

იური ბორევი

მსთქტიკა

თბილისი
გამომცემლობა „ხელოვნება“
- 1986

878
გ 861

რუსულიდან თარგმნეს

რომან შენგელიამ

და

თამაზ გუაჩიძემ

030260000
Б—12—86
M605(06)—86

© გამომცემლობა „ხელოვნება“ 1986

ავტორისაკახ

მეცნიერება ჩვენს დინამიკურ ეპოქაში სწრაფად ვითარდება. თავად ცხოვრება სვამს მეცნიერთა წინაშე ახალ პრობლემებს, კარნახობს ახალ თემებს, არცთუ იშვიათად აძლევს ბიძგს კვლევის ახალი გზებისა და მეთოდების ძიებას. ესთეტიკაც, როგორც მეცნიერება, არ წარმოადგენს ამ მხრივ გამონაკლისს.

ამ წიგნის ბოლო გამოცემის შემდეგ ესთეტიკის პრობლემატიკა და მისი დამუშავება ძალზე გამდიდრდა. ასეთ პირობებში ახალი გამოცემა ისეთი შრომისა, რომელიც შესაძლებლობის ფარგლებში ცდილობს საკმაოდ სრულად დაახასიათოს ესთეტიკის საგანი, მთლიანობაში გააშუქოს ესთეტიკის ძირითადი პრობლემები, ავტორს ავალეებს არსებითად სავსებით ახლებურად ააგოს წიგნი. პრობლემატიკის გაფართოებას, ახალი მონაკვეთებისა და თავების შეტანას, ძველი მონაკვეთების გადაკეთებას თან მოჰყვა როგორც წიგნის კომპოზიციის, ასევე მასალის დალაგების ლოგიკის შეცვლა.

წიგნის ყოველი მონაკვეთი ესთეტიკური ან მხატვრული საქმიანობის ამა თუ იმ ასპექტს განიხილავს და ესთეტიკის ერთ-ერთი მხარის დეფინიციასაც წარმოადგენს, მონაკვეთების სათაურთა ერთობლიობა კი ამ მეცნიერების გაშლილ განსაზღვრებად წარმოგვიდგება და ამავე დროს, მოგვითხრობს წიგნის შინაარსზე. თუ დაკვირვებულნი მკითხველი ამ წიგნს შეადარებს „ესთეტიკის“ წინა გამოცემების შინაარსს, უმალ დაინახავს, თუ რაოდენ მრავალმხრივი გახდა ესთეტიკის საგანი, როგორ გაფართოვდა მისი შესასწავლი პრობლემების წრე.

ამ გამოცემაში ავტორი ეხება ისეთ თემებსაც, რომელთაც აქამდე ესთეტიკის კურსის სრულ გამოცემისას არ ეთმობოდა საგანგებო ყურადღება. ცხადია, წიგნში საყოველთაოდ ცნობილ დებულებებსაც შევხვდებით — შეუძლებელია გზაზე დიდხანს იარო ისე, რომ სხვის ნაკვალავზე არ მოგიხდეს გაკლა. წიგნში ისეთი დებულებებიცაა, სხვის ნათქვამს რომ არ ჩამოჰგავს — ყოველი ბალახი ხომ თავის ფესვზე იზრდება.

გამოცემის ტიპი და დონე რამდენადმე გაუმჯობესებულია. ის ძველებურად გამიზნულია ფართო აუდიტორიისათვის, მაგრამ შრომის თეორიული ასპექტები გაძლიერებულია. წიგნი დაწერილია ყურადღებიანი, დაინტერესებული და შემოქმედი მკითხველისათვის. მოუშადადებელ მკითხველს ზოგიერთი მონაკვეთი რთულად შეიძლება მოეჩვენოს, თუმცა თანამედროვე ფორმის მქონე არც ერთი მეცნიერება არ არის ადვილი ჩასაწვდომი. გზას მგზავრი დასძლევს, დასძლევს მით უფრო წარმატებით, რაც უფრო გულმოდგინედ გააყვება მის სვეულებს.

თეორიულობა მჭიდროდაა დაკავშირებული პოლემიკურობასთან. მაგრამ ის, ვინც ცარიელ კოკას ჩასძახებს, გაიგონებს მხოლოდ იმას, რასაც კოკა ამოსძახებს... ამიტომ ავტორი ეკამათება თეორიული თვალსაზრისით შინაარსის შემცველ იდეებს და ინტერესით მიიღებს თავისი კოლეგების კრიტიკულ დებულებებს, ყველა მკითხველის კონსტრუქციულ შენიშვნებსა და სურვილებს.

თუ ამ წიგნის გაცნობისას მკითხველი გაიხსენებს თავის შეხვედრებს ხელოვნებასთან, მხატვრულ ქმნილებებთან, ცხოვრებაში მშვენიერთან შეხვედრისას კი — ამ წიგნს, ავტორი ჩათვლის, რომ მისმა შრომამ მიიღწია მიზანს. მშვენიერთან შეხვედრის სიხარულის სრულად განცდა ხომ მხოლოდ ესთეტიკურად განათლებულ ადამიანს ძალუძს! ამიტომ ზედმეტად გაბედული და საეჭვო როდი იქნება ხუმრობა: თუ გსურს იყო ბედნიერი, შეისწავლე ესთეტიკა!

ავტორის წინასიტყვაობა ძართული გამოცემისათვის

ყოველი დასაწყისი ძნელია, განსაკუთრებით — წიგნისა. როცა ლაპარაკს იწყებ, მობრუნდი უკან და გაიხედე წინ. უკანაა ამ წიგნის სამი გამოცემა რუსულ ენაზე — სამასი ათასი ეგზემპლარი, ორი გამოცემა ბულგარულ ენაზე, გამოცემები ლატვიურ, ესტონურ, მოლდავურ, სომხურ, აზერბაიჯანულ, ინგლისურ, ჩინურ ენებზე. წინაა შეხვედრა გერმანულ, ლიტვულ, პოლონულ მკითხველებთან.

მე განსაკუთრებულ სიხარულს და მაღალ პასუხისმგებლობას განძაცდევინებს შეხვედრა ქართველ მკითხველთან, რომლის ზურგს უკან და თვალწინ უზარმაზარი და დიდი მხატვრული კულტურაა. მე კარგად ვიცნობ ლიტერატურისა და ხელოვნების თანამედროვე ქართველ თეორეტიკოსებს — სხვადასხვა თაობის ჩემს კოლეგებს. ქართველ ესთეტიკოსთა შორის მე გულითადი მეგობრები მყავს. ყოველივე ამის გამო ქართველ მკითხველთან შეხვედრა განსაკუთრებით მაღელვებს.

ეს წიგნი ისახავს მიზნად — ფართო მკითხველისათვის მისაწვდომი ფორმით მოკლედ ისაუბროს ხელოვნების შესახებ არსებული მეცნიერების მრავალსაუკუნოვან გამოცდილებაზე და თანამედროვე წარმოდგენებზე ესთეტიკის პრობლემების შესახებ. ამ პრობლემათა წრე დღეს ძალზე გაფართოვდა და ესთეტიკა თავისი საგნის შესწავლისას დღეს უკავშირდება მრავალ მეცნიერებას: ფსიქოლოგიას, აქსიოლოგიას, ფუტუროლოგიას, ჰერმენევტიკას, გნოსეოლოგიას, სემიოტიკას, კულტუროლოგიას და ა. შ. უფრო მეტიც, ამ მეცნიერებათაგან ყოველი გვეხმარება ესთეტიკის საგნის რომელიმე მხარის ნათელყოფაში.

წიგნის ყოველი მონაკვეთი ეხება რა ესთეტიკურის ან მხატვრული საქმიანობის ამა თუ იმ ასპექტს, არის ამავე დროს ესთეტიკის ერთ-ერთი მხარის დეფინიცია, ხოლო თავის ერთობლიობაში ყველა მონაკვეთის სახელწოდებები შეადგენენ ამ მეცნიერების გაწილილ განსაზღვრებას და ერთდროულად წიგნის შინაარსსაც გადმოსცემენ.

ამ წიგნში ავტორი ეხება ისეთ პრობლემებსაც, რომელთაც აქამდე ესთეტიკის კურსის მთლიან გადმოცემებში არ ეთმობოდა საგანგებო ყურადღება. მათ გვერდით, ცხადია, ეხვდებით საყოველთაოდ ცნობილ საკითხებსაც. წიგნი დაწერილია ყურადღებიანი, დაინტერესებული და შემოქმედებითი მკითხველისათვის.

ავტორმა მიზნად დაიასხა, გაეცნო მკითხველისათვის თანამედროვე თეორიული წარმოდგენები ხელოვნებაზე, ადამიანის ესთეტიკურ საქმიანობაზე ბუნების, საზოგადოების, „მეორე ბუნების“ (ხელთქმნილის), ხელოვნების ესთეტიკურ თვისებებზე, ხელოვნების ანალიზის სერებზე და ა. შ.

ძვირფასო მკითხველო თუ ამ წიგნის გაცნობისას გაიხსენებ შენს შეხვედრებს ხელოვნებასთან, ხოლო მხატვრულ ნაწარმოებებთან და ცხოვრებისეულ მშვენიერთან შეხვედრისას გაიხსენებ ამ წიგნს, ავტორი ჩააგლის, რომ მისმა შრომამ მიაღწია მიზანს. ხელოვნებით ტკბობა ერთ-ერთი უმაღლესი სიამოვნებაა, ია ბედნიერებას ანიჭებს ადამიანს. იმისათვის რომ დატკბე მშვენიერით, ჭეშმარიტად ესთეტიკურად განათლებული ადამიანი უნდა იყო.

დიდია ქართული თეორიულ-ესთეტიკური კულტურის სიმდიდრე. შალვა ნუცუბიძემ წამოაყენა ადმოსავლური რენესანსის გაბედული ნოვატორული კონცეფცია, დიმიტრი უზნაძემ მოძღვრება სამყაროს წვდომაში, აზროვნების, კერძოდ კი მხატვრული აზროვნების პროცესში განწყობის როლის შესახებ. არაცნობიერის თეორია, ინდო-ევროპული ენებისა და ხალხების წარმოშობა. ფსიქოლოგიის კანონები და ადამიანის აზროვნების საიდუმლოებები — ყველა ამ და სხვა ურთულეს პრობლემათა გადაწყვეტაში ქართველმა მეცნიერებმა თავისი წვლილი შეიტანეს.

მე მსურს პატივი მივაგო ქართულ კულტურას და ამ მიზნით გავიხსენო მისი ერთ-ერთი შესანიშნავი წარმომადგენელი, რომელსაც პირადად ვიცნობდი. როდესაც საქართველოში მოვხვდი, გიორგი ლეონიძის სტუმარი ვიყავი, რაც უდიდესი ბედნიერება იყო იმიტომაც, რომ ლეონიძე უდიდესი პოეტია, იმიტომაც, რომ ის სახელმძღვანელო აკადემიკოსია და იმიტომაც, რომ ის იყო ყველაზე გულუხვი და ხელგაშლილი კაცი ყველაზე სტუმართმოყვარე, გულუხვი და ხელგაშლილი ერისა. მთელი მისი ცხოვრება ჰგავდა ლხინს, ეს იყო ნადიმი, ამ სიტყვის იმ მაღალი ინტელექტუალური მნიშვნელობით, რომლითაც მას ოდესღაც ხმარობდა პლატონი.

მე მსურს, რომ ეს სიტყვები გ. ლეონიძეზე წინ უძღოდეს ჩემი „ესთეტიკის“ ქართულ გამოცემას და რომ ჩემმა ქართველმა მკითხველმა ესთეტიკის საწყაროში შესვლისას კეთილად გაიხსენოს ლეონიძე და მის ზურგს უკან მდგარი მთელი შესანიშნავი ქართული მხატვრული ტრადიცია — პოეტები შოთა რუსთაველი, დ. გურამიშვილი, ალ. ჭავჭავაძე, გრ. ორბელიანი, ნ. ბარათაშვილი, XIX საუკუნის სამოციანელები — „თერგდალეულები“: ი. ჭავჭავაძე, გ. წერეთელი, ა. წერეთელი, ნ. ნიკოლაძე, ვაჟა-ფშაველა, აგრეთვე გ. ლეონიძის უფროსი თუ უმცროსი თანამედროვენი — კომპოზიტორი ზ. ფალაშვილი, რეჟისორი კ. მარჯანიშვილი და ყველა, ვინც ქმნიდა და ახლაც ქმნის განუმეორებლად მშვენიერ, მზით, ცის ფერებით აღსავსე ქართულ ეროვნულ კულტურას.

შესავალი

ესთეტიკა როგორც მეცნიერება



1. უსთავიკოს საგანი და ამოცანები

რას შეისწავლის უსთავიკა (უსთავიკოს მიმართება სახეაროსთან)

უცნობი ავტორი მრავალი საუკუნის წინ შექმნილი ტრაქტატისა, რომლის სახელწოდებაცაა „ამაღლებულისათვის“, აღნიშნავდა, რომ ყოველი მეცნიერული დისციპლინა უნდა აკმაყოფილებდეს ორ მოთხოვნას: მკაფიოდ უნდა განსაზღვრავდეს კვლევის საგანს და უნდა გვიჩვენებდეს, როგორ ან რა გზით შეგვიძლია ზედმიწევნით დავეუფლოთ ამ საგანს¹. ეს სწორი მსჯელობა მნიშვნელოვან შევსებას მოითხოვს: საგანი მეცნიერების ამოცანათა შუქზე უნდა განვიხილოთ, საგნის შესწავლის ხერხი (მეთოდი) კი აუცილებლად უნდა დავაკავშიროთ მეცნიერების სისტემასთან.

ყოველ მეცნიერებას აქვს თავისი საგანი, რომლის ნათელყოფაც ნიშნავს იმას, რომ განესაზღვროთ ამ კონკრეტული მეცნიერების სპეციფიკა, შესასწავლი სფერო და ამოცანა. სამწუხაროდ, ძალზე ძნელია, გავცეთ მკაფიო პასუხი კითხვას, თუ როგორია ესთეტიკის საგანი. ერთ-ერთ ფილოსოფიურ დისციპლინაზე მსჯელობისას ჰეგელი სამართლიანად წერდა: „ლოგიკას“ არ ძალუძს წინასწარ თქვას, თუ რა არის იგი, მხოლოდ მისი სრული გადმოცემა ბადებს პირველად ამ ცოდნას². ასეა ესთეტიკაშიც: ამ მეცნიერების საზღვრების სრული მოზაზვა შეუძლია მხოლოდ მის დაწვრილებით გადმოცემას. და მაინც, როცა ვაწყდებით ესთეტიკის დალაგებას, უარს ვერ ვიტყვით მისი საგნის წინასწარ განსაზღვრაზე.

ესთეტიკის ისტორია მრავალსაუკუნოვანია. ამ მეცნიერების განვითარების პროცესში იცვლებოდა არა მარტო ესთეტიკური შეხედულებები, არამედ ესთეტიკის შესასწავლი საკითხების წრე, მისი საგანი და ამოცანები. ესთეტიკა ხან ფილოსოფიის ნაწილი იყო და მთლიანი სამყაროს სურათის შექმნას ემსახურებოდა (ბერძენი ნატურფილოსოფოსები, პითაგორელები); ხან კი პოეტიკის

¹ ფსევდო-ლონგინე. „ამაღლებულისათვის; „ხელოვნება“, თბილისი, 1975, გვ. 96.

² Гегель. Соч. т. 5; М., 1937, с. 19.

პრობლემებს სილამაზისა და ხელოვნების ბუნების ზოგადფილოსოფიურ საკითხებს ეხებოდა, ხელოვნების გამოცდილების განზოგადების ამოცანებს აყენებდა (არისტოტელე); ზოგჯერ ამ პრობლემათა წრეს უმატებდა საკითხებს ხელოვნების მიმართ სახელმწიფო კონტროლის დაწესების თაობაზე და იმაზე, თუ რა როლს თამაშობს ხელოვნება ადამიანის აღზრდაში (პლატონი); ზოგჯერ ესთეტიკა ენასკვებოდა ეთიკას (სოკრატე); ზოგისათვის ეს მეცნიერება იყო ნაწილი ღვთისმეტყველებისა, რომელიც ცდილობს ხელოვნების საშუალებით ადამიანი ღმერთის მსახურად აქციოს (ტერტულიანე, თომა აკვინელი), ზოგისთვის კი მისი საგანი იყო ბუნებისა და ხელოვნების თანაფარდობა (ლენონარდო და ვინჩი). ესთეტიკა ხან ხელოვნების ნორმების ჩამოყალიბებისაკენ ისწრაფვოდა (ბუალო), ხან კი სწავლობდა იმას, თუ რა თავისებურებები აქვს სამყაროს გრძნობად შემეცნებას ხელოვნებაში (ბაუმგარტენი); ზოგჯერ ესთეტიკის საგანი გაგებული იყო ვიწროდ, როგორც „მშვენიერის ვრცელი სამეფო“, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, როგორც „ხელოვნება, სახელობრ კაზმული ხელოვნება“¹, თანაც ესთეტიკამ უნდა გაარკვიოს ხელოვნების ადგილი მსოფლიო სულის მთლიან სისტემაში (ჰეგელი), ზოგჯერ კი ეს მეცნიერება აფართოვებდა თავის ჩარჩოებს და იხილავდა სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების მთელ მრავალფეროვნებას (ჩერნიშევსკი); ხანდახან ის მიზნად ისახავდა თეორიულად გაემართლებინა ხელოვნების სფეროში არსებული გარკვეული მიმართულებები: რომანტიზმი (ნოვალისი), რეალიზმი (ბელინსკი, დობროლოუბოვი, ჩერნიშევსკი), ანდა მოეხდინა მხატვრული პრაქტიკის თეორიული ფიქსაცია (ნეოპოზიტივიზმი). მარქსისტულმა ესთეტიკამ თეორიულად გაიაზრა ადამიანის მიერ სამყაროს ათვისება სილამაზის კანონების მიხედვით თავისი პრაქტიკული საქმიანობის ყველა სფეროში, მათ შორის — საკუთრივ მხატვრული შემოქმედების სფეროში, სადაც ესთეტიკის ამოცანად იქცა ხელოვნების სოციალური მნიშვნელობისა და საზოგადოებრივ-გარდამქმნელი როლის აქტივიზაცია თავად ხელოვნებისავე ბუნების გაცნობიერების საფუძველზე.

რა არის ესთეტიკის, როგორც მეცნიერების; საგანი თანამედროვე თვალსაზრისით? მ. ვ. კოპინინმა თავის შრომებში აჩვენა, რომ ყოველი მეცნიერების სპეციფიკური საგანია არა მოვლენათა განსაკუთრებული სფერო, არამედ მთელი სამყარო, განხილული იმ გარკვეული კუთხით; ყველა მოვლენა, განხილული იმ

¹ ჰეგელი, ესთეტიკა, I ტ. თბილისი, 1973, გვ. 7.

ამოცანის შუქზე, რომელსაც წყვეტს მოცემული კონკრეტული მეცნიერება. მაგალითად, სწორი არ იქნება, თუ მედიცინას მივიჩნევთ მეცნიერებად ადამიანის ჯანმრთელობის შესახებ. ჯანმრთელობა მედიცინის მხოლოდ მიზანია, მედიცინის საგანი კი მოიცავს მზესაც, გეოგრაფიულ გარემოსაც, ქიმიურ შენაერთებსაც, ფიზიკურ მოვლენებსაც და ა. შ. ყველაფერი ეს კი განიხილება იმისდა მიხედვით, თუ რა მნიშვნელობა აქვთ მათ ადამიანის ჯანმრთელობისათვის. ესთეტიკის საგანი ასევე არის მთელი სამყარო, რომელიც განიხილება იმის მიხედვით, თუ რა მნიშვნელობა, ღირებულება აქვს მის მოვლენებს კაცობრიობისათვის.

ესთეტიკა არის მეცნიერება ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებების ისტორიულად განპირობებულ არსების შესახებ, ამ ღირებულებათა შექმნის, აღქმის, შეფასებისა და ათვისების შესახებ. ეს არის ფილოსოფიური მეცნიერება, რომელიც სწავლობს სილამაზის კანონების მიხედვით სამყაროს ათვისების უზოგადეს პრინციპებს ადამიანის საქმიანობაში, უპირველესად ყოვლისა კი, ხელოვნებაში, სადაც სამყაროს ამგვარი ათვისების შედეგები პოულობენ თავის შესატყვის ფორმას, მასალას და აღწევენ უმაღლეს სრულყოფას.

ესთეტიკურის ბუნება და მრავალფეროვნება სინამდვილესა და ხელოვნებაში, სამყაროსთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების პრინციპები, ხელოვნების არსება და კანონზომიერებები — ასეთია ამ მეცნიერების ძირითადი საკითხები. მასში გამოხატულია სისტემა საზოგადოების ესთეტიკური შეხედულებებისა, რომლებიც თავიანთ ბეჭედს ასვამენ ადამიანთა მატერიალურსა და სულიერ მოღვაწეობას.

მის და რაგომ ესაჭიროება ესთეტიკა (ესთეტიკის დამოკიდებულება ხელოვანისა და ხელოვანის აღმაშენლის მოთხოვნილებებთან)

ზოგჯერ ესთეტიკის შესწავლას ამრეზით უყურობენ, როგორც ისეთ საქმიანობას, რომელიც არ ეკადრება პრაქტიკული მიზნების მქონე სერიოზულ ადამიანს. მართლაც, ვის და რატომ ესაჭიროება ესთეტიკა? ერთი შეხედვით ის თავად ხელოვანსაც კი არ ესაჭიროება. მოლიერის ჟურდენმა ერთ მშვენიერ დღეს გაიგო, რომ მთელი ცხოვრება პროზით ლაპარაკობდა. ასევე პოეტსაც შეუძლია

უცებ აღმოაჩინოს, რომ თურმე მთელი ცხოვრების მანძილზე ეს-
თეტიკის კანონების საფუძველზე ქმნიდა, თუმცა ამის შესახებ
წარმოდგენაც კი არ ჰქონდა და არც ამ კანონების შესახებ იცოდა
რაიმე. მაგრამ განა ამიტომ ესთეტიკა უსარგებლო მეცნიერებად
უნდა მივიჩნიოთ? არამც და არამც.

ესთეტიკა ესაქიროება ხელოვანს. მართალია, ხელოვანს შეუძ-
ლია ინტუიტიურად გამოიყენოს ესთეტიკის კანონები, კი არ ჩაწვდეს
მათ თეორიულ ფორმაში, არამედ დაეუფლოს მათ თავად მხატვ-
რული შემოქმედების პროცესში, წინაპართა და თანამედროვეთა
გამოცდილების საფუძველზე. მაგრამ ამგვარი წვდომა, თუკი მას
არ ახლავს მხატვრული პრაქტიკის შედეგთა თეორიული განზოგა-
დება, არ იძლევა შემოქმედებითი პრობლემების ღრმა და უცდომე-
ლი გადაწყვეტის შესაძლებლობას. როცა ხელოვანს ხვდება რთუ-
ლი შემოქმედებითი ამოცანა, სურს შეაფასოს საკუთარი ნაღვაწი,
დასვას ახალი პრობლემები, ანდა მოძებნოს გამოსავალი შემოქმე-
დებითი კრიზისიდან, ის ვეღარ იხელმძღვანელებს მხოლოდ ინტუ-
იციით და უნდა დაეყრდნოს ესთეტიკის ღრმა ცოდნას.

რარიგ განსხვავდება კლასიკური ნაწარმოები თავის თავდაბირ-
ველი, ჭერ კიდევ დაუმუშავებელი ვარიანტისაგან! ზოგჯერ გაოცე-
ბული ხარ, — ნუთუ ეს ერთი ავტორის ქმნილებაა? რატომ არ ძა-
ლუძს ყველას თავისი მონახაზი ხელოვნების ჭეშმარიტ ქმნილებად
აქციოს? დაეწყოთ იმის აღნიშვნით, რომ ყველას არ შეუძლია
მრავალი წლის მანძილზე შეუპოვრად იმუშაოს ნაწარმოებზე, ისე
როგორც ა. ივანოვი მუშაობდა ტილოზე „ქრისტეს გამოცხადება
ხალხთან“, მრავალჯერს გადაწეროს რომანის გვერდები, როგორც
აქეთებდა ამას ლ. ტოლსტოი „ომი და მშვიდობის“ შექმნისას, ი.
რეპინის მსგავსად ხატოს მაშინაც კი, როდესაც გამხმარი ხელი
თითქმის აღარ გემორჩილება. გავიხსენოთ ბეთპოვენი... მან სმენა
დაკარგა, მაგრამ მისთვის ძვირფას შემოქმედებაზე უარი არ უთ-
ქვამს. შედეგის შექმნა ტიტანური შრომაა. მართლაც, „გენია
მოთმინებაა“. როცა პ. ფედოტოვს უთხრეს, რომ მისი „ქვრივი ქა-
ლი“ თავისი ბუნებრიობითა და სისადავით ყველას აღტაცებას იწ-
ვევს, მან უპასუხა: «Да, будет просто, коль поработаешь раз
со сто». ბევრს იმუშავებ, ნაყოფიც სადა გამოგივა.

არ არსებობს შემოქმედება ოსტატობის გარეშე, მაღალი მომ-
თხოვნელობის, შეუპოვრობისა და შრომისუნარიანობის გარეშე,
ტალანტის გარეშე, რომლის ცხრა მეთაფიცი, მ. გორკის გამოთ-
ქმით, შრომისუნარიანობაა. მაგრამ ყველა ეს არსებითი და აუცი-
ლებელი თვისება ღირებულებას მოკლებულია სამყაროს მხატვრუ-

ლი კონცეფციის გარეშე, მსოფლმხედველობის გარეშე, იმ ესთეტიკური პრინციპების მთლიანი სისტემის გარეშე, რომლებიც სახეებად უნდა გარდაიქმნან. ხელოვანის მსოფლმხედველობა, არ არის მის მიერ ამოკითხული ფილოსოფიური ქეშმარიტებების უბრალო ჯამი. ამ მსოფლმხედველობას ბადებს თავად ცხოვრება— ბუნებასა და საზოგადოებაზე დაკვირვება, კაცობრიობის კულტურის შეთვისება, სამყაროსთან აქტიური მიმართება. მსოფლმხედველობა არა მარტო ხელმძღვანელობს ტალანტსა და ოსტატობას, არამედ შემოქმედების პროცესში თვითონ ყალიბდება მათი ზეგავლენით. სამყაროს ხედვის თავისებურებას, ცხოვრებისეული მასალის შერჩევას მსოფლმხედველობა განსაზღვრავს და აწესრიგებს. ამავე დროს, შემოქმედებას ყველაზე უშუალოდ განსაზღვრავს მსოფლმხედველობის ის მხარე, რომელიც გამოიხატება ესთეტიკური სისტემაში, ცნობიერად ან სტიქიურად რომ რეალიზდება სახეში.

შემოქმედება და მისი კანონების გააზრება, როგორც წესი, მკვიდრო კავშირშია ერთმანეთთან. არისტოფანე, ლეონარდო და ვინჩი, შექსპირი, მოლიერი, გოეთე, შილერი, ტოლსტოი, დოსტოევსკი არა მარტო დიდი ოსტატები არიან, არამედ, ამავე დროს, ხელოვნების საიდუმლოებათა დიდი მკვლევარებიც.

