეულებრივად არათუ ზიზღი და აღშფოთება არ იბადება, არამედ მას თანაუგრძნობენ კიდევაც—მას და დეზდემონას ერთად დასტირიან. კიდევ მეტი, მას ნაწილობრივ მაინც, ამართლებენ. მართლაც სუბიექტურად ოტელო ხომ მართალია, ამასთან იგი გმირიც არის—დეზდემონას მოკვლით იგი მის ბიწიერებას კლავს და მისი სიწმინდისადმი სიყვარულს ამტკიცებს. ამ სიმართლისა და გმირობის განცდა რომ არა ჰქონდეს მაყურებელს, მას აღშფოთება მაინც უნდა გამოეთქვა მკვლელობის გამო.

ასეა თუ ისე, მარტივი იქნება თუ რთული ის ემოციური რეაქცია, რომელიც ხელოვანმა უნდა ჩაგვიწეროს, იგი ერთ აუცილებელ პირობას მაინც უნდა აკმაყოფილებდეს—უსათუოდ დამაჯერებელი უნდა იყოს. ემოცია დამაჯერებელი, მკითხველისა და მსმენელისათვის მისაღები მხოლოდ მაშინ იქნება, თუ იგი ობიექტური ღირებულებისაა, ამ ემოციის საგნის შესაბამისია. თუ მაგალითად, პოეტმა ერთი ალიაქოთი ატეხა ისეთი რამის გამო, რაც უბრალო ყურადღების ღირსი არ არის, მაშინ მას, ცხადია, არავინ დაუჯერებს, საგნისა თუ მოვლენის მის ემოციურ შეფასებას არავინ მიიღებს. მაშასადამე, შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრული ნაწარმოების აზრისეული და ემოციური მხარეების ურთიერთშესაბამისობა აუცილებელი პირობაა ნაწარმოების მხატვრობისათვის და, როგორც ასეთი, იგი (ეს შესაბამისობა) მხატვრობის ნეგატიური კრიტერიუმში მაინც არის. ნეგატიური იმ აზრით, რომ მისი დარღვევა უკვე არღვევს ნაწარმოების მხატვრობას, მარტო მისი დაცვა კი არ იძლევა მხატვრობის სრულ გარანტიას.

ნაწარმოების ემოციური და აზრისეული მხარეები შე-

სატყვისობაში უნდა იყვნენ, ე. ი. ემოცია სწორი უნდა იყოს. რა პირობებში შეიძლება სწორი ემოციური რეაქციების შემუშავება? სულ ცოტა, ორი აუცილებელი პირობის შემთხვევაში—საგანი სწორად უნდა იქნას წარმოდგენილი და სუბიექტის გრძნობები ამ საგნისადმი სწორ ფილოსოფიურ, პოლიტიკურ და ეთიკურ დამოკიდებულებას უნდა ემყარებოდეს. სწორი ემოციური რეაქციის მისაღებად საგნისადმი სწორი მსოფლმხედველობრივი მიდგომა და ამ საგნის სათანადო ზერხით დანახვაა საჭირო. ეს იმას ნიშნავს, რომ ამა თუ იმ მოვლენისადმი სწორი ემოციური რეაქცია მისი არსებისადმი (და თუ ეს მოვლენა სოციალურია), მისი სოციალური დინებისადმი დამოკიდებულებას უნდა ემყარებოდეს. მაგრამ თუ ხელოვანი უშუალოდ და პირდაპირ საგნის არსების ხატვას მონდომებს, იგი უეჭველად მარცხს განიცდის. ემოციურ რეაქციებს ჩვეულებრივად და ყველაზე უფრო ძლიერად გრძნობად-კონკრეტული, თვალსაჩინო მოვლენები იწვევენ. თუ ხელოვანს სურს ჩვენში სწორი ემოციები გამოიწვიოს, მან უნდა არსებითი მოგვაწოდოს (შემთხვევითმა და გარეგანმა შეიძლება სწორი რეაქციები არ აღძრას), მაგრამ ეს არსებითი გრძნობად-თვალსაჩინო სახით მოგვცეს (წინააღმდეგ შემთხვევაში შესაძლოა ხელოვანის ნათქვამმა გულგრილნი დაგვტოვოს). ერთი სიტყვით, მან არსება უნდა მოგვაწოდოს გრძნობად-თვალსაჩინო სახით. ამავე დროს, ხელოვანმა ასახული სინამდვილის მსოფლმხედველობრივი შეფასება უნდა მოგვცეს, მაგრამ თუ იგი უშუალოდ დაიწყებს ფილოსოფიური, მორალური და პოლიტიკური იდეების ქადაგებას, იგი ხელოვანი აღარ იქნება (მან ხომ გრძნობები უნდა გადასცეს მკითხველს თუ მსმენელს); ასახული მსოფლმხედველობრივი შეფასება მან მისდამი ემოციური დამოკიდებულების მეშვეობით უნდა შეგვატყობინოს. თუ როგორ ახერხებს ამას ხელოვანი, ამის შესახებ ზემოთ იყო ნათქვამი; ამ, ერთი შეხედვით, გადაუწყვეტელ პრობლემას ტიპიურობის ცნება

ხსნის—ხელოვანი ტიპიურ სურათებსა და სახეებს ქმნის და ასასახისადმი ტიპიურ გრძნობებს (ე. ი. მათი არსებისადმი მსოფლმხედველბრივი დამოკიდებულების გამომხატველ გრძნობებს) გამოავლენს. აქ ჩვენთვის საინტერესოა ის გარემოება, რომ ხელოვანი თავისი ამოცანის შესასრულებლად— მხატვრული ნაწარმოების შესაქმნელად—კიდევ ერთ პირობას უნდა დაემორჩილოს, მან ნაწარმოების შინაგანი, სიღრმისეული მხარეები ზედაპირული, თვალსაჩინო, გრძნობად-კონკრეტული საშუალებებით უნდა გააოთქვას. ზოგადად რომ ვთქვათ, მან იდეისა და გრძნობად-კონკრეტული მასალის ერთიანობა, მათი თავისებური შესაბამისობა უნდა დაიცვას. ეს შესაბამისობა იმაში მდგომარეობს, რომ გრძნობად-კონკრეტული მასალა სწორედ იდეის თნახმად იყო ორგანიზებული, მისი შუქით განათებული. იდეისა და გრძნობადი მასალის, ან როგორც ზოგჯერ ამბობენ, იდეისა და ფორმის შესატყვისობა ხელოვნების ნაწარმოების მხატვრულობის აუცილებელი პირობაა და ამდენად იგი, აზრისა და გრძნობის ერთიანობის დაგვარად, მხატვრულობის (ნეგატიურ მაინც) კრიტერიუმად უნდა ჩაითვალოს.

ეს კრიტერიუმი ხშირად წამოყენებულა მხატვრულობის, ერთადერთ თუ არა, ძირითად კრიტერიუმად მაინც (მაგალითად, ჰეგელთან ხელოვნების მშვენიერება სწორედ იდეისა და ფორმის შესატყვისობაში მდგომარეობს). მხატვრულ ნაწარმოებში ტენდენცია ისე უნდა გამოძინარეობდეს, რომ ამაზე სპეციალურად არ მიითითებოდეს—სწორედ ამ კრიტერიუმის დახასიათებას წარმოადგენენ სხვადასხვა მხრიდან (პირველი ობიექტურ-აზრისეული მხრიდან, მეორესუბიექტურ-ემოციურიდან).

იდეის „გათავლსაჩინობის“, „პერსონიფიკაციის“ საუკეთესო საშუალება ტიპიურ სახეთა შექმნაა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ხელოვნების უმაღლესი, ჭეშმარიტი მეთოდი რეალიზმია. სინამდვილის მოვლენათა სწორი შეფასება, მათი სწორი მსჯავრდება მხოლოდ სინამდვილის სწორი



ასახვის პირობებშია შესაძლებელი. მხატვრული ნაწარმოები მხოლოდ მაშინ არის სავსებით დამაჯერებელი, როცა იგი სიმართლეს ასახავს, მართალს ამბობს. მაგრამ, როგორც ეს ცნობილია, მხატვრული ნაწარმოების სიმართლე არ შეიძლება იყოს ცხოვრებისეული სიმართლის უბრალო და, მით უმეტეს, ზედაპირული გამეორება. ამის სასარგებლოდ ლაპარაკობს უკვე ის გარემოება, რომ ხელოვანი ზოგადასა და არსებითს ცალკე არებული ერთეულების საშუალებით გამოთქვამს. დიდ უმრავლეს შემთხვევაში ამ ერთეულის გაზვიადება-გამახვილების გარეშე შეუძლებელია, რომ მან მოახერხოს ზოგადის გამოთქმა და, მითუმეტეს, მოვლენათა მთელი კლასისადმი ხელოვანის დამოკიდებულების ტვირთზიდვა. სხვანაირად რომ ვთქვათ, თვითონ ტიპიზაციის ბუნება გულისხმობს ფანტაზიის საჭიროებას. ლუარსაბი სავსებით რეალური ტიპია, მაგრამ იგი ილიას მიერაა შეთხზული. ასევე ჰამლეტი, ფაუსტი და ა. შ.

ერთი სიტყვით, მხატვრული ფანტაზიის, გამონაგონის, ასახული სინამდვილის თავისებური ხელოვნებითი გადაშეშავების გარეშე ხელოვნება არ არსებობს, ხელოვნებაში სიმართლეც უნდა იყოს და გამონაგონიც.

ცხადია, არ შეიძლება, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში მართალი და შეთხზული ერთიმეორის გვერდით იყოს მოცემული; მათ შორის მჭიდრო ორგანული კავშირია. რაში მდგომარეობს ეს კავშირი, ამაზე პასუხის გაცემა არაა ძნელი. შეთხზული მხატვრულ ნაწარმოებში სიმართლეს უნდა ემყარებოდეს, ამ სიმართლის განვითარების წინწასწრებას უნდა წარმოადგენდეს. ცხადია, აქ განვითარებაში უნდა ვიგულისხმოთ არა მარტო მოვლენათა ისტორიული, დროული წინსვლა, არამედ მოვლენათა სრულყოფა საერთოდ. არისტოტელეს სიტყვებით რომ ვთქვათ, ხელოვანი უნდა გვიამბობდეს იმას, რაც შეიძლება მოხდეს აუცილებლობისა და ალბათობის მიხედვით, რაც მოხდებოდა, მოცემული მოვლენა, რომ თავისი შინაგანი ბუნების მიხედვით განვითარე-

ბულიყო ბოლომდე, სავსებით გამოვლენილიყო. შესაძლებელია, მაგალითად, ტარიელისთანა ველადგაჭრილი მიჯნური არც არსებობდა, მაგრამ ჭეშმარიტი მიჯნური, მიჯნურობას ბოლომდე აყოლილი ადამიანი სწორედ ტარიელის მსგავსი უნდა ყოფილიყო.

რეალისტურ ხელოვნებაში შეთხზვა მოვლენის ბოლომდე „უკიდურესობამდე“ მისული წარმოსახვაა. რეალისტური ფანტაზია სინამდვილის გადამუშავება-გამახვილებაა ამავე სინამდვილის კანონებზე დამყარებით. რა მიმართულებით უნდა მიდიოდეს ეს გადამუშავება-გამახვილება, რა მიზანს ექვემდებარება იგი? გამახვილების მიზანი, ცხადია, ის არის, რომ ასახული მოვლენა უფრო თვალნათლივ იქნას გამოვლენილი (ე. ი. შეთხზვა ტიპიზაციის ამოცანას ემსახურება) და ეს კი საჭიროა იმისთვის, რომ ასახულ სინამდვილეს სწორი შეფასება მიეცეს. ფანტაზია მხატვრულ შემოქმედებაში, საბოლოო ანგარიშით, ასახული სინამდვილისადმი სწორი იდეურ-ემოციური რეაქციების შემუშავებას ემსახურება. ამის გამო, იმის შესაბამისად, თუ რა შეფასებას იმსახურებს ასახული საგანი, მასალის მხატვრული გადამუშავება ამა თუ იმ ესთეტიკური კატეგორიის მიხედვით ხდება. შეთხზვა-გამახვილება გამშვენიერებას, „ტრაგიზაციას“, კომიკურის წინა პლანზე წამოწევას ნიშნავს.

ესთეტიკური კატეგორიების როლი შემოქმედების პროცესში სპეციალურ გამოკვლევას მოითხოვს. აქ ჩვენთვის საკმარისია იმის აღნიშვნა, რომ, როგორი ხასიათიც არ უნდა ჰქონდეს ხელოვნებაში ცხოვრებისეული სიმართლის მხატვრულ გადამუშავებას, სიმართლე და გამონაგონი სავალდებულო შესაბამისობაში უნდა იყვნენ. სიმართლისა და შეთხზულის შესაბამისობა, შეთხზულის საშუალებით სიმართლის გამოთქმა, ან მოკლედ რომ ვთქვათ, მხატვრული სიმართლე ხელოვნების აუცილებელი პირობაა და ამდენად, კრიტერიუმიც.

ზემოთ უკვე იყო ნათქვამი, რომ მხატვრულობას ადგი-

ლი აქვს არა მაშინ, როცა მისი ცალკეული წყვილეული მომენტებია ურთიერთშესაბამისობაში, არამედ მაშინ, როცა ყველა მომენტი ერთიმეორეს და მთელს შეესატყვისება. წყვილეულ მომენტთა შესატყვისობანი, რომლებიც ჩვენ ჩამოვთვალეთ, სხვადასხვა მხრიდან ახასიათებენ მხატვრულობის ბუნებას, სხვადასხვა ასპექტში წარმოგვიდგენენ მას და ამიტომაც არასაკმარისი, ნაწილობრივი კრიტერიუმები არიან. ყველა ამ მომენტის მთლიანობამ კი (თუ, ცხადია, ეს მომენტები ამოწურავენ მხატვრულობის არსებას) სრული და საკმარისი კრიტერიუმი უნდა მოგვცეს.

რა უნდა იყოს ეს სრული კრიტერიუმი? ის ნაწილობრივი კრიტერიუმები, რომელთა შესახებაც ზემოთ იყო ლაპარაკი, სხვადასხვა მხრიდან, სხვადასხვა ასპექტით ერთსა და იმავეს გამოთქვამენ. გამოთქვამენ იმას, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში სათქმელი და თქმა, შინაარსი და ფორმა ჰარმონიულ ერთიანობაში, შესაბამისობაში უნდა იყვნენ. მომენტები, რომლებიც ჩვენ დავახასიათეთ, მხატვრული ნაწარმოების აუცილებელი ელემენტებია. ელემენტების ერთიანობას, როგორც ცნობილია, შინაარსი ეწოდება, ხოლო ამ ერთიანობის წესს—ფორმა. აზრი და გრძნობა, იდეა და თვალსაჩინო-გრძნობადი ხატები, სიმართლე და გამონაგონი მხატვრული ნაწარმოების აუცილებელი ელემენტებია, მისი სხვადასხვა მხარეებია, სხვადასხვა ფენებია. ცალ-ცალკე ისინი, რა თქმა უნდა, მხატვრულ ნაწარმოებს არ წარმოადგენენ, მათი ურთიერთშერწყმა, გამთლიანება, გარკვეული წესით, გარკვეული ფორმით დაკავშირებაა საჭირო.

რას ნიშნავს მხატვრული ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის შესატყვისობა? ნიშნავს თუ არა ეს იმას, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში არის ერთი მხრივ ფორმა და მეორე მხრივ შინაარსი და ისინი ჰგვანან ერთმანეთს ანდა სხვა რაიმე გარეგნული კავშირია დამყარებული მათ შორის? ცხადია, არა. აქ შესაბამისობაზე მხოლოდ იმ აზრით

შეიძლება ლაპარაკი, რომ შინაარსი მხატვრულ ნაწარმოებში ფორმითაა გამოთქმული, რომ ნაწარმოების შინაგანი, სიღრმისეული მხარები გარეგანის, ზედაპირულის მეშვეობითაა გადმოცემული. მხატვრული ნაწარმოების შინაარსისა და ფორმის შესაბამისობა, ჰარმონიული ერთიანობა ჩვენ გვაქვს მხოლოდ მაშინ, როცა შინაარსი მთლიანად ფორმითაა გამოთქმული, როცა, მაგალითად, იდეა სწორედ მხატვრული სახეებითა და სურათებითაა მოცემული, როცა ნაწარმოების ტენდენცია ამ სახეთა და სურათთა ემოციური შეფერილობიდან ჩანს მხოლოდ, როცა შეფასება (კერძოდ, ემოციურიც) ამ სახეებსა და სურათებს გარედან კი არ აქვთ მოხვეული, არამედ ბუნებრივად გამომდინარეობს მათგან, როცა შეთხზული მხატვრული სურათი იმდენად დამაჯერებელია, რომ სინამდვილეზე „უფრო მართალია“.

მოკლედ რომ ვთქვათ, ფორმისა და შინაარსის შესატყვისობის კრიტერიუმი მხატვრულობის სრული და საკმარისი კრიტერიუმი (ცხადია, თუ შინაარსის ქვეშ მხატვრული ნაწარმოების სრულ შინაარსს ვიგულისხმებთ და არა მარტო მის ერთ ელემენტს, მაგალითად, აზრისეულ მხარეს ან იდეას, რასაც ხშირად აკეთებენ ხოლმე. ასეთ შემთხვევაში ჩვენ ნაწილობრივ კრიტერიუმზე დავალთ).

იმის გათვალისწინება, რომ ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის კრიტერიუმში სამივე ზემოგანხილული ნაწილობრივი კრიტერიუმი (და კერძოდ სიმართლისა და შეთხზულის შესაბამისობის კრიტერიუმი) იგულისხმება, მოხსნის იმ არგუმენტს, რომელსაც ხშირად ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის კრიტერიუმის წინააღმდეგ აყენებენ ხოლმე. ამ არგუმენტის არსი შემდეგში მდგომარეობს—თუ ფორმისა და შინაარსის შესატყვისობა უკვე იძლევა მხატვრულობის გარანტიას, მაშინ მხატვრულად უნდა მივიჩნიოთ ცუდ ფორმაში გამოთქმული ცუდი შინაარსიც. ცუდი შინაარსი აქ შეიძლება მხოლოდ ან იმას ნიშნავდეს, რომ იგი

სინამდვილის დამახინჯებული ასახვაა (ე. ი. უკვე დარღვეულია სიმართლისა და შეთხზულის შესაბამისობის მოთხოვნა), ან იმას, რომ სინამდვილე არასწორი პოზიციებიდანაა შეფასებული (ე. ი. დარღვეულია აზრისეული და იდეურ-ემოციური, ობიექტური და სუბიექტური მხარების ერთანობის მოთხოვნა). (ცუდი იდეის მაგალითი ამ ორ შესაძლებლობაზე დაიყვანება—ისიც ან დამახინჯებულად ასახავს სინამდვილეს, ან არასწორ შეფასებას აძლევს მას—სხვა აზრით ცუდი იდეები არ არსებობს). ამდენად სავსებით მართალი იყო პლехანოვი ლუნაჩარსკისთან კამათში. პლехანოვი წერდა: „Г. Луначарский утверждал (если я правильно понял его), что форма может вполне соответствовать и ложной идее. Но с этим я не могу согласиться. Вспомним пьесу де-Кюреля „La geras du lion“. В основе этой пьесы лежит, как мы знаем, та ложная идея, что предприниматель относится к своим рабочим так же, как лев относится к шакалам, питающимся теми крохами, которые падают с его царского стола. Спрашивается, мог ли бы де-Кюрель верно выразить в своей драме эту ошибочную идею? Нет! Эта идея потому и ошибочна, что противоречит действительным отношениям между предпринимателем и его рабочими. Изобразить ее в художественном произведении значит исказить действительность. А когда художественное произведение искажает действительность, тогда оно неудачно“<sup>1</sup>

მაშასადამე, ფორმისა და შინაარსის შესაბამისობის კრიტერიუმი საკმარისი და ამიტომ დადებითი კრიტერიუმაცაა. თუ მხატვრულ ნაწარმოებში ფორმა შინაარსს შეესაბამება, მაშინ ჩვენ ნამდვილად მხატვრულ ნაწარმოებთან

<sup>1</sup> Г. В. Плеханов, Соч., Т. XIV, стр. 180-181

გვაქვს საქმე, თუ ეს შესაბამისობა დარღვეულია, მაშინ მხატვრულობაც ირღვევა.

მხატვრული ნაწარმოების ფორმა სრულ ესთეტიკურ შთაბეჭდილებას მხოლოდ მაშინ ახდენს, თუ იგი შინაარსს მთლიანად გამოთქვამს, თუ იგი შინაარსს შეესაბამება. რარიგ „ლამაზიც“ არ უნად იყოს ფორმა, თუ იგი შინაარსის გამოთქმას კი არ ემსახურება, არამედ გარედან არის მიკერებული, იგი საბოლოო ანგარიშით ანტიესთეტიკურობაში გადადის.

ფორმისა და შინაარსის შესაბამისობა მხატვრულობის აბსოლუტური კრიტერიუმი არ არის, ამისთვის მას შინაარსუელობა აკლია. ეს კრიტერიუმი ფორმალური კრიტერიუმი; იგი იმას კი არ გვეუბნება, რა არის მხატვრულობა, არამედ მხოლოდ იმას, როგორი უნდა იყოს იგი. ამდენად იგი აბსტრაქტულიც არის, მაგრამ, სამაგიეროდ, ისეთი ბუნებისაა, რომ ყოველთვის მზად არის აივსოს კონკრეტული შინაარსით, რასაც იგი ყოველი გამოყენებისას იძენს. ყოველ მხატვრულ ნაწარმოებს ჩვენ ვუდგებით მოთხოვნით—ფორმა შეესაბამებოდეს შინაარსს,—ხოლო რა შინაარსი რა ფორმასთან უნდა იყოს ერთიანობაში, ამას თვითონ შესამოწმებელი მხატვრული ნაწარმოები გვეუბნება.