საკითხი იმის თაობაზე, თუ რა მნიშვნელობა აქვს თეორიას ხელოვანისათვის არაერთგზის განხილულა ესთეტიკური აზრის ისტორიაში. ჯერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში პოეტმა პინდარემ დახელოვნებულ მელექსეს დაუპირისპირა ქეშმარიტი პოეტი, „ღვთის წყალობით“ რომ ქმნის. უფრო დახვეწილად და ღრმად სვამდა ამ პრობლემას ფილოსოფოსი პლატონი, რომელიც თვლიდა, რომ აუცილებელია ბუნებრივ ნიჭს დაერთოს წვრთნა და თეორიის შესწავლა. ამალეებულისადმი მიძღვნილ ტრაქტატში ფსევდო-ლონგინე აღნიშნავდა, რომ ხელოვანის ღირსებები უფრო მეტად განსაზღვრულია ნიჭით და არა წესთა ცოდნით. მაგრამ მაღალი ხელოვნება შეუძლებელია თეორიის გარეშე, რადგან მუდმივ სრულყოფას მოკლებული ტალანტი ძაბუნდება. მეცნიერება ფსევდო-ლონგინეს აზრით, ხვეწავს და მიმართულებას აძლევს გენიას, იცავს მას შეცდომებისაგან.

ცხადია, ესთეტიკას არა აქვს უშუალოდ უტილიტარული დანიშნულება. ამ მეცნიერების ძირითადი დებულებების შესწავლა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს იმის ცოდნას, თუ როგორ უნდა შევქმნათ რაიმე სილამაზის კანონების საფუძველზე და პირიქით. ხშირად ჩვენ ლოგიკურად ვაზროვნებთ, მიუხედავად იმისა, რომ არ ვიცით ლოგიკის კანონები. მაგრამ იმ კანონების შესწავლა, რომელთა მიხედ-

ვითაც სრულდება ესა თუ ის პროცესი, თუმცა მოკლებულია უშუალო უტილიტარულ მნიშვნელობას, მაინც ღრმა პრაქტიკული აზრის შემცველია. ლოგიკის კანონების ცოდნა გვაძლევს არა მარტო იმის საშუალებას, რომ ცნობიერად ავაგოთ მსჯელობა, არამედ იმისაც, რომ მეცნიერულად შევამოწმოთ მისი სიზუსტე, სიმყარე, შესაძლებლობას იძლევა სწორად განვსაზღვროთ ლოგიკური ჯაჭვის გაწყვეტის ადგილი, მივებნოთ შეცდომას აზროვნებაში. ესთეტიკის ცოდნაც ახდენს ზეგავლენას ხელოვანის შემოქმედებაზე (თუმცა არა პირდაპირ, არა უშუალოდ). ხელს უწყობს ნიჭისა და ჩვევის გამაერთიანებელ მხატვრულ შემოქმედებასთან შეგნებული დამოკიდებულების გამომუშავებას.

ესთეტიკა, ხელოვანზე არანაკლებ ესაჭიროებათ ხელოვნების აღმქმელებს — მკითხველებს, მაცურებლებს, მსმენელებს. თეორიულად განვითარებული ცნობიერება უფრო ღრმად აღიქვამს ნაწარმოებს. შეიძლება ვკითხვოდეთ რაიმე ტექსტს და როგორც ჩიჩიკოვის მსახური პეტრუშკა, სიამოვნებას ვიღებდეთ ასობის სიტყვებზე და დააქცევის პროცესით, შეიძლება გვოტაცებდეს ნაწარმოების გარეგანი მხარეების სილამაზე, თავშესაქცევი სიუჟეტი; მაგრამ ჩვენ იმის შესაძლებლობაც გვაქვს, რომ ჩაეწვდეთ ხელოვანის ხატოვანი აზრის არსს. სწორედ ეს უკანასკნელია ხელოვნების ჭეშმარიტი აღქმა და ესთეტიკა ამგვარი აღქმის შესანიშნავი აღმზრდელია.

ხელოვნება გვანიჭებს ერთ-ერთ უმაღლეს სულიერ განცდას — ესთეტიკურ ტკბობას. სწორედ ამაზე ამბობდა ა. პუშკინი: „მონაგონზე ვიტირებ და ჰარმონიით დავთვრებო.“ მაგრამ ესთეტიკის გარეშე არ არსებობს მხატვრული განათლება, ამ უკანასკნელის გარეშე კი — ხელოვნებით ტკბობა.

ხელოვანი, დაფიქრებული მკითხველი და მაცურებელიც აწყდება კითხვებს-ხელოვნების არსებისა და კანონზომიერებების, მშვენიერის, ამაღლებულის, ტრაგიკულისა და კომიკურის ბუნების, მხატვრული სახისა და მხატვრული მეთოდის თავისებურებების-ლიტერატურის, თეატრის, კინოსა და ხელოვნების სხვა სახეების სპეციფიკის შესახებ. ყველა ეს პრობლემა შეიძლება გადაწყდეს მხოლოდ კომპლექსურად, მთლიანობით სისტემაში მათი განხილვის გზით.

ესთეტიკა სჭირდება არა მარტო მხატვარს, რომელიც ქმნის სურათს, არამედ მკერავსაც, რომელიც კერავს კოსტუმს, დურგალსაც, რომელიც აკეთებს კარადას, ინჟინერსაც, რომელიც ქმნის ავტომანქანას, რადგან სამყაროს ათვისება მათ მიერ სილამაზის კანონების მიხედვითაც ხორციელდება. ესთეტიკა იჭრება თანამედროვე

ადამიანის შრომაში, ყოფაში, ცნობიერებაში და პიროვნებაში შემოქმედებით საწყისს აყალიბებს.

პირველყოფილ საზოგადოებაში შრომის არსებობას აპირობებდა შიმშილი და სხვა უშუალო მოთხოვნილებები, მონათმფლობელურ და ფეოდალურ საზოგადოებებში — პირდაპირი ძალადობა, არაეკონომიკური იძულება; კაპიტალისტურში, — ეკონომიკური იძულება. სოციალისტურ საზოგადოებაში შრომა თანდათან ადამიანის შინაგანი მოთხოვნილება ხდება. სწორედ აქ იმალება ესთეტიკის მზარდი მნიშვნელობის მიზეზი — ესთეტიკა აღვიძებს ადამიანებში შემოქმედებით საწყისს, მისწრაფებას, რომ რაიმე სახით შექმნან მშვენიერი. ცხადია, ესთეტიკური აღზრდა შემოქმედებს არა მხოლოდ შრომასთან ადამიანის დამოკიდებულებაზე, ის აყალიბებს ადამიანის დამოკიდებულებას მთელ სამყაროსთან, მაგრამ სწორედ როგორც თავისუფალი შემოქმედის, შემოქმედი ადამიანის დამოკიდებულებას. ესაა ესთეტიკის მნიშვნელოვანი ფუნქცია ადამიანის სასიცოცხლო მოქმედებაში. სწორედ ამით განისაზღვრება მისი ადგილი საზოგადოების განვითარებაში, აუცილებლობის სამეფოდან თავისუფლების სამეფოსაკენ გადასვლის პროცესში.

აქლავს თუ არა ესთეტიკა ნორმებს ხელოვნებას დესთეტიკის დამოკიდებულება მხატვრულ შემოქმედებასთან

ესთეტიკისა და ხელოვნების ურთიერთობის თაობაზე ესთეტიკური აზრის ისტორიაში ორი უკიდურესი პოზიცია ჩამოყალიბდა — ემპირიზმი და ნორმატიულობის აბსოლუტიზაცია.

მაგალითად, კლასიციზმის თეორეტიკოს ნ. ბუალოს ესთეტიკა ესმოდა როგორც მეცნიერება, რომელიც ფილოსოფიიდან და პოლიტიკიდან გამოყვანილ კანონებს უწესებს ხელოვანს. ჰეორე ფრანგი სწავლული ი. ტენი (XIX ს.), პირიქით, თვლიდა, რომ ესთეტიკა უნდა მიჰყვეს ხელოვნების ფაქტებს და მათი კონსტატაცია მოახდინოს. თანამედროვე ესთეტიკისათვის ერთნაირად მიუღებელია ორთავე უკიდურესობა — ემპირიზმიცა და ნორმატიულობის აბსოლუტიზაციაც.

„... ესთეტიკა, — წერდა გ. ბელინსკი, — არ უნდა მსჯელობდეს ხელოვნებაზე, როგორც რაღაც სავარაუდოზე, როგორც რაღაც იდეალზე, რომელიც შეიძლება განხორციელდეს მხოლოდ მისი — ესთეტიკის თეორიის საფუძველზე. არა, მან ხელოვნება უნდა განიხილოს როგორც საგანი, რომელიც არსებობდა ესთეტიკაზე დიდი-

1 ხნით ადრე და რომლის არსებობასაც უმაძღლის თავის არსებობას ესთეტიკა¹.

ესთეტიკა ესთეტიკური აზრის მეზაყე როდია. რეცეპტურა მედიცინის საქმეა და არა ესთეტიკისა. მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ესთეტიკის დებულეებებს არ შეიძლება ჰქონდეს ნორმატული მნიშვნელობა ხელოვნებისათვის.

ესთეტიკა ნათელჰყოფს ხელოვნების შინაგან კანონზომიერებებსა და ისტორიულად განუმეორებელ თავისებურებებს, რითაც გარკვეულ ნორმატულობას იძენს. ესთეტიკის ნორმები ისევე აუცილებელია ხელოვანისათვის, როგორც არქიმედის კანონის ნორმები იმ ადამიანისათვის, რომელმაც გადაწყვიტა წყალზე მოგზაურობა წყლის რაიმე ტრანსპორტით. ამ უკანასკნელს შეუძლია სამოგზაუროდ აირჩიოს ზღვა, მდინარე, ტბა, იმოგზაუროს ტივით, ნავით, გემით, მაგრამ მას არ შეუძლია იცუროს ისეთ საგნებზე, რომელთა კუთრი წონა წყლის კუთრ წონას აღემატება. ესაა არქიმედის კანონის „ნორმატულობა“. მისი დარღვევა საფრთხეს ქმნის ნორმათა უგულვებელმყოფელთათვის. ხელოვანი თავისუფლად ირჩევს თემას, ჟანრს, ფორმას. მაგრამ მას არ შეუძლია უარი თქვას ზატოვანი აზროვნების პოეტური აზრის გამოხატვის კანონზომიერებებზე. ესთეტიკური ნორმების უგულვებელყოფა ხელს შეუშლის ხელოვანს თავისი ჩანაფიქრის განხორციელებაში, უფრო, მეტიც, ამ გზაზე მდგარი ხელოვანი შეიძლება ჰემმარიტი შემოქმედების საზღვრებს მიღმაც კი აღმოჩნდეს.

ესთეტიკა ნორმატულია, რამდენადაც ის თავად ხელოვნების კანონებს აზოგადებს. მის დასკვნებს ობიექტური კანონების ძალა აქვთ, რომელთა დარღვევასაც ხელოვნების არსებისა და ამოცანებისაგან დაცილება მოსდევს შედეგად.

მაგრამ ხელოვნების ისტორიული კანონებიც არაა აბსოლუტური. ბალეტის თეატრის ფუძემდებელი ჟ. ჟ. ნოვერი — ცუკკის „შექსპირი“, როგორც უწოდებდნენ მას თანამედროვენი, — აღნიშნავდა: „წესები გარკვეულ ზღვარამდეა კარგი... მათ უნდა მივიღოთ, მაგრამ უნდა შეგვეძლოს მათზე უარის თქმაც და კვლავ მათთან დაბრუნებაც. ვაი იმ ცივ ხელოვანს, რომელიც თავისი ხელოვნების ვიწრო წესებს ჩაბლაუჭებია“².

იმაზე, თუ რაოდენ დიდად შეუძლია გადაუხვიოს ხელოვანმა საყოველთაოდ მიღებულ ნორმებს, ლაპარაკობს ბეთპოვენის შემოქ-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 6, М., 1955, с. 585.

² Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах. Л.—М., 1965, с. 27.

მედება. მისი ნაწარმოებები „ისე განსხვავდებოდა იმ დროში გავრცელებული მუსიკისაგან, რომ ბევრი თანამედროვე ბეთჰოვენს შეშლილად თვლიდა“¹.

დიდი ხელოვანი აფართოებს შემოქმედების მიღებულ საზღვრებს. მაგრამ მას არ შეუძლია გაანადგუროს ყველა ჯანონი. მას მხოლოდ შესწორებები შეაქვს ამ კანონებში, შესწორებები, რომლებსაც ახალი სინამდვილე, ახალი გამოცდილება კარნახობს და რომლებიც ხშირად ძალზე არსებითი არიან. ამავე დროს, დიდი ხელოვანის ნოვატორობა ყოველთვის ეყრდნობა ტრადიციებს, რაღაც საუკუნეთა მანძილზე არსებულს. ესთეტიკა აზოგადებს ხელოვნების გამოცდილებას, თეორიულად აფუძნებს და მხარს უჭერს ყოველივე ჭეშმარიტად ახალს, ნოვატორულს ხელოვნებაში.

ესთეტიკის დასკვნები ემყარება მხატვრულ პრაქტიკას და მის გააზრებას, მოცემულს ისტორიაში, ხელოვნების თეორიასა და კრიტიკაში. ესთეტიკოსისათვის მთავარია კონკრეტულ-საყოველთაოდებულებები, ე. ი. არა ცარიელი აბსტრაქციები, არამედ განზოგადებები, რომლებიც მსოფლიოს ხელოვნების გამოცდილებას შეიცავენ.

¹ Стоковский Л. Музыка для всех нас. М., 1959, с. 18.

2. ესთეტიკური სოღნის სისჯემოზა

მესნიერება სისჯემოზა

თანამედროვე ესთეტიკაში მწვავედ დგას მეცნიერულობის საკითხი. ესთეტიკურ მეცნიერებას ვერაფერს შემატებს მრავალი თეორიული ესეი, რომელთა ჟანრია „ფიქრნი ამისა და ამის თაობაზე“, დაფარული დევიზით „ხელოვნება და ჩემი გემოვნება“. ცნობილმა ამერიკელმა ხელოვნების თეორეტიკოსმა თ. მანრომ ერთ-ერთ თავის წიგნს უწოდა „ესთეტიკაში მეცნიერებისათვის“¹. ესეიზმით დაღლილი ავტორი მეცნიერულობას ნატრობს და აკრიტიკებს იმათ, ვისთვისაც მეცნიერება „პირქუშია“ და „ჰკლავს ყველაფერს, რასაც ეკარება“. მანროს მეცნიერულობა თავისებურად ესმის — მეცნიერულობა მისთვის ფაქტების დაკვირვება და კლასიფიკაცია, ზოგადი კანონების დადგენაა. მაგრამ ერთად თავმოყრილ უსწორეს დაკვირვებათა, კლასიფიცირებული ფაქტებისა და დადგენილი კანონების დიდი რაოდენობაც კი ჭერ კიდევ არ არის მეცნიერება, ისევე როგორც დახარისხებული აგურის გროვა არ არის შენობა. მეცნიერება არ არის ჰეშმარიტებათა კრებული, ფაქტების საკუჭნაო, დაკვირვებათა ლომბარდი და არც იდეათა არსენალი. მეცნიერება ორგანიზებული და საზოგადოებრივ პრაქტიკას დამორჩილებული ცოდნაა.

მეცნიერება სისტემაა. მეცნიერული სისტემის არსებითი ნიშნები ასეთია:

1. ლოგიკური კავშირი, დაქვემდებარება, ცნებათა, კატეგორიათა, კანონთა იერარქია, იდეათა წესრიგი. ესთეტიკის ყოველი მეცნიერული პრობლემა შეიძლება გადაწყდეს, თუ მას დავაკავშირებთ მომიჯნავე პრობლემებთან და განვიხილავთ როგორც მთლიანი სისტემის შემადგენელ ნაწილს ერთიანი მეთოდოლოგიის საფუძველზე.

2. სისტემა არის ორგანიზებული (მოწესრიგებული) სიმრავლე, რომელიც შედგება ელემენტებისაგან, მაგრამ არ დაიყვანება მათ ჯამზე. ესთეტიკა არის სისტემა კანონებისა და კატეგორიებისა, რომლებიც თეორიულად აღწერენ სამყაროს სიმდიდრესა და მის

¹ Munro Th. Toward Science in Aesthetics N. Y., 1956.

ღირებულებას კაცობრიობისათვის, სილამაზის კანონების მიხედვით შემოქმედებასა და სამყაროს ათვისებას, ხელოვნების არსებას და მისი განვითარების თავისებურებებს, მხატვრული შემოქმედების პროცესის, მხატვრული კულტურის აღქმისა და სოციალური მოქმედების თავისებურებებს.

3. მეცნიერულ სისტემაში ურთიერთდაკავშირებულ იდეათა კონკრეტულ-საყოველთაო ხასიათი, სისტემისთვის დამახასიათებელი უნარი იმისა, რომ კი არ დაკმაყოფილდეს ფაქტების მხოლოდ შეგროვებით და აღწერით, არამედ ამაღლდეს კიდევ მათზე, მაღალი პოზიციიდან მოიცვას ისინი. მეცნიერული სისტემა მუდამ განყენებას ახდენს ფაქტებიდან, თუმცა მოხსნილი სახით ინახავს მათ. ამ აზრით ესთეტიკის თეორიული განზოგადებები ეყრდნობა სილამაზის კანონების საფუძველზე სამყაროს პრაქტიკული და მხატვრული ათვისების უსასრულო სფეროს.

4. მონიშმი, ყველა მოვლენის ახსნა იგივეობრივი ამოსავალი საფუძველებიდან. ქიმიის მენდელეევის დიდი აღმოჩენა სწორედ ის იყო, რომ ქიმიის საგნის ცოდნა გამდიდრდა და გაფართოვდა დამატებითი დაკვირვებების გარეშეც კი, მხოლოდ იმის ხარჯზე, რომ ერთიან საფუძველზე დაყრდნობით ადრე დაგროვილმა ცოდნამ სისტემის სახე მიიღო. ესთეტიკური ცოდნის ამგვარ სისტემად ორგანიზაციის ერთიანი საფუძველია ესთეტიკურის, როგორც ზოგადსაკაცობრიო ღირებულების გაგება.

5. სისტემის მნიშვნელოვანი თავისებურებაა ის, რომ მასში არ არის არაფერი ზედმეტი (მინიმალური საკმარისობის პრინციპი). აქსიომების ან სხვა ამოსავალ დებულებათა მინიმალური რაოდენობა ხელს უნდა უწყობდეს იდეათა გამლას ისე, რომ თავისი ერთობლიობით მათ შეძლონ მოიცვან ფაქტებისა და მოვლენების მაქსიმალური რაოდენობა. ეს მეცნიერულ სისტემას ანიჭებს ლოგიკურ მოხდენილობას და სილამაზეს. ამ მხრივ ესთეტიკისათვის არსებითაა გამოცდილება, რომელსაც იძლევა ფიზიკის მოძრაობა ფარდობითობის თეორიისაქენ: „ამოსავალი ჰიპოთეზები სულ უფრო აბსტრაქტული, ცხოვრებისეულ გამოცდილებას დაშორებული ხდება. მაგრამ სამაგიეროდ, ჩვენ ვუახლოვდებით უკეთილშობილეს მეცნიერულ მიზანს: იმის შესაძლებლობას, რომ ლოგიკური დედუქციის გზით, ჰიპოთეზებისა და აქსიომების მინიმალური რაოდენობის საფუძველზე მოვიცვათ ცდისეული ფაქტების მაქსიმალური რაოდენობა“ (ა. აინშტაინი)¹.

6. მარქსისტული დიალექტიკა აძლევს მეცნიერულ სისტემას

¹ Зелиг К. Альберт Эйнштейн. М., 1964, с. 60.

იმ ნიშანს, რომელიც ახალია ფილოსოფიური და ესთეტიკური აზრის ისტორიაში — ესაა პრინციპული ღიაობა, მზადყოფნა იმისა, რომ სისტემამ შეითვისოს და თეორიულად გადაამუშაოს აქამდე უცნობი ფაქტები და მოვლენები. სილამაზის კანონების მიხედვით სამყაროს ათვისების პროცესს არ აქვს საზღვრები, ამიტომ ესთეტიკის დასრული სისტემა ძირშივე მცდარია. ნაყოფიერი და პერსპექტიულია მხოლოდ ის სისტემა, რომელიც მთლიანია და ღიაა ახალი ფაქტებისათვის, რომელიც კი არ აცხადებს პრეტენზიას აბსოლუტურ დასრულებულობაზე, არამედ ცდილობს სრულად აითვისოს კაცობრიობის ესთეტიკური გამოცდილება და უპასუხოს თანამედროვეობის მოთხოვნილებებს, სისტემა, რომელსაც ძალუძს განვითარდეს, აითვისოს ჯერ კიდევ აუთვისებელი პრობლემები, მოიცვას სულ ახალი საკითხები. ესთეტიკა აზოგადებს კაცობრიობის მხატვრული განვითარების გამოცდილებას, ეს უკანასკნელი კი უსასრულოა.

თვითმფრინავი მიფრინავს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ეყრდნობა ჰაერს და თუ ძლევს ჰაერის წინააღმდეგობას. ასეთივე დამოკიდებულებაში უნდა იყოს ესთეტიკური აზრი ხელოვნების ფაქტებთან. ფაქტები მეცნიერების ჰაერია, აზრი კი მისი ფრთებია. უნდა ამაღლდე ფაქტებზე, მაგრამ იმგვარად, რომ ისინი მოხსნილი სახით შეგჩრჩეს ხელთ — მხოლოდ ასეა შესაძლებელი კონკრეტულსაყოველთაო მსჯელობები ესთეტიკაში, ე. ი. ისეთი მსჯელობები, რომლებიც უპირისპირდებიან, ერთი მხრივ, უფრო ემპირიზმს, ხოლო მეორე მხრივ, ცარიელ აბსტრაქციებს. მაშ ასე, ესთეტიკა როგორც მეცნიერება არის კ ა ნ ო ნ თ ა, კ ა ტ ე გ ო რ ი ა თ ა, ზ ო გ ა დ ც ნ ე ბ ა თ ა ს ი ს ტ ე მ ა, რ ო მ ე ლ ი ც გ ა რ კ ვ ე უ ლ ი ს ა ზ ო გ ა დ ო ე ბ რ ი ვ ი პ რ ა ქ ტ ი კ ი ს თ ვ ა ლ ს ა ზ რ ი ს ი თ ა ს ა ხ ა ვ ს რ ე ა ლ ო ბ ი ს ა და ს ი ლ ა მ ა ზ ი ს კ ა ნ ო ნ ე ბ ი ს მიხედვით ამ რეალობის ათვისების პროცესის არსებით ესთეტიკურ კავშირებს, მიმართებებს და ათვისებებს...

სიკვამის პრთიანობა (მონიჰი)

როგორია ის საწყისი, რომელიც საფუძვლად უნდა დაედოს ესთეტიკის სისტემას?

იდეალისტური ესთეტიკა საფუძვლად იღებს სულიერ საწყისს. მისთვის სამყაროს ესთეტიკური სიმდიდრე ნაყო-

ფია ან აბსოლუტური სულისა, ღმერთისა, ან პირადი სუბიექტურობისა, ხელოვნების განვითარება კი აბსოლუტური იდეის განვითარების ერთ-ერთი სტადიაა, ანდა ხელოვნების ნაწარმოებთა შემქმნელის. შინაგანი სამყაროს გართულების შედეგია. მატერიალიზმი ხაზს უსვამს სამყაროს ესთეტიკური სიმდიდრის ობიექტურ არსებობას და ნათელჰყოფს მის მატერიალურ (ბუნებრივ ან საზოგადოებრივ) წყაროებს და მიზეზებს. ამ თვალსაზრისის თანახმად, ხელოვნება არის ბუნების ბაძვა (არისტოტელე), ბუნების სარკისებრი ასახვა (ლეონარდო და ვინჩი), ახსნა და მისთვის განაჩენის გამოტანა (ნ. გ. ჩერნიშევსკი), საზოგადოებრივი ყოფიერების ასახვა საზოგადოებრივი ცნობიერების ერთ-ერთ ფორმაში (მარქსიზმი).

ამ ორი მიმდინარეობით მატერიალიზმისა და იდეალიზმის ესთეტიკის ისტორიაში იქმნებოდა განსაკუთრებული კონცეფციები, რომლებიც ცდილობდნენ ერთ პრინციპზე დაყრდნობით უნივერსალურად მოეცვათ მსოფლიო მხატვრული პროცესი მის მთლიანობაში. ამ მოწინააღმდეგე ესთეტიკური კონცეფციების აგება მუდამ დამოკიდებული იყო ხელოვნებისა და ცხოვრების ურთიერთდამოკიდებულების გაგებაზე. წარსულის ესთეტიკური სისტემებიდან ამ აზრით გლობალური ხასიათი ჰქონდათ არისტოტელესა და ჰეგელის სისტემებს.

არისტოტელეს სისტემის საფუძველი იყო ბაძვის (მიმეზისის) თეორია. არისტოტელე ანსხვავებდა ერთმანეთისაგან ბაძვის ობიექტს, მასალასა და წესს. ის ერთიანი პრინციპით ხსნიდა ესთეტიკურ კატეგორიებსაც, ხელოვნების ბუნებასაც, ხელოვნების სახეებსა და ჟანრებსაც. დიდი ბერძენი ფილოსოფოსის სისტემას გეზი ჰქონდა აღებული ცხოვრებაზე, მაგრამ კავშირი ამ უკანასკნელთან მას მეტაფიზიკურად ესმოდა.

ჰეგელის თანახმად, სამყაროს პირველსაფუძველია აბსოლუტური იდეა. იდეის თვითმოძრაობა წარმოშობს რეალურ, მატერიალურ სამყაროს (აბსოლუტური იდეის „სხვადაყოფნას“) და განსაზღვრავს ამ უკანასკნელის განვითარების სტადიებს. ერთ-ერთი ეტაპი აბსოლუტური იდეისა, რომელიც სულს შთაბერავს მატერიას, არის ხელოვნება.

მატერიალში სულის შედწვევის პირველ სტადიაზე მატერია, ფორმა ბატონობს სულზე, შინაარსზე. ჰეგელის თანახმად, ესაა ხელოვნების განვითარების პირველი, სიმბოლური ეტაპი (ძველი ინდოეთის, ძველი ეგვიპტის ხელოვნება). ამ ეტაპს ყველაზე მეტი სისრულით შეესატყვისება არქიტექტურა როგორც ხელოვნების

სახე, რომელშიც მატერიალური აჭარბებს სულიერს. სულისა და მატერიის ასეთივე თანაფარდობა ახასიათებს კომიკურს, როგორც ესთეტიკურ კატეგორიას.

თვითგანვითარების პროცესში აბსოლუტური იდეა განაგრძობს მატერიის გასულიერებას; ჩნდება ახალი სტადია — კლასიკური ხელოვნება, რომლის ნიშანიცაა სულისა და მატერიის, შინაარსისა და ფორმის პარაფონია. ეს პარაფონია ახასიათებს ქანდაკებას და ფერწერას, ის არის თვისება წამყვანი ესთეტიკური კატეგორიისა — მშვენიერებისა, მაგრამ სულისა და მატერიის წონასწორობა ისტორიულად არ გრძელდება დიდხანს; მას სულის შემდგომი ზრდა არღვევს. დგება რომანტიკული პერიოდი და შინაარსი ბატონდება ფორმაზე. ეს პროცესი ფიქსირდება ამალღებულის კატეგორიაში, აგრეთვე მუსიკაში და ლიტერატურაში, როგორც ხელოვნების სახეებში.

ჰეგელის გრანდიოზულსა და მთლიან სისტემაში მხატვრული პროცესი მსოფლიო პროცესის ნაწილია (სტადიაა მატერიალურ საწყისთან დაკავშირებული სულის მოძრაობისა). მხატვრული განვითარება გამომდინარეობს სამყაროს განვითარებიდან, ერთვის მას და ისპობა მისით. ბოლოს იდეა (შინაარსი) შეიჭრება წმინდა სულის სამეფოში და თავისუფლდება მატერიისაგან (ფორმისაგან). დგება ფილოსოფიის ეპოქა, ხელოვნების განვითარება კი წყდება.

რუს რევოლუციონერ დემოკრატთა — ა. ი. გერცენის, ბ. გ. ბელინსკის, ნ. გ. ჩერნიშევსკის, ნ. ა. დობროლუბოვის ორიგინალური მთლიანობითი ესთეტიკური სისტემის საფუძველი გახდა მხატვრული სიმართლის პრინციპი. ხელოვნების სახეები და ჟანრები მათ გაიგეს როგორც განსხვავებული მხატვრული სტრუქტურები, რომლებიც უზრუნველყოფენ სინამდვილის მრავალფეროვნების მხატვრულად მართალ, ყოველმხრივსა და სრულ მოცვას. ხელოვნების ისტორიაში არსებული მიმდინარეობანი წარმოდგენილია როგორც სამყაროს საზოგადო წვდომის სხვადასხვა ისტორიული ეტაპები და მხატვრული სიმართლის ტიპები; რეალიზმი — როგორც ამ სიმართლის მიღწევის ყველაზე ნაყოფიერი წესი, ხოლო ესთეტიკის კატეგორიები, როგორც რეალური ესთეტიკური თვისებები ცხოვრებისა, რომლის მთელი ესთეტიკური სიმდიდრეც უნდა აისახოს მხატვრულად მართალ ხელოვნებაში.

მარქსიზმმა ესთეტიკის ქვაკუთხედად აქცია მრავალფეროვანი სინამდვილე, განხილული კაცობრიობისათვის მისი მნიშვნელობის თვალსაზრისით (ესთეტიკური). მოვლენები, რომლებიც განიხილება ისტორიული გან-

ვითარების უმაღლესი მიზნების შუქზე, კაცობრიობისათვის მათი ღირებულების კუთხით ესთეტიკური სისტემის ახალი, დიალექტიკურ-მატერიალური საფუძველია.

ამის წყალობით, კანონთა და კატეგორიათა მოქნილ, ისტორიულად მოძრავ ერთიან სისტემას შეუძლია მოიცვას სამყაროს ესთეტიკური ათვისების, სილამაზის კანონების მიხედვით შემოქმედების პრობლემები.

მეცნიერული მეთოდი

შემეცნება შეუძლებელია თავისი იარაღის — მეთოდის გარეშე. ჭეშმარიტი მეცნიერული მეთოდი — „ანალოგია“ (ფ. ენგელსი) შემეცნების საგნისა, ანდა, უფრო სწორად, საგანში შემეცნებულისა. შემეცნებელი კანონზომიერებები მეთოდის საფუძველია, მაგრამ თავად მეთოდს არ წარმოადგენს. მეთოდი ამ კანონზომიერების საფუძველზე გამოიმუშავებული წესებია, რომლებიც შემეცნების შემდგომ მოძრაობას ემსახურებიან. მეთოდი, ჰეგელის თანახმად, გამოდის როგორც „იარაღი, სუბიექტურ მხარეზე არსებული საშუალება, რომლითაც ის ობიექტს უკავშირდება“¹. ობიექტის კანონზომიერებები ახლებურად გაიანზრება მეთოდში და ამგვარად, განსაზღვრავენ სუბიექტის მოქმედებას. რეალობასთან თეორიის ადეკვატურობა დამოკიდებულია მეთოდის მოთხოვნათა შესრულებაზე. ჭეშმარიტი თეორია სისტემურია. თეორია, სისტემა, ჯერ კიდევ არ არის მეთოდი. ცოდნის არც ერთი სისტემა არ რეალიზდება სრულად მეთოდში, ცოდნის სისტემა თავისი შინაარსით მეთოდზე უფრო მდიდარია. სისტემის საფუძველზე წარმოშობილი მეთოდი თავის განვითარების პროცესში გადის სისტემის ფარგლებს მიღმა, იწვევს ძველი სისტემის ცვლილებას და ახლის შექმნას. სისტემა შედარებით კონსერვატულია, ცდილობს შეინარჩუნოს და სრულყოს თავისი თავი, მეთოდი კი შედარებით მოძრავეა; ესწრაფვის ცოდნის ზრდას და ახალი სისტემის შექმნას².

მეცნიერები ეყრდნობიან რა ზოგადფილოსოფიურ მეთოდოლოგიას, თავისი მასალის საფუძველზე გამოიმუშავებენ შემეცნების საკუთარ მეთოდს. ამ მხრივ არც ესთეტიკაა გამონაკლისი.

ესთეტიკის მეთოდი არის ადრე არსებული ცოდნა, რომელიც

¹ Гегель. Наука логики. т. 3, М., 1972, с. 291.

² Копкин П. В. Диалектика как логика и теория познания. М., 1973, с. 83.

დაგროვილია კვლევის მოცემულ დარგში და ზოგადფილოსოფიური მეთოდოლოგიის საფუძველზე გარდაქმნილია ახალი ცოდნის მოპოვების მითითებებად, პრინციპებად, მიდგომად, ხერხად. ესთეტიკის მეთოდი წარმოადგენს ისტორიზმის დიალექტიკურ პრინციპს.

ისტორიზმის პრინციპი უპირისპირდება „გაჩერებული დროის“, მარადიულ უძრაობაში გაყინული სამყაროს იდეას და ასევე ცალმხრივ იდეას, რომლის მიხედვითაც დრო აბსოლუტური მდინარეებაა, უწყვეტი ნაკადია. ის სამი უმნიშვნელოვანესი პირობის დაცვას გულისხმობს: ჯერ ერთი, მოვლენათა განხილვას მათ განვითარებაში, მეორე, სხვა მოვლენებთან მოცემული მოვლენების კავშირთა განხილვას, დაბოლოს, ისტორიის შესწავლას თანამედროვეობის გამოცდილების შუქზე, ისტორიულად უმაღლესი ფორმების გამოყენებას ადრე არსებულ ფორმათა გაგებისათვის.

ისტორიზმის პრინციპი ესთეტიკაში არ შეიძლება იყოს ამ მეცნიერებაში დიალექტიკის დებულებათა უბრალო გამოყენების შედეგი. ის თავად ესთეტიკიდან ამოიზრდება, როგორც საგნის უფრო ადეკვატური განხილვის მოთხოვნილება. ხელოვნების თანადროული მდგომარეობა და თანადროული კანონები უნდა გავიგოთ როგორც ქმნილი, ისტორიულად წარმოშობილი, ხელოვნების მომავალი მდგომარეობა კი — როგორც ის, რაც ჩვენ თვალწინ მიმდინარე მხატვრულ პროცესში ყალიბდება.

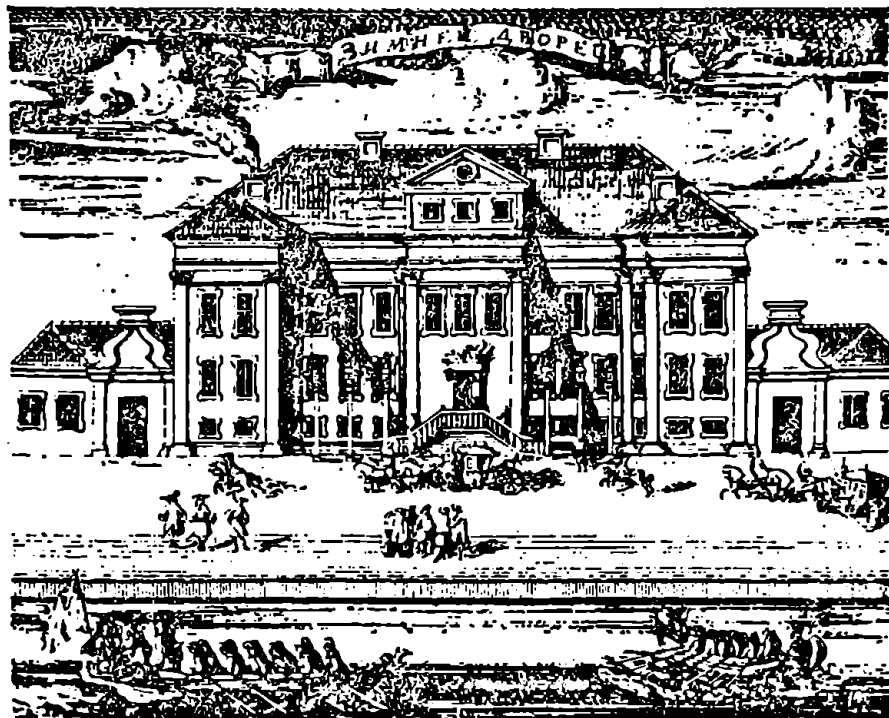
ისტორიზმი — ესაა გზა თეორიისა და პრაქტიკის კავშირისაკენ და ერთადერთი საშუალება იმისა, რომ ესთეტიკა თანამედროვეობის დონეზე იდგეს. ისტორიულ-თეორიულ დონემდე ამაღლებული მეცნიერული აზროვნება გულისხმობს არა აზრის ილუსტრირებას ხელოვნების ფაქტებით, არამედ აზრის განვითარებას ფაქტების საფუძველზე.

ესთეტიკური პრობლემების ბევრი მნიშვნელოვანი მხარე ნათელი ხდება სტრუქტურული ანალიზითაც, რომელიც მონაწილეობს როგორც ისტორიული მიდგომის შემადგენელი ნაწილი და არსებითი დამატება. ის მხატვრულ მოვლენებს განიხილავს, ასე ვთქვათ, პორიზონტალურ სიბრტყეში, იხილავს მათი ელემენტების (სივრცის, ფერის, ტექსტის და ა. შ.) გარკვეულ სისტემებს.

ესთეტიკა მოძრაობაშია და ძალზე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმას, რომ ახალი თეორიული დებულებები, დაკვირვებები და აღმოჩენები შედიოდეს მასში ისე, რომ კი არ არღვევდნენ მის მონიშნულს, არამედ ამტკიცებდნენ ამ უკანასკნელს. ისტორიზმი, რომელიც წვდება არა მარტო წარსულს, არამედ აწმყოსაცა და მომავალსაც, ესთეტიკური თეორიის განვითარების მტკიცე იარაღია.

ესთეტიკა როგორც ესთეტიკური საქმიანობის თეორია

მეცნიერება სამყაროს ათვისების
ზოგადსაკაცობრიო ასპექტების შესახებ



1. ესთეტიკური საქმიანობა

ესთეტიკური საქმიანობის მკაველუარონება

ადამიანის ყოველ საქმიანობაში, ინდივიდუალურშიც და კოლექტიურშიც, გარდა მისი უშუალო პრაქტიკული, უტილიტარული დანიშნულებისა, მოცემულია ზოგადსაკაცობრიოს თუნდაც ელემენტები, მარცვლები, რაც გამოიხატება იმაში, რომ ამ საქმიანობას მნიშვნელობა აქვს ადამიანთა მოდგმისთვის, ზოგადსაკაცობრიო საწყისი ადამიანის საქმიანობას ანიჭებს ესთეტიკურ ელფერს, ესთეტიკურ შინაარსსაც კი. ამ მხრივ ადამიანის ყოველგვარი საქმიანობა, გარკვეული აზრით, შეიძლება განვიხილოთ როგორც ესთეტიკური.

რომ შეიძლება ითქვას, ესთეტიკური საქმიანობა ესაა ადამიანის ყოველგვარი საქმიანობა, რომელსაც ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა აქვს. ესთეტიკური საქმიანობის უნივერსალური ფორმაა შემოქმედება სილამაზის კანონების შესატყვისად, რადგან სამყაროს ყოველგვარი ათვისება „სილამაზის კანონების მიხედვითაც“¹ ხდება.

ესთეტიკური საქმიანობის ბირთვი ხელოვნებაა. ამ სფეროში ადამიანის საქმიანობა არათუ სავსებით იმსკვალება ზოგადსაკაცობრიოთი, ესთეტიკური შინაარსით, არამედ აღწევს კიდევ ესთეტიკურის უმაღლეს ფორმას — გადაიქცევა მხატვრულ საქმიანობად, რომელიც თავის საუკეთესო გამოვლინებებში ქმნის უკვდავ შედეგებს, მარადიულად რომ ინარჩუნებენ მნიშვნელობას ადამიანისათვის.

თუმცა ადამიანის ესთეტიკური საქმიანობის ყველა ფორმა როდი დაიყვანება მხატვრულ შემოქმედებაზე. სამყაროს ესთეტიკური ათვისების სფერო ვაცილებით ფართოა, ვიდრე საკუთრივ ხელოვნება. ის მოიცავს შრომასაც, ყოფასაც, კულტურასაც, მაგალითად, ბალისა და პარკის კულტურას. ბალები და პარკები შედეგია ადამიანის კულტურული საქმიანობისა, რომელიც ადამიანისა და ბუნების ჰარმონიის იდეალს ესწრაფვის. მათში ვაკეთილშობილებულ ბუნება მის მიმართ კეთილგანწყობილ ადამიანს უმოყვრდება.

¹ იხ. Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 42, с. 94.

ბალისა და პარკის კულტურა საკუთრივ ხელოვნება (ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით) არ არის, მაგრამ ვითარდება ხელოვნებასთან ერთად, მისი უშუალო გავლენით. ამ კულტურის ურთიერთმოქმედებამ ხელოვნებასთან, განსაკუთრებით პოეზიასთან, თავი იჩინა იმაში, რომ მისი სტილი ხელოვნების მხატვრული მიმართულების კვალდაკვალ ვითარდებოდა. „არსებობს რენესანსული, ბაროკოს, როკოკოს, კლასიციზმის, რომანტიზმის ბალები. ყოველ ცნობილ სტილში შეიმჩნევა ეროვნული თავისებურებები, ეროვნულ სტილში კი — ცალკეული მებაღეების ხელწერა (ჯონ ეველინი. XVII საუკუნის მიწურულს წერდა: „როგორიცაა მებაღე, ისეთივეა ბალი“). არსებობს, მაგალითად ფრანგი კლასიციზმის ბალები (ლენოტრის მიერ შექმნილი ვერსალის ბალი), არის პოლანდიური ბაროკოს ბალები... მოსკოვის კრემლში ბალები შენდებოდა სხვადასხვა სიმაღლეზე, ტერასებზე, როგორც ამას პოლანდიური გემოვნება მოითხოვდა. მათ კედლებით ღობავდნენ, ფანჯატურებითა და კოშკებით ამშვენებდნენ... ყოველივე ეს შემდგომ პეტრემ პეტერბურგშიც გადაიტანა... ასეთივე ირონიული ბალები, როკოკოს ზეგავლენა რომ ეტყობოდა, შენდებოდა ცარსკოე სელოში“¹. დ. ლიხაჩოვის მიერ როკოკოს ბალებში შენიშნული ირონიული ელემენტი ადასტურებს იმას, რომ სამყაროს ესთეტიკური ათვისება, რომელიც საკუთრივ მხატვრული სფეროს მიღმა ხდება, არა მარტო ხორციელდება უნივერსალურ-ესთეტიკური კატეგორიის — მშვენიერების — კანონების მიხედვით, არამედ ეყრდნობა კიდევ სინამდვილის ესთეტიკური თვისებების მთელ მრავალფეროვნებას. (ამაღლებული, ტრაგიკული, კომიკური და ა. შ.)

სამყაროს მხატვრული ათვისების მიღმა არსებული ესთეტიკური საქმიანობა, შრომის, ყოფის, კულტურის სფეროში რომ მიმდინარეობს, მოიცავს სასარგებლო და ლამაზი საფხის პროექტის შემქმნელი მხატვარ-კონსტრუქტორის სამუშაოსაც, ლამაზი და სასარგებლო პროდუქტის დამზადების შრომით პროცესსაც, თავად ამ პროდუქტსაც და მის მოხმარებასაც. სილამაზის კანონების მიხედვით საქმიანობა მატერიალური წარმოების სისტემაში, შრომისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულება, შრომის პროდუქტების ღირებულებათა ზოგადსაკაცობრიო ასპექტები, შრომის მნიშვნელობა ესთეტიკურ გრძნობათა, გემოვნების და შეხედულებათა ჩამოყალიბებაში ყოველივე ეს გახლავთ სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების სფერო.

¹ დ. ლიხაჩოვი. შენიშვნები რუსულ ხასიათზე. საუნჯე, 1982 წ. № 2, გვ. 287.

სილამაზის კანონების მიხედვით მხატვრულს მიღმა არსებულმა საქმიანობამ, რომელიც ყალიბდებოდა საუკუნეთა მანძილზე და განსაკუთრებული სიძლიერით განვითარდა და არნახულად გაფართოვდა XX საუკუნეში, დიდხანს ვერ შეძლო ეპოვა თავისი ადეკვატური ტერმინოლოგიური აღნიშვნა. მას უწოდებდნენ საწარმოო ხელოვნებას, გამოყენებით ხელოვნებას, მხატვრულ კონსტრუირებას, შრომის ესთეტიკის სფეროს (საწარმოო ან ტექნიკურ ესთეტიკას), დიზაინს. სახელწოდებათა ჭგუფი, რომელიც არამხატვრულ ესთეტიკურ საქმიანობას ან აახლოვებდა ხელოვნებასთან ანდა მიიჩნევდა მას ხელოვნების ახალ სახეობად, ამარტივებდა საქმეს და უბიძგებდა ესთეტიკას მხატვრული შემოქმედების კანონზომიერებათა თეორიული განზოგადების გამოცდილება უცვლელად გადაეტანა საკუთარი სპეციფიკის მქონე სხვა სფეროში.

მაგრამ მცდარია როგორც ესთეტიკური საქმიანობის გაიგივება ხელოვნებასთან, ასევე მათი ურთიერთმოწყვეტისა და ურთიერთდაპირისპირების ცდა. ვფიქრობთ, რომ მეცნიერულად უფრო გამართლებულია, ტერმინოლოგიურად განვასხვავოთ ყველაზე ფართო ცნება «ესთეტიკური საქმიანობა» (მხედველობაში გვაქვს საქმიანობა, რომელიც მოიცავს არა მხოლოდ მშვენიერების სფეროს, არამედ ისეთ ესთეტიკურ თვისებებს, როგორიცაა ამალღებული, ტრაგიკული, კომიკური და ა. შ.) უფრო კერძო ცნებიდან «საქმიანობა სილამაზის კანონების მიხედვით».

ესთეტიკური საქმიანობა ინდუსტრიალურსა და ტექნიკურ სფეროში „დიზაინად“ იწოდება. ეს ტერმინი ნაწარმოებია ინგლისური სიტყვიდან design — პროექტი — და, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრულ პროექტირებას გულისხმობს, თუმცა სასარგებლო და იმავე დროს ლამაზი წივთის სამრეწველო წარმოების პროცესაც მოიცავს. მხატვრული კულტურის სფეროში, სადაც ასპარეზზე გამოდის საკუთრივ აზროვნება სახეებით, ესთეტიკური საქმიანობა თავის უმაღლეს ფორმას აღწევს, ხელოვნებად იქცევა.

გარდა ესთეტიკური საქმიანობის პრაქტიკული (ბალებისა და პარკების კულტურა, საწარმოო დიზაინი) და მხატვრულ-პრაქტიკული (ხელოვნების ნაწარმოების შექმნა) ფორმებისა, არსებობს ამ საქმიანობის შინაგანი, სულიერი ფორმები: ემოციურ-ინტელექტუალური, ესთეტიკურ შთაბეჭდილებებს და წარმოდგენებს, ესთეტიკურ გემოვნებასა და იდეალებს რომ ქმნის და თეორიულ-ესთეტიკურ კონცეფციებსა და შეხედულებებს რომ გამოიმუშავებს. ამავე დროს, ესთეტიკური წარმოდგენები, გემოვნება, იდეალები, რომლებიც პიროვნების გამამდიდრებელი სულიერი

შინაგანი საქმიანობის შედეგს წარმოადგენს, ვლინდება მოცემული პიროვნების პრაქტიკულ საქმიანობაში და ამ საქმიანობის შედეგებში ისხამს ზორცს.

ეს თეტიკური აღქმა და წარმოდგენები — ეს არის რეალურ სამყაროში ზოგადსაქაცობრიოს წვდომა და სულიერ-კულტურული გათავისება პიროვნების მიერ.

ეს თეტიკური გემოვნება არის ისტორიულად განპირობებულ ესთეტიკურ წარმოდგენებსა და აღქმებზე დაფუძნებული ესთეტიკური ამორჩევათა და ორიენტაციების სისტემა.

ეს თეტიკური იდეალი — ეს არის წარმოდგენა სინამდვილეში და კულტურაში არსებულ უმაღლეს პარმონიასა და სრულყოფაზე, წარმოდგენა, რომელიც სამყაროს გარდაქმნისა და კულტურის შენებისაკენ მიმართული საქმიანობის მიზნად, კრიტერიუმად და ვექტორად იქცევა. „იდეალი ყოველთვის არ ემთხვევა სინამდვილეს, მეტსაც ვიტყვი — არც არასოდეს არ დამთხვევია სინამდვილეს... მაღალი ეროვნული იდეალის შემქმნელი ხალხი იმ გენიოსებსაც ქმნის, რომლებიც ამ იდეალს უახლოვდებიან. კულტურის სიმაღლე კი ჩვენ მისი უმაღლესი მიღწევებით უნდა იკავშირდოდეთ, რადგან მხოლოდ მთის მწვერვალები დგანან საუკუნეებზე მაღლა, მხოლოდ ისინი ქმნიან კულტურის ქედსა და მთაგრეხილს“¹.

ეს თეტიკური კონცეფციები — ესაა მოცემული საზოგადოების აღამიანთა ესთეტიკური საქმიანობის ისტორიული გამოცდილება, რომელიც თეორიულადაა გააზრებული და მეცნიერული სისტემის სახითაა ჩამოყალიბებული.

ეს თეტიკური შეხედულებები ესთეტიკურ კონცეფციათა სისტემაა, რომელიც გაბატონებულია მოცემულ საზოგადოებაში ანდა მის რომელიმე ნაწილში და აღამიანთა მხატვრული და ესთეტიკური საქმიანობის შემდგომი პრაქტიკის განმსაზღვრელია.

მხატვრული საქმიანობის ყოველი ფორმა, რომელიც ქმნის ხელოვნების სხვადასხვა სახეს, ასევე დაწესებულებებისა, რომლებიც ხელმძღვანელობენ ამ პროცესს და ემსახურებიან მას როგორც შემოქმედებითი ინტელიგენციის მომზადების თვალსაზრისით (შემოქმედებითი ინსტიტუტები, სასწავლებლები, სკოლები, სტუდიები და ა. შ.), ასევე ხელოვნების სოციალური ფუნქციის უზრუნველყოფის თვალსაზრისით (მუზეუმები, კინოთეატრები, თეატრები, სა-

¹ დ. ლიხაჩოვი. შენიშვნები რუსულ ხასიათზე. საუნჯე, 1982 წ. № 2. გვ. 290.

კონცერტო დარბაზები და ა. შ.), წარმოადგენს საზოგადოების მხატვრულ კულტურას. ეს უკანასკნელი, თავის მხრივ, ესთეტიკური საქმიანობის ყველა ფორმასთან—ღიზინთან, სულიერ კულტურასთან (ესთეტიკური გემოვნების, იდეალების და ა. შ. გამომუშავება) და თეორიულ-ესთეტიკურთან (ესთეტიკური კონცეფციებისა და შეხედულებების და ა. შ. გამომუშავება), აგრეთვე ესთეტიკური საქმიანობის უზრუნველყოფელ დაწესებულებებთან ერთიანობაში ქმნის საზოგადოების ესთეტიკური კულტურის ფენას.

ესთეტიკური და მხატვრული შემოქმედების თანაფარობა

ესთეტიკური და მხატვრული შემოქმედების თანაფარობა ესთეტიკის ერთ-ერთი რთული და მნიშვნელოვანი საკითხია, რის შესახებაც მეცნიერებს ჯერ კიდევ არა აქვთ ერთიანი აზრი. ამ საკითხის ირგვლივ განსხვავებული თვალსაზრისები არსებობს.

ზოგიერთი თეორეტიკოსი ფიქრობს, რომ ესთეტიკური და მხატვრული იგივეობრივია, რომ ეს ტერმინები სინონიმებია (ესთეტიკური და მხატვრული საქმიანობის თანაფარობის I მოდელი).

მაგრამ, როცა აღამიანი ქმნის, ვთქვათ, საათს ან ტანსაცმელს, ის მხატვრულად ინფორმაციულ, კონცეპტუალურად დატვირთულ ხატოვან სისტემას როდღი ქმნის, ამიტომაც მისი საქმიანობა მხატვრული ხასიათის არ არის, თუმცა ესთეტიკურია. ამდენად, ცხადია, რომ ამ ცნებათა გაიგივება შეცდომაა.

სხვა თეორეტიკოსები (მაგალითად, გერმანელი ფილოსოფოსები და ფსიქოლოგი მ. დესუარი) ესთეტიკურსა და მხატვრულს განიხილავენ ერთმანეთთან კავშირის გარეშე მხოლოდ ერთმანეთის პარალელურად. ერთმანეთის გვერდით არსებულ ცნებებს (ესთეტიკური და მხატვრული საქმიანობის თანაფარობის II მოდელი). ამ წანამძღვარის საფუძველზე ისინი უპირატესობას ანიჭებენ ესთეტიკის საგნის (სილამაზის კანონების მიხედვით საქმიანობა ხელოვნების გარეთ) და ზოგადი ხელოვნებათმცოდნეობის (ხელოვნებაში მხატვრული საქმიანობის ზოგადი თეორია) მკაცრ გამოიყენას, მაგრამ ასეთი გაყოფა თუნდაც იმიტომ არაა კანონიერი, რომ როგორც ისტორიულად, ისევე ყოველდღიურ ცხოვრებაში ესთეტიკური საქმიანობა ზშირად გადაიზრდება ხოლმე

მხატვრულში. საქმიანობის ამ ორ სახეობას ბევრი საერთო აქვს, სპეციფიკური თავისებურების მიუხედავად ისინი ემორჩილებიან მთელ რიგ ერთიან კანონებს, რომლებიც ერთიან მეცნიერებაში უნდა შეისწავლებოდეს.