ამ კრიტერიუმის ხმარება, მიუხედავად მისი ფორმულირებისა, ძალიან ძნელია. იმისათვის, რომ მხატვრული ნაწარმოები შეაფასო—დაინახო არის თუ არა მასში ფორმისა და შინაარსის შესაბამისობა—მთლიანად უნდა „გადასახლდე“ მასში ან, რაც იგივეა, მთელი არსებით, ცნოიერების ინტელექტური, ნებელობითი და ემოციური მხარეების ერთიანობით განიცადო იგი. ამიტომაც ეს კრიტერიუმი შემოწმებათა მრავალ და მრავალ გამეორებას, პრაქტიკაში, ცხოვრებაში გამოყენებას მოითხოვს, რაც მას მხატვრულობის ნამდვილ საზომად აქცევს.

## მსთმეტიკურის ზოგადი დახასიათება

### 1. მსთმეტიკურის რეალურ-ისტორიული საფუძველი

ადამიანი სინამდვილესთან ათასგვარ ურთიერთობაშია. იგი ბუნების ნაწილია, კერძოდ, ფიზიკური სხეულია და, როგორც ასეთი ემორჩილება ფიზიკის კანონებს, მატერიალური სინამდვილის სხვა საგნებისა და მოვლენების ზემოქმედებას განიცდის. ასე, მაგალითად, იგი ემორჩილება მიზიდულობის კანონს, წყალში ჩასვლისას იკლებს წონას, თავისი მხრებით ატარებს ატმოსფეროს წნევას და ა. შ. . გარემო პირობებში მომხდარი ცვლილებები ადამიანში აირეკლება, აისახება, კერძოდ, როგორც ფიზიკურ სხეულში. ტემპერატურეს, განათების, ატმოსფერული წნევის, ელექტრომაგნიტური ველის და სხვა ასეთთა ცვლილებებზე ადამიანი რეაგირებს (გარდა სპეციფიკური ადამიანური რეაქციებისა) ისევე, როგორც ყველა დანარჩენი ფიზიკური სხეული.

მაგრამ ადამიანი არ არის უბრალო ფიზიკური სხეული. იგი ცოცხალი ორგანიზმია. მისი, როგორც ასეთის, კავშირურთიერთობა გარე სინამდვილესთან ბევრად უფრო რთულია და მრავალფეროვანი, ვიდრე უბრალო ფიზიკური სხეულისა. იგი არა მარტო განიცდის ჰაერის დაწოლას, არამედ შეისუნთქავს კიდევეც მას, არა მარტო ღვას, სიმძიმის ძალით, დედაბიწაზე, არამედ დადის კიდევეც მასზე, არა მარტო ტივტივებს წყალში, არამედ სვამს კიდევეც მას და ა. შ. . როგორც ცოცხალი ორგანიზმი, ადამიანი არსებობს გარემოსთან ნივთიერებათა ცვლის შემწეობით. სხვანაირად არსებობა მას, როგორც ცოცხალ ორგანიზმს, არ შეუძლია.

ამ ახალ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ბიოლოგიურ კავ-

შირ-ერთიერთობათა დამყარება არ აუქმებს სინამდვილესთან ადამიანის ფიზიკურ კავშირებს. არ აუქმებს, მაგრამ არც მთლად უცვლელად ტოვებს. ადამიანი ემორჩილება მიზიდულობის კანონს, მაგრამ უძრავად კი არ დევს მიწაზე, არამედ დადის, მოძრაობს; იგი იძირება წყალში, მაგრამ ცურვაც შეუძლია და ა. შ. ერთი სიტყვით, იგი ემორჩილება ფიზიკის კანონებს, მაგრამ თავისებურად; სხეადასხვა კანონისაღმი ერთდროული მიზანშეწონილი დამორჩილებით იგი ასუსტებს ბუნების ძალთა ერთი რიგის მოქმედებას და ხელს უწყობს მეორე რიგს, რითაც თავისთვის სასურველ შედეგებს აღწევს.

სასურველი შედეგი კი, უპირველეს ყოვლისა, მოთხოვნილების დამაკმაყოფილებია. ცოცხალი არსების ბუნება სწორედ ისაა, რომ საარსებო საშუალებებს იგი გარემოდან იღებს. მოთხოვნილება ამ გარემოების უშუალო გამოხატულებაა. საგნები და მოვლენები, რომლებიც ცოცხალ არსებას გარს არტყიან და მისი არსებობის აუცილებელ პირობებს შეადგენენ, მისთვის მოთხოვნილების საგნებად იქცევიან.

ცხოველი, როგორც ცნობილია, მოთხოვნილების საგნებს მზა სახით პოულობს ბუნებაში. ამიტომ მისი მოთხოვნილებათა სფერო ემპირიულად და აქტუალურად არსებულ საგნებსა და მოვლენებს არ სცილდება. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ცხოველს მხოლოდ სასიცოცხლო, ვიტალური მოთხოვნილებები გააჩნია. მას მხოლოდ იმის მოთხოვნილება აქვს, რაც აუცილებელია მისი არსებობისათვის; ყველაფერი ეს უკვე არსებობს ბუნებაში (რომ არ ყოფილიყო, ცხოველიც არ იარსებებდა). ცხოველისაგან განსხვავებით ადამიანი მოთხოვნილებათა დამაკმაყოფილებელ საგნებს არა მარტო მზამზარეული სახით პოულობს ბუნებაში, არამედ აგრეთვე ქმნის, აწარმოებს მათ. შრომა, წარმოება, მოთხოვნილების დამაკმაყოფილებელ საგანთა შექმნის უნარი, როგორც ცნობილია, ადამიანის სპეციფიკური თვისებაა; ცხოველთა სამყაროს ადამიანი გამოეყო სწორედ წარმოების მეშვეობით.



თავდაპირველად წარმოება მიმართულია ადამიანის ვი-  
ტალურ მოთხოვნილებათა უკეთ დაკმაყოფილებისაკენ. წარ-  
მოების თავდაპირველი მიზანი ადამიანის უკვე არსებულ  
სასიცოცხლო მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებაა. მაგრამ,  
თუნდაც იმიტომ, რომ წარმოების პროდუქტი მხოლოდ  
ნაწილობრივადაა ბუნების საგნების იდენტური, ადამიანის  
თვით ვიტალური მოთხოვნილებებიც თავისებური ხდება.  
ადამიანს აღარა აქვს მაგალითად, უმი ხორცის ჭამის მოთ-  
ხოვნილება. წარმოების პროცესი არა მართო ასხვაფერებს  
ადამიანის ვიტალურ მოთხოვნილებებს, არამედ აგრეთვე ამ-  
დიდრებს, ართულებს მათ. ადამიანის სასიცოცხლო მოთ-  
ხოვნილებებში შედის ისეთი რამეც, რაც სრულიად უცხოა  
ცხოველისათვის. ტანისამოსი, მაგალითად, უკვე ადამიანის  
სასიცოცხლო მოთხოვნილებად იქცა. ერთი სიტყვით, რამდენ-  
ადაც წარმოება ქმნის არა მარტო ადამიანის მოთხოვნილე-  
ბათა დამაკმაყოფილებელ საგნებს, არამედ აგრეთვე თვით  
ადამიანსაც, როგორც სოციალურ არსებას, როგორც „საზო-  
გადოებრივ ცხოველს“, იმდენად იგი (წარმოება) ადამიანის  
ვიტალურ მოთხოვნილებებს სოციალურ ხასიათს აძლევს.

შრომის, საწარმოო პრაქტიკის პროცესში ადამიანი ახალ,  
სპეციფიკურ-ადამიანურ ურთიერთობებს ამყარებს ობიექ-  
ტურ სინამდვილესთან, მის საგნებთან და მოვლენებთან.  
ბუნების საგნებთან ადამიანის კავშირ-ურთიერთობათა სფე-  
რო ბევრად უფრო რთულია და მდიდარი, ვიდრე ცხოველი-  
სა და, მით უმეტეს, ფიზიკური სხეულისა. ადამიანი არა  
მარტო განიცდის ატმოსფეროს წნევას და სუნთქავს ჰაე-  
რით, არამედ ქარის წისკვილებსაც აბრუნებს და პნევმა-  
ტურ იარაღსაც ქმნის; ადამიანი არა მარტო ცურავს წყალ-  
ში და სვამს მას, არამედ აღულებს კიდევაც მას და ორ-  
თქლის მანქანებს ამუშავებს; არა მარტო დადის მიწაზე,  
არამედ ამუშავებს კიდევაც მას თავის სასარგებლოდ. გან-  
საკუთრებით მკაფიოდ ჩანს ადამიანის ახალი დამოკიდებუ-  
ლება ბუნების ძალებისადმი ცეცხლის მაგალითზე, „პრო-

მეთემ ღმერთებს მოსტაცა ცეცხლი“ და სითბო და სინათ-  
ლე ადამიანის საკუთრებად აქცია.

წარმოების პროცესი ართულებს და ამდიდრებს სინამ-  
დვილესთან ადამიანის კავშირ-ურთიერთობებს იმ მხრივაც,  
რომ იგი წარმოშობს სრულიად ახალ ურთიერთობებს ადა-  
მიანთა შორის—წარმოებით ურთიერთობებს და მათზე და-  
ფუძნებულ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა მთელ სისტე-  
მას. ეს ახალი ურთიერთობანი წარმოშობენ ადამიანთა  
ახალ—წმინდა სოციალურ მოთხოვნილებებს, რომელთა და-  
საკმაყოფილებლად იქმნება ახალი ურთიერთობები, ახალი  
სოციალური ინსტიტუტები (ოჯახი, სკოლა, პოლიტიკური,  
უფლებრივი და სხვა დაწესებულებანი).

ზემონათქვამი რომ შევაჯამოთ, ადამიანი—ბუნების ნაწი-  
ლი და საზოგადოების წევრი—წარმოგვიდგება სინამდვი-  
ლის საგანთა და მოვლენათა დამაკავშირებელი ძალთა ხა-  
ზების გადაკვეთის წერტილად; მით უმეტეს, რომ ყველა  
ის უთვალავი სახის კავშირ-ურთიერთობა, რომელთა ჯაჭ-  
ვშიცაა ჩაბმული ადამიანი, სტატიკური მიმართება კი არაა,  
არამედ ურთიერთმოქმედების ცოცხალი პროცესია, რის გა-  
მოც ადამიანი მთელი თავისი ფიზიკური, ბიოლოგიური და  
სოციალური ბუნებით ასახავს გარემოს, განსაზღვრული და  
გაპირობებულია ამ გარემოთი. სინამდვილესთან ურთიერ-  
თდამოკიდებულების გართულებამ და განმტკიცებამ, რაც  
წარმოებას მოჰყვა აუცილებელ შედეგად, ერთი შეხედვით,  
გამოიწვია ადამიანის გათქვეფა სინამდვილეში. მაგრამ ეს  
მხოლოდ ერთი შეხედვით. ნამდვილად იგივე წარმოება აძ-  
ლევს ადამიანს საშუალებას გამოეყოს ბუნებას, ობიექტურ  
სინამდვილეს და გარკვეული აზრით დაუპირისპირდეს მას.  
უკვე თვითონ წარმოების პროცესი ნიშნავს ასეთ დაპირის-  
პირებას მწარმოებელ სუბიექტსა და წარმოების ობიექტს  
შორის. მწარმოებელი ადამიანი პასიური რგოლი კი არ  
არაა სინამდვილის ჯაჭვში, არამედ შემოქმედი და გარდამ-  
ქმნელი სუბიექტია. და ეს მით უმეტეს, რომ წარმოების

პროცესში ადამიანი იძენს ბუნებისათვის სრულიად ახალ უნარს—ცნობიერებას.

ცნობიერების გაჩენა ნიშნავს სინამდვილესთან ადამიანის უმაღლესი და უფაქიზესი, „ზებუნებრივი“ დამოკიდებულების წარმოქმნას. სინამდვილისადმი ეს დამოკიდებულება ახალ, უმაღლეს მოთხოვნილებებს წარმოქმნის. მართალია, თავდაპირველად ცნობიერება ვიტალურ (—სოციალურად გარდაქმნილ) მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებისათვის ბრძოლაშია უშუალოდ ჩაბმული და სხვა მიზნებს თითქოს არც ისახავს, მაგრამ საზოგადოების პროგრესის კვალობაზე იგი ადამიანს სპეციფიკურ მოთხოვნილებებს უქმნის. შრომის ანალოგიურად, რომელიც თავდაპირველად სასიცოცხლო მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების საშუალება იყო და შემდეგ თვითონ იქცა მოთხოვნილებად, ცნობიერების აქტივობაც ადამიანის ვიტალურ და სოციალურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების საშუალებიდან აუცილებელ მოთხოვნილებად იქცა.

თავისი ბუნებით ცნობიერება ერთიანია და მთლიანი. იგი სინამდვილის სუბიექტური ასახვაა, გაცნობიერებული ყოფიერებაა, სხვა არა არის რა, თუ არა ადამიანის თავში გადატანილი და გადამუშავებული მატერიალური. ცნობიერების ერთიანობა და მთლიანობა აიხსნება მისი ადგილითა და როლით პრაქტიკის პროცესში. ცნობიერება საწარმოო პრაქტიკის პროცესში წარმოიშობა და მისი უპირველესი მიზანიც ამ პრაქტიკის სამსახურია. საწარმოო პრაქტიკა მიზანდასახულ მოქმედებას ნიშნავს, მიზანდასახული მოქმედების წარმატებით დაგვირგვინება კი სამოქმედო სიტუაციის გაცნობიერებას მოითხოვს. რამდენადაც თვითონ პრაქტიკის პროცესია ერთიანი და მთლიანი, იმდენად ამ პროცესში ჩართული ცნობიერებაც მთლიანი და ერთიანი უნდა იყოს, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი ვერც მოემსახურებოდა პრაქტიკას. ცნობიერება რომ ერთიმეორისაგან მოწყვეტილ, სხვადასხვა მიმართულებით მოქმედ სფეროთაგან „შედგე-

ბოდეს“, მაშინ იგი გამოუყენებელიც იქნებოდა პრაქტიკაში. თავდაპირველად ცნობიერება პრაქტიკის იარაღია, ხოლო მთლიანობასა და ერთიანობას მოკლებული იარაღი, იარაღი, რომლის ერთი „ხელი“ ანგრევს იმას, რასაც მეორე აშენებს, მხოლოდ ხელისშემშლელი იქნებოდა.

მაგრამ ცნობიერების ეს მთლიანობა და ერთიანობა სრულებითაც არ გამორიცხავს მის შინაგან სირთულესა და მასში სხვადასხვა მომენტის, მისი მოქმედების სხვადასხვა ასპექტის შესაძლებლობას და არსებობას. თვითონ წარმოება—ცნობიერების „მშობელი“ და საფუძველი, მიუხედავად მისი მთლიანობისა და განუყოფლობისა, მოიცავს განსხვავებულ და საპირისპირო მომენტებს (საკუთრივ წარმოება, განაწილება, გაცვლა-გამოცვლა, მოხპარება). ცნობიერებაც, ამის ანალოგიურად (და მხოლოდ ანალოგიურად), განსხვავებული მომენტების, მოქმედების განსხვავებული ასპექტების ორგანულ მთლიანობას წარმოადგენს.

როგორც მთლიანი, ცნობიერება სხვა არაფერია გარდა სინამდვილის ასახვისა; იგი ადამიანის გარკვეული (კერძოდ, ასახვითი) დამოკიდებულებაა სინამდვილესთან, სუბიექტისა ობიექტთან, თანაც, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პროცესული დამოკიდებულებაა, ცოცხალი ურთიერთობაა, სუბიექტის მიერ ობიექტის ასახვის ერთიანი და მთლიანი პროცესია. მაგრამ ამ ერთიან პროცესში განსხვავებული მხარეები განირჩევა. უძირითადესი ამ მხარეთაგან, როგორც ცნობილია, სამია: შემეცნებითი, ემოციური და ნებელობითი პროცესები.

ცნობიერებაში ამ სამის მხარი არსებობა (რაც დიდი ხანია შემჩნეულია ფილოსოფოსებისა და ფსიქოლოგების მიერ), აიხსნება ცნობიერების როლით და ადგილით ადამიანის ცხოვრებაში, მისი კავშირით საზოგადოებრივ პრაქტიკასთან. მართლაც, როგორც უკვე ითქვა, ცნობიერება თავდაპირველად პრაქტიკის იარაღია, მისი დანიშნულება ამ პრაქტიკის სამსახურშია. პრაქტიკა, წარმოება კი ადამიანის

მიერ ბუნების საგანთა და მოვლენათა გარდაქმნას, მოთხოვნილებების დამაკმაყოფილებელ საგნებად მათ დამუშავებას ნიშნავს. ასეთი მიზანდასახული საქმიანობის ჩატარებისათვის ცნობიერებამ სამგვარი მოვალეობა უნდა შეასრულოს: 1) ადამინმა უნდა იცოდეს (გაცნობიერებული უნდა ჰქონდეს), თუ რა უნდა მას, რა მოთხოვნილება აქვს და რასა და როგორ აძლევს მას გარემო ამ მოთხოვნილების დაკმაყოფილებისათვის. წარმოების პროცესისათვის საქმის ცოდნაა საჭირო. ამ მოვალეობას ასრულებს ცნობიერება, როგორც შექმენება, ცნობიერების შექმენებითი მხარე; 2) ადამიანი გარკვეულად უნდა იყოს განწყობილი თავისი საქმიანობის საგნისადმი და თვითონ ამ საქმიანობისადმი; აბსოლუტურად ინდიფერენტული პიროვნება; პიროვნება, რომელსაც არაფერი არ სიამოვნებს და არ წყინს, არავითარ ემოციურ დამოკიდებულებაში არაა გარემოსთან, ვერაფერს ვერ გააკეთებს და არც გააკეთებს. გარემოსადმი ემოციური დამოკიდებულება შრომის აუცილებელი სტიმულია. ამ სტიმულს ადამიანს აძლევს ცნობიერება, როგორც ემოცია, ცნობიერების ემოციური მხარე; 3) ცოდნა და ემოცია აუცილებელი პირობებია შრომითი აქტის შესრულებისათვის, მაგრამ საკმარისი არაა. მათ გარეშე საქმიანობა შეუძლებელია, მაგრამ მათი არსებობა ჯერ კიდევ არ უზრუნველყოფს შრომით აქტივობას. აქ კიდევ ერთი „ფაქტორის“ არსებობაა საჭირო—ადამიანის სულიერ და ფიზიკურ ძალთა მობილიზაცია, მათი ამოქმედება საჭირო მიმართულებით. ამ ამოცანას ასრულებს ცნობიერება, როგორც ნებისყოფა, ცნობიერების ნებელობითი მხარე.

უკვე ამ მოკლე დახასიათებიდან ჩანს, თუ რამდენად მჭიდრო და ორგანული კავშირი არსებობს ცნობიერების მხარეებს, მომენტებს შორის. ეს კავშირი ჩანს არა მარტო იმით, რომ სამივე მხარე საბოლოო ანგარიშით ერთსა და იმავე ამოცანას ემსახურება. არამედ იმითაც (და აქ ესაა მთავარი), რომ აქ ფაქტიურადსაქმე გვაქვს ერთი და იგივე

ცნობიერების მოქმედების სხვადასხვა ასპექტებთან, ემპირიულად არ არსებობს ნებისყოფა როგორც ასეთი, ან ემოცია თავისთავად; ცნობიერების სამივე მხარე მხოლოდ და სწორედ მხარეა ცნობიერებისა და, როგორც ასეთებს, მათ არც შეუძლიათ ცალკე, განცალკევებულად არსებობა. მაგრამ ეს მხარეები მაინც განსხვავებული და ერთმანეთზე დაუყვანადია. არც ერთი მათგანი არ მუშაობს და ვერც იმუშავებს სხვების დამოუკიდებლად, მაგრამ ყოველი მათგანი მაინც თავის კონკრეტულ საქმეს აკეთებს. ემოციაც, ნებისყოფაც და ინტელექტიც ცნობიერებაა, მაგრამ ემოცია არ არის ნებისყოფა ან ინტელექტი და ინტელექტიც არაა ნებისყოფა. ცნობიერებისა და მის მხარეთა ურთიერთობა უფრო ზუსტად ასე შეიძლება დახასიათდეს; როცა საქმე გვაქვს ცნობიერების შემეცნებით მხარესთან, საქმე იისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ შეიმეცნებს ცნობიერების ერთი ნაწილი (ცნობიერების შესამედი), არა შეიმეცნებს მთელი ცნობიერება. ასევეა ემოციის შემთხვევაშიც; ობიექტისადმი გარკვეულად განწყობილია არა ცნობიერების მეორე ნაწილი, არამედ ისევ ეს მთელი ცნობიერება. თავის მხრივ, ნებისყოფაც მთელი ცნობიერების (და არა მხოლოდ მისი ნაწილის) აქტიური გამიზნულობაა. ყველა ამისდა მიუხედავად, როგორც ითქვა, ცნობიერების მომენტები მისი ერთმანეთისაგან მკაფიოდ განსხვავებული მხარეებია და, რასაც ჩვენთვის აქ მთავარი მნიშვნელობა აქვს, მათში გამოხატულია სინამდვილისადმი ადამიანის სამგვარი ცნობიერი დამოკიდებულება.

ამრიგად, ცნობიერების არსებობა ადამიანს არა მარტო ახლებურად აკავშირებს სინამდვილესთან, არამედ მისგან გამოყოფის, მასზე, გარკვეული აზრით, ამაღლების საშუალებასაც აძლევს. ამ ახალი დამოკიდებულების გაჩენა ახალ, უმაღლეს მოთხოვნილებათა წარმოქმნას მოასწავებს. მართალია, თავდაპირველად ცნობიერების სამივე ასპექტი უშუალოდაა ჩართული საწარმოო საქმიანობაში და, მაშასადამე,

ისინი უპირველეს ყოვლისა ვიტალურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების საქმეს ემსახურებიან, მაგრამ შემდეგ სინამდვილისადმი ადამიანის სამგვარივე ცნობიერი დამოკიდებულება სპეციფიკურ მოთხოვნილებებს წარმოშობს და ადამიანის აქტივობა ახალ ღირებულებათა მოპოვებისათვისაც წარიმართება.