ზოგიერთი თეორეტიკოსი (მაგალითად, მ. ს. კაგანი) თვლის, რომ ესთეტიკური საქმიანობა, ერთი მხრივ, მხატვრულზე უფრო ფართოა და ეს უკანასკნელი პირველის კერძო შემთხვევაა, „რადგან ადამიანი მშვენიერს მარტო ხელოვნებაში არ ქმნის. მეორე მხრივ, მხატვრული საქმიანობა ესთეტიკურზე ფართოა და უკანასკნელი გამოდის როგორც კერძო გამოვლენა, როგორც პირველის ერთ-ერთი მხარე, რადგანაც მხატვრული შემოქმედება მთელი თავისი შინაარსითა და ფორმალური თავისებებით მხოლოდ „სილამაზის კანონების მიხედვით“ შემოქმედების საზღვრებს სცილდება“¹ (ესთეტიკური და მხატვრული საქმიანობის თანაფარდობის III მოდელი).

მ. კაგანის თვალსაზრისით, ესთეტიკური საქმიანობა არის „მატერიის ფორმირება „სილამაზის კანონების მიხედვით“ და უნივერსალური ხასიათის მატარებელია. მხატვრული საქმიანობა არა მარტო მშვენიერს ქმნის, არამედ ამაღლებულსაც, ტრაგიკულსაც და კომიკურსაც. კაგანი ფიქრობს, რომ მათი ქმნა შესაძლოა მხოლოდ ხელოვნების შედარებით ვიწრო ფარგლებში. „აი რატომ ეჩვენება ზოგიერთ თეორეტიკოსს, რომ ამაღლებული, ტრაგიკული, კომიკური, საერთოდ ესთეტიკური კი არა, მხატვრული კატეგორიებია — იხილეთ, მაგალითად გ. პოსპელოვის წიგნი „ესთეტიკური და მხატვრული“².

ვფიქრობთ, რომ ზემოთ მოყვანილი მსჯელობა არ არის დამაჯერებელი. ჯერ ერთი, არ უნდა იყოს გამართლებული ამაღლებულის, ტრაგიკულისა და კომიკურის მოქცევა ხელოვნების ჩარჩოში. მათი არსებობა თავად რეალობაში ხომ საყოველთაოდ აღიარებულია. ძნელია დაეთანხმო იმ აზრსაც, რომ ესთეტიკური საქმიანობა სრულდება მხოლოდ „სილამაზის კანონების შესაბამისად“ და მხოლოდ მშვენიერს ქმნის. ტრაგიკულსაც, კომიკურსაც, ამაღლებულსაც, უგვანოსაც და მდაბალსაც შეუძლიათ განსაზღვრონ ესთეტიკური საქმიანობის ხასიათიც, შინაარსიცა და შედეგიც.

განა გმირობა არ არის ჰეროიკული ეთიკური თვალსაზრისით და ამაღლებული ესთეტიკურის თვალსაზრისით? განა არ არსებობს

¹ მ. კაგანი. მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა: თბილისი, 1984, გვ. 199.

² Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, Л., 1971, с. 216.

ისტორიაში ჰეროიკული ეპოქები, როცა გმირობა მასობრივ მოვლენად იქცევა? ამდღებულის დამოკიდებულება გმირის ქცევასთან ზუსტად ისეთივეა, როგორიც მშვენიერის დამოკიდებულება იმ ოსტატის საქმიანობასთან, რომელიც ლამაზ და სასარგებლო ნივთს ქმნის. თუ გმირული საქციელის განსჯისას ჩვენ უფლება გვაქვს ვილაპარაკოთ ესთეტიკური საქმიანობის ამდღებულ ხასიათზე, ასევე შეგვიძლია ვილაპარაკოთ მდებალი საქციელის უგვანობა და უმსგავსობაზე.

განა არ არსებობს კომიზმის შემქმნელი ესთეტიკური საქმიანობა, რომელიც თავისი ხასიათით, შინაარსითა და შედეგით სწორედ რომ კომედიური ხასიათისაა, თუმცადა ხელოვნების მიღმა რჩება ხუმრობის, ანეგდოტების, ენამახვილობის, კალამბურების სოციალური ფუნქციობა, განა კომუნიზმის კანონების შესატყვისი ესთეტიკური საქმიანობის ფორმა არ არის? რა თქმა უნდა, ასეთ საქმიანობაში არის მშვენიერი საწყისიც, როგორც იღვალის, ასევე მახვილსიტყვაობის ფორმის დახვეწილობის სახით. ამ აზრით კონონიერია ვილაპარაკოთ მშვენიერის კატეგორიის ესთეტიკურ მიმართების უნივერსალურ ხასიათზე. მაგრამ ამით როდი მოიხსნება საკითხი ამ საქმიანობის ესთეტიკურ ფორმათა მრავალფეროვნების შესახებ და იმის შესაძლებლობაზე, რომ ის დაეყარდნოს არა მარტო სილამაზის კანონებს, არამედ სხვა ესთეტიკურ კანონებსაც.

ესთეტიკური კომიზმის ადგილისა და როლის გარკვევისათვის არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება მ. შ. ბახტინის აზრებს, გამოთქმულს წიგნში „ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ხალხური კულტურა“ (1965). შემთხვევითი არ არის, რომ მკვლევარი ლაპარაკობს როგორც კომედიურ ხელოვნებაზე, ასევე კომედიურ კულტურაზეც — შუა საუკუნეების სიცილის ხალხურ კულტურაზე. კარნავალი არამხატვრული ესთეტიკური საქმიანობაა, რომელიც ხორციელდება როგორც სილამაზის კანონების, ისევე კომიზმის კანონების შესაბამისად. ნუ დავივიწყებთ ესთეტიკური შემოქმედების მასობრივ და მასშტაბურ ხასიათს კარნავალზე და ნურც იმას, რომ შუა საუკუნეების ადამიანი თავის მეოთხედ ცხოვრებას კარნავალზე ატარებდა (კარნავალი ყოველწლიურად ეწყობოდა და 3 თვემდე გრძელდებოდა).

რალა უნდა ვთქვათ ტრაგიკულზე? რა თქმა უნდა, იგი გვხვდება ცხოვრებაში და ხელოვნებაშიც. იგი არსებობს ადამიანის იმ ესთეტიკურ შემოქმედებაშიც, რომელიც ხელოვნების გარეშეა. ტრაგედიულ ნაწარმოებს წარმოადგენს მიქელანჯელოს მიერ მედიჩების საფლავისათვის შექმნილი სკულპტურები, მაგრამ ტრაგე-

დიულობის ნიშნით: არიან ალბექდილნი ის საფლავის ქვებიც, რომლებიც მხატვრული გამომსახველობის დონემდე ვერ ამაღლებულა. ტრაგიკული საწყისის გამომხატველი ესთეტიკური საქმიანობის თვალსაზრისით მიქელანჯელოს ქმნილება ისეთივე მიმართებაშია სოფლის სასაფლაოზე დადგმულ ჭვართან, როგორ მიმართებაშიცაა იტალიელი მოქანდაკის დონატელოს მიერ შესრულებული სამარილე — გამოყენებითი ხელოვნების ეს უდიდესი ნაწარმოები — სილამაზისა და უტილიტარობის კანონების მიხედვით შექმნილ ჩვეულებრივ სამარილესთან.

დაკრძალვის წეს-ჩვეულებაში, მიცვალებულთა მოხსენიების ზოგადსაკაცობრიო ჩვევაში, გვირგვინით შემკობის ცერემონიალში, გლოვის მიტინგში, მიცვალებულთან გამოთხოვების და უკანასკნელი ვალის მიგებაში ტრაგიკული საწყისი ვლინდება. ყოველივე ეს ასევე ესთეტიკური მოღვაწეობის ფორმებია, რომლებშიც მშვენიერი და ტრაგიკული გადაჯაჭვულია და ერთმანეთზე ზემოქმედებენ.

ესთეტიკურისა და მხატვრულის ურთიერთობის საკუთარი მოდელის სასარგებლოდ მ. ს. კავანი ნ. ჩერნიშევსკიზე დაყრდნობით კიდევ ასეთ მოსაზრებას აყენებს: ხელოვნებაში მხატვრულად გამოისახება არა მხოლოდ მშვენიერი, და არა მხოლოდ ესთეტიკურიც კი (ამაღლებული, ტრაგიკული, კომიკური), არამედ ყველაფერი, „რაც აღამიანს ცხოვრებაში აინტერესებს“¹. რეალისტური ხელოვნება „სწავლობდა და კვლავ წარმოიქმნიდა სინამდვილეს როგორც ესთეტიკურ და არაესთეტიკურ ღირებულებათა — უტილიტარულის, ზნეობრივის, რელიგიურის, პოლიტიკურის ისევე ეკონომიკურისას — რთულ ურთიერთგადახლართვას. გავიხსენოთ, რომ ბალზაკის შემოქმედების დახასიათებისას კ. მარქსი და ფ. ენგელსი ალტაცებული იყვნენ მის მიერ ბურჟუაზიული საზოგადოების ეკონომიკურ-ურთიერთობათა ბუნების დრამა და ზუსტი გამოაშკარავებით... ცხოვრების შესწავლის დროს ხელოვნების მიერ მოპოვებული ინფორმაცია — მხატვრული ინფორმაცია — ხელოვნებაში მოცემულ ესთეტიკურ ინფორმაციას კი არ ემთხვევა, არამედ შეიცავს ამ უკანასკნელს როგორც ერთ-ერთ მის მხარეს“².

ვფიქრობთ, რომ ეს მოსაზრება არსებით თეორიულ ნაკლოვანებას შეიცავს.

¹ მ. კავანი. მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა, გვ. 161.

² იქვე, გვ. 161-162.

ჯერ ერთი, მ. ს. კავანი ზუსტად არ გადმოგვცემს ჩერნიშევსკის ფორმულას, რომელიც მისი ბქობის საწყისია. ჩერნიშევსკის მიხედვით, ხელოვნება სამყაროდან იღებს ყველაფერს, რაც აინტერესებს ადამიანს, როგორც ადამიანს, სხვა სიტყვებით, იგი ამა თუ იმ მოვლენას გამოსახავს ზოგადსაკაცობრიო (ესთეტიკური) თვალსაზრისით. თუმცა ზოგადსაკაცობრიო გაგება ისტორიულად, კლასობრივად და ეროვნულადაა განპირობებული, მაგრამ ზოგადსაკაცობრიოს მიზნად არჩევა ესთეტიკური ცნების აზრობრივ სიფართოვესა და ესთეტიკური საქმიანობის ფორმათა მრავალმხრივობაზე მეტყველებს. ცხადია, გაუმართლებელია ეს თეტიკურის დაყვანა მხოლოდ ამაღლებულზე, ტრაგიკულსა და კომიკურზე.

მცდარია აგრეთვე მ. კავანის მიერ წამოწყებული დებულება, რომელიც ეხება ხელოვნებაში არსებულ ესთეტიკურ ღირებულებებს (უტილიტარულს, ზნეობრივს, რელიგიურს და სხვა), რადგან ყველა ეს არაესთეტიკური ღირებულება ხელოვნებაში სწორედ თავისი ზოგადსაკაცობრიო ე. ი. ესთეტიკური მნიშვნელობით მონაწილეობს.

ამგვარად, მართებული იქნება მივიღოთ ჩვენ მიერ განხილული საქმიანობის სახეთა თანაფარდობის IV მოდელი, რომელშიც ესთეტიკური მხატვრულზე უფრო ფართო აღმოჩნდება.

ესთეტიკური საქმიანობა ისტორიულად წინ უსწრებს მხატვრულს, ეს უკანასკნელი პირველიდან აღმოცენდება. მხატვრულ საქმიანობაში ესთეტიკური თავის უმაღლეს, იდეალურ გამოხატვას აღწევს, პირველში განმტკიცდება უკანასკნელის მაღალი მიღწევები და ტენდენციები.

უნდა ითქვას, რომ თავად მ. კავანი იზიარებს ესთეტიკურისა და მხატვრულის ურთიერთმიმართების IV მოდელს, როგორც კი ლაპარაკს ესთეტიკური და მხატვრული აღზრდის თანაფარდობაზე იწყებს.

ლიზანი

ლიზანი ახლა ხელოვნების ფარგლებს გარეთ არსებულ და სილამაზის კანონების მიხედვით მიმდინარე ადამიანური საქმიანობის მთავარი, ყველაზე მეტად განვითარებული და თეორიულად გააზრებული სფეროა. იგი მოიცავს წარმოების მიერ გამოსაშვები ნივთების პროექტირების, წარმოებისა და არსებობის სფეროს,

ითვალისწინებს ამ ნივთების სარგებლიანობას, მოხერხებულობასა და სილამაზეს. დიზაინერთა საერთაშორისო სემინარზე (ბელგია, 1964 წ.) მიღებული იქნა დიზაინის ამგვარი განსაზღვრა: „დიზაინი შემოქმედებითი საქმიანობაა, რომლის მიზანია საწარმოო ნაკეთობათა ფორმალურ თვისებათა განსაზღვრა. აღნიშნული თვისებები გულისხმობს ნაკეთობის გარეგან ნიშნებს, მაგრამ უმთავრესად სტრუქტურულ და ფუნქციურ ურთიერთკავშირებს, რომლებიც ნაწარმს მთლიანობად აქცევენ, როგორც მომხმარებლის, ასევე დამამზადებლის თვალსაზრისით.

დიზაინი საგნობრივი სამყაროა, რომელსაც ქმნის ადამიანი ინდუსტრიული ტექნიკის საშუალებით, სილამაზისა და საგნის დანიშნულების კანონების გამოყენებით. იგი ესთეტიკური საქმიანობის ახალი, საწარმოო სახეა, წარმოების იარაღებისა და პროდუქტების, აგრეთვე გარემომცველი გარემოს ჰუმანიზაციის საშუალებაა. დიზაინი წარმოშვა მასობრივი წარმოებისა და მოხმარების მოთხოვნილებებმა, ტექნიკური რევოლუციის სიტუაციამ, განსაკუთრებით მრეწველობაში ავტომატიზაციის განვითარებამ, რასაც წარმოების სტანდარტიზაციის აუცილებლობა მიჰყვა შედეგად. მანქანური წარმოება ნიშუის ტირაჟირებას ახდენს. ამ პროდუქტს უნდა ჰქონდეს უშალღესი ესთეტიკური თვისებები, რომლებიც წინ უსწრებენ და აყალბებენ მომხმარებელთა გემოვნებას, თანამედროვე სტილის, ნაკეთობის ფუნქციის, ამ ნაკეთობის სოციალური მოქმედების, კულტურული ტრადიციის, ადამიანის გარემომცველი სამყაროს, „მეორე ბუნების“ ჰუმანიზაციის, „გაადამიანურების“ საერთო ამოცანების შესატყვისად.

დიზაინი ქმნის „ვიზუალურ ენას“ (ტერმინი ეკუთვნის გერმანელ არქიტექტორსა და ხელოვნების თეორეტიკოსს კ. გროპიუსს) — ფორმის განსაკუთრებულ ენას, რომელიც იღივებს აძლევს სახილველ გამომსახველობას. დიზაინის ვიზუალურ ენაში ნიშნებად ყალიბდება პროპორცია, ოპტიკური ილუზია, ფერი, შუქის და ჩრდილის, სივარდილისა და სხეულთა მოცულობების, ფერისა და მასშტაბის დამოკიდებულებანი¹. დიზაინური ფორმა ნივთის მასალის, ტექნოლოგიისა და დამზადების ხარისხის ნიშანია, რომელიც გამოხატავს ამ ნივთის დანიშნულებას (ფუნქციას) და კულტურის სისტემაში მის სოციალურ ყოფიერებას.

მრეწველობის განვითარებამ ბოლო მოუღო პრიმიტიული მწარმოებლის, ხელოსნის შრომას, რომელსაც იწყებდა და ასრულებდა ერთი ადამიანი. დღეს ნებისმიერი ნივთი უამრავი ადამ

¹ Г р о п и у с В. Границы. архитектуры. М., 1971, с. 86, 111-112.

მიანის, განსხვავებული პროფილის მქონე სპეციალისტის — მუშის, ტექნოლოგის, ინჟინრის, კონსტრუქტორისა და ა. შ. — შრომის ნაყოფია. ამის გამო ხდება ნივთის დამზადების ინდუსტრიალური პროცესის უამრავ მონაწილეთა ვიწრო სპეციალიზაცია. ეს, ერთის მხრივ, ქმნის პიროვნების შემოქმედებით სულიერ ძალთა უნივერსალურობის ნგრევის საშიშროებას, ზოლო, მეორე მხრივ, — დასამზადებელი ნივთის ესთეტიკური ღირებულების დაკარგვის საფრთხეს. ეს საფრთხე შენიშნა „პრაქტიკული ესთეტიკის“ შემქმნელმა გერმანელმა არქიტექტორმა და თეორეტიკოსმა გ. ზემპერმა, როცა სამრეწველო გამოფენის (ლონდონი 1951) გამოცდილება განაზოგადა. მან ყურადღება მიაქცია იმ გარემოებას, რომ მეცნიერებისა და ტექნიკის განვითარების მიუხედავად, ცივილიზაციის წარმატებები მხატვრულ ხელოსნობაში ჩამოაჩვიბიან გასული საუკუნეების საყოველთაოდ აღიარებულ მიღწევებს. „უნებურად გვეძლევა ასეთივე სამარცხვინო აღიარება, როცა თანამედროვე ნაკეთობას წინაპრების ნაკეთობასთან ვადარებთ. ტექნიკური პროგრესის მიუხედავად, ჩვენი ნაკეთობანი ჩამოაჩვიბა ძველ ნაკეთობას ფორმით, პრაქტიკული გამოყენებითა და მიზანშეწონილებითაც კი“¹.

ინდუსტრიამ დააჩქარა და მასობრივი გახადა საგნის დამზადების პროცესი. მაგრამ ოსტატის უნიკალური ნაკეთობა შეცვალა დაშტამბული საქონლის წარმოებამ. წარმოების პროდუქტს დაეკარგა ფუფუნების საგნის მნიშვნელობა და ერთდროულად დაეკარგა სილამაზეც, რადგან ამ საგანს აღარ ატყვია მისი შემოქმედების ინდივიდუალობის ბეჭედი. სწორედ ასეთ დროს საგნის უტილიტარული გამომხატველობის დამპროექტებელი კონსტრუქტორის საშველად მოდის საგნის ესთეტიკური გამომხატველობის დამპროექტებელი მხატვარი. იდეალში მხატვარი და კონსტრუქტორი ერთიანდებიან ერთ ადამიანში — დიზაინერში, ახალი პროფესიის წარმომადგენელში, ესთეტიკური მომზადების მქონე ინჟინერ-დამპროექტებელში.

ესთეტიკური საწყისი იჭრება წარმოებაში და მის ყველა სფეროს მოიცავს, მათ შორის კი ისეთსაც, როგორიცაა ავტომანქანების, რადიომიმღებების და თვით წარმოების იარაღების — ინსტრუმენტების, ჩარხების დამზადება. წარმოების სფეროში ხდება უტილიტარულისა და ესთეტიკურის სწრაფი და მყარი გაერთიანება. ფორმის სარგებლიანობისა და მოხერხებულობის ძიება მისი გამომ-

¹ Земпер Г. Практическая эстетика. М., 1970, с. 51.

სახველობისა და სილამაზის ძიებას ერთვის. დღეს მხატვრული კონსტრუირების გარეშე მრეწველობის არც ერთ სფეროს არ შეუძლია არსებობა.

თანამედროვე ტექნიკის სამყარო ცვლის ადამიანის წარმოდგენას სილამაზეზე. მფრინავ-გამომცდელმა მ. გალაიმ თვითმფრინავის სილამაზეზე საინტერესო დაკვირვება შემოგვთავაზა: გვხვდება გარეგნულად საკმაოდ უწნო მანქანები, გვხვდება ძალიან ლამაზებიც. მე შევნიშნე, რომ გარეგნულად ლამაზი მანქანა, თავისი პროპორციებით რომ გვხიბლავს, ჩვეულებრივ კარგადაც ფრინავს. ამ ერთი შეხედვით თითქმის მისტიკურ კანონზომიერებას, ვფიქრობ, აქვს თავისი საფუძვლიანი რაციონალური ახსნა. საქმის ვითარება, როგორც ჩანს, სწორედ საწინააღმდეგოს გვეუბნება: მანქანა, რომელიც კარგად ფრინავს, ჩვენ სწორედ „ლამაზად“ წარმოგვიდგება¹.

ყოველი ნივთის დამზადება გულისხმობს გამოგონებას, კონსტრუირებას, შედგენას და წარმოების ტექნოლოგიას. შემოქმედებითი პროცესების ამ ჯაჭვში დიზაინის ადგილია შედგენა, საგნის დეტალთა შორის ახალი კავშირების პროექტირება. ამავე დროს, მომავალი ნივთის ესთეტიკური ხედვისას დიზაინერი აქცევს ყურადღებას არა მხოლოდ მის მოხმარებას და სილამაზეს, არამედ მის კონსტრუქციულ მიზანშეწონილებას და ტექნოლოგიურ რენტაბელობასაც.

მხატვრული დაგეგმვის პროცესი გულისხმობს საგნის ხელახალ შედგენას, აგრეთვე გვაძლევს შესაძლებლობას, ობიექტები სრულიად განსხვავებული სფეროდან შევადგინოთ — „ტექნიკაში ცოცხალი ბუნების მიზანშეწონილი ფორმების გამოყენებიდან დაწყებული (ის რასაც ბიონიკა აკეთებს), ფორმათა განვითარების ტენდენციების გამოვლენათა და წინასწარმეტყველებით დამთავრებული“². განსხვავებით ბიონიკისაგან, რომელიც უშუალოდ სესხულობს ფორმებს ცოცხალი ბუნებიდან, დიზაინი თითქოსდა კულტურის პრიზმაში ატარებს ამ ფორმებს, ე. ი. ითვისებს მათ კულტურულად გადამუშავებული სახით. დიზაინის ფორმათა კვლევითი არსენალი კულტურაა, სადაც კაცობრიობის გამოცდილების საფუძველზეა გადამუშავებული ყოფიერების ყველა შთაბეჭდილება.

კულტურის ფორმების გამოყენება, მათი ხელახალი გადამუშავება და ახალ სფეროში გადატანა უდიდეს ეფექტს იძლევა. მაგა-

¹ Галлай М. Испытано в небе. — Новый мир, 1963, № 114.

² Воронов Н., Шестопал Я. Эстетика техники (Очерки истории и теории); М., 1972, с. 65.

ლითად, სპეციალისტების აზრით, რადიომიმღებების, რადიოლების, მაგნიტოფონების მხატვრული პროექტირებისათვის დიდი გამომსახველობითი შესაძლებლობები აქვს დომინოს ან კამათელის ფორმას. დომინოს ფორმა ასეთია: თეთრი განათებული ზოლი შუაზე ყოფს შავად გალაქულ სიბრტყეს. სიბრტყის მარჯვენა და მარცხენა ნაწილზე დიდი მრგვალი შერქალი სინათლით განათებული ლაქაა: 6:3 ან 5:4 და ა. შ. განათებულ ხაზს შეუძლია შეასრულოს რადიომიმღების სკალის როლი, განათებულ ლაქებს კი სკალის მართვის სახელურების როლი — დიპაზონის გადამრთველის, ხმის სიმაღლის, ტონის რეგულატორის და ა. შ. როლი. დომინოს ტრადიციისა და ტექნიკური მოთხოვნების შესატყვისად, სახელურ-შუქლაქათა რაოდენობა ყოველ (მარცხენა და მარჯვენა) ზედაპირზე შეიძლება თავისუფლად განვსაზღვროთ და იყოს 0-დან 6-მდე.

დიზაინი, გარკვეული აზრით, გამოყენებითი ხელოვნების სფეროს უსაზღვრო გაფართოებისა და მრეწველობის საფუძველზე მისი განვითარებისა, ტექნიკაში ესთეტიკის, წარმოებაში მხატვრის შექარის რეზულტატია.

„მრეწველობისა და ხელოვნების უწყვეტი კავშირის“ აუცილებლობაზე წერდა ა. ვ. ლუნაჩარსკი: „მრეწველობის ამოცანაა, შეცვალოს სამყარო სწორედ ისე, რომ ადამიანმა საუკეთესოდ შესძლოს მასში თავისი თავის დაკმაყოფილება. მაგრამ ადამიანის მოთხოვნები იცხოვროს ხალისიანად, მხიარულად, ინტენსიურად... თუ ადამიანს არა აქვს შემოქმედებითი თავისუფლება, არ გააჩნია მხატვრული ტემბა, მისი ცხოვრება უხალისოა... სასაჭიროა, რომ საკვები იყოს არა მხოლოდ ნაყოფიერი, არამედ გემრიელიც, მაგრამ ათიათასჯერ უფრო საჭიროა, რომ ყოფითი მოხმარების საგანი იყოს, არა მარტო სასარგებლო და მიზანშეწონილი, არამედ სასიხარულოც. მოდი ვიხმაროთ ეს სიტყვა, ნაცვლად სიტყვებისა „მშვენიერი, კაზმული“, ჯერ კიდევ საიდუმლოების მომცველ სიტყვებად რომ გვეჩვენება. სასიხარულო უნდა იყოს სამოსი, ავეჯი, ჰურჭელი, საცხოვრებელი... უდიდესი მხატვრულ-მრეწველობითი ამოცანა... სწორედ ისაა, რომ ვიპოვოთ, სასიხარულო, მარტივი, საღი დამაჯერებელი პრინციპები და გამოვიყენოთ ისინი დღევანდელთან შედარებით უფრო გრანდიოზული მანქანური ინდუსტრიის მიმართ, ყოფისა და ცხოვრების მშენებლობის გარდაქმნის მიზნით“¹.

დიზაინი პროდუქტის ფორმას ხდის არა მხოლოდ მიზანშეწონი-

¹ Луначарский А. В. Статьи об искусстве. М.—Л., 1941, с. 513-514, 540, 542.

ლად და კონსტრუქციული აზრის მქონედ, არამედ ემოციურ მეტყველად და ესთეტიკურად აზრის მქონედაც. მხატვარი-კონსტრუქტორი ისეთ პროდუქტებსა და შრომის იარაღებს ქმნის, რომელთაც შეუძლიათ «ადამიანურად მოექცნენ ადამიანს,» ე. ი. რომელთაც აქვთ ესთეტიკური ღირებულება. დიზაინი უზრუნველყოფს საგნისა და მისი მომხმარებლის-ადამიანის ადამიანურ ურთიერთობას. ხოლო რამდენადაც თვითეული ნივთის უკან დგას ადამიანი — ამ ნივთის შექმნელი, ნივთი ერთგვარი შუამავლის როლს ასრულებს, აკავშირებს ნივთის შექმნელსა და მომხმარებელს, იმდენად დიზაინი ადამიანთა ურთიერთობის, «გაადამიანურების» ფაქტორს წარმოადგენს. მხატვრული კონსტრუქციის შედეგად შექმნილი ნივთების სარგებლობისას ადამიანი თითქოს მის მიერ შექმნილ სამყაროში საკუთარ თავს ჰკვრეტს, რაც მას უდიდეს ესთეტიკურ სიამოვნებას ანიჭებს.

დიზაინი ახორციელებს მასობრივ კულტურულ-ესთეტიკურ კომუნიკაციას, თანამედროვე მრეწველობის მიერ შექმნილი ყოფითი საგნებით, შრომის იარაღებით, ყოველდღიური მოხმარების ნივთებით, აყალიბებს მხატვრული გემოვნების გარკვეულ ტიპს.