საგნები და მოვლენები, რომლებთანაც ადამიანი საწარმო-პრაქტიკულ და ცნობიერ ურთიერთობას ამყარებს, მისთვის უპირველეს ყოვლისა ამა თუ იმ მოთხოვნილების დამაკმაყოფილებელ საგნებს წარმოადგენენ. ბუნების საგანთა და მოვლენათა „უნარს“—დააკმაყოფილოს ადამიანის ესა თუ ის მოთხოვნილება—შეიძლება მათი ღირებულება ვუწოდოთ. ადამიანი საგნებთან მაშინ ამყარებს ურთიერთობას, როცა ამ საგნებს რაიმე ღირებულება აქვთ, როცა მათ შეუძლიათ ამა თუ იმ მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება. ამ აზრით გარემო ადამიანისათვის ღირებულებათა სამყაროს წარმოადგენს.

ღირებულება საგანს აქვს იმდენად (და მხოლოდ იმდენად), რამდენადაც ადამიანს აქვს ამ საგნის მოთხოვნილება. აქედან ცხადია, რომ ღირებულება არ არის საგნის ობიექტური, ადამიანისაგან დამოუკიდებლად არსებული თვისება. მაგრამ ისიც ცხადია, რომ საგნის ღირებულების საფუძველი ობიექტურია—საგანს ღირებულება მხოლოდ მაშინ აქვს, თუ მას ობიექტურად გააჩნია ისეთი ნიშან-თვისებები, რომელთა გამო შეუძლია მას დააკმაყოფილოს ადამიანის მოთხოვნილება.

ღირებულებათა სფერო შეიძლება პირობითად გავყოთ ორ დიდ კლასად. თუ საგანს შეუძლია ადამიანის ვიტალური მოთხოვნილების დაკმაყოფილება (უშუალოდ—, მაგალითად, საკვები, და გაშუალებულად—, მაგალითად, მისი მოპოვებისათვის საჭირო იარაღი), მას მატერიალური ღირებუ-

ლება აქვს. თუ საგანი აკმაყოფილებს ადამიანის უმაღლეს, სულიერ მოთხოვნილებებს, მას სულიერი ღირებულება აქვს. ღირებულებათა სფეროს ასეთი დაყოფის პირობითობა ჩანს თუნდაც იქიდან, რომ ემპირიულად ადამიანის ვიტალური და სულიერი მოთხოვნილებანი არ არის მკაფიოდ გათიშული, პირიქით, როგორც წესი, ისინი შერწყმულად არიან მოცემული; ყოველ შემთხვევაში, ადამიანის ვიტალური, სასიცოცხლო მოთხოვნილებები არ არის ცხოველური მოთხოვნილებები, საზოგადოებრივმა ცხოვრებამ ისინი გააფაქიზა და გაადამიანურა, ე. ი. მათში სულიერ მოთხოვნილებათა გარკვეული ელემენტები მაინც ჩაურთო (მაგალითად, ადამიანის ხორცს არ ჭამს უპირველეს ყოვლისა იმიტომ, რომ ეს ამორალურია და უკვე ამის საფუძველზე ფიზიოლოგიურად მიუღებელი—გულის ამრევი). მაგრამ, რარიგ შერწყმულადაც არ მოქმედებდნენ მატერიალური და სულიერი მოთხოვნილებანი, ისინი მაინც სხვადასხვა რიგის მოთხოვნილებანია. ამ სხვადასხვაობას კარგად გამოხატავს მატერიალური და სულიერი კულტურის ცნებები. ისინი ერთიან კულტურას შეადგენენ, წმინდა მატერიალური ან სულიერი კულტურა მხოლოდ აბსტრაქციაშია წარმოსადგენი, მაგრამ მათ მაინც არავინ ურევს ერთმანეთში. მატერიალური კულტურის ცნებაში იგულისხმება ყველაფერი ის, რაც შექმნა ადამიანმა თავის მატერიალურ მოთხოვნილებათა დასაკმაყოფილებლად, ხოლო სულიერში ის, რაც მის სულიერ მოთხოვნილებებს აკმაყოფილებს.

სულიერი მოთხოვნილებანი—ესაა მოთხოვნილებანი, დაკავშირებული ადამიანის ცნობიერების მუშაობასთან, მის აქტივობასთან. ზემოთ უკვე ითქვა, რომ თავდაპირველად ცნობიერების მუშაობა უშუალოდაა ჩართული ადამიანის შრომით საქმიანობაში, მის ბრძოლაში მატერიალურ მოთხოვნილებათა დასაკმაყოფილებლად. თავდაპირველად ცნობიერება ვიტალური მოთხოვნილების დაკმაყოფილების იარაღია, მაგრამ შემდეგ საზოგადოებრივი პროგრესის კვა-



ლობაზე, ცნობიერების აქტივობა, საწარმოო შრომითი აქტივობის ანალოგიურად, თავისთავად მოთხოვნილებად იქცევა და მას თავისთავად ღირებულებებთან აქვს საქმე. რას წარმოადგენენ ეს ახალი მოთხოვნილებანი და მათი შესაბამისი ღირებულებები?

ზემოთ ნათქვამი იყო, რომ ცნობიერების აქტივობა საში ძირითადი ასპექტით იშლება. მისი ამოცანაა ობიექტურ სიტუაციაში გარკვევა, ობიექტის მიმართ გარკვეული განწყობილების შექმნა და ამის საფუძველზე გარკვეული მოქმედებისაკენ გამიზვნა. თავისთავად ცხადია, რომ ცნობიერების მოქმედება მხოლოდ მაშინ დაგვირგვინდება წარმატებით, თუ მისი სამივე ასპექტი გარკვეულ შესაბამისობაში იქნება ობიექტურ სიტუაციასთან. როგორც აღვნიშნეთ, ცნობიერება თავდაპირველად შრომის, საწარმოო საქმიანობის იარაღია. ცხადია, იგი მხოლოდ მაშინ გამოდგება იარაღად, როცა მისი სამივე ასპექტი „სწორად“, სიტუაციის შესატყვისად მოქმედებს. ადამიანს სინამდვილის სწორი ცოდნა უნდა ჰქონდეს, სწორად უნდა იყოს განწყობილი საგნებისა და მოვლენების მიმართ—უყვარდეს ის, რაც ამის ღირსია და სძაგდეს ის, რაც ამას იმსახურებს, მიილტვოდეს იმისაკენ, რაც მართლაც არის დადებითი და გაურბოდეს იმას, რაც უარყოფითია,—და სწორად ექცეოდეს კიდევაც ამ საგნებსა და მოვლენებს. ამ „სწორ“ დამოკიდებულებათა და მოქმედებათა თავდაპირველი ღირებულება პრაგმატულ-უტილიტარულია, ღირებულება მათ იმდენად აქვთ, რამდენადაც ისინი ეხმარებიან შრომის პროცესს, რამდენადაც ხელს უწყობენ ადამიანის ვიტალურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებას, ე. ი. რამდენადაც სასარგებლონი არიან. ცოდნის შესახებ, მაგალითად, ჩვენ ხშირად ვამბობთ, რომ იგი თავისთავად კი არ გვესაჭიროება, არამედ პრაქტიკაში გამოსაყენებლად. იგივე ითქმის ემოციათა სფეროსა და ნებისყოფის შესახებ. ადამიანი სწორად იმეცნებს, სწორად ექცევა მათ იმიტომ, რომ ეს საჭიროა მისი სასიცოცხლო მოთხოვნილე-

ბათა დასაკმაყოფილებლად, რომ ეს მისთვის სასარგებლოა.

მაგრამ ეს ასეა მხოლოდ თავდაპირველად. შემდგომში ცნობიერების სამივე მომენტის სწორი მოქმედება თავისთავად მოთხოვნილებად იქცევა. ეს ასეა ორი ძირითადი მიზეზის გამო.

ჯერ ერთი, წარმოების პროცესი არა მარტო სინამდვილის გარდაქმნის პროცესია, არამედ ადამიანისაც. წარმოება თვითონ ადამიანს აყალიბებს, ადამიანი შრომამ შექმნა; წარმოების პროცესში ადამიანის დადგენ-ჩამოყალიბება ყველაზე თვალნათლივ ვლინდება ცნობიერების წარმოქმნა-განვითარებაში. ადამიანი, როგორც ასეთი, სამყაროში მტკიცდება სწორედ თავისი ცნობიერების ყველა მხარის მოქმედების შედეგად; და აი ეს განმტკიცება სამყაროში, თავისი ადამიანობის განმტკიცება ცნობიერების აქტივობის შემწეობით დამხმარე საშუალებიდან ბუნებრივად იქცევა ადამიანის უმაღლეს, წმინდა ადამიანურ მოთხოვნილებად. ადამიანს უჩნდება მოთხოვნილება—იყოს ადამიანი, ამაღლდეს ბუნებაზე, განთავისუფლდეს სამყაროს ძალთხაზების გადაკვეთის უბრალო წერტილის როლიდან. ამისათვის კი უკვე აღარაა საკმარისი საყოველთაო ცოდნა, ისეთი ცოდნა, რომელიც აი ამ უშუალო ვიტალური მოთხოვნილების დაკმაყოფილების იარაღად გამოდგება; მას უკვე სჭირდება ცოდნა, როგორც ასეთი, იგი მიიღტვის ცოდნის იდეალისაკენ, იდეალური ცოდნისაკენ—ჭეშმარიტებისაკენ; ადამიანს უკვე აღარ აკმაყოფილებს მარტივი, ვიტალური მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებისათვის ბრძოლაში ჩართული და არსებითად, ამ მოთხოვნილებათა გამომხატველი გრძნობა-ემოციები; მას მაღალი, მაღალადადამიანობის შესატყვისი ემოციები სჭირდება, იგი მშვენიერებისაკენ —უმაღლეს ემოციურ ღირებულებისაკენ—მიიღტვის; ვეღარც მისი ნებელობა ეტევა ვიწრო უტილიტარულის ჩარჩოებში, იგი ცდილობს იქცეს სამართლიან და კეთილ ნებად, იგი მიიღტვის უმაღლესი ნებელობითი ღირებულებისაკენ—სიკეთისაკენ. და ასე „იქმნე-

ბა“ უმაღლესი ღირებულებანი—ჭეშმარიტება, მშვენიერება, სიკეთე, რომელთაღმი ლტოლვა აქცევს ადამიანს ადამიანად.

ღირებულებათა ამ ახალი სფეროს შექმნა-გამოყოფა, მათი გადაქცევა თავისთავად ღირებულებებად და მათღმი ლტოლვისა—თავისთავად მოთხოვნილებებად, მეორე, უფრო არსებითი, მიზეზით არის განპირობებული. ეს გარემოება ყველაზე ნათლად ცოდნის,ჭეშმარიტების მაგალითზე ჩანს, რამდენადაც ცნობიერების მოქმედების ეს სფერო ბევრად უფრო შესწავლილია და დამუშავებული. ცოდნას ადამიანები პრაქტიკაში იყენებენ, პრაქტიკაშივე ამოწმებენ მის ღირებულებას—ჭეშმარიტებას. ჭეშმარიტი და ყალბი ცოდნის გამჩვევი, ჭეშმარიტების საზომი, კრიტერიუმი პრაქტიკაა; სწორედ ამიტომაა, რომ ცოდნა თავდაპირველად პრაქტიკის იარაღია. ამაშია ცოდნის, ჭეშმარიტების პრაგმატისტული გაგების შესაძლებლობა, პრაგმატიზმის გნოსეოლოგიური ფესვი. პრაგმატიზმის გნოსეოლოგიური არსება სასარგებლოსთან ჭეშმარიტების გაიგივებაა, იმის საფუძველზე, რომ ჭეშმარიტი ცოდნა სასარგებლოა ადამიანისათვის, რომ ცოდნას ადამიანი პრაქტიკული მიზნებით იყენებს. ცნობილია, რომ ჭეშმარიტების პრაგმატისტული თეორია საბოლოო ანგარიშით ჭეშმარიტების უარყოფას წარმოადგენს, რადგან იგი (ეს თეორია) სუბიექტივისტურია და რელატივისტური. პრაგმატიზმის მიერ ჭეშმარიტების უარყოფა არც შემთხვევითია და არც ამ თეორიის მიმდევართა კლასობრივი შეზღუდულობით აიხსნება. უფრო ზუსტად, ეს შეზღუდულობა პრაგმატიზმის გამოსავალი პრინციპი—ჭეშმარიტებისა და სარგებლიანობის, ჭეშმარიტისა და სასარგებლოს გაიგივების—მცდარობაზე მიუთითებს.

ჭეშმარიტი იმიტომ კი არ არის ჭეშმარიტი, რომ იგი სასარგებლოა, არამედ პირიქით—იგი სასარგებლოა, მას შეუძლია სარგებლობა მოგვიტანოს იმიტომ, რომ ჭეშმარიტი. ჭეშმარიტებას თავისთავადი ღირებულება აქვს, უფრო ზუსტად, ჭეშმარიტება თავისთავადი ღირებულება და სწო-

რედ ამის საფუძველზე შეუძლია მას სარგებლობის მოტანა. სულ ერთია, როგორ გამოვიყენებ მე ჭეშმარიტ აზრს—ხალხს ვუქადავებ მას, წიგნს დავწერ და ვიტრაბახებ, აი რა ჭკვიანური აზრი მაქვს მეთქი, თუ ვისმეს მივყიდი—რა სარგებელსაც არ გამოვრჩები მე ჭეშმარიტებას, ეს იმით იქნება შესაძლებელი, რომ მას თავისთავადი ღირებულება აქვს. აზრი ჭეშმარიტი უნდა იყოს, სინამდვილეს აღექვატურად უნდა ასახავდეს, რომ მისი პრაქტიკულად გამოყენება შეიძლებოდეს. აზრის ჭეშმარიტობა წინ უსწრებს მის სარგებლიანობას.

ჭეშმარიტების პრაგმატიკული თეორიის კრიტიკას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს ეთიკური და ესთეტიკური უტილიტარიზმის დასაძლევადაც, რადგან ჭეშმარიტება, სიკეთე და მშვენიერება ერთი გვარის ღირებულებებს წარმოადგენენ—სულიერ ღირებულებათა კლასში შედიან.

უტილიტარიზმის არსებაა მაღალ ღირებულებათა დაყვანა სასარგებლოზე, უტილიტარულზე. ეთიკური უტილიტარიზმის პრინციპია „სიკეთე უდრის სასარგებლოს“, ესთეტიკურისა—„მშვენიერება უდრის სასარგებლოს“. მათი პრინციპული ნათესაობა პრაგმატიზმთან ნათელია. მათი კრიტიკაც პრაგმატიზმის კრიტიკის ანალოგიურია.

„კეთილი ნება“, ე. ი. ბუნებისა და, განსაკუთრებით, საზოგადოების კეთილ და ბოროტ ძალებთან სწორი მოქცევა სასარგებლოა ადამიანისათვის, რადგან იგი ხელს უწყობს მის განმტკიცებას საგნობრივ სამყაროში. სიკეთე—„ქმნა მართლისა სიმართლისა“—სასარგებლოა. მაგრამ ამ სარგებლიანობის წყალობით კი არ იქცევა სიკეთე სიკეთედ, სარგებლის მოტანის შედეგად კი არ „ემართება“ მას სიკეთე, არამედ, პირიქით, სწორედ იმიტომ, რომ იგი სიკეთეა, „კეთილი ნება“—მოვლენების შესატყვისი. ქცევაა, მას შეუძლია სარგებლობის მოტანა. თუნდაც ვიტაღლურ მოთხოვნისათა დაკმაყოფილებისათვის ბრძოლაში ჩართული ნება სარგებლობას მოიტანს მხოლოდ მაშინ, როცა იგი „სწო-

რად მოიქცევა“—საკადრისს მიუზღავს კეთილსაც და ბოროტსაც. სათნოება, მორალური სიკეთე კი სწორედ ეს სწორი ქცევაა.

ასევეა სინამდვილესთან ადამიანის ემოციური დამოკიდებულების შენთხვევაშიც. აქააც „სწორი ემოციები“—საგანთა და მოვლენათა შესატყვისი ემოციები—საჭიროა პრაქტიკული მიზნების მისაღწევად და ამდენად სასარგებლოა, მაგრამ სწორედ იმიტომაც სასარგებლო, ან უფრო ზუსტად, შეუძლია სარგებლობის მოტანა, რომ ისინი „სწორია“. მოწონება—დაწუნება, სიყვარული—სიძულვილი და ა. შ. ეხმარება ადამიანს საგნობრივ სამყაროში განმტკიცებისათვის ბრძოლაში, კერძოდ ვიტალურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებისათვის ბრძოლაში, მაგრამ მხოლოდ მაშინ, როცა ეს ემოციები საგანთა და მოვლენათა შესატყვისია, როცა ისინი სწორ ესთეტიკურ (ამ სიტყვის ეტიმოლოგიური მნიშვნელობით) შეფასებებს წარმოადგენენ. მაშასადამე, ამ ესთეტიკურ შეფასებებსაც—ემოციურ რეაქციებსაც თავისთავადი ღირებულება აქვთ. წინააღმდეგ შემთხვევაში ისინი ვერავითარ სარგებლობას ვერ მოიტანენ. „სილამაზე,—ამბობდა ბელინსკი,—თავისთავად თვისებაა და ღირსება, და ამასთან ერთად დიადი. ჭეშმარიტებისა და სიკეთის მსგავსად, სილამაზე თავისი თავის მიზეზია და სამართლიანად მეფობს ქვეყანაზე მარტოოდენ თავისი სახელის წყალობით, ადამიანის სულზე თავისი მოქმედების აურიღებელი გავლენის მეშვეობით“<sup>1</sup>

მაშასადამე, არც ერთი სულიერი ღირებულება არ დაიყვანება სასარგებლოზე. არ დაიყვანება უბრალოდ იმიტომ, რომ ესენი უფრო მაღალი ტიპის ღირებულებებია. ეს ერთი შეხედვით, ეწინააღმდეგება იმას, რაც ზემოთ იყონათქვამი პრაქტიკის პროცესში ცნობიერების როლის შესახებ. ცნობიერება პრაქტიკის პროცესში ჩაისახა და გან-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Изд. филос. соч. т. I стр. 65.

ვითარდა, ყველა მისი ასპექტი პრაქტიკისა და, მაშასადამე, უტილიტარულის სამსახურში იდგა. ჯერ უტილიტარული იყო და შემდეგ, ამის საფუძველზე, სხვა ღირებულებანი შეიქმნა. ახლა კი ხაზგასმითაა ნათქვამი, რომ ჭეშმარიტების სიკეთისა და მშვენიერების თავისთავადი ღირებულება წინ უსწრებს მათი პრაქტიკულ-უტილიტარული მიზნებით გამოყენების შესაძლებლობას. თითქოს ამკარაა წინააღმდეგობა, მაგრამ იგი მოჩვენებითია. ადამიანს, მკაფიოთად, ჯერ სასარგებლო აზრი კი არ ჰქონდა და შემდეგ ჭეშმარიტად გადაიქცა. არა, აზრი იმთავითვე ჭეშმარიტი იყო, მაგრამ ადამიანი მას მხოლოდ უტილიტარული თვალსაზრისით უყურებდა (ეს ხედებოდა მას პირველად თვალში) და შემდეგ კი მისი ჭეშმარიტობაც დააფასა. მოვლენებისადმი სწორი განწყობილება და მოქცევა ჯერ მართო სასარგებლონი კი არ იყვნენ და მერე კი არ შეუძენიათ „სისწორის“ ნიშანი; არა, ეს ნიშანი მათ იმთავითვე ჰქონდათ, მაგრამ ადამიანი ვერ ამჩნევდა მათ, მხოლოდ შემდეგ მოახერხა მათი დაფასება.

ესთეტიკური, შემეცნებითისა და ეთიკურის მსგავსად, არ დაიყვანება სასარგებლოზე. იგი არ არის სასარგებლო, თუმცა მასთან, აგრეთვე შემეცნებითისა და ეთიკურის მსგავსად, მჭიდრო, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ისტორიულ კავშირშია. აქ შეიძლება გავიმეოროთ პლენხანოვის დებულება „Человек сперва смотрит на предметы и явления с утилитарной точки зрения, а после этого становится на эстетическую точку зрения“<sup>1</sup>. მხოლოდ იმ კორექტივით, რომ ესთეტიკური (ეტიმოლოგიური მნიშვნელობით, — ე. ი. ემოციური, გრძნობადი) დამოკიდებულება საგნებისა და მოვლენებისადმი ადამიანს იმთავითვე ჰქონდა, მაგრამ თავდაპირველად ამ დამოკიდებულების მხოლოდ უტილიტარულ, პრაქტიკულ-გამოყენებით მხარეს ამჩნევდა და აფასებდა, შემ-

<sup>1</sup> Г. В. Плеханов, соч., т. XIV, стр. 169.

დღე კი მიაქცია ყურადღება და დააფასა მისი თავისთავადი ღირებულებაც.

სასარგებლოსა და ესთეტიკურის ურთიერთდამოკიდებულების გასარკვევად კიდევ ერთ გარემოებას უნდა მიექცეს ყურადღება. სიტყვა „სასარგებლო“ ზოგჯერ იხმარება არა მარტო ვიწრო უტილიტარული მნიშვნელობით; ხშირად მას ფართო მნიშვნელობით ხმარობენ. ასე, მაგალითად, შეიძლება ვილაპარაკოთ ტრაგედიის განმწმენდელი და განმანათლებელი ზემოქმედების სარგებლობაზე; ანდა, ლაპარაკობენ, ინდივიდისათვის სასარგებლოსაგან განსხვავებით, გვარისათვის სასარგებლოზე. ასეთი მნიშვნელობით ესთეტიკური, ისევე როგორც ეთიკური და შემეცნებითი, ცხადია, სასარგებლოა, მით უმეტეს, რომ უპიველეს ყოვლისა სწორედ ამგვარი ღირებულებისაკენ ლტოლვა აქცევს ადამიანს ადამიანად. მაგრამ ასეთი მნიშვნელობით ნახმარი „სასარგებლო“ მთელ ღირებულებათა სფეროს ფარავს; ხოლო ესთეტიკური რომ რაღაც ღირებულებაა, ან რაღაც ღირებულების მატარებელია, ეს არავისთვის არა არის სადავო. სადავოა და მიუღებელი მხოლოდ ამ ღირებულების დაყვანა ვიწრო უტილიტარულზე, ან, რაც არსებითად იგივეა, მისი გამოცხადება მატერიალური მოთხოვნების დაკმაყოფილების საშუალებად. ესთეტიკური ღირებულება სულისერი ღირებულებაა.

## 2. ე. წ. „ესთეტიკური ტრიალის“ შესახებ

ჩვენს ლიტერატურაში უტილიტარულზე ესთეტიკურის დაყვანის ცდებს, ყოველ შემთხვევაში შეგნებულს, იშვიათად თუ შევხვდებით. სამაგიეროდ ძალიან ხშირია მოსახლვრე სფეროებზე—შემეცნებითსა და ეთიკურზე—ესთეტიკურის დაყვანის ცდები. ამ ცდებს მეტად ხანგრძლივი ისტორია აქვს. ჭეშმარიტების, სიკეთისა და მშვენიერების—ე. წ.

„ესთეტიკური ტრადის“—იგივეობის დამტკიცების ცდა ტრადიციად იქცა ესთეტიკაში. ერთ-ერთი მათგანის მიჩნევა სხვების საფუძვლად (მაგ., სიკეთე პლატონთან) ან შინაარსად (მაგ., ჭეშმარიტება ჰეგელთან), მათი წარმოდგენა ერთისა და იმავეს განვითარების საფეხურებად (იგივე ჰეგელთან) ან ერთი და იგივე უზენაესი ღირებულების ასპექტებად, მხარეებად (მაგ., ქრისტიანობის ღმერთი)—ასეთი ცდების ნაირსახეობებია. ანალოგიური ცდები გვხვდება თანამედროვე ლიტერატურაშიც. მაგალითად ესთეტიკოსების დიდი ნაწილი იზიარებს აზრს, რომლის თანახმადაც ხელოვნება შემეცნების ნაირსახეობაა და მშვენიერება ჭეშმარიტებისა,<sup>1</sup> ანდა ბუროვის აზრით, ხელოვნება ესთეტიკური შემეცნებაა<sup>2</sup>. ასეთივე საკმაოდ გავრცელებულია აზრი, რომლის თანახმადაც ეთიკური ესთეტიკურის შინაარსია და ესთეტიკური მხოლოდ ფორმაა<sup>3</sup> და ა. შ.. ამ ცდებს ხან შეგნებული ხასიათი აქვს, ხან შეუგნებელი, ხან უფრო მკაფიოდ არის გამოხატული, ხან მკრთალად, მაგრამ როგორც არ იყოს ისინი, მათ გათვალისწინება სჭირდება. მით უმეტეს, რომ ასეთი ცდები, როგორც ითქვა, კარგა ხანია ტრადიციად იქცა.

აქვს თუ არა ამ ტრადიციას ობიექტური საფუძველი?

პასუხი დამკიდებულია იმაზე, თუ როგორ გავიგებთ ამ ტრადიციას, როგორც ჭეშმარიტების, სიკეთისა და მშვენიერების ერთიანობის ძებნას, თუ როგორც მათი იგივეობის ან ერთმანეთზე დაყვანის მოთხოვნას. პირველ შემთხვევაში კითხვას დადებითი პასუხი უნდა გაეცეს, მეორეში—უარყოფითი. მართალია, ძნელი არ არის იმის დასაბუთება, რომ ჭეშმარიტება, სიკეთე და მშვენიერება მჭიდრო კავშირში არიან.

<sup>1</sup> იხ. მაგალითად, Г. Недошивин, Очерки теории искусства, 1953; В. А. Разумный, Проблема типического в эстетике, 1955; П. А. Колошин, О форме и содержании в произведениях искусства, 1953 . და სხვა.

<sup>2</sup> А. Г. Буров, Эстетическая сущность искусства.

<sup>3</sup> იხ. ნელოშინის, რაზუშნისა და კალოშინის დასახელებული წიგნები.



უპირველეს ყოვლისა, ტრიადის სამივე წევრს მხოლოდ ადამიანის სამყაროში აქვს ადგილი. ფიზიკური და ბიოლოგიური სამყაროს მოვლენებში ჭეშმარიტებაზე, სიკეთესა და მშვენიერებაზე ლაპარაკიც ზედმეტია. მართალია, ჩვენ ხშირად ვლაპარაკობთ ბუნების მოვლენათა მშვენიერებაზე, ბუნების ბოროტ და კეთილ ძალებზე, მაგრამ, ცხადია, რომ ყოველთვის ასეთ შემთხვევაში მხედველობაში, ცნობიერად თუ არაცნობიერად, ადამიანი გყავს. მაგალითად მზის ამოსვლა მთაში უდავოდ მშვენიერი და ამაღლებული მოვლენაა, მაგრამ ის ასეთია მხოლოდ ჩვენთვის, ადამიანისათვის და არა მთებისა და ხეებისათვის. მართალია, პოეტური საქმისათვის დასაშვებია, და ხშირად გამართლებულიც, საქმის ისე წარმოდგენა, თითქოს მცენარეთა და ცხოველთა სამყაროს მკვიდრნიც განიცდიდნენ ბუნების სილამაზეს, მაგრამ, ცხადია, აქ სწორედ პოეტურ აღქმასთან, ბუნებისათვის ადამიანურ თვისებათა მიწერასთან გვაქვს საქმე.

ამ დებულებათა წინააღმდეგ შეიძლება წამოყენებულ იქნას მოსაზრება, რომლის თანახმადაც ორგანულ სამყაროში, კერძოდ ცხოველებში, არსებობს არა მარტო სილამაზე, რომლის აღქმა და განცდა ჩვენ, ადამიანებს, შეგვიძლია, არამედ ამ სილამაზის განცდაც. დარვინი, მაგალითად, როგორც ცნობილია, სწორედ ასეთი აზრისა იყო. ნაშრომში „ადამიანის წარმოშობა და სქესობრივი შერჩევა“ იგი წერდა: „Чувство красоты-это чувство было тоже провозглашено исключительной особенностью человека. Но если мы припомним, что самцы некоторых птиц намеренно распускают свои перья и щеголяют яркими красками перед самками, тогда как другие, не имеющие красивых перьев, не кокетничают таким образом, то, конечно, не будем сомневаться, что самки любят красотою самцов. А так как далее, Женщины всех стран убаираются такими перьями, то конечно, никто не станет отрицать изящества этого украшения, Плащеносцы, убаирающие с большим вкусом

свои игральные колибри, украшающие таким же образом свои гнезда, ясно доказывают, что они имеют понятие о красоте. То же можно сказать и относительно пения птиц. Нежные песни самцов, в пору любви, несомненно нравятся самкам. Если бы самки птиц были неспособны ценить яркие краски, красоту и приятный голос самцов, все старания и хлопоты последних очеровать их этими свойствами были бы потеряны, а это, очевидно, нельзя предположить“<sup>1</sup>

დარვინის მიერ მოტანილი ფაქტები ისე ძლიერად ჟღერენ, რომ პლენანოვიც კი ასკვნის:

„Итак, факты, приводимые Дарвином, свидетельствуют о том, что низшие животные, подобно человеку, способны испытывать эстетические наслаждения, и что иногда наши эстетические вкусы совпадают со вкусами низших животных“<sup>2</sup>

გადაჭარბებულია თუ არა დარვინის აზრი ცხოველებთან სქესობრივ შერჩევაში ესთეტიკური გრძნობის როლის შესახებ, ერთი რამ ცხადია— „ესთეტიკური განცდები“ ცხოველებთან შემჩნეულია მხოლოდ სქესობრივ ურთიერთობასთან დაკავშირებით. უკვე ეს გარემოება მიუთითებს იმაზე, რომ ცხოველებს ნამდვილად ესთეტიკური გრძნობები კი არ უნდა ჰქონდეთ, არამედ რაღაც სხვა. რა უნდა იყოს ეს სხვა? ამგვარი საკითხების გარკვევისათვის — რაიმე მოვლენის შესწავლისათვის ეს მოვლენა უნდა ავიღოთ მისი განვითარების მაღალ საფეხურზე, როცა მისი შემადგენელი ელემენტები უფრო მკაფიოდაა ჩამოყალიბებული და დიფერენცირებული. „ადამიანის ანატომია გასაღებია მაიმუნის ანატომიის გასაგებად“. თუნდაც ვაღიაროთ ესთეტიკური

<sup>1</sup> ციტირებულია წიგნიდან: Г. В. Плеханов, соч., т. XIV, стр. 9.

<sup>2</sup> იქვე. თუმცა პლენანოვი შენიშნავს: „По мнению Уоллеса, Дарвин очень преувеличил значение эстетического чувства в деле полового подбора у животных“.

გრძნობის არსებობა ცხოველებში, იმას მაინც ვერ უარ-  
ყვოფთ, რომ ეს გრძნობა ბევრად უფრო განვითარებულია  
ადამიანთან. ამიტომ ცხოველთა „ესთეტიკური გრძნობის“  
„ანატომიის“ გასაღები ადამიანის ესთეტიკური გრძნობის  
„ანატომიაში“ უნდა ვეძებოთ. დიდი ხანია შემჩნეულია, რომ  
ადამიანის ესთეტიკური გრძნობა რთული „აგებულებისაა“  
და მისი ერთ-ერთი შემადგენელი ელემენტი სექსუალურია  
— შემთხვევითი არაა, რომ მსოფლიო ხელოვნების ულამაზე-  
სი სახეები სწორედ ქალის სახეებია; არც ისაა შემთხვევი-  
თი, რომ „მარად ქალური“ პოეტური შთაგონების ერთ-  
ერთი უძლიერესი წყაროა ყველა ხალხის ხელოვნებაში,  
ხელოვნების ყველა დარგში (—უკლებლივ!— ორნამენტიკისა  
და არქიტექტურის ჩათვლითაც კი). (ამის შესახებ უფრო  
დაწვრილებით ქვემოთ).

სწორედ და მხოლოდ ეს სექსუალური ელემენტი, ალ-  
ბათ, ის, რაც ჩვენ ცხოველთა ურთიერთობაში ესთეტიკურ  
გრძნობად და მხატვრულ შემოქმედებადაც კი გვეჩვენება.  
უდავოა, რომ მამალი ბულბულის სტვენა „მოსწონს“ დე-  
დალს, მაგრამ აქ მხოლოდ სექსუალურ მომენტს უნდა ჰქონ-  
დეს ადგილი და არა ესთეტიკურს. ეს რომ ასე არ იყოს,  
მაშინ უნდა ვილაპარაკოთ აგრეთვე „შეყვარებული მამალი  
კატის ჩხავილის მშვენიერებაზე—ისიც ხომ უდავოდ მიძინდ-  
ველია დედალი კატისათვის, წინააღმდეგ შემთხვევაში, დარვი-  
ნის მსგავსად თუ ვიმსჯელებთ, მამალი არც იჩხავლებდა.

ჩვენთვის კატის ჩხავილსა და ბულბულის სტვენას  
შორის უზარმაზარი განსხვავებაა. ცხოველებისათვის კი  
ისინი, როგორც ჩანს, ერთნაირ როლს თამაშობენ,—ყოველ  
შემთხვევასი, სქესობრივ შერჩევაში. მაშასადამე, თუ დარვი-  
ნის მიერ მოტანილი ფაქტების საფუძველზე ჩვენ უფლება  
გვაქვს ვილაპარაკოთ ცხოველებთან ესთეტიკური გრძნო-  
ბის არსებობაზე, მაშინ კატის ჩხავილიც ესთეტიკურ ფენო-  
მენად უნდა მივიჩნიოთ და მხოლოდ ის დავუმატოთ, რომ ამ  
შემთხვევაში ჩვენი და კატის გემოვნება ერთმანეთს არ

დაემთხვა. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ასე შორს არ მიდიან ისინიც კი, ვინც სილამაზის სავსებით ობიექტურობას, ადამიანისაგან სრულიად დამოუკიდებლობას აღიარებენ. ასე, მაგალითად, ცნობილ რუს იდეალისტ ფილოსოფოსს ვ. სოლოვიოვს სწორედ კატის ჩხავილისა და ბულბულის სტვენის მაგალითი მოაქვს იმის ილუსტრაციად, რომ ბუნებაში თავის თავად არსებობს განსხვავება მშვენიერსა და მახინჯს, ესთეტიკურსა და ანტიესთეტიკურს შორის, რომ ბუნება თვითონ განასხვავებს მათ.

სოლოვიოვი ამ ორ მოვლენას შორის განსხვავებას იმაში ხედავს, რომ, მისი აზრით, ბულბულის სტვენაში განხორციელებულია, გამოვლენილია სიყვარულის იდეა, ხოლო კატის ჩხავილი კი არის „лишь прямое выражение физиологического аффекта, не владеющего собою“.<sup>1</sup> ნამდვილად კი, ცხადია, აქ სოლოვიოვი გულისხმობს იმას, რომ ბულბულის სტვენა ჩვენთვის არის სასიამოვნო და ჩვენვე ვდებთ მასში „სიყვარულის იდეას“, ხოლო კატის ჩხავილი ჩვენი ყურისათვის არის საზარელი, თორემ თავისთავად ორივე ერთი და იგივე გამოხატულებაა—გინდ სიყვარული ვუწოდოთ მას, გინდ ფიზიოლოგიური აფექტი. კატისა და ბულბულის ხმების ასეთ დაპირისპირებას ესთეტიკურ ღირებულებათა იერარქიაში მხოლოდ ადამიანების მიმართ აქვს აზრი, ასეთი რამის ობიექტურობის აღიარება შეიძლება მხოლოდ იდეალიზმის და კერძოდ სოლოვიოვის მისტიკური იდეალიზმის პოზიციებიდან.

ცხოველების „ესთეტიკური გრძნობის“ შესახებ უნდა ითქვას, რომ აქ ბევრად უფრო სავარაუდოა წმინდა ფიზიოლოგიური, სექსუალური ფენომენი, ვიდრე საკუთრივ ესთეტიკური გრძნობა. მართალია, ეს ფენომენი გარკვეულ როლს თამაშობს ადამიანის ესთეტიკურ გრძნობაში, მაგრამ მას, ყოველ შემთხვევაში ცალკე აღებულს, ესთეტიკურად ვერ

---

<sup>1</sup> В. Соловьев, О красоте, 1907, стр.8

მივიჩნევთ. რომ ჩავთვალოთ კიდევ ესთეტიკური გრძნობის ჩანასახად (რაც უკვე შეცდომა იქნება), იგი მაინც ვერ შეეწინააღმდეგება ჩვენ თეზისს, რომლის თანახმად მშვენიერება წმინდა ადამიანური მოვლენაა. თუნდაც დავუშვათ, რომ მამალი ფარშევანგის კუდიტ მოხიბლულ დედალს ესთეტიკური განცდები აქვს, მაინც ეს განცდები სექსუალურში იქნება ჩართული და, რაც მთავარია, მათ მხოლოდ სექსუალური ღირებულება ექნებათ და არა თავისთავადი.<sup>1</sup> ხოლო ნამდვილ ესთეტიკურს, ნამდვილ მშვენიერს თავისთავადი ღირებულება მაინც უნდა ჰქონდეს. ესთეტიკურთან, სილამაზესთან, როგორც ასეთებთან, საქმე, უდავოდ, მხოლოდ ადამიანებს აქვთ.

სილამაზის კანონების თანახმად მატერიის ფორმირებაში იგულისხმება არა მარტო სინამდვილის მატერიალური გარდაქმნა, არამედ აგრეთვე, ამის საფუძველზე, მისი ცნობიერებითი გადამუშავებაც. ადამიანი მიუყენებს რა ყველაფერს შესატყვის საზომს, კერძოდ ესთეტიკურ საზომს, აღიქვამს სილამაზესა და სიმაზინჯეს იქ, სადაც ცხოველებისათვის ობიექტურად და „სუბიექტურადაც“ მხოლოდ ფიზიოლოგიური აფექტის უბრალო გამოხატულებას აქვს ადგილი.

თუ ცხოველთა სამყაროში, ცხოველებისათვის, საკუთრივ ესთეტიკურის შესახებ არ შეიძლება ლაპარაკი, მით უმეტეს ეს ითქმის არაორგანული ბუნების შესახებ. იგივე სოლოვიოვი ზემომითითებულ სტატიაში ცდილობდა დაემტკიცებინა ზოგიერთი ფიზიკური მოვლენის, კერძოდ ალმასისა და სინათლის ობიექტური, თავისთავად, ადამიანისაგან დამოუკიდებელი, ერთი სიტყვით, მეტაფიზიკური (ძველი გაგებით) მშვენიერობა. ეს ცდაც იმითაა საინტერესო, რომ იგი თვალსაჩინოდ გვიჩვენებს, თუ რა პოზიციებიდან შეიძლება მსგავსი აზრის დაცვა.

---

<sup>1</sup> შემთხვევითი არაა, რომ დარვინმა ცხოველთა „ესთეტიკური გრძნობები“ სწორედ სექსობრივი შერჩევის კვლევისას შეამჩნია.

„Красота алмаза, – წერდა სოლოვიოვი - нисколько не свойственная его веществу (ибо это вещество то самое, что и в некрасивом куске каменного угля), очевидно зависит от игры световых лучей в его кристаллах. Из этого, однако, не следует, чтобы свойство красоты принадлежало не самому алмазу, а преломленному в нем лучу света, Ибо тот же световой луч, отраженный каким-нибудь некрасивым предметом, никакого эстетического впечатления не производит, а если он ничем не отражен и не преломлен, то и вовсе никакого впечатления не получается. Значит красота, не принадлежащая ни материальному телу алмаза, ни преломленному в нем световому лучу, есть произведение обоих в их взаимодействии“. შებლეგ იგი, „დაადგენს“ რა, რომ ესთეტიკური თვალსაზრისით „Свет есть во всяком случае сверхматериальный, идеальный деятель“ – დაასკვნის, რომ სილამაზე არის „преображение материи через воплощение в ней другого, сверхматериального начала“, რაც საბოლოო ანგარიშით იმას ნიშნავს, რომ „красота есть воплощение идеи“<sup>1</sup>

სილამაზის ასეთ განსაზღვრებებს ჩვენ შეიძლება კიდევაც დავეთანხმობთ, ოღონდ, რასაკვირველია, ამ კორექტივით, რომ „ზემატერიალურ საწყისში“ ადამიანის ცნობიერება ვიგულისხმობთ და იდეაში ადამიანის იდეა. მაგრამ ასეთ შემთხვევაში სილამაზე ადამიანისაგან დამოუკიდებელი, რა თქმა უნდა, აღარ იქნება. ჩვენ, რასაკვირველია, ვერ დავეთანხმებით იმას, რომ სინათლე, თუგინდ აღმასში გადატეხილი, გამოხატულებაა „ყოვლად სრულქმნილი ანუ აბსოლუტური არსებისა, კოსმიური გონებისა“ (ე. ი. ღმერთისა).

სინათლე მართლაც შეიძლება იყოს იდეის გამოხატველი, მაგრამ მხოლოდ მხატვრულ, კეროდ ფერწერულ ნა-

---

<sup>1</sup> В. Соловьёв, О красоте, 1907, стр.10.

წარმოებში, ე. ი. ადამიანის ნამოქმედარში, და არა ბუნებაში თავისთავად. თუ გამომხატველობითობა, შინაარსად იდეის გულისხმობა მშვენიერების ერთ-ერთი ნიშანია, მაშინ ცხადია, რომ ადამიანის გარეშე ბუნებაში მას ადგილი არ შეიძლება ჰქონდეს.

მშვენიერების მეტაფიზიკური ბუნების აღიარებას ღმერთის აღიარებისაკენ მივყავართ არა მარტო ე. წ. „შინაარსის ესთეტიკის“ პოზიციებიდან, როგორც ამას სოლოვიოვთან აქვს ადგილი, არამედ აგრეთვე ფორმალისტური პოზიციებიდანაც. ე. ი. სულერთია, მშვენიერებას სპეციფიკური შინაარსის, იდეის გამოვლენად მივიჩნევთ, თუ მას ფორმის ნიშან-თვისებებში დავინახავთ, მისი მეტაფიზიკურობის დაშვება უსათუოდ ღმერთის აღიარებით მთავრდება. ამ მეორე გზის მკაფიო ნიმუშს იძლევა ა. სტუდნიჩკა. „მშვენიერების პრინციპებად“ ან „ლამაზი ფორმების“ მთავარ ფაქტორებად“ იგი თვლის ისეთ ცნობილ ფორმალურ ნიშნებს, როგორცაა: დანაწევრება, მრავალსახეობა, პროპორციულობა, ფორმის მოხდენილობა და კერძოდ ხაზების სილამაზე, განათების ეფექტები, ერთიანობა და ა. შ.. იგი განიხილავს, კერძოდ, ბუნების მოვლენებს—ფოთლებს, პეპლებს, ფრინველთა მონატულობას და სხვა ასეთებს, აღმოაჩენს მათში სილამაზის ზემო მითითებულ ფორმალურ ნიშნებს და დაასკვნის: „Отсюда можно заключить, что природа стремится к красоте, по видимому, вполне сознательно, по определенному плану“<sup>1</sup>

სტუდნიჩკა აკრიტიკებს შეხედულებებს, რომელთა მიხედვით ლამაზი ფორმების განვითარება სქესობრივი შერჩევით არის გაპირობებული ანდა განსაზღვრულია (განსაკუთრებით ცხოველთა შეფერილობა) არსებობისათვის ბრძოლით, და კმაყოფილდება იმის კონსტატირებით, რომ „природа отлично умеет как родом, так и формою украшения

<sup>1</sup> А. Студничка, Принципы прекрасного, СПб, 1904, стр. 14.