დიზაინი ადამიანთა საქმიანობისა და ცხოვრების ყველა სფეროში იჭრება და მოსახლეობის ფართო ფენებზე ყოვლისმომცველ ზემოქმედებას ახდენს. მასობრივი და ესთეტიკური ზემოქმედების ძალის თვალსაზრისით იგი არა მარტო შეიძლება შეედაროს კინოსა და ტელევიზიას, არამედ, გარკვეული აზრით, აჭარბებს კიდევ მათ. თუ გსურს კინოში წიასვლა, უნდა გამოძებნო დრო და შეიძინო ბილეთი; თუ გსურს ტელემასურებელი გახდე, აუცილებელია იყიდო ტელევიზორი, გქონდეს თავისუფალი დრო, ხოლო დიზაინის ესთეტიკური ზემოქმედება რომ განიცადო, საკმარისია ჩვენი თანამედროვე იყო. ამოცანადაც რომ დაისახო, გაექცე დიზაინის ზემოქმედებას, ამას ვერ შეძლებ, რადგან არავის ძალუძს გადაახტეს ეპოქის კულტურულ გარემოს, არ მოიხმაროს მისი ატრიბუტები, ავეჯი, ჭურჭელი, ტრანსპორტის საშუალებები, წიგნები და ა. შ. ყოველივე ეს კი დიზაინის შექმნილია. ყოველივე ამას გარკვეული სტილის ბეჭედი აზის. სტილის გავლენა ადამიანის ცნობიერებაზე განსაკუთრებით უშუალოა და ღრმა. კოვზის, ჩაქუჩის, ავტომანქანის, ტელევიზორის ესა თუ ის ფორმა ემსახურება არა მარტო მოხერხებულობისა და პრაგმატიკის მიზნებს, არამედ ესთეტიკური ზემოქმედების მიზნებსაც. ეს უკანასკნელი, განხორციელებული დიზაინის პრინციპების მიხედვით, შექმნილ მოხმარების საგნებში დაკავშირებულია მოცემული საზოგადოების.

ცხოვრების წესთან, ამ ეპოქის აზროვნებისა და საქმიანობის ტიპთან.

დიზაინი აკავშირებს ერთმანეთთან სულიერსა და მატერიალურ კულტურას. იგი მათი შეხვედრის ადგილია, მათი გადაკვეთის ფოკუსია. გარდა ამისა, დიზაინში ასევე ერთიანდება მხატვრული, მეცნიერულ-ტექნიკური და ინდუსტრიულ-ტექნოლოგიური კულტურა. ის ამით უზრუნველყოფს თანამედროვე ცივილიზაციის კულტურულ მთლიანობას. დიზაინი მხატვრული ტრადიციის და გემოვნების გაგრძელებაა. ყოველდღიური მოხმარებისა და უტილიტარული გამოყენების სფეროში. დიზაინი არის საზოგადოების მეცნიერულ-ტექნიკური დონე, რომელიც განხორციელებულია ფართო მოხმარების კონკრეტულ საქონელში, ყოფის ნივთებსა და შრომის იჯარალებში, ტრანსპორტის საშუალებებსა და კულტურის პროდუქტებში. დიზაინი ეს არის მოცემული პროდუქტის წარმოების საიდუმლო (შექმნის ტექნოლოგია), რომელიც მოცემულია მასობრივი, ესთეტიკურად სრულყოფილი და პრაქტიკულად მოსახერხებელი სახით. დიზაინი ეს არის კონსტრუქტორისა და ხელოვნების, პროდუქტის შემქმნელისა და მომხმარებლის შეხვედრა, რომელიც შესაძლებელია შრომის ესთეტიზირებული პროდუქტის უტილიტარულ და ესთეტიკურ მოხმარების საგნად გარდაქმნის წყალობით. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, დიზაინი არის საზოგადოების შიგნით არსებული მასობრივი კომუნიკაცია, რომელიც ადამიანებს აკავშირებს მოხმარების ერთიანი ინდუსტრიულ-ესთეტიკური პროდუქტებით, სტილისტიკით, ცხოვრების წესით. ამავე დროს დიზაინი აერთიანებს კულტურის სულიერსა და მატერიალურ, ჰუმანიტარულსა და მეცნიერულ-ტექნიკურ, მხატვრულსა და ინდუსტრიულ სფეროებს.

2. ისტორიის პრობლემები

პრაქტიკული ისტორია

როგორც ვხედავთ, ესთეტიკა არ სწავლობს მხოლოდ მრავალფეროვან ხელოვნებას. მას აქვს უფრო პრობლემური ველი და უფრო ფართო საგანი. შემთხვევითი როდია, რომ ხელოვნების კლასიფიკაციის საკითხი კვლავ საკამათოა თანამედროვე ესთეტიკაში. ამერიკელი თეორეტიკოსის თ. მანროს აზრით, ხელოვნების სახეებია არა მარტო ლიტერატურა, თეატრი, ფერწერა, მუსიკა და ა. შ., არამედ აგრეთვე მეცხოველეობა, პლასტიკური ქირურგია, კოსმეტიკა, პარფიუმერია, კულინარია, მეღვინეობა, გასტრონომია, ტანსაცმლის მოდელირება, სადალაქო საქმე, ტატუირება და ა. შ. ის ჩამოთვლის 400-ამდე სახეს! რ. გაროდომ წამოაყენა უმართებულო დებულება უნაპირო რეალიზმის შესახებ, მანრო კი ვერ ხედავს ხელოვნების ნაპირებს. თუმცა ხელოვნების საზღვრების ამგვარ გაფართოებას თითქმის ისეთივე ძველი ტრადიცია აქვს როგორც არისტოტელელედან მომდინარე თვალსაზრისს ხელოვნების სახეების შესახებ.

მრავალი ხალხის ენაზე ხელოსნობას, ადამიანის საქმიანობის სხვადასხვა სახეს ხელოვნება ეწოდება. ძველი ბერძნები ხელოსნობას და ხელოვნებას აღნიშნავდნენ ერთი სიტყვით: *techné*; პირველი ხელოვანნი იყვნენ მეთუნეები, კალატოზები, ხურონი და შრომით დაკავებულნი სხვა ადამიანები, რომლებიც პრაქტიკულად საჭირო ნივთებს ამზადებდნენ.

უნდა ითქვას, რომ თ. მანროს თვალსაზრისი ძირითადად ემთხვევა შუა აზიის გამოჩენლი მეცნიერის, აბუ ნასრ იბნ მუჰამედ ფარაბის (870-950) შეხედულებებს. კულინარია, პარფიუმერია, ტექტი, გრაცია, მანერათა მოხდენილობა, რასაც მანრო ხელოვნებას მიაკუთვნებს, საფეიქრო საქმე, მედიცინა, რიტორიკა¹ და სხვა (რასაც ფარაბი ხელოვნებად მიიჩნევს, სინამდვილეში წარმოადგენს არა მხატვრულ ხელოვნებას, არამედ სამყაროს ათვისების სხვა-

¹ Григорян С. Н. Из истории философии Средней Азии и Ирана VII—XII вв. М., 1960, с. 171.

დასხვა წესებს, ფორმებსა და დარგებს, რომლებშიც მოცემულია ესთეტიკური ელემენტიც, რადგანაც ისინი ეყრდნობა არა მარტო მიზანშეწონილ კანონებს, არამედ სილამაზის კანონებსაც. მაგრამ ფარაბისა და მანროს დებულებებში არის გარკვეული რაციონალური მხარეც. აღამიანის განვითარების აღრეულ სტადიებზე, მაგალითად, ტატუირებას მართლაც ჰქონდა ესთეტიკური და იდეურ-ემოციური მნიშვნელობა. თანამედროვე აღამიანს კი თავისი საქმიანობის ზოგიერთ სფეროში შეუძლია შექმნას ესთეტიკურად გამომხატველი ნიმუშები, რომელთაც აქვთ მხატვრულსახოვანი მნიშვნელობა (მაგალითად, ვარცხნილობა ან კოსტუმში შეიძლება იქცეს იმ სახის ნაწილად, რომელსაც ქმნის მსახიობი). მაგრამ ერთი ან ორი მერცხალი გაზაფხულს ვერ მოიყვანს. მანროს მიერ ჩამოთვლილი 400 სხვადასხვა სახე ხელოვნებისა, წარმოადგენს სილამაზის კანონების მიხედვით სამყაროს ესთეტიკური ათვისების ფორმებს, მათი უმაღლესი ნიმუშებიდან კი ზოგიერთი ეკუთვნის დიზაინს, ზოგიერთი—გამოყენებით და დეკორატიულ ხელოვნებას, ზოგიერთი კი პრაქტიკული ესთეტიკის სფეროს. ესთეტიკის მრავალსაუკუნოვანი განვითარების მანძილზე შემჩნეულია, რომ არსებობს ხელოვნების სახეთა გამრავლებისა და მათ მიერ აღამიანის საქმიანობის სულ ახალი სფეროების დაუფლების ტენდენცია. ამ ტენდენციის არსებობა მოწმობს იმას, რომ, ჯერ ერთი, ესთეტიკის ინტერესთა სფეროში შედის არა მარტო ხელოვნება, არამედ სილამაზის კანონების მიხედვით სამყაროს ათვისების ყველა სხვა ფორმაც, მათ შორის უტილიტარულ-პრაქტიკულიც და, მეორე, ესთეტიკული საქმიანობის ორ ფორმას, საკუთრივ მხატვრულსა და პრაქტიკულს შორის არ არის მყარი საზღვარი (ამ საზღვარზე ხელოვნების მხრიდან დგას არქიტექტურა, გამოყენებითი და დეკორატიული ხელოვნება, სამყაროს პრაქტიკული ათვისების მხრიდან კი — დიზაინი).

ხელოვნების სახე არის სილამაზის კანონების მიხედვით სამყაროს ათვისების დაწმენდილი და გამყარებული ფორმა, რომელშიც მოცემულია არა მარტო ესთეტიკური შინაარსი, არამედ მხატვრული კონცეფციაც, გარკვეული იდეურ-ემოციური აზრით სავსე სახე. რამდენადაც სილამაზის კანონების მიხედვით სამყაროს ათვისების ფორმათა მთელი მრავალფეროვნება არ დაიყვანება ხელოვნებაზე, ესთეტიკის საგანი ხელოვნებასთან შედარებით გაცილებით ფართეა.

ესთეტიკის საგანია ისეთი ნაკლებ დამუშავებული პრობლემებიც, როგორებიცაა ბუნებრივი გარემოს ესთეტიკური ორგანიზაცია,

„მეორე“ (ხელოვნული) ბუნების ესთეტიკა, ადამიანის ქცევის სოციალური ფორმები, ადამიანთა ურთიერთობების სიღრმეზე (აქ ესთეტიკა წარმოადგება როგორც მომავლის ეთიკა), ყოფა შეცნობის მთავარ მოღვაწეობას, სპორტს, საქმიანობის სხვადასხვა სფეროში არსებულ შემოქმედებით პროცესს, თამაშს, დღესასწაულებსა და მასობრივ მოქმედებებს აქვთ თავისი ესთეტიკური ასპექტი, რომელიც თუმცა ჭერჭერობით საკმაოდ არ შეისწავლება ესთეტიკის მიერ, მაგრამ ამ მეცნიერების საგნის სფეროში შედის.

პარკების გაშენება, ქალაქის დაგეგმარება, ხელოვნური ზღვები, კომუნიკაციათა ყველა ტიპი, დედამიწის მთელი ბიოსფერო, რომელიც ვ. ი. ვერნადსკის იდეის მიხედვით ნოოსფეროდ იქცევა; დედამიწის ირგვლივი კოსმოსური სივრცე, რომელიც უკვე აქტიურად ათვისება ადამიანის მიერ — ყველაფერი ეს ესთეტიკის რეალური ან პოტენციური ინტერესის სფეროებია. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ესთეტიკის ინტერესთა სფეროა მთელი სამყარო და მისი ყველა პროცესი, ადამიანი და მისი მთელი საქმიანობა, მისი მთელი კულტურა და ამ კულტურის ყველა პროდუქტი იმ მხრივ და იმ ზომით, რამდენადაც მათ აქვთ ღირებულება კაცობრიობისათვის როგორც გვარისათვის, ე. ი. რამდენადაც მათ აქვთ ესთეტიკური მნიშვნელობა.

ესთეტიკის ყველა არამხატვრული (ხელოვნების საზღვრებს მიღმა არსებული ასპექტი იყოფა ორ მონაკვეთად: 1. პრაქტიკული ესთეტიკა¹) ყოფის, ადამიანის ქცევის, მეცნიერული შემოქმედების, სპორტის და ა. შ. ესთეტიკა), 2. ტექნიკური ესთეტიკა (ღიზინის თეორია).

გეგმიური ესთეტიკა

ტექნიკური ესთეტიკა, როგორც ღიზინის თეორია, არის თეორია, რომელიც შეისწავლის, თუ როგორ ხდება სამყაროს ათვისება სამრეწველო საშუალებებით სიღრმის კანონების საფუძველზე

¹ აქ ტერმინი „პრაქტიკული ესთეტიკა“ იხმარება არა იმ მნიშვნელობით, რომელთაც ხმარობდა მას გ. ზემპერი. ეს უკანასკნელი პრაქტიკულ ესთეტიკას ტექნიკურ ესთეტიკასთან აიგივებდა.

ზე, თეორია, რომელიც სწავლობს ადამიანისა და საზოგადოებისათვის სასარგებლო და ღამაზი ნივთების დაპროექტებას, მასალაში განხორციელებას და სოციალურ არსებობას. ტექნიკური ესთეტიკა აზოგადებს შრომის იარაღების (ჩარხების, მანქანების და სხვა), — როგორც უტილიტარული (პრაქტიკულად სასარგებლო), — ისევე ესთეტიკური თვისებების მქონე საგნების სერიული დამზადების პრაქტიკას, აჯამებს სილამაზის კანონების მიხედვით სამყაროს ათვისების გამოცდილებას, რომელიც დაგროვილია თანამედროვე ინდუსტრიული საშუალებებით წარმოების სფეროში.

მრავალი ახალი დისციპლინა (ბიოქიმია, ასტროფიზიკა და სხვ.) განვითარდა მეცნიერებათა შესაყარზე. სწორედ ასეთია ზოგადიდან გამოყოფილი ტექნიკური ესთეტიკა. ის ითვალისწინებს ტექნიკისა და ხელოვნების მიღწევებს და ამ საფუძველზე კომპლექსურად აანალიზებს მრავალრიცხოვან სოციალურ, ეკონომიკურ, ტექნიკურ, ფსიქიკურ, ფიზიოლოგიურ, პიგიენურ ფაქტორებს, ასევე ერგონომიკის მონაცემებს, ე. ი. იმ მეცნიერების მონაცემებს, რომელიც შეისწავლის ადამიანის ფსიქოფიზიოლოგიურ შესაძლებლობებს, ჩათა შექმნას ადამიანური საქმიანობის ოპტიმალური პირობები.

ტექნიკური ესთეტიკის იდეები ჩაისახა XIX საუკუნის შუა წლებში, გაცილებით ადრე, ვიდრე გაჩნდებოდა პრაქტიკული დიზაინი. ინგლისელმა სოციოლოგმა, ხელოვნების თეორეტიკოსმა ჯ. რესკინმა 1857 წელს მანჩესტერში წაკითხულ ლექციებში დასვა საკითხი წარმოების ესთეტიკურად ღირებულ პროდუქტებზე და აღნიშნა, — რაც ნაჩქარევად იქმნება, სწრაფადვე ქრება, ხოლო ის, რაც ყველაზე იაფი გვიჯდება, საბოლოო ანგარიშით, ყველაზე ძვირი აღმოჩნდება. რესკინი ლაპარაკობდა ყოფითი ნივთიერების ხელოვნებაზე, რომელსაც ხელოვნებათა იერარქიაში საფუძველმდებლად მიიჩნევდა. მისი აზრით, მანქანური წარმოება ასახიჩრებს არა მარტო დასამზადებელ ნივთებს, არამედ მათ მწარმოებლებსა და მომხმარებელსაც. რესკინმა¹ წამოაყენა თავისებური რეტროსპექტული უტოპია — მოწოდება მანქანური წარმოებიდან დაებრუნებოდით ხელოვნურ წარმოებას¹.

რესკინის იდეები განვითარდა მეორე ინგლისელი მკვლევარის — უ. მორისის თეორიასა და პრაქტიკულ საქმიანობაში. მორისი თვლიდა, რომ უნდა მოხდეს გადასვლა მანქანური წარმოებიდან ხელის ახლებურ შრომაზე, რადგან იაფი სამრეწველო წარ-

¹ იხ. Рёскин Д. Радость на века и ее рыночная цена, или Политическая экономия искусства. — Соч., М., 1902, серия 1, кн. 8.

მოება ქმნის ისეთ საქონელს, რომლის წარმოებაც არ ღირს. მორისი შეეცადა განეხორციელებია თავისი იდეები ხელის თანამედროვე მანუფაქტორული წარმოების არტელებში.

ტექნიკური ესთეტიკის იდეების კონკრეტული დამუშავება პირველად დაიწყო ზემოთ ხსენებულმა გ. ზემპერმა, რომელმაც 1860-1863 წელს გამოსცა ორტომეული „სტილი ტექნიკურსა და ტექტონურ ხელოვნებაში ანუ პრაქტიკული ესთეტიკა“. ზემპერის მიხედვით, ნივთის ფორმა განისაზღვრება: 1. ნივთის ფუნქციით, 2. დასამზადებელი მასალით, 3. წარმოების ტექნოლოგიით, 4. სოციალური იდეოლოგიური ფაქტორით, რომელსაც განაპირობებს საზოგადოება¹. მოცემული მექანიზმებისა და მანქანების თეორიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, გერმანელი ინჟინერი და თეორეტიკოსი ფ. რელო ილაშქრებდა ხელოვნებისა და ტექნიკის მკაცრი გამიჯვნის წინააღმდეგ. 1862 წელს მან გამოსცა წიგნი „მანქანათმშენებლობაში სტილის შესახებ“, რომელშიც წამოაყენა იდეა იმის თაობაზე, რომ მანქანათმშენებლობაში უნდა დაინერგოს არქიტექტურული სტილისტური ფორმები.

XIX და XX საუკუნეთა ზღვარზე არქიტექტორმა ვან დე ველდემ, რომელიც მუშაობდა ბელგიასა და გერმანიაში, ხაზი გაუსვა იმის აუცილებლობას, რომ ნაწარმის ტექნიკური და მხატვრული ფორმა ერთიანობაში იყოს, რომ ნაწარმი დაექვემდებაროს მიზანშეწონილებას, ლოგიკას, „პრაქტიკულსა და გონიერ სილამაზეს“. ვან დე ველდეს შემდეგ მხატვრული კულტურის თეორეტიკოსი გ. მუტეზიუსი მოითხოვს ტექნიკური ნაწარმოების „გამხატვრულებას“.

1907 წ. ერთ-ერთი კონცერნის მხატვრულმა დირექტორმა პ. პ. ბერენსმა წამოაყენა პროდუქციის მხატვრული სტანდარტიზაციისა და სტილისტური კლიშირების იდეა. მისი მოწაფე არქიტექტორი ვ. ფრობიუსი 1913 წელს აღნიშნავდა, რომ ტექნიკურად საუცხოო ნივთი უნდა იყოს სულიერი იდეით გამსჭვალული და ესთეტიკურად გაფორმებული. 1919 წელს გერმანიაში ჩამოყალიბდა „ბაუ-ჰაუსი“, რომელიც იქცა ტექნიკური ესთეტიკის ერთ-ერთ ცენტრად და რომლის მიზანიც იყო ვადეალახა ტექნიკასა და ხელოვნებას შორის არსებული გათიშულობა.

რუსეთში ტექნიკური ესთეტიკის იდეებმა გავრცელება დაიწყო XX ს. დასაწყისში. პ. სტრახოვი ხელოვნებისა და ტექნიკის კავშირის აუცილებლობის დასაბუთების მიზნით ლაპარაკობდა ამ

¹ Г. Земпер. Практическая эстетика. М., 1970.

ორი საზოგადოებრივი მოვლენის ღრმა კავშირზე: ტექნიკა აწვდის ხელოვნებას მასალას და ამ მასალის დამუშავების ახალ იარაღებს, იძლევა ახალ სიუჟეტებს ნაწარმოებებისათვის, გავლენას ახდენს ხელოვნებაში (განსაკუთრებით არქიტექტურაში) სტილის წარმოქმნის პროცესზე. ამ დებულებებიდან თავისებური დასკვნის სახით სტრახოვმა ჩამოაყალიბა მოთხოვნა: თავად სამრეწველო საწარმოო უნდა იყოს ლამაზი¹.

ტექნიკური ესთეტიკის იდეები შემდეგ განავითარეს პ. ენგელმეიერმა და ი. სტოლიაროვმა, რომლებმაც უარყვეს გარეგნული გალამაზება ტექნიკაში, მრეწველობასა და მის პროდუქტებში და მოითხოვეს ნივთის სარგებლიანობის, ფუნქციისა და სილამაზის ორგანული ერთიანობა².

რქტომბრის რევოლუციის შემდეგ ტექნიკური ესთეტიკის განვითარებამ თავისი ასახვა პოვა „საწარმოო ხელოვნების“ მოძრაობის მონაწილეთა (ა. როდჩენკო, ვ. ტატლინი, ლ. ლისიცი, მ. გინზბურგი, ი. ლეონილოვი და სხვ.) თეორიულ და პრაქტიკულ ნაშრომებში. ამ მოძრაობის მონაწილეებს ხელოვნება ესმოდათ როგორც საქმიანობა, როგორც სასიცოცხლო ქმედება. 1920 წელს შექმნილმა „საკავშირო მხატვრულ-ტექნიკურმა სახელოსნოებმა (ВХУТЕМАС) განაგრძო პრაქტიკული და თეორიული ძიება დიზაინისა და ტექნიკური ესთეტიკის დარგში.

ტექნიკური ესთეტიკა აზოგადებს მხატვრული დაპროექტების პრაქტიკას და ამის საფუძველზე აყალიბებს დაპროექტების შემოკმედებით პრინციპებს, რომლებიც გულისხმობენ ასოციაციათა სიფართოვეს და ამოსავალი მასალის გადაამუშავებას. ამავე დროს, მხატვრული დაპროექტების ეფექტურობა პირდაპირ პროპორციულია ამოსავალ ობიექტებს შორის არსებული მანძილისა, და, აგრეთვე, მათი ახალი მიზანშეწონილებისა და ურთიერთშეგუების თვალსაზრისით შემოკმედებითი გარდაქმნის ხარისხისა³.

ტექნიკური ესთეტიკის ძირითადი სოციალური პრინციპები კარგად ჩამოაყალიბეს „ბაუჰაუსის“ ერთ-ერთმა ფუძემდებელმა უნგრელმა მხატვარმა ლ. მოგოლი-ნადმა (დიზაინერს საქმე აქვს საგნებთან, მთავრად მისი მიზანია არა საგანი, არამედ ადამიანი) და ვ. ტატლინმა (ყველაზე ესთეტიკური ფორმა ყველაზე ეკონომიურიცაა). დიზაინის თეორიული საფუძვლების დამუშავების პროცესში ტექ-

¹ Страхов П. Эстетические задачи техники. М., 1906.

² Энгельмейер П. К. Теория творчества. Спб., 1910; Столяров Л. Несколько слов о красоте в технике. Харьков, 1910.

³ См. Воронов Н., Шестопал Я. Эстетика техники (Очерки истории и теории) с. 82—84.

ნიკურო ესთეტიკა ადამიანის ძალეებს წარმართავს ტექნიკის ჰუმანიზაციის, „მეორე ბუნების“ გაადამიანურების, მანქანებით გადატვირთული სამყაროს პატიმრობის მიმართულებით.

დინამიკის უახლოესი პრაქტიკული მიზანია ახალი პროდუქტის, ანდა თავდაპირველი პროდუქტის ახალი თვისებების მიღება, მათი სარგებლიანობისა და სილამაზის გათვალისწინებით. დინამიკის უმაღლეს მიზანს კი ტექნიკური ესთეტიკა ხედავს სოციალურ პირობათა გაუმჯობესებაში და საზოგადოების ესთეტიკურ სრულყოფაში. ამაზე უშუალოდ ლაპარაკობს დინამიკურ პროდუქტული კოდექსი, რომელიც მიიღეს 1967 წელს მონრეალში მრეწველობის დინამიკის ორგანიზაციის საერთაშორისო საბჭოს V კონგრესზე.

დინამიკის უმნიშვნელოვანეს ფაქტორად, რომელიც აყალიბებს სამრეწველო გარემოს, განსაზღვრავს ამ უკანასკნელის ესთეტიკურ დონეს, იქცა ფერი. ის გამოიყენება მეცნიერებათა (ფიზიოლოგიის, ფსიქოლოგიის, ესთეტიკის) მიღწევებისა და ხელოვნების გამოცდილების გათვალისწინებით. ხელოვნების გამოცდილება ამტკიცებს, რომ საგნის ფერი, ფორმა და დანიშნულება, ერთმანეთისაგან განუყოფელია. ფერს შეუძლია როგორც გააუმჯობესოს, ისევე გააუარსოს საგნის ესთეტიკური და ფუნქციური თვისებები.

ფერი და რიტმი კონსტრუქციული სივრცის წამყვანი, მარგანიზებელი საწყისებია. საამქროს, დასასვენებელი ოთახის ესთეტიკური გამომხატველობა გულისხმობს გარკვეულ განათებასაც კედლის, სახურავის, ჩარხების გარკვეულ ფერსაც, იარაღების განლაგების რიტმსაც. ამავე დროს, მხედველობაში მიიღება ფერის აღქმის ფსიქოლოგია და ფიზიოლოგია, ფერის კავშირი საგნის ფუნქციასთან, წარმოების პროცესის ტექნოლოგიური თავისებურებები.

ჯერ კიდევ გოეთემ შენიშნა, რომ სხვადასხვა ფერი თავისებურ სულოერ განწყობილებას ბადებს: ყვითელი იწვევს სიხარულს, ლურჯი — სევდას, მწვანე გვაშვილებს, გვაწყნარებს. მართლაც, საგნის ფერი ღიდ ფსიქოლოგიურ ზეგავლენას ახდენს ადამიანზე. ერთმა ინგლისელმა ფაბრიკანტმა თავისი საამქროების შესაღებად აირჩია „ძნელად დასასვრელი“ ფერი — შავი, ამან კი მუშა ქალებში ნერვიული დაავადებების ეპიდემია გამოიწვია. ჩიკაგოს ერთ ქარხანაში მუშებმა უარი თქვეს ესადილათ ახალ კაფეტერიაში — თეთრად შეღებილი კედლები მათ საავადმყოფოს აგონებდა. აღმოჩნდა, რომ არარაციონალურია, თვითმფრინავის შესაღებად ვინმართ „მზიარული“, მზიანი ყვითელი ფერი, რადგან ის აუარე-

სებს ვესტიბულარული აპარატის მუშაობას და ვნებს მგზავრებს. იმ საამქროებში, სადაც ტექნერატურა მალალია, უფრო მიზანშეწონილია არა წითელი, წარინჯისფერი, ან სხვა „თბილი“ ტონები, არამედ ცისფერი, მწვანე ფერები. ისინი აუმჯობესებენ აღამიანის ფიზიკურ მდგომარეობას და ამაღლებენ მის შრომისუნარიანობას.