удивительно характеризовать свои создания“ და მოუწოდებს ამ ფორმების შესწავლისაკენ, რადგან „Оно (изучение-б. ჭ.) возвышает человека над окружающею его мелочностью, доставляет душевное спокойствие, вселяет любовь к жизни, приближает к Творцу, источнику всякой красоты“<sup>1</sup>

მაშასადამე, მატერიალური პოზიციებიდან მშვენიერება შეიძლება განხილულ იქნას მხოლოდ როგორც ადამიანის სამყაროს კუთვნილება, იგი მხოლოდ სინამდვილესთან ადამიანის ურთიერთობაში არსებობს. ბუნებას მშვენიერება აქვს, მაგრამ მხოლოდ ადამიანისათვის აქვს.

ადამიანი სოციალური კატეგორიაა. მისი არსება საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ერთობლიობაა. ეს ჩვენთვის იმას ნიშნავს, რომ მშვენიერებას, სიკეთეს და ჭეშმარიტებას, ან უფრო ზუსტად, მათ განვითარებას, მათზე ადამიანთა შეხედულებებს საზოგადოებრივ-ისტორიული ხასიათი აქვს, რასაც საფუძვლად პრაქტიკის პროცესი უდევს. რა კონკრეტული შინაარსი აქვს მშვენიერებას, სიკეთესა და ჭეშმარიტებას საზოგადოების განვითარების მოცემულ ეტაპზე, რა მიაჩნია ამა თუ იმ ადამიანს, სოციალურ ჯგუფს, კლასს მშვენიერად, კეთილად და ჭეშმარიტად— დამოკიდებულია საზოგადოებრივი პრაქტიკის დონეზე, კლასთა ურთიერთობაზე, კლასთა ბრძოლის განვითარებაზე, ადამიანის (ჯგუფის, კლასის) ადგილზე საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. თუ, მაგალითად (პლენანოვის მაგალითია), ლუი XV-ის დროინდელ საფრანგეთში ჯერ კიდევ სუსტ ბურჟუაზიას მშვენიერების იდეალად გრ ოზის სათნო-სენტიმენტალური ქალიშვილები და არანაკლებ სენტიმენტალური დიდაქტიკურ ჟანრული სურათები ესახებოდა (რასაც იგი ბუშეს გაზრწნილ პატარა სატირებსა და მსუბუქი ყოფაქცევის ქალებს უპირისპირებდა), შემდეგ მომძლავრებული და რევოლუციონი-

<sup>1</sup> А. Студничка, Принципы прекрасного, стр. 23. ხაზი ჩემია.—ბ. ჭ.



ზირებული ბურჟუაზია დავიდის ყალბით გმირულ-რესპუბლიკური სულის განხორციელება- განსხეულებას ლამობს.

ეს, ცხადია, იმას არ ნიშნავს, რომ მშვენიერება, სიკეთე ან ჭეშმარიტება წმინდა სუბიექტურია და რელატიური, რომ არა არსებობს საყოველთაო ჭეშმარიტება, ზოგადსაკაცობრიო მორალე და ყველა ადამიანისათვის ღირებული სილამაზე. არა, ყველაფერი ეს არსებობს, მაგრამ გზა მათკენ რელატიურისა და სუბიექტურის გავლით მიდის.

ჭეშმარიტება, სიკეთე და მშვენიერება სოციალური, ე. ი. კონკრეტულ- ისტორიული და პრაქტიკულ-მოქმედი ადამიანისათვის არსებობენ; საზოგადოებრივ ისტორიული პრაქტიკა ის საფუძველია, ადამიანის ის რეალური საფუძველია სინამდვილესთან, რომელიც საშუალებას აძლევს მას „ურთიერთობა დაამყაროს“ მისი მოღვაწეობის ამ იდეალებთან. რითი ამყარებს ადამიანი ამ ურთიერთობას? როგორი ხასიათი აქვს მას (ამ ურთიერთობას)?

„ესთეტიკური ტრიადის“ წევრები ფიზიკური საგნები ან თუნდაც საგანთა ფიზიკური თვისებები რომ იყოს, მაშინ ადამიანი თავისი სხეულით, თავისი ფიზიკური და ბიოლოგიური ბუნებით შეძლებდა მათთან კავშირის დამყარებას. მაგრამ მაშინ ამათ ცხოველიც მოახერხებდა. ცხოველისათვის კი ეს ღირებულებანი არ არსებობს. ადამიანი ახერხებს ამ ღირებულებათა წვდომას სწორედ იმიტომ, რომ მას აქვს ცხოველთათვის უცხო უნარი-ცნობიერება. ე. ი., როცა ვამბობთ-ჭეშმარიტება, სიკეთე და მშვენიერება მხოლოდ ადამიანისთვის არსებობენო, ეს იმას ნიშნავს, რომ ისინი მხოლოდ ცნობიერებისთვის არსებობენ. ამ კატეგორიებს ცნობიერებითი, ან უფრო ზუსტად, ცნობიერების სინამდვილესთან მიმართებითი ხასიათი აქვთ. ისინი არსებობენ მხოლოდ სინამდვილესთან ადამიანის ცნობიერი დამოკიდებულების სფეროში.

ჭეშმარიტების მიმართ ეს დებულება თავისთავად ნათელია. ჭეშმარიტება სინამდვილის ადექვატური ასახვაა,

საგანთან აზრის შესატყვისობაა და, ცხადია, იგი ვერ იარსებებს აზრისა და საგნის მიმართების გარეშე. ეს სიკეთის მიმართაც ნათელია. სიკეთე, კეთილი ქცევა ისეთ ნებისმიერ, ნებელობით განსაზღვრულ ქცევას ჰქვია, რომელიც ღირსეულს მიუზღავს ქცევის საგანს. აქაც ნებისა და საგნის ურთიერთობის სფეროში ვიმყოფებით. რაც შეეხება მშვენიერებას, ადამიანური ცნობიერებისაგან მისი დამოუკიდებლობის აღიარება ლოგიკური აუცილებლობით მიგვიყვანს ზეადამიანური ცნობიერებისაგან მისი დამოკიდებულების აღიარებამდე (სულერთია, შინაარსის ესთეტიკის თვალსაზრისზე დავდებით, თუ ფორმალისტურზე).

მაშასადამე, ცნობიერებითობა „ესთეტიკური ტრიადის“ წევრთა კიდევ ერთი საერთო ნიშანია.

ცნობიერება სხვა არა არის რა, თუ არა ადამიანის მიერ სინამდვილის ასახვა. ეს იმას ნიშნავს, რომ ჩვენ საკვლევ ღირებულებებს ასახვითი ბუნება აქვთ. ცნობიერებითი ასახვა ობიექტური სინამდვილის სუბიექტური ასახვაა. ასეთ ასახვას ადგილი აქვს მხოლოდ იქ, სადაც არსებობს სუბიექტი და ობიექტი. სუბიექტ-ობიექტის მიმართების გარეშე ასახვა არ არსებობს (ფიზიკური, ბიოლოგიური, და ა. შ. ასახვა არსებობს სუბიექტის გარეშეც, მაგრამ აქაც ასახვა ორი კომპონენტისა და მათ შორის ურთიერთობის არსებობას გულისხმობს აუცილებლობით. ცალკე ერთ საგანთან ასახვაზე ლაპარაკიც ზედმეტია).

ამსახველი-სუბიექტია, ასახვას სუბიექტში და სუბიექტისათვის აქვს ადგილი. ასახვითი ღირებულებანი მხოლოდ სუბიექტისთვის არიან. ჭეშმარიტების მიმართ ეს კარგადაა ცნობილი. იგი სუბიექტის გარეშე არ არსებობს. მისი მფლობელი მხოლოდ სუბიექტია. ამ აზრით ჭეშმარიტება სუბიექტურია. ასევე უნდა იყოს სიკეთის მიმართაც. სიკეთე კეთილი ნებაა (ცხადია, კეთილ საქციელში რეალიზებული), კეთილი მხოლოდ სუბიექტი შეიძლება იყოს. ამდენად სიკეთე სუბიექტური კატეგორიაა; ანალოგიური

ვითარებაა მშვენიერების შემთხვევაშიც, თუმცა ეს შეიძლება ისე ნათლად არ ჩანდეს, რადგანაც მშვენიერება ყოველთვის საგნის, ობიექტის ნიშნად განიცდება (ამის მიზეზის შესახებ ქვემოთ). აქ ისევ ზემონათქვამზე მითითებით უნდა დავკმაყოფილდეთ. თუ მშვენიერება არ არსებობს ადამიანისა და მისი ცნობიერების გარეშე, თუ იგი მხოლოდ ადამიანისა და მისი ცნობიერებისათვის არსებობს, ამას მხოლოდ მაშინ აქვს აზრი, თუ მშვენიერება სუბიექტისმიერია.

უმაღლეს ღირებულებათა ასახვითი ბუნება მათ სუბიექტურობაზე მიუთითებს. მაგრამ ამავე ასახვითი ბუნებიდან გამომდინარეობს ისიც, რომ ისინი არ არიან მარტო სუბიექტურნი, ობიექტურნი არიან. აზრი მხოლოდ მაშინ არის ჭეშმარიტი, როცა მის შინაარსში არაფერია სუბიექტური, როცა ეს შინაარსი არაა დამოკიდებული არც ადამიანზე, არც კაცობრიობაზე, როცა იგი მთლიანად ობიექტითაა განსაზღვრული. ნებაც მხოლოდ მაშინ არის კეთილი, როცა იგი სუბიექტურ, ეგოისტურ მისწრაფებებს კი არ ემყარება, არამედ ქცევის ობიექტითაა პირობადებული, როცა იგი, როგორც ეს რამდენჯერმე ითქვა, საგანს იმას მოუზღავს, რასაც ეს საგანი ობიექტურად იმსახურებს. ასევეა მშვენიერების შემთხვევაშიც, უტილიტარულ მოთხოვნილებებზე დამყარებულ სასიამოვნოს განცდისაგან მშვენიერების განცდა, სხვათაშორის, იმითაც განსხვავდება, რომ იგი თავისუფალია სუბიექტივისტური და შემთხვევითი მიდრეკილებებისაგან. ესთეტიკური შეფასების სისწორისათვის აუცილებელია საგნის (ესთეტიკური საგნის) ობიექტური ბუნებიდან ამოსვლა. ჩვენ სავსებით მართალნი ვართ ხოლმე, როცა, მაგალითად, რომელიმე მხატვრული ნაწარმოების სუბიექტივისტურ შეფასებას უმართებულოდ მივიჩნევთ და ობიექტურს მოვითხოვთ.

ზემონათქვამის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მშვენიერება, სიკეთე და ჭეშმარიტება თავიანთი ბუნებით სუბიექტურ-ობიექტურნი არიან. ისინი არსებობენ მხოლოდ

ობიექტთან სუბიექტის მიმართებაში, ობიექტთან სუბიექტის, ადამიანის ამა თუ იმ მხარის შესატყვისობას წარმოადგენენ ამის სასარგებლოდ თვითდაკვირვებაც ლაპარაკობს. აზრის ჭეშმარიტობა განიცდება როგორც აზრის თანხმობა საგანთან—„მე იმას ვფიქრობ, როგორც არის“; სიკეთე განიცდება როგორც სუბიექტიდან მომდინარე, მაგრამ ობიექტზე მიმართული და მისით განსაზღვრული; მშვენიერება, მართალია, საგნის თვისებად აღიქმება, მაგრამ ისიც განიცდება როგორც სუბიექტისაკენ მიმართული, მისთვის ტკობის მომცემი. მართალია, ამ განცდებში სუბიექტურობისა და ობიექტურობის აქცენტი სხვადასხვანაირადაა განაწილებული,—ჭეშმარიტების მიმართ ის სუბიექტურისა და ობიექტურის შესატყვისობაზე მოდის, სიკეთის შემთხვევაში იგი სუბიექტურს ეცემა, ხოლო მშვენიერების შემთხვევაში ობიექტურს (სიკეთე კეთილი ნებაა, მშვენიერება მშვენიერი საგანი),—მაგრამ სამივე შემთხვევაში ორივე მხარე იგულისხმება, სუბიექტურიცა და ობიექტურიც.

„ესთეტიკური ტრიადის“ წევრთა აქ ჩამოთვლილი საერთო ნიშნები („ადამიანურობა“—ადამიანისმიერება, სოციალურობა, მასში ნაგულისხმევი ყველა ნიშნითურთ, ცნობიერობითობა, ასახვითობა, სუბიექტურ-ობიექტურობა) საკმაო საფუძველს გვაძლევს იმისათვის, რომ ჭეშმარიტების, სიკეთისა და მშვენიერების ერთიანობაზე ვილაპარაკოთ. იგივე ნიშნები ამ ერთიანობის საფუძველსაც მიგვითითებს. სამივე სუბიექტურ-ობიექტურია, ობიექტთან სუბიექტის, სინამდვილესთან ადამიანის თანხმობის იდეალია, სამივეს მისალწვეად ადამიანის რეალური, მატერიალური მოღვაწეობა—პრაქტიკაა აუცილებელი. ჭეშმარიტება, თეორია პრაქტიკის გარეშე ვერ იარსებებს, სიკეთეს ადამიანის მეტი ვერავინ მოიტანს ქვეყანაზე, მშვენიერებასაც ადამიანის გარდამქმნელი მოქმედება ნერგავს ამ ქვეყნად, არა მარტო იმ აზრით, რომ ადამიანი მატერიას სილამაზის კანონების თანახმადაც

გარდაქმნის, არამედ იმ აზრითაც, რომ ამ, ადამიანისა და ბუნების გარდაქმნელი, პრაქტიკული მოღვაწეობის საფუძველზე წარმოიშვება ისეთი ახალი სფერო სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთობისა, სადაც ძალა აქვთ სილამაზის კანონებს. ე. ი. „ესთეტიკური ტრიადის“ წევრთა ერთიანობა აიხსნება, ერთი მხრის, ადამიანის, მეორე მხრივ, ბუნების მთლიანობით. მშვენიერება, სიკეთე და ჭეშმარიტება ადამიანის, როგორც ადამიანის, მიზნებია ამ ქვეყანაზე და რაკი ერთია ადამიანი და მთლიანია მისი ცნობიერება, რაკი საბოლოო ანგარიშით ერთ სინამდვილესთან აქვს ადამიანს საქმე, რაკი ერთია ის პროცესი, რომელიც გარდაქმნის სინამდვილეს და აახლოებს მას ადამიანის იდეალებთან, დაბოლოს, რაკი იგივე პროცესი პრაქტიკისა ქმნის, ავითარებს და აყალიბებს ადამიანს მთელი მისი უმაღლესი მიზნებითა და იდეალებით,—ცხადია, ეს იდეალებიც ერთიანობაში იქნება; სწორედ ერთიანობაში და არა იგივეობაში, განსაკუთრებით თუ ამ იგივეობაში მათი ერთმანეთზე დაყვანის შესაძლებლობას ვიგულისხმებთ. ასეთი დაყვანის შეუძლებლობის დასასაბუთებლად საჭიროა „ესთეტიკური ტრიადის“ წევრთა ოვისობრივი განსხვავების ჩვენება.



ჩვეულებრივად როცა ჩვენს ლიტერატურაში მშვენიერებას არსებითად აიგივებენ ჭეშმარიტებასთან, მხედველობაში ხელოვნების მშვენიერება აქვთ ხოლმე. უკვე საკითხის ასეთი დასმა მიუთითებს ამ ცდების უმართებლობაზე—განა მშვენიერება, ის, რაც ესთეტიკურ განცდას იწვევს, თავისი ბუნებით ერთი არაა? ის, ვინც მხატვრულ მშვენიერს ჭეშმარიტებასთან აიგივებს, ანდა მხოლოდ ამ უკანასკნელის გამოხატვის ფორმად მიიჩნევს, ან სრულიად უნდა უარყოფდეს ბუნების მშვენიერს, ანდა მასაც აიგივებდეს ჭეშმარიტებასთან. მაგრამ ამასაც რომ თავი დავანებოთ და მხატვრული მშვენიერებით, მხატვრულობით შემოვიფარგლოთ

ჭემმარიტებასთან შედარებისას, ნათლად დავინახავთ მათ განსხვავებას.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ჩვენს ლიტერატურაში ჭემმარიტებაზე მშვენიერების, შემეცნებითზე ესთეტიკურის დაყვანის ცდები წარმოდგენილია ძირითადად ორი ფორმით. ერთ შემთხვევაში ხელოვნება ცხადდება შემეცნების ნაირსახეობად და, ამის შესაბამისად, ესთეტიკური განიხილება წმინდა შემეცნებითი მოღვაწეობის შედეგად მოპოვებული ჭემმარიტების გაფორმების საშუალებად, ხელოვნებაში ჭემმარიტების გამოთქმის ფორმად (ამ თვალსაზრისზე ესთეტიკოსების დიდი ნაწილი დგას), მეორე შემთხვევაში ლაპარაკია ესთეტიკურ შემეცნებაზე (ბუროვი).

თვალსაზრისი, რომლის თანახმად ესთეტიკური მხოლოდ ფორმაა (რომლის შინაარსიც შემეცნებითია, ჭემმარიტია), არა მარტო ვერ ასხვავებს ერთმანეთისაგან ხელოვნებასა და მეცნიერებას (მათ შორის მხოლოდ ფორმალურ განსხვავებას ხედავს), არამედ უბრალოდ ფორმალისტური თვალსაზრისია (ბუროვის აზრით კანტის ესთეტიკიდან გამომდინარე). მეორეც, ეს თვალსაზრისი უკანასკნელი დროის ხელოვნების დიდი ნაწილის სქემატიზმისა და ილუსტრატულობის თეორიული გამოხატულებაა და თავისებური კანონიზებაცაა.

რაც შეეხება ბუროვს, აქ საქმე უფრო რთულადაა. მთელი მისი წიგნის პათოსი ამ ფორმალისმის დაძლევისა და ხელოვნებასა და მეცნიერებას შორის თვისობრივი, შინაარსობრივი განსხვავების დადგენის ცდაა. იგი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ ესთეტიკურობა ხელოვნების გარეგნული ფორმაა, შემეცნებითი მოღვაწეობის პროდუქტებზე გარედან ჩამოცმული მორთულობა კი არაა, არამედ თვითონ ხელოვნების არსებაა (—ამას მისი წიგნის სათაურიც ამბობს— „Эстетическая сущность искусства“), მისი შინაარსის თვისებაა. ამ მიზნით მას ესთეტიკური შემეცნების ცნე-

ბა შემოაქვს. ესთეტიკურია ხელოვნების არა მარტო ფორმა, არამედ მისი საგანიც და შინაარსიც. ხელოვნება სინამდვილის ესთეტიკური შემეცნებაა, მისი საგანი ესთეტიკური არსებაა.

მიუხედავად იმისა, რომ ბუროვმა ჩვენში საკმაოდ გავრცელებული არასწორი და ხელოვნების პრაქტიკისათვის მავნე თეორიის მახვილგონიერი და დამაჯერებელი კრიტიკა მოგვცა, მან მისი საბოლოო დაძლევა, სამწუხაროდ, მაინც ვერ მოახერხა. მან, ჯერ ერთი, ვერ შეძლო ხელოვნებისა და მეცნიერების, ესთეტიკურისა და შემეცნებითი გამიჯვნა და, მეორეც, მის კონცეფციაში, სულ ცოტა, საეჭვო მომენტებია..

ბუროვის წიგნში, უპირველეს ყოვლისა, არა აქვს ადგილი მთლად ნატელი შინაარსი „ესთეტიკური შემეცნების“ ცნებას. იგი არსებითად გაგებულია როგორც საგანთა „ესთეტიკური არსების“ შემეცნება, ამ უკანასკნელის ქვეშ კი იგულისხმება საგანთა ის თვისებები, რომელთა გამო ჩვენ საგნებს ვახასიათებთ პრედიკატებით „შვენიერი“, „ლამაზი“ და ა. შ.. ბუროვის აზრით ეს თვისებები საგანთა სავსებით ობიექტური თვისებებია (რასაც სპეციალური დასაბუთება მაინც სჭირდება) და სწორედ მათი შემეცნებაა ხელოვნების, „ესთეტიკური შემეცნები“ საქმე. აქ უპირველეს ყოვლისა არ ჩანს, თუ რა სჭირთ „ესთეტიკურ არსებებს“ ისეთი, რომ მათი მეცნიერული შემეცნება არ შეიძლება და სწორედ ხელოვნებითი, ესთეტიკური შემეცნებაა აუცილებელი. ამის გამართლება მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუ ხელოვნებას მეცნიერების დარგად გამოვაცხადებთ—სინამდვილის მოცემული სფეროს შემეცნება მართლაც მხოლოდ მის შესაბამის მეცნიერებას შეუძლია თავისი მეთოდებითა და ხერხებით. მაგრამ ბურივი ამას არ ამბობს, პირიქით, იგი სწორედ ხელოვნებისა და მეცნიერების არრევის წინააღმდეგ იბრძვის. არ ამბობს, მაგრამ გამოუდის კი. „ესთეტიკური შემეცნება“ მაინც შემეცნების ნაირსახეობაა და ამის შესაბამისად ხელოვნების ნაირსახეო-

ბად გამოდის და მშვენიერი, ესთეტიკური—ჭეშმარიტის, შემეცნებითისა.

სწორედ ამაშია ბუროვის კონცეფციის ძირითადი ნაკლი. მას ესთეტიკურის თავისთავადი ღირებულების დასაბუთება უნდოდა, მაგრამ იგი, საბოლოოდ, მაინც შემეცნებითზე დაიყვანა. გამოვიდა, რომ ხელოვნების ესთეტიკური ღირებულება მისი (ხელოვნების) საგნის ესთეტიკური არსების შემეცნებაში მდგომარეობს. ამ ესთეტიკურ არსებათა ღირებულება რაღაშია, ისიც შემეცნებაში? თუ მათ საერთო არ აქვთ ღირებულება? ცხადია, ბუროვი ვერც ერთს იტყვის და ვერც მეორეს. საგანთა, მისი აზრით, ობიექტურად არსებულ „ესთეტიკურ არსებებს“ ღირებულება აქვთ და სახელდობრ, სწორედ ესთეტიკური, მაგრამ იგი სრულიად სხვაა, ვიდრე ხელოვნების ესთეტიკური ღირებულება. მაშინ რაღა უფლება გვაქვს ერთი სახელით მოვინათლოთ ეს ორი სრულიად განსხვავებული რამ?

მხატვრობისა და ჭეშმარიტების განსხვავება წინა თავში იყო ნაჩვენები. განსხვავება მშვენიერებასა და ჭეშმარიტებას შორის კიდევ უფრო თვალსაჩინო იქნება, თუ ხელოვნურად არ შევიზღუდებით მხატვრულ-ესთეტიკურის სფეროთი და მშვენიერებას, როგორც ასეთს (სულერთია, ბუნებისას თუ ხელოვნებისას), ვიქონიებთ მხედველობაში.

მიუხედავად იმისა, რომ ესთეტიკური თავისი „აგებულებით“ უფრო რთულია, ვიდრე შემეცნებითი, პირველი ბევრად უფრო ადვილი მისაღწევია, ვიდრე მეორე. ჭეშმარიტებას სპეციალური ძიება სჭირდება, მშვენიერება თვითონ გვეძლევა. პირველი აზრის სფეროსი ძევს, მეორე გრძნობათა ორგანოებით, ყოველ შემთხვევაში, მათი მეშვეობით მიიღწევა. ამის მიზეზებზე ქვემოთ შევჩერდებით, აქ კი საკმარისია კონსტატაცია იმ ფაქტისა, რომელიც ჭეშმარიტებისაგან მშვენიერების განმასხვავებელი ერთ-ერთი ნიშანია. მართალია, თვითონ ამ ფაქტს ხშირად იყენებდნენ იმის საბუთად, ან იმის დასაბუთების საბაბად, რომ მშვენიერება იგივე



ჭემმარიტებაა, ოღონდ დაბალი საფეხურისა, რომ იგი ბუნ-  
დოვანი, გრძნობადი შემეცნებაა, ნამდვილი ცოდნის წინაგ-  
რძნობაა (ამის სხვადასხვა ვარიანტები—პლატონთან, ბაუმ-  
გარტენტთან, ჰეგელთან, ახალგაზრდა ბელინსკისთან და ა. შ.  
), მაგრამ იმის საფუძველზე, რაც უკვე ითქვა ამ თვალსაზ-  
რისის უფრო ახალ ვარიანტებზე და საერთოდ შემეცნები-  
თისა და ესთეტიკურის განსხვავებაზე, შეიძლება დავას-  
კვნათ, რომ ეს ფაქტი უბრალოდ ისევ ამ განსხვავებაზე  
მიუთითებს. გრძნობადობა, გრძნობის ორგანოებისათვის მი-  
საწვდომობა, ან, ყოველ შემთხვევაში, გრძნობის ორგანოთა  
აუცილებელი მონაწილეობა მშვენიერების განცდისათვის  
ესთეტიკურის ერთ-ერთი ნიშანია.

ჭემმარიტებისა და მშვენიერების განსხვავება, რასაკ-  
ვირველია, ცუდად არ უნდა გავიგოთ. ეს განსხვავება მათ  
შორის დაპირისპირებას, ცხადია, არ ნიშნავს. მშვენიერებას  
და ჭემმარიტებას ერთმანეთთან სამტრო არაფერი აქვთ.  
პირიქით, მათ ძალიან ბევრი რამ აქვთ საერთო და ამიტომაც  
არა მარტო შეუძლიათ ურთიერთშერწყმა, არამედ ძლიერდებ-  
იან კიდევაც ამით. რეალისტურ მხატვრულ ნაწარმოებში  
ჭემმარიტება და მშვენიერება განუყოფელ მთლიანობაშია.



ესთეტიკურისა და ეთიკურის, მშვენიერებისა და სიკე-  
თის ურთიერთობა სპეციალურ კვლევას მოითხოვს, რამდენ-  
ნადაც როგორც ეთიკურის, ისე ესთეტიკურის ცნებები ჩვენს  
ლიტერატურაში ნაკლებად არის დამუშავებული. ამიტომ  
აქ მათ განმასხვავებელ ზოგიერთ მომენტზე მითითებით  
უნდა დავკმაყოფილდეთ.

ერთიანობა და კავშირი ეთიკურსა და ესთეტიკურ შო-  
რის იმდენად ძლიერია, რომ ესთეტიკის ისტორიაში იგი  
ხშირად ბადებდა მათი გაიგივების ცდებს (მაგალითად, პლა-  
ტონი, შეფტსბერი, ტოლსტოი და ა. შ.). ვხვდებით ასეთ  
ცდებს ჩვენს ლიტერატურაშიც, და არა მარტო იქ, სადაც

„ესთეტიკური ტრიადის“ წევრთა იგივეობის თეორიაა გაზიარებული (ცნობიერად თუ არაცნობიერად), არამედ თავისთავად—როცა, მაგალითად, ეთიკური ესთეტიკურის შინაარსად ცხადდება (ყოველ შემთხვევაში მაღალი, ჭეშმარიტად ესთეტიკურისა).

ასეთი გაიგივების ცდები განსაკუთრებით დამაჯერებელ შთაბეჭდილებებს ახდენენ იმ თეორიებში, რომლებიც განასხვავებენ დაბალ და უმაღლეს, გრძნობად და ზეგრძნობად, მიწიერ და ზეციერ, ან გარეგან და შინაგან მშვენიერებებს. ეთიკურთან აიგივებენ, ცხადია, ამ უმაღლეს, ზეგრძნობად, შინაგან მშვენიერებას. გარეგანი და გრძნობადი მშვენიერება ასეთ თეორიებში (მაგალითად, იმავე პლატონთან, ან, უკვე მკაფიოდ პლოტინთან) ასეთი გაიგივების ღირსად, რა თქმა უნდა, არ ითვლება. უკეთეს შემთხვევაში გრძნობადი მშვენიერების ღირებულება იმით ისაზღვრება, რომ იგი ბუნდოვანი გახსენებაა, ან წინაგრძნობაა უმაღლესი მშვენიერებისა და მხოლოდ ამითაა დაკავშირებული სიკეთესთან.

ამ თეორიის საწინააღმდეგოდ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა ვიკითხოთ არსებობს თუ არა და შეიძლება თუ არა არსებობდეს წმინდა გრძნობადი ან გარეგანი და წმინდა ზეგრძნობადი ან შინაგანი მშვენიერება? უკვე ასეთი შეკითხვის უფლებამოსილება აყენებს ეჭვს ქვეშ ამ თეორიას. მაგრამ დავუშვათ, რომ სწორია მშვენიერების დაყოფა ასეთ ორ კლასად, ან საფეხურად. ასეთ შემთხვევაშიც ეს თეორია ვერ დაასაბუთებს სიკეთისა და მშვენიერების (ან თუნდაც მარტო მისი უმაღლესი საფეხურის) იდენტურობას. ჯერ ერთი, მშვენიერების ეს ორი ჰიპოთეტური კლასი თუ საფეხური მაინც ერთი და იგივე მშვენიერის ორი სახეობა იქნება (წინააღმდეგ შემთხვევაში უაზრობაა ლაპარაკი დაბალ და მაღალ მშვენიერებაზე), მათ ერთი საერთო ძირი ექნებათ; საკითხი კი ეხება სწორედ ამ საერთო ძირს (ე. ი. მშვენიერების არსების) ურთიერთობას ეთიკურთან. ამასაც რომ თავი დავანებოთ, თუ მაღალი მშვენიერება სიკეთის

იდენტურია, მაშინ დაბალი მშვენიერების მიმართაც ასე თუ ისე იგივე უნდა ითქვას (იმავე საბუთით—დაბალი მშვენიერებაც ხომ მშვენიერებაა); ყოველ შემთხვევაში, ის მაინც უნდა ითქვას, რომ დაბალი მშვენიერება დაბალი სიკეთის იდენტურია და გარეგანი სილამაზე—გარეგანი სიკეთისა. ამას კი, მისი აშკარა უაზრობის გამო, ცხადია, არავინ ამბობს. ყოველ შემთხვევაში, დღემდე არავის უმტკიცებია ლამაზი ფერის, მოხდენილი ხაზისა და სხვა ასეთ „დაბალ მშვენიერებათა“ იგივეობა თუნდაც მინიმალურ მორალურ სიკეთესთან (სხვა საქმეა, რომ ლამაზ ფერს, ხაზს, უმარტივეს მელოდიას და ა. შ. შეუძლიათ კეთილად განგვაწყონ და ზოგჯერ, მაღალ-სათნო საქციელიც ჩაგვადენინონ. ეს უკვე ესთეტიკურის ეთიკური ზემოქმედების პრობლემაა და, მაშასადამე, სხვა თემა).

ეთიკურისა და ესთეტიკურის იგივეობის დამცველ თეორიებში ეს შეუსაბამობანი ადვილად შესამჩნევია. ამიტომ დღეს არავინ ამბობს, რომ მშვენიერება უშუალოდ ემთხვევა სიკეთეს. ლაპარაკობენ, როგორც ზემოთ გაკვრით აღინიშნა, იმაზე, რომ ჭეშმარიტად მშვენიერს ეთიკური შინაარსი აქვს, რომ მშვენიერება მაშინ არის მართლაც მაღალი მშვენიერება, როცა იგი სიკეთის, ეთიკურის გამოხატვის ფორმაა. ე. ი. ეთიკურისა და ესთეტიკურის განსხვავება აქ ნაგულისხმე-ვია (რადგან ამ განსხვავების სრული უგულებელყოფა ფაქტიურად შეუძლებელია), მაგრამ იგი, ისევე როგორც მშვენიერებისა და ჭეშმარიტების განმაიგივებელ თეორიებში, მხოლოდ ფორმალურად, მხოლოდ ფორმის მიხედვით განსხვავებად მიიჩნევა. თავისი აზრის დასასაბუთებლად ეთიკურისა და ესთეტიკურის ფორმალური განსხვავების თანამედროვე დამცველები ჩვეულებრივ ისეთ ფაქტებს მიმართავენ, სადაც მშვენიერი გარეგნობა შინაგან ღირსებასთან ერთად არის მოცემული. ასე, მაგალითად, ლაპარაკობენ იმაზე, რომ, თუ ლამაზი გარეგნობის ადამიანს სულიც კეთილშობილი აქვს, იგი შეუდარებლად უფრო დადებით შეფასებას იმსა-

ხურებს; თუ მხატვრულ ნაწარმოებს მარტო ლამაზი ფორმა აქვს, ხოლო შინაარსი ამორალური ან ანტიმორალურია, მაშინ ასეთი ნაწარმოების ღირებულება უარყოფითი თუ არა, ნულის ტოლია; ხოლო თუ; პირიქით, ლამაზი ფორმა მაღალ ეთიკურ იდეურ შინაარსს შეესატყვისება, მაშინ იგი უმაღლეს შეფასებას იმსახურებს. ამიტომ, ამბობენ ამ თვალსაზრისის მომხრენი, ჭეშმარიტია ის მშვენიერება, რომელსაც ეთიკური შინაარსი უღვეს საფუძვლად, ჭეშმარიტი მშვენიერება სიკეთის გამოხატვის ფორმაა.

თავიც რომ დავანებოთ იმას, რომ ასეთი თვალსაზრისის დამცველები ნებისთ თუ უნებლიეთ (ესთეტიკური) ფორმალიზმის პოზიციებზე გადადიან (რაკი მათი თეორიით ესთეტიკურობა, მშვენიერება მხოლოდ ფორმის ნიშანთვისებად გამოდის, მხოლოდ ფორმაში იგულისხმება), მას (ამ თვალსაზრისს) სხვა ნაკლოვანებანიც ასასიათებს. თქმა არ უნდა, ესთეტიკური და ეთიკური მომენტების ერთობლივი და ერთიანი არსებობა ამა თუ იმ მოვლენაში არა მარტო ამადლებს ამ მოვლენის საერთო ღირებულებას, არამედ თვითეულ ამ მომენტსაც აძლიერებს. კეთილშობილი სული სხვა სახის ნაკვთებშიც გამოსჭვივის და მათ სილამაზესაც მატებს; ლამაზი ლექსის ფორმაც უფრო ლამაზად განიცდება, როცა მისი შინაარსი მაღალმორალურია; მაგრამ ყველაფერი ეს ჯერ კიდევ არ გვაძლევს უფლებას ესთეტიკური წმინდა ფორმად გამოვაცხადოთ, ან მასა და ეთიკურს შორის მხოლოდ ფორმალური განსხვავება დავინახოთ. ჯერ ერთი, ისეთი მოვლენების დაშვება, სადაც მშვენიერება (თუნდაც დაბალი ხარისხისა) ეთიკური შინაარსის გარეშე არსებობს, ან (რაც უარესია) ამორალურის ფორმადაც კი გვეკლინება, უკვე იმის აღიარებას უდრის, რომ ეთიკური შინაარსი სავალდებულო, აუცილებელი არაა ესთეტიკურისათვის და, მასასადამე, პრინციპულად შემთხვევითია. ასეთი, არაეთიკური შინაარსის მქონე, ესთეტიკური მოვლენების „დაშვება“ აუცილებელია (—ფაქტებს ვერ გაექცევი); მასა-

სადამე, მცდარი ყოფილა ამ თეორიის გამოსავალი დებულება. გარდა ამისა, ასეთ თეორიებში, როგორც ზემოთ ითქვა, თავიდან უკვე ნაგულისხმევია, რომ ესთეტიკური ესთეტიკურია, ხოლო ეთიკური—ეთიკური და მერე გვიანდაა იმის მტკიცება, რომ მშვენიერება მხოლოდ სიკეთის წყალობითაა ასეთი და უამისოდ იგი მართლა მშვენიერება კი არაა, არამედ მხოლოდ რაღაც მოჩვენებაა მისი. და ასეთ მოჩვენებად, ესთეტიკური ღირებულების მიხედვით, გამოდის არა მარტო გარეგნული, „უშინაარსო“ სილამაზე, არამედ მაღალი, შინაარსიანი მშვენიერებაც. რაკი ამ უკანასკნელის შინაარსი ეთიკურად არის მიჩნეული, ესთეტიკური აქაც მხოლოდ გარეგნულ-ფორმალური გამოდის. მაგალითად, უშინაარსო, ფორმალისტური ლექსი, ესთეტიკური თვალსაზრისით, მაღალ იდეურის ტოლფასი ყოფილა. ეს თეორია კი სწორედ საწინააღმდეგოს დამტკიცებას ცდილობს.

თეორიები, რომლებიც ეთიკურისა და ესთეტიკურის იგივეობას იცავენ, პირველს მეორის შინაარსად თვლიან, ამ ორი ცნების მჭიდრო კავშირის ჩვენებას ისახევენ მიზნად. მიზანი კარგია (ამ ცნებებს შორის მართლაც მჭიდრო კავშირია), მაგრამ საშუალება—მათი ერთმანეთზე დაყვანა—მცდარია. როგორც დავინახეთ, ეს თეორიები ამ ორი ცნების ორგანული კავშირისა და ერთიანობის ჩვენების ნაცვლად მათ ფაქტიურად ერთმანეთისაგან წყვეტენ. მართლაც, თუ ესთეტიკური მხოლოდ ფორმაა და ეთიკური მისი შემთხვევითი შინაარსი, მაშინ (ასეთი წმინდა ფორმის შესაძლებლობა რომ დავუშვათ, რაც თავისთავად მცდარია) მათ ორგანულ კავშირსა და ერთიანობაზე ლაპარაკიც ზედმეტია. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ, თუ ჩვენ ეთიკურისა და ესთეტიკურის მართლაც არსებული ერთიანობის გაგება-დასაბუთება გვინდა, მათ შორის არსებული განსხვავება—უპირველეს ყოვლისა სწორედ შინაარსეული განსხვავება—არ უნდა უგულვებელყოთ.

ვიმეორებ, ეთიკურისა და ესთეტიკურის ურთიერთობი-

სა და, კერძოდ, მათი ერთიანობის პრობლემა (მათი ერთმანეთზე დადებითი ზეგავლენის საკითხის ჩათვლით) სპეციალურ დამუშავებას მოითხოვს. ამიტომ აქ, იმის გარდა, რაც ზემოთ ითქვა „ესთეტიკური ტრიადის“ წევრთა საერთო ნიშნებისა და ერთიანობის შესახებ, მხოლოდ კიდევ ერთი გარემოების აღნიშვნით უნდა დავკმაყოფილდეთ. როგორც ამას მსოფლიო ხელოვნების ისტორია ადასტურებს, მაღალეთიკური იდეები არა მარტო ხელს უწყობენ კაცობრიობის ესთეტიკური კულტურის განვითარებას, არამედ „შემადგენელ ნაწილადაც“ შედიან ამ კულტურაში. ან სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ხელოვნების მაღალმხატვრული ძეგლები უდავოდ და აუცილებლობით შეიცავენ ეთიკურ შინაარსსაც. ეს იმას კი არ ნიშნავს, რომ ესთეტიკურის შინაარსი ეთიკურია, არამედ მხოლოდ იმას, რომ ჭეშმარიტად მხატვრული შემოქმედება მაღალეთიკურ პათოსს მოითხოვს და მხატვრულ — ესთეტიკურის შინაარსში ეთიკური მომენტიც მონაწილეობს. ეს მონაწილეობაც, ცხადია, ვულგარულად და მექანიკურად არ უნდა გავიგოთ. იგი მხატვრულ ესთეტიკურში ჭეშმარიტების მომენტის მონაწილეობის ანალოგიურია—ე. ი. ეთიკური ესთეტიკურის შინაარსში გადამუშავებული და ესთეტიკურს დამორჩილებული სახით შედის. ყოველ შემთხვევაში, აქ იგი შიშველი და წმინდა სახით არ არის მოცემული. დიდაქტიკა, მშრალი მორალიზება ისევე მავნეა ხელოვნებისათვის, როგორც სქემატიზმი და ილუსტრატულობა.

### 3. ესთეტიკურის უინაგანი საკითხისათვის

ზემოთ ჩვენ დავინახეთ, რომ ესთეტიკურის ცნება, მიუხედავად მისი მჭიდრო კავშირისა მოსაზღვრე ცნებებთან (უტილიტარული, შემეცნებითი, ეთიკური), არც ერთ მათგანზე არ დაიყვანება და, მაშასადამე, სპეციფიკური შინაარსი-

საა. ამ შედარებებმა ჩვენ გვაჩვენა ესთეტიკურიც ცნების ის ნიშნები, რომლებიც მას საერთო აქვს „ესთეტიკური ტრიადის“ დანარჩენ წევრებთან. ახლა მათ საფუძველზე ჩვენ ესთეტიკურის სპეციფიკურ ნიშანთა დადგენას უნდა შევეცადოთ.

ჩვენ ვნახეთ, რომ ესთეტიკურს ადგილი აქვს მხოლოდ სინამდვილესთან ადამიანის ურთიერთობის სფეროში, რომ ესთეტიკური ასახვითი და ცნობიერებითი ბუნებისაა, რომ ის სუბიექტურ-ობიექტურია. ვნახოთ ახლა უფრო ახლოს, რაში მდგომარეობს ესთეტიკურის სუბიექტურ-ობიექტურობა, რამდენად და რა აზრით არის იგი სუბიექტურ-ობიექტური.

ესთეტიკური ჩვენს ესთეტიკურ განცდაში გვეძლევა. ესთეტიკურია ის, რაც ესთეტიკურ განცდა-შეფასებას იწვევს, ის, რის მიმართაც ჩვენ ე. წ. ესთეტიკურ მსჯელობებს ვიყენებთ, ე. ი. ვამბობთ (გამოვთქვამთ რა ამით ჩვენს განცდას)—„აი ეს მშვენიერია“, „ეს მახინჯია“ და ა. შ.. ესთეტიკური ობიექტი ასეთი მსჯელობის ობიექტია. რას წარმოადგენს ეს ობიექტი, რას მიეწერება და რას ნიშნავს პრედიკატები „მშვენიერი“, „მახინჯი“, „მაღლებული“ და ა. შ.