ამჟამად საწარმოო, კულტურულ-ყოფით ინტერაერთა კოლორიტული გადაწყვეტილების საკითხები უკვე კომპლექსურად წყდება, ე. ი. სისტემა „აღამიანი-ფერი-სივრცე“ გაიზარება ერთიანობაში. ფერს იხილავენ ბგერასთან, განათებასთან, ჰაერთან, ფორმასთან კავშირში, როგორც წარმოების ფსიქოლოგიური კლიმატის უზნიშვნელოვანეს ელემენტს.

დიზაინი გულისხმობს ახალ სამეურნეო-საპროექტო იდეის წამოყენებას და ახალი ფუნქციური სტრუქტურის გამომუშავებას; ამ იდეის რაციონალურ განხორციელებას, საგნის ჰარმონიულ და გამომხატველობით სტილისტურ გაფორმებას. „თუ მოცემული გვაქვს სამივე მომენტი, მაშინ ჩვენს წინაშეა ნამდვილი ანუ სრული დიზაინის ნიმუში, თუ მოცემულია ორი უკანასკნელი — ჩვენ გვაქვს მოდერნიზაცია, ხოლო თუ სამუშაოში მოცემულია მხოლოდ მესამე მომენტი, მაშინ ეს სამუშაო განეკუთვნება სტაილინგის (სტაილის), სტილიზაციის, მზა პროდუქტის ესთეტიკური ათვისების სფეროს¹.

კომერციულ სტაილინგში, რომელიც წარმოადგენს დიზაინის არსებობის ერთ-ერთ ფორმას ბურჟუაზიული წარმოების კონკურენციულ ბრძოლაში, ნაწარმს სასარგებლო პროდუქტის გარეგან ფორმას აძლევენ, ამ ფორმის არჩევის დროს ხელმძღვანელობენ მხოლოდ პროდუქტის გასაღების ინტერესებით. ის გარემოება, რომ ამ ფორმის დანერგვას შეიძლება მოჰყვეს გემოვნების ვულგარიზაცია, მხედველობაში არ მიიღება, მაგრამ კომერციული სტაილინგი, როგორც სტილისტური გაფორმების ხარჯზე მდარე ხარისხის პროდუქციის გასაღების წესი, არაფერს არ ლაპარაკობს სტაილინგის, როგორც ასეთის წინააღმდეგ. დიზაინური ფორმა თავის იდეალში მოწოდებულია პასუხობდეს აღამიანის არა ყალბ, რეკლამით აღძრულ მოთხოვნებებს, არამედ ქეშმარიტად აღამიანურ მოთხოვნებებს.

¹ Воронов Н., Шестопал А. Эстетика техники (Очерки истории и теории), с. 170.

ტექნიკური ესთეტიკა აყალიბებს მოთხოვნებს ნაწარმისადმი, რომელსაც ამზადებს მრეწველობა, გარემოსადმი, რომელშიც იწარმოება და მოიხმარება ეს ნაწარმი და ამ ნაწარმის დამამზადებელ იარაღებისადმიც. ის გვაძლევს რეკომენდაციას, თუ როგორ უნდა შევქმნათ „ტექნიკური პეიზაჟი“, „მეორე ბუნების“ პეიზაჟი. ტექნიკური ესთეტიკის რეკომენდაციებს აქვთ უდიდესი მნიშვნელობა, ისინი ეყრდნობიან ექსპერიმენტებს, თანამედროვე მეცნიერებისა და ტექნიკის უდიდეს გამოცდილებას.

ესთეტიკა როგორც ზოგადსაკაცობრიო ღირებულების აქსიოლოგია

მეცნიერება სინამდვილისა და ხელოვნების
ესთეტიკურ სიმდიდრეზე.



1. უსთავიკურე მისი პრსება და ძირითადი ფორმები

უსთავიკურის თეორიული მოდელები

ესთეტიკური მეტაკატეგორიაა, ე. ი. ესთეტიკის ყველაზე ფართო და ფუნდამენტური კატეგორიაა. ის ასახავს იმ საერთოს, რაც ახასიათებს შშვენიერს, უგვანოს, ამაღლებულს, მდაბალს, ტრაგიკულს, კომიკურს, დრამატულსა და ცხოვრებისა და ზელოვნების სხვა ესთეტიკურ თვისებებს. როგორია ესთეტიკურის ბუნება?

ესთეტიკური აზრის განვითარების ისტორიაში ესთეტიკურის თეორიული მოდელის სხვადასხვა ტიპი ჩამოყალიბდა.

ობიექტური იდეალიზმი თვლის, რომ ესთეტიკური თვისებები შედეგია ღვთაებრივი საწყისის ან იდეის მიერ სამყაროს განსულებებისა.

სუბიექტური იდეალიზმისათვის ესთეტიკური არის ინდივიდის შინაგანი სულიერი სიმდიდრის ზემოქმედება ესთეტიკურად ნეიტრალურ სინამდვილეზე.

დუალისტური თვალსაზრისის თანახმად, ესთეტიკური ორი საწყისის — ობიექტურისა და სუბიექტურის — გაერთიანების წყალობით წარმოიშობა.

ესთეტიკურისადმი მატერიალისტური მიდგომის ფარგლებში გამოვლინდა მისი ორი ალტერნატიული გაგება. მეტაფიზიკური მატერიალიზმი ესთეტიკურ თვისებებს მიიჩნევს საგნის ბუნებრივ თვისებებად, ისეთებად როგორებიცაა, ვთქვათ, წონა, სიმეტრია, ფერი, ფორმა. ესთეტიკურის ეს მოდელი, „პრიროდნიკულის“ სახელწოდებით, დიდხანს ფართოდ იყო გავრცელებული ჩვენს მეცნიერებაშიც, მაგრამ შეუსატყვისობათა მთელი რიგი ავლენს მის თეორიულ უსაფუძვლობას:

თუ ესთეტიკური ბუნების ისეთივე თვისებაა, როგორებიცაა ბუნების ფიზიკური და ქიმიური თვისებები, მაშინ გაუგებარია, რატომ შეისწავლის მას ესთეტიკა და არა ბუნების მეცნიერება;

საგნის ესთეტიკურ თვისებებს ვერ გაზომავ ინსტრუმენტების საშუალებით ისე, როგორც ზომავენ მის ბუნებრივ თვისებებს;

„პრიროდნიკულ“ კონცეფციას იმის ახსნა რომ შეძლებოდა, თუ როგორია ესთეტიკურის არსი ბუნებაში, მას მანც აუხსნელი

დაჩნებოდა ესთეტიკურის არსებობა სოციალური ცხოვრების სფეროში და ხელოვნებაშიც;

ესთეტიკურის „პირიოდნიკული“ გაგება შესაძლებლობას არ იძლევა მონისტურად, ერთ საფუძველზე დაყრდნობით ავხსნათ ესთეტიკურის ისეთი ძირითადი ფორმები, როგორებიცაა მშვენიერი და ამაღლებული, ერთის მხრივ, და ტრაგიკული და კომიკური, მეორე მხრივ, ამ უკანასკნელთ. მკაფიოდ გამოხატული და საყოველთაოდ აღიარებული საზოგადოებრივი არსება აქვთ.

ზემოთ აღნიშნულ თეორიულ შეუსაბამობებისაგან თავის არიდების შესაძლებლობა მოცემულია მხოლოდ მაშინ, როცა ესთეტიკური გაგებულია, როგორც მოვლენათა ობიექტური თვისებები, რომლებიც საზოგადოების, კაცობრიობის ცხოვრებასთან მათი კავშირითაა განპირობებული (ამგვარ გაგებას გვთავაზობს ე. წ. „ობ-შჩესტვენიკური კონცეფცია). ამით ესთეტიკურის ბუნების გაგებას ეძლევა დიალექტიკურ-მატერიალისტური, მაშასადამე, მკაცრად მეცნიერული ხასიათი.

ესთეტიკური და სასარგებლო

ესთეტიკურის, როგორც დამოუკიდებელი კატეგორიის, შესწავლა, დიდი ხანი არ არის, რაც დაიწყეს. მის არსს ესთეტიკის ისტორიაში ხშირად მშვენიერების განხილვის დროს სწვდებოდნენ.

სოკრატე აიგივებდა მშვენიერსა და სასარგებლოს: ესთეტიკური წარმოებულია საგნის უტილიტარულ-პრაქტიკული მნიშვნელობიდან. ოსტატურად მოკაზმულ ფარს, რომელიც ვერ იცავს მეომარს მტრისაგან, მისი თვალსაზრისით, მშვენიერს ვერ ვუწოდებთ, მაგრამ მშვენიერია თუნდაც მოუკაზმავი ფარი, რომელიც თავის ძირითად ფუნქციას კარგად ასრულებს. სოკრატეს მშვენიერების განსაზღვრაში შემოაქვს საზოგადოებრივი პრაქტიკა, თუმცაღა გულუბრყვილო, გამარტივებული ფორმით. მაგრამ ერთობ ძნელია დაეთანხმო მტკიცებას, რომელიც ლოგიკურად ასრულებდა სოკრატეს კონცეფციას: ნაკელით საგსე კალათა მშვენიერია, თუ იგი სასარგებლოა.

ესთეტიკურის არსების ძიება სოკრატეს უტილიტარიზმის საპირისპირო მიმართულებითაც წარმოებდა.

¹ ესთეტიკურის პრაქტიკული მიმართულების სოკრატესული გაგება უნდა განვასხვავოთ თანამედროვე პრაგმატიზმის, როგორც მსოფლმხედველობითი მიმდინარეობის კონცეფციებისაგან, ხადაც ესთეტიკური დაყვანილია ყოველდღიურ ყოფით ორიენტაციებზე, მის ცნებაში კი ყოველდღიური ცნობიერების მოთხოვნილებები და გემოვნება გამოდის საზომად.

ინდოელი ფილოსოფოსი, ბუდისტი შანკარა (IX ს.) ხაზს უსვამდა, რომ ესთეტიკური აღქმისათვის დამახასიათებელია სიმშვიდის მდგომარეობა, ვნებისაგან თავისუფლება, სიწყნარე და სინათლე. აღმოსავლური ტრადიციის მიხედვით, ესთეტიკური ნამდვილი სულიერობის თავდაპირველ გამოვლენას, ყოფიერებისა და კომიკური ცნობიერების იმ შინაგან ხმას წარმოადგენს, რომელიც აღამაღლებს ადამიანს მის ყოველდღიურ არსებობაზე და საშუალებას აძლევს მას, საყუთარ თავში იხილოს უმაღლესი სულიერი საწყისი. სულიერი განწყობისა და ხედვის გზას ეს ტრადიცია ესთეტიკურის სფეროს აკუთვნებს.

კანტი ამტკიცებდა, რომ საგნის ესთეტიკური აღქმის დროს, ჭერ ერთი, ჩვენი მიმართება ამ საგნისადმი უანგაროა, და უინტერესებელია, რითაც ეს მიმართება პრინციპულად განსხვავდება მორალური და პრაქტიკული მიმართებებისაგან; მეორე, ჩვენ სიამოვნებას ვიღებთ „ცნების გარეშე“; მესამე საგანი აღიქმება როგორც მიზანშეწონილი „მიზანზე წარმოადგენის გარეშე“, მეოთხე, საგანი განიხილება „როგორც აუცილებელი სიამოვნების საგანი“¹. გერმანელი ფილოსოფოსი ყურადღებას აპყრობს ესთეტიკურის სულიერ სპეციფიკას, მას გამოყოფს უტილიტარულის სფეროდან, მაგრამ ესთეტიკური ტკბობის საგნით ადამიანის პრაქტიკული და უინტერესებლობის აბსოლუტიზაციას ახდენს.

ამგვარად, ესთეტიკის ისტორიაში გაჩნდა ერთგვარი თეორიული ანტინომია: მშვენიერი სასარგებლოა, მშვენიერი უსარგებლოა. როგორ უნდა გადაეწყვიტოთ ეს წინააღმდეგობა?

თუ გავიხსენებთ თანამედროვე არქიტექტურაში უტილიტარულისა და ესთეტიკურის ერთიანობას, თითქოს უნდა დავეთანხმოთ სოკრატეს. მაგრამ თუ სოკრატე უცილობლად მართალია და მშვენიერი სასარგებლოა, მაშინ მართალი უნდა იყოს ა. ტოლსტოის „გზანი წამებისანი“-ს პერსონაჟი, მხატვარი-დეკადენტი საპოქოვიც, რომელიც უარყოფს ვენერა მილოსელის სილამაზეს იმის გამო, რომ მას, პირდაპირი სარგებლობა არ მოაქვს. მაშასადამე, არ შეიძლება მშვენიერი სასარგებლოდ ვაღიაროთ. იქნებ უფრო სწორი იქნება თუ მას უსარგებლოდ ჩავთვლით? სილამაზით ჩვენი აღფრთოვანება ხომ უანგაროა. მაგრამ კანტის მტკიცება ეწინააღმდეგება თანამედროვე წარმოების პრაქტიკას. ეს წარმოება მოწოდებულია შექმნას არა მარტო სასარგებლო, არამედ ლამაზი საგნებიც, საგნები, რომლებიც აკმაყოფილებენ ესთეტიკურ მოთხოვნი-

¹ იხ. Кант И. Соч т. 5, 1966, с. 212, 222, 240, 245.

ლებებს. მაშასადამე, არ შეიძლება მშვენიერი მივიჩნიოთ უსარგებლოდ. როგორც ჩანს, ამ საპირისპირო თვალსაზრისებიდან ორივე შეიცავს როგორც სიმართლეს, ასევე მცდარობასაც. ანტინომია: მშვენიერი სასარგებლოა, მშვენიერი უსარგებლოა, ადამიანის საქმიანობის რეალურ წინააღმდეგობას გამოხატავს: ადამიანის საქმიანობა თუმცა ყოველთვის პრაქტიკული ხასიათისაა, მაგრამ ესთეტიკურ საწყისსაც შეიცავს.

ესთეტიკურის სარგებლიანობასთან გაიგივება იმ მსოფლმხედველობრივ მიზნწარმოებობისათვისაა დამახასიათებელი, რომლებიც აზოგადდებიან იმ ცნობიერების გამოცდილებას, საკუთარ სულიერ ბუნებას რომ ვერ ჩაწვდომია, მაგრამ პრაქტიკული ინტერესების სფერო აუთვისებია და ჩაძირულა საგანთა სამყაროში. კონცეფციებს, რომლებიც ესთეტიკურს უსარგებლოდ მიიჩნევენ, პირიქით, ესთეტიკური ესმით, როგორც სავსებით ადამიანურ-სულიერი. მიმართების სფერო. უტილიტარული სფეროდან ესთეტიკურის გამოყოფა წარმოადგენდა ცდას დაემკვიდრებინათ ესთეტიკური, როგორც ქმედითი ინდივიდის არსობრივი უნარის, საყოველთაო ისტორიულ-კულტურული საზრისი.

პირველყოფილი ადამიანის ბედი ნადირობის წარმატებაზე იყო დამოკიდებული, რისთვისაც აუცილებელია მახვილი თვალი, ცხოველების, მათი ჩვევებისა და არსებობის წესის ცოდნა. სწორედ ეს გამოცდილებაა განზოგადებული და აღბეჭდილი კლდის გამოსახულებებზე, რომლებიც ნადირობის სცენებს ასახავენ. — ეს სურათები მონადირის უნარს ხვეწდნენ. მაგრამ პირველყოფილი ადამიანის სულიერი სამყარო, მისი ცნობიერ-ემოციური ცხოვრება ამ გამოცდილებით ამოიწურებოდა. მისი სულიერობა, მისი ინდივიდუალურ-პიროვნული არსებობის მიღმა იყო. ის რეალობისადმი ვიწრო პრაქტიკული და სტიქიური დამოკიდებულებით იფარგლებოდა და გამოიხატებოდა გრძნობად-საგნობრივ სახეებში, რომლებიც განპირობებული იყო იმით, რაც უშუალოდ შემოდიოდა ადამიანის სასიცოცხლო მოქმედების არეში. და მაინც ველურის დამოკიდებულება სამყაროსადმი უკვე შეიცავს რაღაც ზოგად-საკაცობრიოს, გვარეობითს, ამიტომ პრაქტიკული დამოკიდებულების საფუძველზე ჩამოყალიბებას იწყებს ესთეტიკური.

თანამედროვე სამყაროში პრაქტიკული დამოკიდებულება უშუალოდ არ განსაზღვრავს ესთეტიკურ ფორმასა და შინაარსს. როცა მთის მდინარის სილამაზითა და ბუნებრივი ძალით ვტყვებით, ჩვენ როდი ვფიქრობთ იმაზე, რომ შეიძლება ეს მდინარე დავიმორჩილოთ და ვაიძულოთ ტურბინები ამჩუნოს. მაგრამ ბუნებრივი

სტიქიის ესთეტიკურ აღქმაში გაშუალებულად მუდამ მოცემულია მთელი საზოგადოებრივ-ისტორიული პრაქტიკა, მთელი კულტურული და სოციალური გამოცდილება, მნიშვნელობათა და შინაარსობრივ განსაზღვრებათა ყველა შრე, რომელთაგანაც იქმნება სინამდვილის კონკრეტულ მოვლენათა ესთეტიკური შეფასება. ჩვენი ესთეტიკური აღქმა უტილიტარული ორიენტაციისაგან თავისუფალია, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, იგი ჩამოაყალიბა კაცობრიობის მთელმა საზოგადოებრივ-ისტორიულმა პრაქტიკამ, რომელიც თითქოსდა შრეების სახით ადევს ჩვენს ყოველ ამწუთიერ, სუბიექტურ, წმინდა ემოციურ მიმართებას.

ცნებაში „სასარგებლო“ დაფიქსირებულია არა მარტო მოცემული საგნის ცხოვრებისეული აუცილებლობა, არამედ ცნობიერების ორიენტაცია, გამოიყენოს ეს საგანი უტილიტარული და ყოფითი მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად. სასარგებლო, მსოფლმხედველობრივ ორიენტაციად გადაიქცევა მხოლოდ პრაგმატიზმში, როგორც იდეურ მიმდინარეობაში. ყოფიერების რეალურ პროცესში სასარგებლო წინ უსწრებს ესთეტიკურს და, ამ უკანასკნელის ცხოვრებისეულ საფუძველს წარმოადგენს.

ესთეტიკური—როგორც ღირებულება

ესთეტიკურს აქვს სასარგებლოს ფორმა მანამდე, სანამ საზოგადოებრივ-ისტორიულ პრაქტიკაში სრულად არ გამოვლინდება და არ ჩამოყალიბდება ანტინომია: ბუნება-კულტურა, ბუნებრივი-საზოგადოებრივი.

ადამიანი მშვენიერებით ტკბება არა იმისათვის, რომ დაიკმაყოფილოს თავისი რომელიმე უტილიტარული ინტერესი, ვთქვათ, წყურვილით ანდა შიმშილით გამოწვეული მოთხოვნილებები. მაგრამ ესთეტიკური აღქმისას არსებობს ის უმაღლესი დაინტერესება, რომელიც მხოლოდ მაშინ აღმოცენდება, როცა ადამიანს უკვე დაკმაყოფილებული აქვს თავისი უშუალო მოთხოვნილება და რომელიც იქმნება იმ საზოგადოებრივი ინტერესების ფართო ქსელის მეოხებით, ხშირად უტილიტარულ მოთხოვნილებებისაგან შორს რომ დგას.

გ. ვ. პლენანოვი ხაზს უსვამდა იმას, რომ ადამიანის დაინტერესებას ესთეტიკური აღქმის საგნით საზოგადოებრივი ხასიათი აქვს. უფრო ადრე ამავე მიმართულებით მიდიოდა ნ. გ. ჩერნიშევსკი,

რომელიც აღნიშნავდა, რომ ხელოვნების საგნები ადამიანის ცხოვრებაში საყოველთაო ინტერესს იმსახურებენ.

იმას, რომ ესთეტიკური ობიექტისადმი ჩვენს მიმართებაში არ მონაწილეობს უშუალო პრაქტიკული, უტილიტარული ინტერესი, აგვისნის საზოგადოებრივი პრაქტიკის მთელი სიმდიდრე და მრავალფეროვნება, კაცობრიობის საუკუნოვანი ისტორიის მთელი გამოცდილება, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ესთეტიკური შინაარსობრივად განსაზღვრულია კაცობრიობის მსოფლიო-ისტორიული განვითარებით.

საგანში ესთეტიკურის (ესთეტიკური) თვისებების აღქმისას ჩვენ ვწვდებით საგნის ყველაზე ფართო საზოგადოებრივ პრაქტიკულ მნიშვნელობას, მის ღირებულებებს კაცობრიობისათვის, მთელი ადამიანური მოღვაწისათვის. თუ გათოწილი ადამიანისათვის არყის ხედვებელია, უპირველეს ყოვლისა, როგორც საწვავი ან საშენი მასალა, მაშინ მთელი კაცობრიობისთვის მისი ღირებულება წარმოსდგება როგორც რაღაც ინტეგრალი — უსასრულოდ მცირე შესაძლებელ უტილიტარულ მნიშვნელობათა უსასრულო ჯამი, რომელიც მოხსნადა სახით არის რაღაც საბაზოვანო, სასურველი, სიხარული-სა და სიამოვნების გრძნობის მომგვრელი.

საგანთა ესთეტიკური ღირებულებების საფუძველი ისაა, რომ მათ აქვთ უნარი, შეიძინონ სოციალური და კულტურული მნიშვნელობები. საგნის ნივთიერი გარკვეულობა და გრძნობადი კონკრეტულობა ესთეტიკურის ბუნებრივი მასალაა. საზოგადოებრივ-ისტორიული პრაქტიკის საფუძველზე სამყაროს საგნები და მოვლენები იჭრებიან ადამიანთა ინტერესის სფეროში და იძენენ საზოგადოებრივ თვისებებს, „გრძნობად-ზეგრძნობად“ ბუნებას, ღირებულებას კაცობრიობისათვის, როგორც გვარისათვის, ანუ იძენენ ესთეტიკურ საწყისს, თავის ესთეტიკურ თვისებებს.

შეიძლება უცნაურად მოგვეჩვენოს, რომ ბუნებრივ ობიექტებს — ყვავილს, ტყეს, მნათობებს — საზოგადოებრივი თვისებები აქვთ. ეს საღი აზრის მქონე ადამიანის ბუნებრივი გაოცებაა. საღი აზრი ეყრდნობა ობიექტს თვალსაჩინოებისა და ცხად მოცემულობას, ყოველდღიური პრაქტიკის საგნობრივი საქმიანობის უშუალო ცდას. საღი აზრი, განსჯა ბუნებრივი ობიექტების „ზეგრძნობად“ საზოგადოებრივ-ისტორიულ ნიშნებს აღიქვამს როგორც თავად გრძნობადი საგნების ობიექტურ ბუნებას. საღი აზრი

საგნებს ანიჭებს ადამიანური საქმიანობისა და ისტორიული მოძრაობისაგან დამოუკიდებელ აბსოლუტურ ესთეტიკურ ბუნებას. ესთეტიკურის „პერიოდნიკული“ კონცეფცია სწორედ საღი აზრის თვალსაზრისის გამოხატავს. მაგრამ ამ შემთხვევაში ცდებიან ისევე, როგორც ცდებიან მაშინ, როცა ჭეშმარიტებად მიიჩნევენ იმ „ცხად“ ვითარებას, რომ მზე დედამიწის გარშემო მოძრაობს.

საზოგადოებრივ-ისტორიული პრაქტიკა საგნებს თავის სფეროში რთავს და მათ ადამიანებთან გარკვეულ მიმართებებში აყენებს. ადამიანმა დიდი ხანია პრაქტიკული ცხოვრების სფეროში ჩართო ტყეც, ყვავილები და ჩვენგან დამორებული ციური სხეულებიც კი. მაგალითად, ვარსკვლავების საშუალებით ახდენდნენ ორიენტაციას მოგზაურები და ზღვაოსნები, ვარსკვლავების საშუალებით ხდებოდა დროის გამოთვლა, წელთაღრიცხვის წარმოება, წელიწადის დროის განსაზღვრა, თესვისა და მოსავლის აღების დასაწყისის დადგენა. საზოგადოებრივ-ისტორიულ პრაქტიკაში ამგვარი ჩართვა ანიჭებდა სწორედ საგანს საზოგადოებრივ თვისებებს — ღირებულებებს კაცობრიობისათვის, როგორც გვარისთვის — საგანი იძენდა ობიექტურ, საზოგადოების მიერ შობილ ესთეტიკურ შინაარსს (ესთეტიკურ თვისებებს).

საგნის ესთეტიკური ღირებულება, ამგვარად, დამოკიდებულია საგნის არა მხოლოდ ბუნებრივ თვისებებზე, არამედ იმ საზოგადოებრივ გარემოებებზე, რომელშიცაა ჩართული. ოქრო ადამიანზე გარკვეულ ესთეტიკურ ზემოქმედებას ახდენს არა მხოლოდ, კ. მარქსის სიტყვები რომ ვინმართ, „მიწისქვეშა სამყაროდან მოპოვებული თვითნაბადი ნათებით“¹, არამედ როგორც ფულის განმასახიერებელი ლითონიც, ანუ საბოლოო ანგარიშით, როგორც საზოგადოებრივი ურთიერთობების გარკვეული ტიპი. ლ. ნ. სტოლოვიჩი ზუსტად შენიშნავს: საგნის ესთეტიკური თვისებები საგნის ფერის იგივეობრივი რომ იყოს, ტერმინი „ესთეტიკური თვისება“ ზედმეტი იქნებოდაო. თუ ოქროს ესთეტიკურ თვისებას გავაიგივებთ ბზინვასთან, მაშინ ოქროდ უნდა ჩავთვალოთ ყველაფერი, რაც ბრწყინავს.²

ესთეტიკურის არსება „ზებუნებრივია“ და, ერთხელ კიდევ გავიმეოროთ, ატარებს საზოგადოებრივ-ისტორიულ, სოციალურ-კულტურულ ხასიათს, რომელიც გრძნობად საგნობრივ მასალაში იღებს თავის გარეგან გამოხატულებას. შეიძლება ვთქვათ ასეც:

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 13, с. 136.

² Столович Л. Н. Природа эстетической ценности. М., 1972, с. 116.

ეს თეტიკურში ხორცშესხმულია საგნის ბუნებრივი და სოციალური თავისებურებები, რომლებიც განიხილებიან მათ მიმართებაში კაცობრიობასთან, პრაქტიკასთან, კაცობრიობისათვის, როგორც გვარისთვის, მათი მნიშვნელობის თვალსაზრისით.

ამგვარად, ესთეტიკური ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებაა. თუ პოლიტიკა, როგორც წერს ვ. ი. ლენინი, მოვლენებს განიხილავს კლასთა შორის მიმართებების თვალსაზრისით, ეთიკა — მოცემულ კონკრეტულ საზოგადოებისათვის მათი მნიშვნელობის თვალსაზრისით, ესთეტიკურის საგანი, უპირველეს ყოვლისა, მისი ზოგადადამიანური მნიშვნელობით წარმოსდგება. ეს, რა თქმა უნდა, ნიშნავს იმას, რომ ესთეტიკურ შეფასებაში არ არის კლასობრივი და ნაციონალური მომენტი. ადამიანი ყოველთვის ისტორიულად განსაზღვრული სოციალური გამოცდილებიდან ამოდის. მაგრამ სწორედ ესთეტიკური დამოკიდებულება აძლევს მას საშუალებას, ეს ცდა პიროვნული და სოციალურ-კულტურული ფორმით აითვისოს.