ფსიქოლოგიაში და ესთეტიკაში კარგა ხანია ცნობილია, რომ ესთეტიკური მსჯელობა და მისი გამოსავალი—ესთეტიკური აღქმა მკვეთრად განსხვავდება „ჩვეულებრივი“ მსჯელობისა და აღქმისაგან. მსჯელობები: „თბილისი საქართველოს დედაქალაქია“ და „თბილისი ლამაზია“ სხვადასხვა ტიპის მსჯელობებს წარმოადგენენ. ამის გაგებას დიდი დაკვირვება არ სჭირდება, ეს დღეს არავისში არ უნდა იწვევდეს დავას (სხვა საქმეა, თუ როგორ გავიგებთ, რაში დავინახავთ ამ განსხვავებას). არც ის უნდა იყოს სადავო, რომ ესთეტიკური აღქმა თვისობრივად განსხვავდება „ჩვეულებრივისაგან“, შემეცნებითისაგან. ყოველ შემთხვევაში, ფსიქოლოგიისათვის ეს დადგენილად ითვლება. ფსიქოლოგიური განსხვავება ამ ორ აღქმას შორის ასეა ნაჩვე-

ნები, მაგალითად, ა. ბოჭორიშვილისა და შ. ჩხარტიშვილის წიგნში „ფსიქოლოგია“

„ვთქვათ ჩვენ ვინმეს ვესაუბრებით საქმეზე და ამ დროს შეგვეკითხენ: „არის თუ არა ლამაზი ეს ადამიანი“. ჩვენ ეს ადამიანი უკვე აღქმული გვაქვს და თითქოს პასუხიც მზად უნდა გვქონდეს, მაგრამ აღმოჩნდება, რომ ის აღქმა, რომელიც საუბრის დროს მივიღეთ, მოსაუბრის სილამაზის შესახებ პასუხის გასაცემად არ არის გამოსადეგი. საჭიროა სხვაგვარი აღქმა. თუ სახელდობრ როგორი, ეს შეკითხვით არის განსაზღვრული და რეალურადაც პირობადებული. როგორც კი გავიგებთ, რომ ჩვენგან მოსაუბრის სილამაზის შეფასებას მოითხოვენ, მყისვე იცვლება ჩვენი მიდგომა მისადმი. თუ აქამდე გრძნობადი მონაცემების (—შეგრძნებები, ფენომალურად მოცემული ფორმები) გასწვრივ საგანს ვხედავდით ისე, რომ ამ მონაცემებით სრულიად არ ვიყავით დაინტერესებული, ახლა თვით საგანს ერთი ნაბიჯით დავშორდით და ყურადღება ამ გრძნობად მონაცემებზე, საგნის „სავსეობაზე“ შევაჩერეთ. თუ პირველად თვალსაჩინო მონაცემებს მხოლოდ საუტილიზაციო მნიშვნელობა ჰქონდა საგნის წვდომისათვის, ახლა თვითო მიენიჭა მას მნიშვნელობა და საკითხის გადაჭრა მის თავისებურებას ემყარება.

აღქმის სტრუქტურა (შინაარსი, საგანი) ორივე შემთხვევაში შემადგენლობის მხრივ არსებითად არ იცვლება, მაგრამ იცვლება აღქმის მომენტების ხვედრითი წონა პიროვნების თვალში. ჩვეულებრივი აღქმა „შინაარსის“ მინიმუმით კმაყოფილდება. ამ „შინაარსის“ შემცირება აღქმის გავარჯიშებად, განვითარებად ფასდება. ესთეტიკური აღქმისათვის თვალსაჩინო „სავსეობას“ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ესთეტიკური ტკბობა ამ „შინაარსით“ ტკბობაა. ასე რომ იყოს, შინაარსში ამოკითხული საგანი ამ განცდისათვის ზედმეტიც იქნებოდა. ნამდვილად ეს ასე არ არის. ჩვენ გვატკბობს საგანი და არა მისი თვალსაჩინო „გამოვლინება“,



მაგრამ არა ყოველგვარი საგანი, არამედ მხოლოდ ისეთი, რომელიც თვალსაჩინო „სავსეობაში“ გვეძლევა. ჩვენ ვტკბებით საგნით მის „თვალსაჩინო სავსეობაში“<sup>1</sup>

ესთეტიკურის იმ ნიშნების საფუძველზე, რომლებიც ზემოთ იყო დახასიათებული, ამას შემდეგი შეიძლება დამატოს: რაში უნდა მდგომარეობდეს ჩვენი მიდგომის შეცვლა, როცა ჩვეულებრივი აღქმიდან ესთეტიკურზე გადავიდვართ? ჩვეულებრივი აღქმის დროს ჩვენ გვაინტერესებს საგანი როგორც ასეთი, ჩვენთან დამოკიდებულების ან მასთან ჩვენი დამოკიდებულების გარეშე. ამიტომ გრძნობითი ტონი, რომელიც ჩვეულებრივ ყოველ აღქმას ერთვის (რადგან საგანს აღიქვამს მთელი პიროვნება და არა მისი ცნობიერების მხოლოდ ინტელექტური, შემეცნებითი მხარე), უკანა პლანზეა გადაწეული, უგულვებელყოფილია და მივიწყებული. ესთეტიკურ აღქმაზე გადასვლისას ეს გრძნობითი ტონი წინა პლანზე უნდა წამოიწიოს, საგნის აღქმის პროცესში ჩვენი ცნობიერების ემოციური მხარეც უნდა ჩაერთოს, ცხადია ისე, რომ შემეცნებითი მხარის აქტივობა ძალაში დარჩეს (სხვანაირად აღქმაც ვერ მოხერხდებოდა — ემოციით აღქმა არ შეიძლება), და თანაც ისე, რომ ცნობიერების „უნართა“ ორი პარალელური მოქმედება კი არ მივიღოთ, არამედ ერთი მთლიანი აქტი (ის, რაც ზემოთ ითქვა ცნობიერებისა და მიბ მხარეთა ბუნების შესახებ, ამის შესაძლებლობას ნათლად გვიხსნის). სწორედ ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ესთეტიკური აღქმა ინტელექტურ-ემოციური აღქმაა. იგი საგნის ზედგაა ემოციური რეაქციის, ემოციური შეფასების თვალსაზრისით. მასში ინტელექტური, შემეცნებითი მომენტი თავისთავადი, დამოუკიდებელი სახით კი არაა მოცემული, არამედ ემოციური შეფასების ამოცანასაა დაქვემდებარებული. ამიტომ ჰქვია ასეთ აღქმას ესთეტიკური აღქმა (ესთეტიკურის ეტიმოლოგიური მნიშვნელობით).

<sup>1</sup> ა. ბოჭორიშვილი და შ. ჩხარტიშვილი, ფსიქოლოგია, 1950, გვ. 344.

ემოცია პიროვნების რეაქციაა აღქმულ (წარმოდგენილ, წარმოსახულ, გაგებულ და ა. შ.) მონაცემებზე, პიროვნების მდგომარეობაა. იგი საგნისადმი პიროვნების დამოკიდებულების უშუალო გამოხატულებაა. თუ ესთეტიკური აღქმა ინტელექტურ-ემოციური ბუნებისაა, ეს იმას ნიშნავს, რომ მასში გათვალისწინებულია როგორც საგანი, ისე პიროვნების დამოკიდებულება მასთან, ან უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, საგანი პიროვნებასთან მიმართებაში, პიროვნებასთან, სუბიექტთან დამოკიდებულების თვალსაზრისით. მაშასადამე, ამის შესაბამისად, ესთეტიკური მსჯელობის ობიექტი არის არა საგანი, როგორც საგანი, სხვა, ასევე ობიექტურ საგნებთან მიმართებაში, არამედ ამ საგნის მიმართება სუბიექტთან, ეს საგანი სუბიექტთან მიმართებაში. მსჯელობაში „თბილისი ლამაზია“ სუბიექტი გამოთქვამს არა იმას, თუ რა კავშირია თბილისსა და სხვა საგნებს შორის, არამედ თავის დამოკიდებულებას, რომელიც მას ამ საგნით განსაზღვრულად მიაჩნია (-ის ამბობს: „თბილისიაო ლამაზი“) და ასეთად უნდა მიაჩნდეს კიდევ. მოკლედ, ესთეტიკურ მსჯელობაში გამოთქმულია არა საგნის ობიექტური, ჩვენგან დამოუკიდებლად არსებული თვისება, არამედ მხოლოდ მისი „უნარი“ ჩვენში ესა თუ ის ესთეტიკური ემოცია გამოიწვიოს, ე. ი. ისეთი თვისება, რომელიც საგანს მხოლოდ ადამიანთან, სუბიექტთან ურთიერთობაში აქვს.

როგორც ვხედავთ, ესთეტიკურობა არ არის სუბიექტისგან დამოუკიდებელი თვისება საგნებისა, მაგრამ იგი არც მართო და არც უპირველეს ყოვლისა სუბიექტზე დამოკიდებული არაა. ამის სასარგებლოდ ის უბრალო ფაქტი ლაპარაკობს, რომ ესთეტიკურ ადგილი აქვს მხოლოდ ობიექტთან სუბიექტის ურთიერთობის სფეროში და სხვადასხვა საგნები ადამიანში სხვადასხვა ესთეტიკურ შეფასებას იმსახურებენ. ეს იმას ნიშნავს, რომ საგანთა ესთეტიკურ შეფასებას ობიექტური საფუძვლები აქვს, საგნის ესთეტი-

კურ რაობას ამ საგნის ობიექტურად არსებული თვისებები განსაზღვრავენ.

სწორედ ამას ნიშნავს ესთეტიკურის სუბიექტურ-ობიექტურობა. ის გარემოება, რომ ესთეტიკური მხოლოდ სუბიექტ-ობიექტის მიმართებაში არსებობს, გასაღებს გვაძლევს მისი ობიექტური ფაქტორების გამოსავლენად და მათი ხასიათის გასაგებად.

ობიექტთან სუბიექტის დამოკიდებულება სინამდვილესთან ადამიანის დამოკიდებულებაა (ადამიანის გარეშე სუბიექტი მატერიალისტური ფილოსოფიისათვის არ არსებობს). სინამდვილესთან ადამიანის დამოკიდებულება კი, როგორც ეს ზემოთ იყო აღნიშნული, გულისხმობს ფიზიკური სხეულის მიმართებასაც სხვა სხეულებთან, ცოცხალი ორგანიზმის კავშირსაც გარემოსთან და სოციალური არსების ურთიერთობასაც ბუნებისა და საზოგადოების მოვლენებთან. ეს, რასაკვირველია, ისე არ უნდა გავიგოთ, რომ, ვთქვათ, სინამდვილესთან ადამიანის, როგორც ფიზიკური სხეულის, ან თუნდაც როგორც ბიოლოგიური არსების, კავშირ-ურთიერთობა სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთობაა. არა, სუბიექტია ადამიანი მხოლოდ როგორც ცნობიერი არსება, სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთობა მხოლოდ სინამდვილესთან ადამიანის ცნობიერი დამოკიდებულებაა; მაგრამ ამ დამოკიდებულებაში, თუმცა „მოხსნილი“ სახით, მაინც არის „შემონახული“ გარემოსთან ადამიანის ფიზიკური, ბიოლოგიური და სოციალური კავშირები. ამ გარემოებას (ფიზიკური, ბიოლოგიური და სოციალური კავშირ-ურთიერთობების „მოხსნილი“ სახით „შენახვას“) ადგილი აქვს, ცხადია, სინამდვილესთან ადამიანის ცნობიერი დამოკიდებულების ისეთ სახეობაშიც, როგორც ესთეტიკური დამოკიდებულებაა. ფიზიკური, ბიოლოგიური და სოციალური კავშირ-ურთიერთობანი თვისებურად „მონაწილეობენ“, საფუძვლად ედებიან ესთეტიკურ დამოკიდებულებას, ესთეტიკურს. „მონაწილეობენ“ „მოხსნილი“, ე. ი. გადამუშავებული და დამორჩილე-

ბული სახით, ამასთან, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სხვადასხვა ღოზით—რაც უფრო დაბალი და მარტივია კავშირის ხასიათი, მით უფრო ნაკლებია მისი როლი ესთეტიკურში და უფრო ძლიერადაა გადამუშავებულ-დაქვემდებარებული, მაგრამ ნულის ტოლი მაინც არაა.

მაგალითად, ფიზიკური კავშირების, ესთეტიკურის ფიზიკური „ფონის“ „მოხსნის“ ხარისხი ძალიან დიდია, იგი თითქმის შეუმჩნეველია ესთეტიკურში, მაგრამ საგანგებო დაკვირვებით მაინც შეიძლება მისი აღმოჩენა. ავილოთ ფერის ესთეტიკური აღქმა. ფერის აღქმის ფიზიკური კორელატი გარკვეული სიხშირის ელექტრომაგნიტური ტალღების დაცემაა თვალის ბადურაზე. იმისათვის, რომ ფერის აღქმას (და, მასასადაამე, მის ესთეტიკურ აღქმასაც) ადგილი ჰქონდეს, აუცილებელია ტალღების რხევათა გარკვეული სიხშირე: აქედან—აქამდე. მუქწითელზე გრძელი და იისფერზე მოკლე ტალღები საერთოდ არ აღიქმება და, ცხადია, ვერც ესთეტიკური აღქმის ობიექტად იქცევა<sup>1</sup>. ანალოგიური ვითარებაა ბგერების სფეროში, აქაც ადამიანი აღიქვამს ჰაერის რხევათა მხოლოდ გარკვეულ მონაკვეთს.

ესთეტიკურისათვის ფიზიკური „ფაქტორის“ როლი განსაკუთრებით ნათლად მოჩანს, მაშინ, როცა საქმე გვაქვს არა იზოლირებულ ფერებთან და ტონებთან (ბგერებთან), არამედ მათ შეხამებებთან. ჯერ კიდევ პითაგორელებს გამოუკვლევიათ მუსიკალური ჰარმონიის, ბგერათა მუსიკალობის მათემატიკური საფუძვლები—ბგერათა შეხამება მაშინ სტოვებს საამო შთაბეჭდილებას, მაშინ იწვევს დადებით ესთეტიკურ შეფასებას, როცა ამ შეხამებას მათემატიკურად ზუსტი წესრიგის ხასიათი აქვს. ბგერათა უწესრი-

---

<sup>1</sup> თუმცა ეს შეიძლება არც გამორიცხავდეს ასეთი არააღქმადი სხივების დადებით ან უარყოფით გავლენას ესთეტიკურ აღქმაზე. მაგალითად, ულტრაიისფერი სხივების დადებითი ზეგავლენა ორგანიზმზე შეიძლება დადებითი ესთეტიკური ემოციის ერთ-ერთი, თუმცა ძალიან მცირე როლის მქონე, ფაქტორიც იყოს.

გო თავმოყრა ანტიესთეტიკურ შთაბეჭდილებას ახდენს. ანალოგიურია მდგომარეობა ფერების მიმართაც. კოლორიტი—ფერწერული ნაწარმოების ერთ-ერთი უძვირფასესი თვისებაა—ფერთა ჰარმონიაა, მუსიკალური ჰარმონიისდაგვარი და, ცხადია, მასაც გარკვეული ობიექტური წესრიგი უდევს საფუძვლად—არა ყოველი ფერის შეხამება შეიძლება ყოველთან. რა თქმა უნდა, მსგავს ფაქტებში ძალიან ძლიერ როლს აღქმის ფიზიოლოგიური და ფსიქოლოგიური მექანიზმების ხასიათი თამაშობს, მაგრამ ეს არ გამორიცხავს ბგერებისა და ფერების შეხამებათა ობიექტური, ფიზიკალური წესრიგის, კანონზომიერების აუცილებლობას.

ეს ფიზიკური „ფონი“ ესთეტიკურში მკრთალად არის წარმოდგენილი. იგი არაა გაცნობიერებული, ყოველ შემთხვევაში, ცალკე არ განიცდება, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ მას მნიშვნელობა არა აქვს ესთეტიკურისათვის. არც ობერტონებს განვიცდით ჩვენ მუსიკალურ აღქმაში, მაგრამ ცნობილია, რომ სწორედ ისინი აქცევენ ბგერას მუსიკალურად. ამ შედარებით იმის თქმა კი არ მინდა, რომ ობიექტთან სუბიექტის ესთეტიკურ დამოკიდებულებაში ეს ფიზიკური ფონია გადამწყვეტი. პირიქით, როგორც ითქვა, იგი ყველაზე „მოხსნილ“—გადამუშავებული და დაქვემდებარებული ელემენტია ესთეტიკურისა, მაგრამ ამ უკანასკნელში მას თავისი წვლილი მაინც შეაქვს.

უფრო მეტია აქ ბიოლოგიურის მიერ შეტანილი წვლილი. ეს წვლილი იმდენად დიდია, რომ ერთ-ერთი უძლიერესი ბიოლოგიური ინსტინქტი—სექსუალური ლტოლვა—არაერთხელ მიუჩნევიათ, მატნაკლებად ტრანსფორმირებული სახით, ესთეტიკურის ერთ-ერთ უმთავრეს საფუძვლად. პლატონთან ეროსის როლი მშვენიერებისაკენ ლტოლვაში არანაკლებ ძლიერია, ვიდრე ფილოსოფიაში— სიბრძნის სიყვარულში. ფროიდიზმის „შიშველი ლიბიდო“ ესთეტიკურისა და საერთოდ ყველა სხვა კულტურული ღირებულების ერთადერთ უკანასკნელ საფუძვლადაა გამოცხადებული. ქა-

ლის სილამაზე—მსოფლიო კლასიკური ხელოვნების ერთ-ერთი უმაღლესი იდეალი სილამაზისა—მოკენჭაუერის აზრით, მხოლოდ სქესობრივი ჟინით შექმნილი ილუზიაა.

ყველა ეს თვალსაზრისი მეტიმეტად ცალმხრივია, მაგრამ ესთეტიკურში სექსუალური მომენტის უარყოფაც შეცდომა იქნებოდა. ვაჟკაცური და ქალური საწყისები მრავალი ესთეტიკური მოვლენის განუუმეორებელ სილამაზეს განსაზღვრავენ. და არა მარტო იქ, სადაც მხატვრულ ნაწარმოებში ვაჟკაცურისა და ქალურის უშუალო ასახვასთან გვაქვს საქმე (როგორც, მაგალითად „ხორუში“ ან „სამაიაში“), არამედ ამათგან ბევრად დაშორებულ მოვლენებში. ის სინაზე და კდემამოსილი გრადაცია, რომელიც „სამაიაში“ გვხვბლავს, შეიძლება ორნამენტის სილამაზესაც დაედოს საფუძვლად, ხოლო იმ ვაჟკაცურმა სულმა, „ხორუმის“ ტემპერამენტსა და რიტმს რომ განსაზღვრავს, შეიძლება არქიტექტურულ ნაგებობაშიც კპოვოს გამოხატულება.

სოციალურ ფაქტორთაგან პირველ რიგში შრომა, საწარმოო პრაქტიკა უნდა აღინიშნოს. პირველ რიგში იმიტომ, რომ სწორედ პრაქტიკაა ესთეტიკურის წარმოშობისა და განვითარების განმსაზღვრელი საფუძველი, ის ძალა, რომელმაც გარდაქმნა და ესთეტიკურის „ფაქტორებად“, ესთეტიურში მოხსნილი სახით შენახულ მოქმენტებად აქცია ზემოჩამოთვლილი ფიზიკური და ბიოლოგიური ფაქტორები. სწორედ პრაქტიკული მოღვაწეობა, ადამიანის მიერ ბუნებისა და თავისის თავის გარდაქმნის პროცესი, რომელიც ადამიანის შინაგანი ძალების „გასაგნობრივებას“, ე. ი. ადამიანის მოთხოვნილებათა და მისწრაფებათა შესაბამისად ბუნების გარდაქმნას, მის „გაადამიანურებას“ წარმოადგენს, სწორედ ეს პროცესი ქმნის საფუძველს სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულებისათვის.

ცხადია პრაქტიკული და პოლიტიკური მომენტების მონაწილეობა ვულგარულად არ უნდა გავიგოთ. პრაქტიკა უშუალოდ კი არ იჭრება ესთეტიკურის სფეროში, არამედ

მისი განვითარების საერთო დონე განსაზღვრავს ესთეტიკურ იდეალთა საერთო ხასიათს. პოლიტიკური პოზიცია უშუალოდ და შიშველად კი არაა წარმოდგენილი ესთეტიკურ იდეალებში, არამედ ზოგადად განსაზღვრავს მათ ხასიათს და ტრანსფორმირებული სახითაა მათში გამოხატული. იმდენად ტრანსფორმირებული, რომ სპეციალური კვლევა საჭირო, მაგალითად (რაც პლენანოვმა გააკეთა), ბუშესა და გრ ოზის საპირისპირო მხატვრულ და ამ მხატვრულში მოცემულ მორალურ იდეალებში გადაგვარებული არისტოკრატიისა და ჯერ კიდევ მოუმძლავრებელი ბურჟუაზიის წინააღმდეგობის დასანახავად, ან იმავე გრ ოზისა და დავიდის ტილოთა განსხვავებაში ბურჟუაზიის განვითარების სხვადასხვა ეტაპების ამოსაკითხად. ეს ტრანსფორმირება იმითაცაა გაძლიერებული, რომ პოლიტიკური იდეოლოგია ხელოვნებაში და საერთოდ ესთეტიკურში იდეოლოგიის სხვა ფორმების—რელიგიის, ფილოსოფიის, მორალისა და სამართლის მეშვეობით იჭრება.

იდეოლოგიის ეს უკანასკნელი ფორმები თავის მხრივ ავსებენ ესთეტიკურის კონკრეტულ-ისტორიულ შინაარსს, კონკრეტულ-ისტორიულ ესთეტიკურ იდეალებს არა თავიანთი უშუალო და წმინდა სახით, არამედ „მოხსნილ“—გარდაქმნილი სახით.

როგორც დავინახეთ, ესთეტიკური მეტად რთული „აგებულებისაა“. იგი მრავალ მომენტს, სინამდვილესთან ადამიანის არსებითად ყველა სახის დამოკიდებულებათა ელემენტებს შეიცავს. მაგრამ ესთეტიკური, რა თქმა უნდა, ამ ელემენტების ჯამი არ არის. ჩვენ ზემოთ სულ იმას ვუსვამდით ხაზს, რომ ეს ელემენტები ესთეტიკურში გარდაქმნილი სახით არის მოცემული. რაშია ამ გარდაქმნის მთავარი ნიშანი, რანაირად უნდა გარდაიქმნას ეს ელემენტები, რომ ისინი ესთეტიკურის „შემადგენლობაში“ შევიდნენ? ჩვენ უკვე ვიცით პასუხი ამ კითხვაზე. ესთეტიკური თავისებური ემოციის (ესთეტიკური ემოციის) ობიექტია. მაშასადამე,

ყველა ზემონახსენები ელემენტი ისე უნდა გარდაქმნას, რომ მას (სხვა ელემენტებთან ორგანულ კავშირში) ემოციის აღძვრის უნარი ჰქონდეს. ამისათვის კი ისინი გრძნობად მასალაში უნდა „ჩასახლდნენ“, გრძნობად-აღქმადი საგნის სახე მიიღონ. ესთეტიკური აღქმის ობიექტი გრძნობადი ბუნებისაა. მისი რთული ბუნება ამ ასპექტში მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ იგი ეძლევა მთელ ადამიანს, ადამიანს როგორც ფიზიკურ-ბიოლოგიურ-სოციალურ-ცნობიერ არსებას. და რამდენადაც ესთეტიკური წმინდა ადამიანური (და არა ცხოველური ან „ზეადამიანური“) მოვლენაა, მის განცდაში აუცილებელია ცნობიერების ყველაზე „ზორციელი“, ადამიანის ფიზიკურ-ბიოლოგიურ ბუნებასთან ყველაზე ახლო მდგომი სფეროს— ემოციური სფეროს მონაწილეობა.

ესთეტიკურის გრძნობადი ხასიათი მკვეთრად განასხვავებს მას „ესთეტიკური ტრიადის“ სხვა წევრებისაგან. ეს მისი სპეციფიკური ნიშანია. ესთეტიკური სუბიექტურ-ობიექტურის გრძნობადი სახეობაა. მაგრამ მარტო გრძნობადია, ან წმინდა გრძნობადია ესთეტიკური? თუ ესთეტიკურში აუცილებელია ფილოსოფიური, მორალური, და საერთოდ იდეოლოგიური მომენტების მონაწილეობა (ეს კი, ზემოთქმულსაც რომ თავი დავანებოთ, თავისთავად ნათელია მხატვრულ-ესთეტიკურის მიმართ და არა მხოლოდ აქ, არამედ საერთოდ ესთეტიკურის მიმართაც, რასაც უფრო დეტალურად ქვემოთ განვიხილავთ), ხოლო ამ იდეოლოგიურ კატეგორიათა ძირითადი ნიშანი სწორედ მათი არაგრძნობადობაა, „ზეგრძნობადობა“, მაშინ ჩვენ ესთეტიკურშიც ვერ „გავექცევით“ ამ ზეგრძნობადს, ვერ განვთავისუფლდებით მისგან. როგორც არ უნდა გარდაქმნან იდეურ-იდეოლოგიური მომენტები ესთეტიკურში, არ შეიძლება მათ თავიანთი არსებითი ნიშანი სავსებით დაკარგონ,—ასეთ შემთხვევაში გაუქმებასთან გვექნებოდა საქმე და არა გარდაქმნასთან. მაშ, „ზეგრძნობადი“, არაგრძნობადი მომენტი ესთეტიკურში არის. ესთეტიკურში, როგორც ვთქვით, ყველაფე-



რი ესთეტიკურადაა გარდაქმნილი, ამიტომ ეს არაგრძნობადიც ესთეტიკური უნდა იყოს. არაგრძნობადი ესთეტიკური კი „უცხიმო ქონის“ ცნებას ჰგავს. ესთეტიკურის სპეციფიკური ნიშანი ხომ გრძნობადობაა, როგორ შეიძლება სპეციფიკურ ნიშანს მოკლებული, მისი საწინააღმდეგო ნიშნის მქონე ესთეტიკური? ეს მხოლოდ იმ შემთხვევაშია წარმოსადგენი და გასაგები, თუ გრძნობადსა და ზეგრძნობადს ორ ცალ-ცალკე ესთეტიკურად კი არ მივიჩნევთ, — მშვენიერების ერთმანეთისაგან განსხვავებულ სახეობებზე კი არ ვილაპარაკებთ, არამედ გრძნობადს ესთეტიკურის გარეგან გამოვლენად, ფორმად მივიჩნევთ, ხოლო ზეგრძნობადს მის შინაგან ბუნებად, შინაარსად; ე. ი. თუ მათ ერთი და იგივე ესთეტიკურის განსხვავებულ და საწინააღმდეგო მხარებად ჩავთვლით.



ის გარემოება, რომ ესთეტიკურ ობიექტს გრძნობადი მხარეც აქვს და არაგრძნობადი, ზეგრძნობადიც, ესთეტიკის ისტორიაში მრავალმხრივ და მრავალნაირად იყო შენიშნული. ზემოთ ჩვენ საშუალება გვქონდა აღგვენიშნა, რომ ესთეტიკოსები ხშირად ლაპარაკობდნენ გრძნობად და ზეგრძნობად, გარეგან და შინაგან, მიწიერ და ზეციერ და ა. შ. სილამაზესა და მშვენიერებაზე. ისიც ვნახეთ, რომ ესთეტიკურის ასეთი დანაწილება, გრძნობადად და ზეგრძნობადად და ა. შ., მშვენიერებათა ცალ-ცალკე წარმოდგენა მცდარია და მრავალ შეუსაბამობას წარმოშობს. მაგრამ რაოდენ მცდარი არ იყოს ასეთი დანაწილება, მას რაღაც ობიექტური (თუმცა არასაკმარისი) საფუძველი უნდა ჰქონდეს. თვითონ ესთეტიკური რომ არ იძლეოდეს ასეთი დანაწილების საბაბს, მასში რომ არ არსებობდეს განსხვავებული მხარეები, რომელთა ერთმანეთისაგან მოწყვეტას აქვს ადგილი ამ თვალსაზრისებში, მაშინ ასეთი მოწყვეტაც შეუძლებელი იქნებოდა. ამ გარემოებას, ე. ი. ესთეტიკურში განსხვავებული (კერძოდ, გრძნობადი და ზეგრძნობადი) მხარეების არსებობას

და მათი ცალ-ცალკე წარმოდგენის მცდარობას განსაკუთრებით მკაფიოდ მიუთითებს იდეალისტური ესთეტიკის ორი ძირითადი მიმართულების—ფორმალისტური და „შინაარსის ესთეტიკის“—არსებობის ფაქტი. როგორც ცნობილია, პირველი მათგანი ესთეტიკურობის საფუძვლებს ფორმის თავისებურებებში ეძებს, მშვენიერების ბევრ აუცილებელ პირობას მართლაც მიუთითებს, მაგრამ მაინც ვერ ასაბუთებს თავის ძირითად თეზისს—„ესთეტიკური წმინდა ფორმა“; მეორე მიმდინარეობა ესთეტიკურობის წყაროს გრძნობადი ფორმის მიღმა ეძებს (როგორც, მაგალითად, პლატონი იდეაში, ანალოგიურად ჰეგელი და ა. შ.), მშვენიერებას განხორციელებულ იდეად წარმოიდგენს და მის ზეგრძნობადობის დასაბუთებას ცდილობს.

როგორც ფორმალისტური, ისე „შინაარსის ესთეტიკა“ ჩვენთვის მიუღებელია. ფორმალისტური ესთეტიკის მიმართ ამას მტკიცება არ უნდა; რაც შეეხება შინაარსის ესთეტიკას, მას სპეციალური განხილვა სჭირდება, საჭიროა არა მარტო მისი ზოგადფილოსოფიური კრიტიკა (იმის აღნიშვნა, რომ იგი ობიექტური იდეის აღიარებას ემყარება), არამედ სპეციფიკურ-ესთეტიკურიც. ასეთი კრიტიკა ნიადავს მოგვიმზადებს საკითხის დადებითად გაჭრისათვისაც.

„შინაარსის ესთეტიკის“ პრინციპია—მშვენიერება განხორციელებული, განსხეულებული იდეაა. ლოგიკურად ასეთი ესთეტიკის ორი ვარიანტია შესაძლებელი და ისტორიულადაც ორივეს ჰქონდა ადგილი. ერთ შემთხვევაში ესთეტიკურობის მატარებლად, მშვენიერის „ფლოგისტონად“ თვითონ იდეაა აღიარებული (მშვენიერება იდეაა, ამბობდა პლატონი). ასეთი თვალსაზრისისათვის ამ იდეის გრძნობადი გამოვლენა, მისი გრძნობადი ფორმა არათუ აუცილებელი არაა, არამედ ფაქტიურად ხელისშემშლელია. ჭეშმარიტი, ნამდვილი მშვენიერება სრულიად მოწყვეტილია გრძნობადობას და მეტაფიზიკურ სფეროშია გადატანილი. ეს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „შინაარსის ესთეტიკის“ წმინდა სა-

ხეობაა, ტიპიური ფორმაა და სწორედ ამიტომ მასში უფრო ნათლადაა გამოვლენილი ასეთი ესთეტიკის მცდარი ხასიათი. „შინაარსის ესთეტიკის“ მეორე ვარიანტში (მაგალითად, ჰეგელთან) თვითონ იდეა, როგორც ასეთი, არსებითად არაა ესთეტიკური, არაა მშვენიერება (იგი აზრია, ჭეშმარიტებაა), ესთეტიკურობის თვისებას იგი გრძნობად სახეში გამოვლენის წყალობით იძენს. ეს ვარიანტი უფრო ახლოსაა ჭეშმარიტებასთან, მასში თითქოს ხაზგასმულიცაა ესთეტიურის არაგრძნობადი და გრძნობადი მომენტების კავშირის აუცილებლობა, მაგრამ მისაღები იგი მაინც არ არის. ამ ვარიანტში (მაგალითად, და ყველაზე ნათლად იმავე ჰეგელთან) ნაჩვენებია გრძნობადი ფორმის აუცილებლობა იდეისათვის, რათა ის ესთეტიკურ ფენომენად იქცეს. ეს დადებითი, რაციონალური მარცვალაია ამ თვალსაზრისისა, მაგრამ აქ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ცალმხრივ აუცილებლობასთან გვაქვს საქმე. ესთეტიკურის არსებობის ფაქტი მოითხოვს იდეის გრძნობად ფორმაში გახვევის აუცილებლობას. მაგრამ თვით იდეისათვის ეს ფორმა სრულიადაც არ არის აუცილებელი. უფრო მეტიც, იგი არცაა მისი ადექვატური ფორმა. ამიტომაც იდეა თავის განვითარებაში ტოვებს ამ ფორმას, ჩამოიცილის მას და ადექვატურ ფორმას მოძებნის. მართალია, ამ ფორმამდე, ფილოსოფიურ ცნებამდე რომ ამაღლდეს, იდეამ აუცილებლად უნდა გაიაროს ესთეტიკურის (გრძნობადი სახის, ხელოვნების) საფეხურებიც, მაგრამ რაკი გაივლის, ეს საფეხური მისთვის ანაქრონიზმად იქცევა. შემთხვევით არ მივიდა ჰეგელი ასეთ დასკვნამდე: „Во всех... отношениях искусство со стороны его высших возможностей есть и остается для нас чем-то отошедшим в прошлое“<sup>1</sup>

ამ დასკვნაში ყველაზე ნათლად ჩანს ჰეგელის ესთეტიკის სუსტი მხარე—თვითონ იდეისათვის, შინაარსისათვის

<sup>1</sup> Гегель, соч., т. XII, стр.12 .

მშვენიერი გრძნობადი ფორმა არაა აუცილებელი, არსებითად შემთხვევითია და გარედანაა მოხვეული. აქედან გამომდის, რომ „შინაარსის ესთეტიკის“ ეს ვარიანტი ფაქტიურად ღალატობს ამ ესთეტიკის ძირითად პრინციპს—ესთეტიკურობის ახსნას შინაარსის ბუნებით. ამ ესთეტიკაში, რაგინდ საოცრად გვერვენებოდეს ეს, ესთეტიკურის, როგორც ასეთის, ბუნებას ისევ ფორმა განსაზღვრავს.

**„Искусство, —წერს ჰეგელი,—ни по своей форме, ни по своему содержанию не составляет высшего и абсолютного способа осознания духом своих истинных интересов... Ибо, как раз вследствие своей формы искусство ограничено также и определенным содержанием. Лишь определенный круг и определенная степень истины могут найти свое воплощение в форме художественного произведения. Для того, чтобы данная истина могла стать подлинным содержанием искусства, требуется, чтобы в ее собственном определении заключалась возможность перехода в форму чувственности, оставаясь в ней адекватной себе...“<sup>1</sup>**

სრული ჭეშმარიტებაა, რომ ხელოვნების (და საერთოდ ესთეტიკურის) თვითონ შინაარსში უნდა იყოს ისეთი განსაზღვრულობა, რაც იძლევა გრძნობადობის ფორმაში მისი გადასვლის შესაძლებლობას, ისე, რომ ამ ფორმაში იგი თავისი თავის ადექვატური დარჩეს. მაგრამ ეს გარემოება ჰეგელთან, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მხოლოდ ფორმის კუთხიდანაა დანახული. ამასთან, ესთეტიკურის შინაარსში უნდა იყოს არა მარტო შესაძლებლობა გრძნობად ფორმაში გადასვლისა, არამედ ამის აუცილებლობაც. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ესთეტიკურის აუცილებლობა ისევ მხოლოდ ფორმით იქნება განსაზღვრული და „შინაარსის ესთეტიკაზე“ ლაპარაკის უფლება არ გვექნება. ყველა ამის გამო, ჰეგე-

---

<sup>1</sup> იქვე, გვ. 10 ხაზი ჩეზა—ნ. ჭ.

ლის ესთეტიკა („შინაარსის ესთეტიკის“ ჰეგელისეული ვარიანტი) ვერც ფორმალური ესთეტიკის სუბიექტივიზმის დაძლევის ახერხებს (რასაც, როგორც ცნობილია, ჰეგელი ძალიან ცდილობდა). უფრო მეტიც, იგი არა მარტო ვერ ახერხებს ესთეტიკურის ობიექტური საფუძვლების ჩვენებას, არამედ თვითონ გადადის სუბიექტივისტურ პოზიციებზე. მართლაც, ჰეგელის სისტემაში ხელოვნება, მშვენიერება, ესთეტიკური, საბოლოო ანგარიშით, მხოლოდ ამით არის განსაზღვრული, რომ ფილოსოფიურ შემეცნებამდე ჯერ კიდევ აუმაღლებელი სუბიექტი, „დაბალ დონეზე“ მდგომი სუბიექტი სხვანაირად ვერ ახერხებს ობიექტის წვდომას. ესთეტიკურის ფაქტი, საბოლოო ანგარიშით, სუბიექტის განსაზღვრულობით შეზღუდულობით არის ახსნილი. ჰეგელის ესთეტიკის ეს ნაკლოვანებანი აიხსნება არა მარტო იმით, რაზედაც ჩვენ ზემოთ მივუთითეთ, არამედ სხვა მიზეზებითაც საერთო იდეალისტური პოზიციის, სისტემის რეაქციული ხასიათი, ხელოვნების მიჩნევა შემეცნების ფორმად (ნაირსახეობად), მშვენიერების წსრმოდგენა „დაბალი სახის“ ჭეშმარიტებად და ა. შ.], მაგრამ აქ ამ კონტექსტში ჩვენთვის მთავარი მნიშვნელობა აქვს სწორედ იმას, რომ „შინაარსის ესთეტიკის“ ჰეგელისეულის ვარიანტი—ესთეტიკურის შინაარსის მიჩნევა არაესთეტიკურად, ესთეტიკურს გარეშე—ამ ესთეტიკის გამოსავალი პრინციპის დალატია და ფორმალისტური ესთეტიკისაკენ გადახრა.

ზემოთქმული გასაღებს გვაძლევს ფორმისა და შინაარსის ასპექტში ესთეტიკურის პრობლემის გასარკვევად. თუ ერთნაირად მცდარია როგორც ფორმალისტური ესთეტიკა, ისე „შინაარსის ესთეტიკის“ ორივე შესაძლებელი ვარიანტი, თუ შეცდომაა ესთეტიკურის წყაროდ მთლიანად შინაარსის მიჩნევა და მისი არაესთეტიკურობის აღიარებაც, მაშინ აქედან მხოლოდ ის დასკვნა შეიძლება გაკეთდეს, რომ ესთეტიკურობა სწორედ და მხოლოდ ფორმისა და შინაარსის ერთიანობაში უნდა ვეძებოთ და თანაც ისე, რომ

ნაჩვენები იქნას შინაარსის გადასვლის აუცილებლობა გრძობად-ესთეტიკურ ფორმაში.

ამის დასასაბუთებლად, რომ ესთეტიკურობას ადგილი აქვს სწორედ ფორმისა და შინაარსის ერთიანობაში და არა ცალკე ფორმაში ან ცალკე შინაარსში, ესთეტიკურის ორივე კომპონენტის—ფორმისა და შინაარსის, გრძობადი სახისა და ზეგრძობადი შინაარსის— თავისებური გაგებაა საჭირო. კერძოდ, ფორმა გაგებულ უნდა იქნას როგორც გამომხატველი ფორმა. ესთეტიკურის ფორმის მთავარი ნიშანი, ნიშანი, რომელიც ყველა მის სხვა თავისებურებას აგვიხსნის, სწორედ გამომხატველობაა. ეს გარემოება ისე მკაფიოდ შეიმჩნევა, რომ ზოგჯერ ემოციურ გამომხატველობას საერთოდ ესთეტიკურის (და არა მართლ მისი ფორმის) არსებად თვლიან. ესთეტიკურის გრძობადი მხარე, ის, რაც გრძობად აღქმაში გვეძლევა, ფორმას წარმოადგენს სწორედ თავისი გამომხატველობის გამო.

ესთეტიკური ფორმის ისეთი მოჩვენებითი ნიშნები, როგორიცაა მისი „თვითმიზნურობა“, ან მისი განცდის „დაუინტერესებელი“ ხასიათი, ისევე ამ ფორმის გამომხატველობით აიხსნება. იგი თვითმიზნობრივია იმ აზრით, რომ მისი „მიზანი“ მხოლოდ საკუთარი შინაარსის გამოხატვაა. „დაუინტერესებელი“ ვართ ამ ფორმით იმ აზრით, რომ ამ ფორმის ნამდვილი „გამოყენება“ მხოლოდ მისი საშუალებით შინაარსის წვდომა შეიძლება იყოს. სხვანაირად „გამოყენების“ შემთხვევაში ეს ფორმა გამომხატველობას „კარგავს“ და, მამასადაძმე, ჩვენ ესთეტიკურის სფეროს ვტოვებთ.

ესთეტიკური ფორმის ეს მთავარი ნიშანი გასაღებს გვაძლევს მისი სხვა ნიშნების გასაგებადაც. კერძოდ, ესთეტიკურის ისეთი „ფორმალური პრინციპები“, როგორიცაა: სიმეტრია, რიტმი, პროპორცია, ერთიანობა მრავალ სახეობაში და ა. შ. მართლაც აუცილებელი პირობებია ესთეტიკურისა, მაგრამ მხოლოდ იმ აზრით, რომ ისინი ესთეტიკურის გრძობადი ფორმის, სუბიექტისათვის ესთეტიკურის გრძობადად

მოცემის პირობები და საშუალებებია, ე. ი. გამომხატველი ფორმის ნიშნებია. ხოლო ის გარემოება, რომ ესთეტიკური სწორედ ამ პირობების დაცვით უნდა იყოს მოცემული, მისი შინაარსის თავისებურებებით აიხსნება. შინაარსის ეს თავისებურება კი ჩანს იქიდან, რაც ითქვა ზემოთ ესთეტიკური ბუნების შესახებ. თუ ესთეტიკური არის ის, რაც ებღვა მთელ ჩვენს არსებას (და არა მარტო მთელ სულს—როგორც ამას პლატონი იტყოდა), თუ ესთეტიკურს ადგილი აქვს ადამიანის (როგორც სხვადასხვა მომენტთა „შემცველი“ ცოცხალი მთლიანის) და სინამდვილის ურთიერთობაში, ეს იმას ნიშნავს, რომ ესთეტიკური—ესაა სინამდვილე, გადატეხილი ამ მრავალმხრივი ურთიერთობის პრიზმაში და მოცემული გრძნობად-აღქმადი სახით. ესთეტიკურის შინაარსი სწორედ ეს მრავალმხრივი, მაგრამ ერთ მთლიანში კონცენტრირებული ურთიერთობაა.

ზემონათქვამი საფუძველს გვაძლევს იმისათვის, რომ ესთეტიკურობა თავისებური შინაარსის თავისებურ ფორმაში გამოხატვის, ზეგრძნობადი (ყოველ შემთხვევაში არაგრძნობადი ელემენტების შემცველი) შინაარსისა და გრძნობადი, გამომხატველი ფორმის ერთიანობაში ვეძებოთ.

# შინაარსი

წინასიტყვაობა	
მეორე გამოცემისათვის	3
<b>თავი პირველი</b>	
ესთეტიკა როგორც მეცნიერება	5
1. ესთეტიკის საგანი	5
2. ესთეტიკა და მოსაზღვრე მეცნიერებანი	16
<b>თავი მეორე</b>	
მხატვრული ასახვის თავისებურებანი	24
1. მხატვრული სახის ბუნებისათვის	26
2. ტიპურობის შესახებ	50
<b>თავი მესამე</b>	
ფორმა და შინაარსი ესთეტიკაში	78
1. მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი და ფორმა	80
2. ხელოვნების საგანი	105
<b>თავი მეოთხე</b>	
მხატვრულობის კრიტერიუმის საკითხისათვის	123
1. მხატვრულობის კრიტერიუმის სპეციფიკურობის შესახებ	123
2. მხატვრულობის იმანენტური კრიტერიუმი	145
<b>თავი მეხუთე</b>	
ესთეტიკურის ზოგადი დასასიათება	159
1. ესთეტიკურის რეალისტურ-ისტორიული საფუძვლები	159
2. ე. წ. „ესთეტიკური ტრიადის“ შესახებ	175
3. ესთეტიკურის შინაგანი ბუნების საკითხისათვის	198