ესთეტიკურის დამოკიდებულება გარკვეული სოციალური ჯგუფების საზოგადოებრივი მოთხოვნილებებითაა განპირობებული და ამა თუ იმ კლასის პოზიციას გამოხატავს. კლასობრივმა მიდგომამ შეიძლება წარმოშვას ესთეტიკური ღირებულების შედარებით ვიწრო ან შედარებით სრული და ადეკვატური გაგება, რაც დამოკიდებულია კლასის ხასიათზე, ისტორიულ პროცესში ამ კლასის ადგილზე, კაცობრიობის ინტერესებთან მისი ინტერესების თანხვლომის (თუ დაპირისპირების) ხარისხზე. როგორც პოლიტიკურ, ისევე ეთიკურ აღქმაში არის კლასობრივი, ნაციონალური და ზოგადსაკაცობრიო მომენტი. მაგრამ აქ წამყვანი ხდება რომელიმე ამ მომენტთაგანი. ესთეტიკური აღქმის დროს კი ყოველთვის ზოგადსაკაცობრიოა განმსაზღვრელი. შემთხვევითი არაა, რომ ესთეტიკური აღქმა თავის უმაღლეს გამოვლინებაში, როგორცია კომუნისტური ზნეობა, რომელიც ყველაზე მეტად განასახიერებს ზოგადსაკაცობრიო მორალურ პრინციპებს, უკავშირდება ესთეტიკურს. სწორედ ამას გულისხმობდა მ. გორკი, როცა ამტკიცებდა — ესთეტიკა მომავლის ეთიკააო.

მარქსიზმის კლასიკოსები მრავალგზის აქცევდნენ ყურადღებას ესთეტიკურ ღირებულებათა ზოგადსაკაცობრიო ბუნებას, ხაზს უსვამდნენ სხვადასხვა ეპოქებში შექმნილი ხელოვნების უდიდესი ქმნილებების წარუვალ მნიშვნელობას. კ. მარქსის სიტყვებით

რომ ვთქვათ, ბერძნული ხელოვნება კვლავ აგრძელებს და გარკვეული აზრით ჩვენთვის ინარჩუნებს „ნორმისა და მიუწვდენელი ნიმუშის“¹ მნიშვნელობას. „ლამაზი უნდა შევიწარმოთ, ავიღოთ როგორც ნიმუში, და მას დავეყრდნოთ მაშინაც კი, როცა იგი „ძველია“² — ამბობდა ვ. ი. ლენინი კლარა ცეტკინთან საუბრის დროს.

მოვლენის ესთეტიკური შეფასების საფუძველზე ადამიანი სამყაროზე თავის ბატონობის ზომასაც განსაზღვრავს. ეს ზომა საზოგადოებისა და მისი წარმოების განვითარების დონესა და ხასიათზეა დამოკიდებული. წარმოება საგანთა თვისებების ამა თუ იმ ბუნებრივ მნიშვნელობას გვიხსნის, ამ საგნების ესთეტიკურ თვისებებს განსაზღვრავს.

ბუნების ესთეტიკური თვისებათა აღქმა ყოველთვის განპირობებულია ადამიანის მიერ მისი გაგებისა და ფლობის ზომით, მისი ათვისების ხასიათითა და ხარისხით. ადამიანის საზოგადოებრივი პრაქტიკის გაფართოებას ყოველთვის თან სდევს ესთეტიკურად შესაფასებელ მოვლენათა წრის გაფართოება.

ესთეტიკურის სისრულეა მხოლოდ მნიშვნელობა

ვაჭამებთ რა ესთეტიკურის არსების, როგორც ზოგადსაკაცობრიო ღირებულების, გაშუქებას, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ საგანთა ესთეტიკურ თვისებებში აღბეჭდილია ადამიანთა საქმიანობის ისტორიული ტიპი. ესთეტიკურის ამგვარი გაგება შესაძლებლობას იძლევა მთლიანობაში და კონცეფტუალურად გავაცნობიეროთ სინამდვილის ესთეტიკური სიმდიდრე და სილამაზის კანონების მიხედვით სინამდვილის ათვისების ძირითადი გზები. ეს გაგება არა მარტო იძლევა გასაღებს, ესთეტიკურის ფორმათა — მშვენიერის, ამალღებულის, ტრაგიკულის, კომიკურის, უგვანოს, მდაბალის — არსებისა და ბუნების ახსნისათვის, არამედ ესთეტიკის ყველა ძირითადი საკითხის, უპირველეს ყოვლისა კი ესთეტიკის კატეგორიებისა და კანონების მეცნიერული გააზრების, თეორიული საფუძველია. აქ არის ესთეტიკის, როგორც მეცნიერული სისტემის ამოსავალი წერტილი.

¹ იხ. მარქსი ვ. პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის. თბილისი, 1953, 83-297

² В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1979, с. 657.

სინამდვილე მთელი თავისი ესთეტიკური სიმდიდრით, ზოგად-საკაცობრიო ღირებულებით წარმოგვიდგება, როგორც ესთეტიკის საგანი. ეს გასაგებს ხდის კლასიკური ხელოვნების ნაწარმოებთა ხანგამძლეობას: ისინი თანადროულობის საგნებსა და მოვლენებს განიხილავდნენ ესთეტიკურად, ე. ი. მათი ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობით. ამის გარეშე ნაწარმოებს არა აქვს ხელოვნებისათვის აუცილებელი თვისება — მხატვრულობა, ის ილუსტრაციული და დეკლარაციულია. უტილიტარულ-პრაქტიკული მიდგომა ცხოვრებისეულ მასალასთან არა მხოლოდ ბადებს შტამპებს, არამედ ხელოვნების სპეციფიკის დაკარგვასაც იწვევს: საობს მხატვრულ სახეს, ხელოვნებას უმორჩილებს დღევანდელი დღის კონიუნქტურას, რომელიც ხვალ არავის აღარ ააღელვებს.

ხელოვნების საგნის ამგვარი გაგება გულისხმობს ხელოვნებაში ფილოსოფიური და პოლიტიკური იდეების შეღწევის აუცილებლობას და ნაყოფიერებას, მაგრამ კრძალავს ესთეტიკურის შეცვლას ამ იდეებით, არ გადააქცევს ესთეტიკურს იმ იდეების ილუსტრაციად, რომლებიც საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა ფორმების საშუალებითაა მოპოვებული. ხელოვნება აყალიბებს და წარმართავს კაცობრიობის საზოგადოებრივ-ისტორიული გამოცდილების ინდივიდუალური მითვისების მექანიზმს, ამ გამოცდილების ათვისებას, როგორც პიროვნულ ცნობიერებას. მხატვრულ ფორმაში ადამიანი სამყაროს ცოდნას განიცდის როგორც საკუთარ შეგრძნებას.

სინამდვილის ობიექტური ესთეტიკური თვისებები მხატვრული სახის ცხოვრებისეული საფუძველია. ბუნებრივი და საზოგადოებრივი სამყაროს ათვისება გულისხმობს თავად ათვისების საგნით დიდ დაინტერესებას, მის მთლიანობით აღქმას, ყოველმხრივ მოცვას. ხელოვნების სახიერი ბუნება სწორედ აქაა. როცა ხელოვნების საგანი გვესმის როგორც სამყაროს ესთეტიკური სიმდიდრე, ჩვენ გვეძლევა საშუალება არა მარტო გავიაზროთ მხატვრული მეთოდის სპეციფიკა, არამედ, აგრეთვე, ვიპოვოთ ხელოვნების მეცნიერული ტიპოლოგიის გზები, ე. ი. გამოვიმუშაოთ ხელოვნების სახებად, გვარებად და უნარებად დაყოფის პრინციპები და სისტემა. მოკლედ, როცა ესთეტიკური გვესმის, როგორც ზოგადსაკაცობრიო ღირებულება, ჩვენ შესაძლებლობა გვეძლევა განვხილოთ ესთეტიკის ყველა საკვანძო პრობლემა მონისტურად, ერთიან სისტემაში.

2. გვენიკი

გვენიკი ასთაგიკის ისტორიაში

ქალის სილამაზით მოხიბლული ბ. პასტერნაკი წერდა:

Любить их — тяжелый крест,
А ты прекрасна без извилин,
И прелести твоей секрет
Разгадке жизни равносилен.¹

სილამაზის საიდუმლოება ცხოვრების საიდუმლოებაა.

სასიკვდილო სენისაგან ღონემიხდილი პ. ჰაინე 1848 წლის გაზაფხულს ერთ დღეს მზიან და მწვანით მოსილ პარიზის ქუჩებში გამოვიდა. მიუხედავად სისუსტისა, ის ლუვრამდე მივიდა და ვენერა მილოსელის მარმარილოს ქანდაკების წინ შეჩერდა. ცხოვრებასთან გამოსათხოვებლად პოეტი ხელოვნების საგანძურში მიდიოდა. სიცოცხლესთან განშორება მისთვის სილამაზესთან განშორებას ნიშნავდა.

საუკუნეებია, რაც კაცობრიობას აღელვებს სილამაზის საიდუმლოება. ისტორიაში, მის შესახებ უამრავი აზრი იყო გამოთქმული².

უძველესმა ცივილიზაციებმა დაგვიტოვეს ძეგლები, რომლებშიც აღბეჭდილია უძველეს ხალხთა მსოფლშეგრძნება, მათი ფილოსოფიური და ესთეტიკური შეხედულებები. უზემერული ცივილიზაცია ერთ-ერთი უძველესთაგანია. უკვე ჩვენს წელთაღრიცხვამდე XXV საუკუნეში იქ არსებობდა დამწერლობის ძეგლები. ერთ მათგანში ვპოულობთ კაცობრიობის ისტორიაში პირველ კამათს ესთეტიკის დღემდე აქტუალური პრობლემის გარშემო როგორია მშვენიერისა და სასარგებლოს ურთიერთმიმართება. უძველესი ტექსტი „ზაფხული და ზამთარი, ანუ ენლილი ირჩევს ღმერთს — მიწათმოქმედთა მფარველს“ მოგვითხრობს იმაზე, რომ ენლილმა (პაერის ღმერთმა) გადაწყვიტა დედამიწაზე წარმოექმნა დოვლათის სიუხვე და წარმოშვა ორი ძმა: ემეში (ზაფხული) და ენტენი

¹ Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1965, с. 359.

² Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. М., 1978.

(ზამთარი). ძმები კამათობენ იმაზე, თუ მათ შორის რომელია უფრო მშვენიერი.

ჰაერის მეუფე მამა-ღმერთმა ენლილმა განსაჯა თავისი მოკამათე ვაჟიშვილები, უმშვენიერესად სცნო ყველაზე სასარგებლო.

„წყლები, რომელთაც ყველა ქვეყნისათვის სიცოცხლე მოაქვთ, მინდობილი აქვს ენტენს, ღმერთების მიწათმოქმედს, ყოველივეს მწარმოებელს. ემეშ, შვილო ჩემო, როგორ შეგიძლია შეედარო შენს ძმას ენტენს!“

...ემეშმა მუხლი მოიყარა ენტენის წინაშე, ლოცვით მიმართა მას.¹ ეს ესთეტიკური კონცეფცია წინ უსწრებს სოკრატესეულ იდეას: ყველაზე სასარგებლო ყველაზე ლამაზია.

უტილიტარულისა და ესთეტიკურის გაიგივებას ჩვენ ვპოულობთ აგრეთვე ძველ შუმერულ პოემაში. „ინანა ირჩევს ქმარს“. მასში ლაპარაკია იმაზე, რომ მზის ღმერთს უტუს სურს დაიყოლიოს თავისი და ინანა, ცოლად გაჰყვეს მწყემსთა ღმერთს დუმუზის. ინანა უპირატესობას ანიჭებს მიწათმოქმედთა ღმერთს ენკიმდუსს, რომელსაც „მოყავს ზღვა ხორბალი“. „მიწათმოქმედი რითაა ჩემზე უკეთესი?“ — კითხულობს მწყემსთა მეფე დუმუზი და თავისთვის სასარგებლო საბუთები მოჰყავს, ამტკიცებს, რომ მას უფრო მეტი სარგებლობა მოაქვს, ვიდრე მიწათმოქმედების ღმერთს, რომელიც მხოლოდ პურსა და ცერცვს გვაძლევს. ინანა ირჩევს მწყემსთა ღმერთს, რომელსაც ძალუძს ადამიანები უფრო მეტად უზრუნველყოს ყოველივე აუცილებელით: მისცეს მათ ტკბილი ყველი, ნაღები, ტყავი, მატყლი, ე. ი. გამოკვებოს და შემოსოს იანინი. მესაქონლეობის ეკონომიკური მნიშვნელობა, მისი განსაკუთრებული სარგებლიანობა ამ ტექსტში განაპირობებს მესაქონლეობის ღმერთის შედარებით მეტ სილამაზესა და, ამის შესაბამისად, მის უფლებამოსილებას, შევიდეს მზის ღმერთის ოჯახში და ინანას მეუღლე გახდეს.

ძველეგვიპტურ ცივილიზაციას, ისევე როგორც შუმერულს, არ დაუტოვებია სპეციალური ტრაქტატები ესთეტიკაში. მაგრამ ლიტერატურულ თხზულებებში, ღმერთებისადმი მიძღვნილ ჰიმნებში, ფარაონთა ცხოვრების აღწერაში ბევრი ღრმა თეორიული იდეები გვხვდება ხელოვნების ბუნებისა და სინამდვილის ესთეტიკურ თავისებურებაზე. მაგალითად, ძველეგვიპტურ პაპირუსში უმღერიან ნილოსის მშვენიერებას:

¹ Крамер С. Н. История начинается в Шумере. М., 1965, с. 165.

მას — თევზთ გამგებელს, ფრინველთ მიუფეს,*
ქერის შემქმნელს, ემერის შემოქმედს
დღესასწაული მოაქვს ტაძრებში.
თუ აგვიანებს, სუნთქვა ძნელდება
ყველა ფერს კარგავს,
ისპობა ღვთის მსხვერპლი,
და მილიონობით ადამიანი იღუპება...
როცა ის მოდის, დედამიწა ზეიმობს,
ყოველი ცოცხალი არსება ხალისიანი,
ყველა იცინის...
მას მოაქვს პური, უზომო საკვები,
ის ყოველივე მშვენიერის შემოქმედია.¹

ნილოსის ამ სადიდებელ ჰიმნში სილამაზე დახასიათებულია როგორც სიცოცხლის ქმნილება, როგორც წყარო სიცოცხლის გაგრძელებისა და მისი დოვლათის შექმნისა.

სილამაზის გაგება ძველ ეგვიპტელთა მიერ სტიქიურ-მატერიალისტური იყო. ისინი ამტკიცებდნენ, რომ მშვენიერი არის სიცოცხლე. მაგალითად, მზის ღმერთი ატონი ასეა განდიდებული მისადმი მიძღვნილ ჰიმნში:

„შენ გულებს აძლევ სიცოცხლეს სილამაზით,
რომელიც არის სიცოცხლე“.

ძველ ხალხებში ურთიერთობა სამყაროსთან თავის მთლიანობას ინარჩუნებდა, ხოლო ესთეტიკური ინტერესი ჯერ კიდევ არ იყო სავსებით გამოყოფილი პრაქტიკულისაგან, ამიტომ ადამიანთა ყოველი მიმართება სამყაროსთან ესთეტიკური იყო.

ძველბერძნული ესთეტიკა დაუნაწევრებელი ცოდნის ნაწილი იყო. მრავალი მეცნიერების ჩანასახები ჯერ კიდევ არ იყო გამოყოფილი დამოუკიდებელი დარგის სახით ადამიანური შემეცნების ერთიანი ხიდან. ძველ ბერძნებთან სამყაროს ნებისმიერ დახასიათებაში ფარულადაა მოცემული მისი ესთეტიკური შეფასების ელემენტები. აზრი სამყაროს შესახებ თავის საწყისში ესთეტიკურია. პირველ ნატურფილოსოფოსებთან ესთეტიკური და კოსმოლოგიური ერთიანობაშია: მშვენიერი — ეს სამყაროსეული მშვენიერია, სამყაროს საყოველთაო ჰარმონია და სილამაზეა (სიტყვა „კოსმოსი“ ნიშნავს მსოფლიოსაც, სამყაროსაც, მოკაზმულობასაც, სამ-

* ლექსების თარგმანი ეკუთვნის სპარტაკ მხეიძეს.

¹ См: М а т ъ е М. Э. Древнеегипетские мифы, М.—Л., 1956, с. 92.

² История древнего мира. т. 1, М., 1937, с. 276.

კაულსაც, სილამაზესაც, წესრიგსაც, ჰარმონიასაც და შემთხვევითი არაა, რომ ამ სიტყვას და სიტყვა „კოსმეტიკას“ ერთი ფუძე აქვთ). ნატურფილოსოფოსების მტკიცებამ იმის შესახებ, რომ სამყარო ობიექტურად არსებობს და მისი სილამაზე რეალურია, დასაბამი მისცა თეორიული მემკვიდრეობითობის დიდ ესტაფეტას. პითაგორელებისათვის სამყარო მწყობრი კოსმოსია, „ზეცა მთლიანად ჰარმონია და რიცხვია“. ჰარმონიისა და რიცხვის, როგორც მსოფლიოს არსების გაგების საფუძველმდებელი ელემენტების, კავშირი საწყისია „ალგებრით ჰარმონიის გაზომვის“ თეორიული ტრადიციისა, რომელმაც ჩვენს დროში ხელოვნების შესწავლის სტრუქტურულ მეთოდებთან მიგვიყვანა.

მუსიკალური აკუსტიკის პრობლემის დამუშავებისას პითაგორელებმა, შეიძლება ითქვას, პირველად განახორციელეს სილამაზესთან მათემატიკური მიდგომის იდეა. ისინი შეეცადნენ ტონთა ურთიერთდამოკიდებულების მათემატიკური გამოხატულება მოეცათ: ოქტავის დამოკიდებულება ძირითად ტონთან უტოლდება 1:2, კვინტასი — 2:3, კვარტასი — 3:4 და ა. შ.

სილამაზე ჰარმონიულია. ამასთან ჰარმონია გვხვდება იქ, სადაც უთანასწორობაა, მრავალფეროვნების ერთიანობაა. თანასწორი და არაწინააღმდეგობრივი ჰარმონიას არ საჭიროებს. იქ კი, სადაც დაპირისპირებულები „თანაზომიერ ნარევის“ სახით არიან, სიკეთეა, ადამიანის ჭანმრთელობაა. მუსიკალური ჰარმონია მსოფლიოს ჰარმონიის კერძო შემთხვევაა, მისი ბგერითი გამოხატულებაა. სილამაზე გვევლინება როგორც ყოფიერების ჰარმონიულობისა და ქეშმარიტების ზომა, როგორც კოსმოსთან თანხმობის ზომა.

პითაგორელები „სფეროთა ჰარმონიის“ მოძღვრებას ავითარებდნენ: პლანეტებს გარს არტყია ჰაერი, ისინი დამაგრებული არიან გამჟვირვალე სფეროებზე. სფეროთა შორის ინტერვალები ისეთივე თანაფარდობაში არიან, როგორც ოქტავის ტონთა ინტერვალები. პლანეტები მოძრაობენ, გამოსცემენ ბგერებს და ბგერათა სიმალლე დამოკიდებულია მათი მოძრაობის სიჩქარეზე. მაგრამ ჩვენს ყურს არ შეუძლია სწვდეს სფეროთა მსოფლიო ჰარმონიას. პითაგორელთა ეს ფანტასტიკური წარმოდგენები მოწმობენ იმას, რომ მათ ჰქონდათ უშუალო და სიცოცხლით სავსე თვალსაზრისი, რომლის თანახმადაც სამყარო მშვენივრად მუდგრი ორკესტრია.

ჰერაკლიტესათვის, პითაგორელთაგან განსხვავებით, ჰარმონია სტატიკური წონასწორობა კი არ არის, არამედ მოძრავი, დინამი-

კური მდგომარეობაა. პერაკლიტეს ყველაზე ძლიერსა და ცენტრალურ სახეს ცეცხლი წარმოადგენს. პერაკლიტე ყოველივე არსებულის სიცოცხლეს და ბედს ადარებს სწორედ აგიზგივებულ ცეცხლს, რომელიც შთანთქავს არსებულს, ფერფლად აქცევს მას, რათა კვლავ იყოს შესაძლებელი დაბადება, რასაც კვლავ სიკვდილი მოყვება. სიცოცხლის სილამაზე არის სილამაზე ბრძოლისა, მარადიული კვდომისა და მარადიული ქმნილებისა, ფერფლიდან ახალი სახით აღორძინებისა — სულ ახალი და ახალი ფორმით სილამაზე მარადიული ბუნებაა ცეცხლისა, რომელიც წინააღმდეგობრიობითაა შეკავშირებული, მომავლისაქენაა მისწრაფული. წინააღმდეგობა ჰარმონიის შემოქმედი და მშვენიერების არსებობის პირობაა: საპირისპირონი ერთიანდებიან და დაპირისპირებულობისაგან უმშვენიერესი თანხმობა მყარდება. მოზიდული მშვილდისა და ლირას ორი ბოლო თავის საპირისპირო მისწრაფებაში ქმნის შეთანხმებულ მოქმედებას. ერთმანეთთან მეზრძოლ დაპირისპირებათა ერთიანობაში პერაკლიტე მშვენიერების სტრუქტურას ხედავს. მშვილდის ხატი ჰარმონიის დიალექტიკური სტრუქტურის თეორიულ მოდელს ქმნიდა და ისტორიული სიზუსტის უმაღლეს ხარისხს შეიცავდა. მშვილდი მუსიკალური ბგერის წინამორბედი და წარმომქმნელია; ყველა სიმებიანი ინსტრუმენტი თავისი წარმოშობით მას უკავშირდება.

პერაკლიტემ, პირველად ესთეტიკის ისტორიაში, დასვა საკითხი მშვენიერების აღქმის ხაზითის შეახებ: მშვენიერებას გამოთვლითა და განყენებული აზროვნებით კი არ ვწვდებით, არამედ მხოლოდ ჰერეტიით. როგორ შეიძლება გამოვითვალოთ და გავზომოთ ცეცხლი — ეს ყოველივეს მშთანთქავი სტრიქონი, რომელიც დღეს ერთია და ხვალ სხვა? ცეცხლის — სილამაზის არსის, წვდომისათვის, პერაკლიტეს მიხედვით, აუცილებელია, შემშვენიებელი და მჭკრეტელი სუბიექტი ფლობდეს გაწაფულ იარაღს — აზროვნების ცეცხლოვნებას — მის დიალექტიკურობას. სიცოცხლის არსებისა და სილამაზის ბუნების გაგება პერაკლიტესათვის იგივეა, რაც ყოფიერების დაბადების და კვდომის, ბრძოლისა და ჰარმონიის წინააღმდეგობრივი არსების დენახვა.

ძველებრძენი მატერიალისტი ემპედოკლე თვლიდა, რომ სამყარო ოთხი პირველემენტისაგან შედგება: ცეცხლისაგან, ჰაერისაგან, წყლისაგან და მიწისაგან. მათ აერთიანებს სიყვარული, რომელიც ჰარმონიასა და სილამაზეს ბადებს, ხოლო თიშავს — მტრობა, რომელიც ქაოსსა და უგვანობას იწვევს. ემპედოკლეს მოძღვრე-

ბაში კვლავ იჩენს თავს კოსმოგონიისა და ესთეტიკის ერთიანობა.

ემპედოკლეს ნატურფილოსოფიაში ევოლუციონიზმის იდეაა გატარებული. ემპედოკლეს მიხედვით ცოცხალი ბუნების განვითარების საწყისი პერიოდი დაცალკევებულ ორგანოთა ეპოქაა; ხელები მხრებისაგან განცალკევებით არსებობდა, თვალები შუბლის გარეშე და ა. შ. შემდეგ ამ ორგანოებმა შემთხვევით და ქაოსურად შეერთება იწყეს. დადგა ეპოქა ურჩხულებისა, იმ არსებებისა, რომელთაც ახასიათებდათ მთლიანობა, მაგრამ რომელთა ორგანოების კავშირიც მოკლებული იყო სილამაზეს და ჰარმონიას. მხოლოდ თანამედროვე ეპოქაში წარმოიშვნენ მიზანშეწონილად და ჰარმონიულად ორგანიზებული ცხოველები და ადამიანები. ემპედოკლესათვის ცოცხალის ევოლუცია სამყაროს ესთეტიკური სრულყოფის, სილამაზისა და ჰარმონიის ჩამოყალიბების პროცესის ტოლმნიშვნელოვანია.

ატომისტმა დემოკრიტემ წამოაყენა ზომის კატეგორია და ჰედონისტური კონცეფცია განავითარა: უნდა ტკბებოდე სიცოცხლით, უნდა დატკბე მხოლოდ მშვენიერებით, მაგრამ გარკვეული ზომით. „ყოველგვარი ტკბობისაკენ კი არ უნდა ილტვოდე, არამედ მხოლოდ ისეთისაკენ, რომელიც მშვენიერთანაა დაკავშირებული“. „იმისათვის, ვინც დაარღვევს გამართლებულ ზომას, ყველაზე სასიამოვნო შეიძლება ყველაზე უსიამოვნოდ იქცეს“.

პლატონი თავის დიალოგებში მშვენიერების პრობლემის მრავალმხრივ და, გარკვეული აზრით, უფრო ღრმა ანალიზს გვაძლევს, ვიდრე მისი წინაპრები. მაგალითად, დიალოგში „დიდი ჰიპია“¹, იგი ეძებს პასუხს არა იმაზე, თუ „რომელია მშვენიერი საგანი?“ არამედ კითხვაზე „რა არის მშვენიერი თავისთავად?“. ცდილობს, დაახასიათოს თავად სილამაზის არსება. პლატონი თავის ნაწარმოებებში უპირისპირებს ერთმანეთს ორ პერსონაჟს — ჰიპიას და სოკრატეს. სოკრატე ცდილობს, თავისი მოწინააღმდეგე პრობლემის სწორ გადაწყვეტილებამდე მიიყვანოს.

სოკრატე ეკითხება: „რა არის მშვენიერი?“ ჰიპია პასუხობს: „მშვენიერი—მშვენიერი ქალიშვილია“. ეს პასუხი მიგვითითებს მშვენიერის კვლევის საწყის მომენტზე — მშვენიერების კონკრეტულობის აღიარებაზე. მაგრამ მშვენიერი არა მხოლოდ კონკრეტული, ერთეულია, არამედ, მთელ რიგ მოვლენებისათვისაცაა დამახასიათებელი. სოკრატე ამას უსვამს ხაზს ჰიპიასთან შეკამათებისას:

¹ იხ. პლატონი, იონი, დიდი ჰიპია, მემონი, თბილისი, 1974.

„...მშვენიერი ფაშატი... მშვენიერი ლირა... მშვენიერი ქოთანი... განა ისიც მშვენიერი არ არის?“ მას მოკამათე მიყავს დასკვნამდე, რომ მშვენიერი რაღაც ერთეულია, რომელიც მრავლისათვის არის დამახასიათებელი, კონკრეტულია, რომელიც საყოველთაობას შეიცავს. ჰიპია უხერხულობად თვლის იმას, რომ ერთი ღირებულებით რიგში დააყენოს მშვენიერი ქალი და ქოთანი. სოკრატე კი ყურადღებას აქცევს მშვენიერის შეფარდებით ხასიათს: სილამაზის ხარისხის განსაზღვრისათვის საჭიროა საგნების ერთმანეთთან შედარება. სოკრატე იხსენებს ჰერაკლიტეს გამონათქვამს: „უმშვენიერესი მაიმუნიც კი მახინჯია კაცთა მოდგმასთან შედარებით... კაცთაგან ყველაზე ბრძენი ღმერთთან შედარებით მაიმუნი გეგონება — სიბრძნის სიმშვენიერის და სხვა მისთანათა მხრივ“.

აზსოლუტურად მშვენიერის ძიებისას ჰიპია გამოთქვამს ვარაუდს, რომ ასეთია ოქრო. „საკმარისია რაიმე საგანს, თუნდაც მახინჯს, შეერწყას ოქრო, რომ ის ოქროსთან შერწყმისთანავე დამშვიდდეს და გამშვენიერდეს“. მაგრამ სოკრატე ყურადღებას აქცევს იმას, რომ ფილიასმა ათენას მშვენიერი ქანდაკება სპილოს ძეღისაგან გააკეთა და არა ოქროსაგან.

უფრო მეტიც, თიხის ქოთნის გვერდით ლედვის ხის ციცხვი მშვენიერია, ოქროსი კი უმნოა. იქნებ მშვენიერი — ეს ყოველდღიური, ნორმალური, საყოველთაოდ მიღებული, საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებული და ტრადიციებით გამართლებული დინებაა ცხოვრებისა? „მე ვამტკიცებ, — ამბობს ჰიპია, — რომ ყველგან, ყოველთვის, ყოველი მოკვდავისათვის მშვენიერია იყოს, მდიდარი, ჯანმრთელი, მთელს ელადაში პატივცემული, ხოლო მას შემდეგ, რაც თავის მშობლებს მშვენიერ გასვენებას მოუწყობს, ღრმად მოხუცებული ასევე მშვენიერად გაასვენონ შთამომავლებმა და დიდის პატივით მიაბარონ მიწას“. მაგრამ სოკრატე შენიშნავს, რომ ამით ვერ ჩაგვწვდებით განსაკუთრებულს: ეს განსაზღვრა არ გავრცელდება არც უკვდავი ღმერთების ნაშიერ გმირებზე და არც თავად ღმერთებზე.

ბოლოს მოკამათეები ასეთ განსაზღვრამდე მიდიან: მშვენიერი — შესაფერისი. მაგრამ სოკრატე შეახსენებს, რომ არსებობენ ბოროტების ჩადენისათვის სავსებით შესაფერისი მოვლენები, ისინი არ არიან მშვენიერი. იქნებ მშვენიერია ის, რაც ვარგისია სიკეთის განხორციელებისათვის, ესე იგი ვარგისი? ეს ვარაუდი, რომელსაც მშვენიერის განსაზღვრებაში შემოაქვს უტილიტარული საწყისი, ასევე უარიყოფა: „მომხიბლავი თეორია, რომლის მიხედ-

ვითაც ჩვენ ვთვლიდით, რომ მშვენიერია სასარგებლო, ვარგისი ან ის, რასაც ძალი შესწევს სიკეთის ქმნისა, უფრო ყალბია და უფრო სასაცილოც, ვიდრე ჩვენი წვლანდელი მოსაზრებანი¹. შემდეგ განიხილება მშვენიერებისადმი სხვა, სენსუალისტური მიდგომა და ირკვევა მისი — როგორც სიამოვნების, მიზეზის — მნიშვნელობა: „მშვენიერი — ესაა სასიამოვნო, მზერითა და სმენით განცდილი“. ხოლო „სხვა შეგარძნებით, ვთქვათ ჭამით, სმითა თუ სასიყვარულო განცხრომით გამოწვეული სასიამოვნო განცდა“ გატანილია მშვენიერების საზღვრიდან. შემდგომ პლატონი გამოყოფს ფიზიკურსა და სულიერ მშვენიერებას; აზრს მოკლებული როდია სოკრატეს კითხვა: რაღა უნდა ვთქვათ მშვენიერ მოქმედებასა და კანონებზე. განა ესენი სმენისა და მხედველობის საშუალებითაა ჩვენთვის სასიამოვნო? მოცემულია ცდა იმისა, რომ უტილიტარული, სენსუალისტური და ეთიკური განსაზღვრებები ერთიანობაში მოვიდეს: „მშვენიერი სასარგებლო სიამოვნებაა“, ხოლო სასარგებლო „ისაა, რაც სიკეთეს ქმნის“. მაგრამ პლატონი ასხვავებს სიკეთესა და სილამაზეს. მისი სოკრატე ამბობს „არც სიკეთეა მშვენიერი და არც მშვენიერია სიკეთე, თუ კი ისინი ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან“.

ჰიპიასა და სოკრატეს შეხედულებათა შეჯახებას მაინც არ მივყავართ მშვენიერის საბოლოო განსაზღვრებამდე. მაგრამ ეს სრულიადაც არ მოწმობს დისკურსიის თეორიულ უნაყოფობას. კამათის მსვლელობისას მშვენიერი განიხილება ყოველმხრივ და დიალექტიკურად. და მაინც პოლემიკის უმაღლეს დასკვნად ქლერს დიალოგის ბოლო ფრაზა „მშვენიერი ძნელია“.

დიალოგში „ფილებოსი“ პლატონი ამტკიცებს, რომ სილამაზე არ არის თავად ცოცხალ არსებათა ან სურათების სილამაზე, არამედ არის „სწორი და მრგვალი“, ე. ი. სხეულის ზედაპირის აბსტრაქტული სილამაზე, შინაარსიდან გამოცალკეებული ფორმა: „ქე ამას ვუწოდებ მშვენიერს არა რაიმესთან მიმართებაში, როგორც ეს შეიძლება ითქვას სხვა საგნებზე, არამედ ვუწოდებ მარად მშვენიერს თავის თავად, თავისი ბუნებით“.² ფილოსოფოსი სილამაზეს გეომეტრიულ სხეულებში, პროპორციულობაში ეძებს. საბოლოო ანგარიშით, სილამაზე პლატონისათვის ესთეტიკურად თავისებური იდეაა, რომლის შემეცნება ადამიანს ძალუძს მხოლოდ მაშინ,

¹ მშვენიერისა და სასარგებლოს განსხვავება ეკუთვნის სოკრატეს — პლატონის დიალოგის პერსონაჟს. სინამდვილეში კი სოკრატე თვლიდა, რომ სასარგებლო მშვენიერია იმისთვის, რისთვისაც იგი სასარგებლოა.

² П л а т о н. Соч., в 3-х т. т. 3, ч. 1, М., 1971, с. 66.

როდესაც მას ეუფლება შთაგონება — ის განსაკუთრებული მდგომარეობა, რომელშიც უკვდავი სული იგონებს იმ დროს, როცა იგი ჯერ კიდევ არ იყო ჩასახლებული მოკვდავ სხეულში და იდეათა სამყაროში სუფევდა.

ამა თუ იმ კონკრეტული საგნის სილამაზის აღნუსხვისას პლატონი თითქოსდა უსმენს იმას, რაც აღმოცენდება ადამიანის სულში მშვენიერების აღქმის დროს.

პლატონმა პირველმა განიხილა მშვენიერი, როგორც ადამიანის ესთეტიკურ-სულიერი მიმართების მომენტი და არა როგორც გარე საგნების წმინდა ბუნებრივი თვისება. მშვენიერების ეს არსებითად იდეალისტური გაგება, ამის მიუხედავად, დიალექტიკური და შეიცავს მშვენიერების ზეგრძნობად აღიარების ელემენტს, მაგრამ სილამაზის არაბუნებისეულობა, „არანატურალისტურობა“ პლატონთან საზოგადოებრივ-ისტორიული პრაქტიკიდან კი არ გამოიყვანება, არამედ პოსტულირებულია როგორც სულიერი საწყისის პირველადობის შედეგი.

პლატონის მოძღვრებაში სილამაზეზე ყველაზე ღირებულია სილამაზის დიალექტიკურად მრავალმხრივი დახასიათება და აზრი ესთეტიკური განცდის სპეციფიკურობის შესახებ: მშვენიერი იწვევს განსაკუთრებულ, მხოლოდ მისთვის ნიშანდობლივ „ტკბობას“.

პლატონის მსჯელობა მშვენიერებისა და მისი თვისებების შესახებ, როგორც აღნიშნავდა ჰეგელი ფილოსოფიის ისტორიისადმი მიძღვნილ ლექციებში, მოწმობს იმას, რომ ბერძენი ფილოსოფოსი დიალექტიკურად აანალიზებდა მშვენიერებას, როგორც განსაკუთრებული სახის თვისებას, როგორც სამყაროსთან სულიერ-ადამიანური მიმართების შედეგს. თავისი ობიექტურ-იდეალისტური კონცეფციის შესაბამისად პლატონი მშვენიერების გაგების უნარს ხსნიდა იმით, რომ ადამიანში არსებობს წმინდა იდეა.

პლატონისაგან განსხვავებით, არისტოტელესთვის მშვენიერი ობიექტური იდეა კი არ არის, არამედ ნივთთა ობიექტური თვისებაა. „მშვენიერი — სულდგმული არსება თუ უსულო ნივთი, — გარკვეული ნაწილებისაგან არის შემდგარი, ამიტომ ის არა მარტო მკაცრი წესრიგით უნდა აერთიანებდეს ამ ნაწილებს, არამედ გარკვეულ სიდიდესაც უნდა წარმოადგენდეს: მშვენიერება ხომ სიდიდესა და წესრიგში ვლინდება“¹. არისტოტელე აქ მშვენიერების სტრუქტურულ დახასიათებას იძლევა და ყურადღებას აქცევს სიდიდეს, პროპორციებს, წესრიგს, როგორც მშვე-

¹ არისტოტელე. პოეტიკა. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1976, № 12, გვ. 84.

ნიერების თვისებებს. ის აგრძელებს პითაგორელთა ტრადიციას და ამტკიცებს, რომ ამ თვისებათა წვდომას შეიძლება ხელი შეუწყოს მათემატიკამ.¹

არისტოტელემ ადამიანისა და მშვენიერი საგნის თანაზომიერების პრინციპი წამოაყენა: „... არ შეიძლება მშვენიერი იყოს მეტისმეტად პატარა არსება, ვინაიდან მზერით მისი აღქმა თითქმის შეუძლებელია, — ან მეტისმეტად დიდი, ვინაიდან, თუ დავეშვებით, რომ ამ არსების სიგრძე შეიძლება ათი ათას სტადიონს აღწევდეს, მაშინ მას მთლიანად კი ვერ აღვიქვამთ, არამედ მხოლოდ დანაწევრებულად, მხოლოდ ნაწილ-ნაწილ, და, ამრიგად, ჩვენი მზერისათვის მიუწვდომელი დარჩება მისი ერთობა და მთლიანობა“². არისტოტელეს მიხედვით მშვენიერი არც მეტისმეტად დიდია, არც მეტისმეტად პატარა. ეს ბავშვურად გულუბრყვილო მსჯელობა შეიცავს გენიალურ იდეას.

სილამაზე აქ გვევლინება როგორც ზომა, ხოლო ყოველივეს საზომი ადამიანია. სწორედ ამ უკანასკნელთან შედარებისას მშვენიერი საგანი არ უნდა იყოს „ზეზომიერი“.

მშვენიერების არისტოტელესეული კონცეფცია თეორიულად ეთანადება ანტიკური ხელოვნების ჰუმანისტურ მხატვრულ პრაქტიკას. მაგალითად, ბერძნული პართენონი, ეგვიპტის პირამიდისაგან განსხვავებით, არც ძალზე დიდია და არც ძალზე მცირე; ის საკმაოდ მცირე ზომისაა, რათა არ დათრგუნოს ადამიანი და საკმაოდ დიდია, რათა გამოხატოს მის შემქმნელ ათენელთა სილიადე.

შუა საუკუნეებში გაბატონებული იყო მშვენიერების ღვთიური წარმოშობის კონცეფცია (თომა აკვინელი, ტერტულიანე, ფრანცისკ ასიზელი): ღმერთმა სული შთაბერა უძრავ მატერიას და ამით მიანიჭა მას ესთეტიკური თვისებები. გრძობადი სილამაზე ითვლებოდა ცოდვის წყაროდ, მისით ტკბობა კი — დაუშვებლად.

ამის საპირისპიროდ აღორძინების ეპოქის ჰუმანისტები (ლეონარდო და ვინჩი, შექსპირი) ხოტბას ასხამდნენ თავად ბუნების სილამაზეს და მისი აღქმის სიხარულს. მათთვის ხელოვნება იყო სარკე, რომელშიც ხელოვანი ასახავს ბუნებას.

კლასიციზმის ესთეტიკამ (ბუალო) მშვენიერი გაუიგივა კანძულს. ახლა მშვენიერების სახით წარმოდგებოდა არა ბუნება, მთელი თავისი თავდაპირველი სიმდიდრით, არამედ გაკრეპილი, მოვლილი ბუნება, როგორცია, ვთქვათ, ვერსალის ბაღი. ხელოვნების უმადლეს საგნად კლასიციზმმა გამოაცხადა სილამაზე საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, რაც მათ მიერ გაიგივებული იყო სიკეთესა და სახელმწიფო მიზანშეწონილებასთან.

¹ Аристотель. Соч. т. 1, М., 1975, с. 327.

² არისტოტელე. პოეტიკა, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1976, № 12, გვ. 84.

XVIII ს. ფრანგი განმანათლებლები (ვოლტერი, დიდრო და სხვანი) კვლავ აფართოებენ სილამაზის სფეროს და მას მთელი სინამდვილის კუთვნილებად მიიჩნევენ. მათთვის მშვენიერება თავად ბუნების თავდაპირველი თვისებაა, ისეთივე როგორცაა წონა, ფერი, მოცულობა და ა. შ. მაგრამ პრაქტიკის, საზოგადოებრივი წარმოების როლის ვერ გაგებამ და აზროვნების მეტაფიზიკურმა ხასიათმა განმანათლებლებს არ მისცა შესაძლებლობა მატერიალისტურად, თანამიმდევრული ფორმით აეხსნათ მშვენიერების არსება.

გერმანულმა კლასიკურმა ესთეტიკამ მშვენიერების ბუნების გაგებაში შეიტანა მთელი რიგი დიალექტიკური იდეები. კანტს მშვენიერი ესმოდა როგორც და უ ინ ტ ე რ ე ს ე ბ ე ლ ი მიმართების ობიექტი. ამ კატეგორიასთან ჰეგელის მიდგომა ისტორიზმითაა გამსჭვალული. მშვენიერში ის ხედავს სულის (აბსოლუტური იდენის) მსოფლიო მოძრაობის ერთ-ერთ ეტაპს, თავისი განვითარებისას სული აღწევს ჰარმონიულ ერთიანობას მატერიალურ ფორმასთან, იდეა ფორმაში პოულობს სრულ და ადეკვატურ გამოხატულებას და ეს არის მშვენიერი. აბსოლუტური იდეა ასეთ მდგომარეობას აღწევს კლასიკური ხელოვნების ეპოქაში — (ძველ საბერძნეთში). სილამაზე ჰეგელისათვის ხელოვნების სფეროა. იგი პრინციპულად არ აანალიზებს ბუნების სილამაზეს.

რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატი გ. ჩერნიშევსკი თვლიდა, რომ მშვენიერია ცხოვრება, რომელიც შეესატყვისება ჩვენს გაგებას იმაზე, თუ როგორი უნდა იყოს ცხოვრება. მისი კონცეფცია სილამაზის მატერიალისტურ გაგებაზეა ორიენტირებული. ამასთან ერთად, კონცეფციას ანთროპოლოგიზმის კვალი ატყვია. ჩერნიშევსკი თვლიდა, რომ ბუნების მშვენიერება ადამიანის წინააღმდეგობაა.

XIX და XX საუკუნის ზღვარზე ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში სუბიექტურ-იდეალისტური თვალსაზრისები გავრცელდა, რომელთა თანახმად ადამიანი ესთეტიკური აღქმის პროცესში სულს შთაბერავს ესთეტიკურად ნეიტრალურ სამყაროში და აიძულებს მას, გამოასხივოს სილამაზე. მხოლოდ ინდივიდს შეაქვს ბუნებაში სილამაზე, რომელიც თავისთავად ძევს „მშვენიერებისა და უგვანოს მიღმა“. ბუნება „არარესთეტიკურია“, „არამორალურია“, „არალოგიკურია“. შ. ლალო ასე მსჯელობს: „ბუნებას აქვს სილამაზე მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მხატვრული აღზრდა ანიჭებს მას მშვენიერებას. ესთეტიკური თვალსაზრისით ბუნება მდიდარია მხოლოდ იმით, რითაც დააჭილდოებს მას ჩვენი ხელოვნება“¹.

¹ Л а л о Ш. Введение в эстетику. М., 1915, с. 100, 101.

სილაშაზის თეორიული ნაღოის პარადიგმა

თუ შევაჯამებთ ამ მოკლე მიმოხილვას, შეიძლება ვთქვათ, რომ მშვენიერის იმ მრავალრიცხოვანი კონცეფციებიდან, რომლებიც ესთეტიკურმა აზრმა წამოაყენა ესთეტიკური აზრის ისტორიაში, ყოველი, ასე თუ ისე, თავსდება ესთეტიკურის ზემოთგანხილულ თეორიულ მოდელთან ერთ-ერთში, სხვა სიტყვებით, მშვენიერის თეორიულ კონცეფციათა მთელი მრავალფეროვნება შეიძლება რამოდენიმე პარადიგმაზე დავიყვანოთ.

პირველი პარადიგმა (პლატონი, ტერტულიანე, თომა აკვინელი, ფრანცისკ ასიზელი, ჰეგელი): მშვენიერი არის ღმერთის (ან აბსოლუტური იდეის) გამოვლენა, ანაბექტი კონკრეტულ საგნებსა და მოვლენებში.

მეორე პარადიგმა: სინამდვილე ესთეტიკურად ნეიტრალურია, მისი სილაშაზის წყარო ინდივიდის სულშია (თ. ლიპსი, შ. ლალო, ე. მეიმანი), სილაშაზე აღმოცენდება ადამიანის სულიერი სიმდიდრის „გასესხებით“ (ჟან პოლი), „შთაგონებით“ (ბ. კროჩე), სინამდვილეზე „პროეცირებით“ (ნ. ჰარტმანი). სილაშაზე — სუბიექტის მიერ საგნის ინტენციონალური (მიმართული, აქტიური, „აზრის მიმნიჭებელი“) აღქმის შედეგია (ფენომენოლოგი).

მესამე პარადიგმა (სოკრატე, არისტოტელე, ნ. გ. ჩერნიშევსკი): მშვენიერება არის შედეგი ცხოვრების თვისებათა დაკავშირებისა ადამიანთან, როგორც სილაშაზის საზომთან ან მის პრაქტიკულ მოთხოვნილებებთან, იდეალებთან, მშვენიერ ცხოვრებაზე წარმოდგენებთან.

მეოთხე პარადიგმა (ფრანგი. მატერიალისტები): მშვენიერი არის ბუნების მოვლენათა ბუნებრივი თვისება, ისეთი როგორებიცაა: ზომა, ფერი, ფორმა და ა. შ.

საბჭოთა მკვლევართა ზოგიერთ შრომაში, რომლებიც მშვენიერებას ეძღვნება, შეიძლება შევხვდეთ მშვენიერის მეორე, მესამე და მეოთხე პარადიგმის იდეათა გამეორებას. ამავე დროს კ. მარქსის ხელნაწერებში გამოთქმულ იდეათა საფუძველზე საბჭოთა მეცნიერებმა წამოაყენეს მეხუთე პარადიგმა, რომელიც, როგორც გვესახება, სძლევს ძველი კონცეფციების სუსტ მხარეებსა და ნაკლოვანებებს: მშვენიერება შედეგია იმისა, რომ ობიექტური მოვლენები თავისი ბუნებრივი თვისებებით საზოგადოებრივი წარმოების, პრაქტიკის საშუალებით ექცევიან ადა-

მიანის ინტერესების სფეროში და იქნენ დადებით ღირებულებას კაცობრიობისათვის, როგორც გვარისათვის, „სულს“ იქნენ, გადამიანურდებიან შრომით და გადაიქცევიან თავისუფლების სფეროდ, ე. ი. სფეროდ, სადაც ადამიანი ფლობს სინამდვილეს. განვიხილოთ მშვენიერების პრობლემის გარდაქმნისადმი ამ პრინციპის ახალი მიდგომის ძირითადი თეორიული იდეები.

გარე სამყაროში არსებული პარმონია, სიმეტრია ჩვენ მიერ აღიქმება როგორც მშვენიერი. ისინი თავად მატერიის საფუძველშია თითქოს მოცემული. მიკროსამყაროში არსებული ნაწილაკები და ანტინაწილაკები ატომის აგებულების საფუძველია. ანტინაწილაკები ნაწილაკთა სარკისებური ასახვაა. მატერიის ეს ფუნდამენტური თვისება — მისი სტრუქტურის პარმონია და სიმეტრიულობა — განმეორდება ხის ფოთოლშიც, სხვადასხვა ცხოველის სხეულთა აგებულებაში, ადამიანის სახეშიც. სამყაროს ფუნდამენტურ თვისებაში, თავად მის მატერიალურობაში, მის მოვლენათა საყოველთაო კავშირში, ურთიერთმოქმედებაში მშვენიერების ბუნებრივი საფუძველია მოცემული. მოვლენათა უსასრულო მრავალფეროვნების მიუხედავად, ისინი ექვემდებარებიან ერთმანეთს, დაკავშირებულნი არიან ერთმანეთთან მილიონი ძაფით, შეგუებულნი არიან ერთმანეთს და ამიტომ შეუძლიათ იქცნენ ათვისების ობიექტებად. ბუნებრივია, რომ სამყაროს ათვისებისას ადამიანები თავის საქმიანობას უფარდებენ სამყაროს შინაგან კანონებს, თვისებებს, მათ ეყრდნობიან. ბუნებისა და საზოგადოების ურთიერთმოქმედება, რომელიც შრომის, წარმოების მეშვეობით წარმოიქმნება, ბაღებს სილამაზეს, როგორც სამყაროს ობიექტურ თვისებას, როგორც მის საგანთან იშვებულადობას ადამიანისათვის, როგორც ადამიანის მიერ ათვისებული და, ამდენად, თავისუფლების სფეროს.

სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების პირველი საგნები იყო შრომის იარაღები. ადამიანს სიამოვნებას ანიჭებდა კარგად გაკეთებული იარაღი, რომლის ფორმაც შეესატყვისებოდა მის ფუნქციას, დანიშნულებას. თავად შრომა ხდება ესთეტიკური სიამოვნების წყარო, რომელიც აღძრავს ადამიანებში სიამაყეს, სიხარულსა და გაკვირვებას შემოქმედების უნარის წინაშე.

საზოგადოებრივი პრაქტიკის გაფართოვებასთან ერთად იზრდება ესთეტიკურ ღირებულებათა წრე. შრომის იარაღების გარდა ადამიანი უკვე ესთეტიკურად აღიქვამს და აფასებს ბუნებას, საკუთარ თავს და საზოგადოებას, რომელშიც იგი ცხოვრობს. ის, რაც სასარ-

გებლო, სასურველი, მნიშვნელოვანი იყო ტომისათვის, გვარისათვის, წარმოსდგებოდა როგორც ძლიერების, სიმდიდრის სიმბოლო — ფასდებოდა როგორც მშვენიერი.

„შრომა ხელოვნებაზე აღრე იყო... ადამიანი საგნებს და მოვლენებს თავდაპირველად უტილიტარული თვალსაზრისით განიხილავს და მხოლოდ ამის შემდეგ დგება მათ მიმართ თავის დამოკიდებულებაში ესთეტიკურ თვალსაზრისზე“.¹ ამავე დროს, სწორედ შრომით საქმიანობას ესადაგება ესთეტიკური დახასიათება. შრომითი საქმიანობისაგან განსხვავებით, ცხოველთა ქცევა არ უქავშირდება სინამდვილის შემოქმედებით გარდაქმნას. ცხოველები ქმნიან არა შეგნებულად, არამედ ბიოლოგიური აუცილებლობით, იმ სახეობის მოთხოვნილებათა შესატყვისად, რომელსაც ეკუთვნიან ისინი. მაგალითად, თახვები აგებენ კაშხალს ისე, რომ არა აქვთ რაიმე გეგმა, ისინი ინსტინქტურად მოქმედებენ. ადამიანი შეგნებულად ქმნის, ის ადგენს გეგმას და მუშაობის შედეგად იღებს ჩანაფიქრის შესაბამის რეზულტატს. იყენებს რა მოვლენათა ბუნებრივ თვისებებს თავის მიზნებისათვის, ადამიანი ამკვიდრებს თავის თავს სამყაროში შრომის შედეგად შექმნილი მატერიალურ და სულიერ ღირებულებათა საშუალებით.

კ. მარქსი ადამიანის, როგორც შემოქმედებითად გარდამქმნელის, საქმიანობის დახასიათებისას აღნიშნავს, რომ ცხოველი აშენებს მხოლოდ იმ სახეობის საზომისა და მოთხოვნილების შესაბამისად, რომელსაც თვითონ განეკუთვნება, მაშინ, როდესაც ადამიანს შეუძლია, აწარმოოს ნებისმიერი სახეობის საზომით და ყველგან შეუძლია მიუყვნოს საგანს მისი შესატყვისი საზომი, ამის გამო ადამიანი აშენებს აგრეთვე სილამაზის კანონების მიხედვით². ეს მარქსისტული დებულება ზოგიერთ ავტორს სურს გაიაზროს როგორც კონცეფტია, რომელიც მშვენიერს მიიჩნევს ბუნების მოვლენათა ბუნებრივ თვისებად. ერთი მათგანი წერს: „რომელი საზომია შინაგანად დამახასიათებელი საგნისათვის, თუ არა მიზანმიმართული ორგანიზაციის ლოგიკური იდეა? რას წარმოადგენენ სილამაზის კანონები? ალბათ, ისინი სწორედ ის კანონებია, რომლებიც მართავენ შინაგანი მიზნით ორგანიზებულ (ან როგორც სხვაგვარად ამბობდა მარქსი, შინაგანი საზომით ორგანიზებულ) მატერიის მოძრაობას“³. ამგვარ მსჯელობას არ შეიძლება დავეთან-

¹ Плеханов Г. В. Литература и эстетика. М., 1958, с. 75.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 42, с. 94.

³ Зелинский К. О красоте. Вопросы литературы, 1960, № 11,

ხმოთ, რადგან იგი ვარაუდობს, რომ ბუნებას რაღაც შინაგანი მიზანი აქვს, რომ, მაგალითად, როდესაც როდენი მარმარილოსაგან ქმნიდა „წყლის პატარა ფერიას“, ის „მიზანმიმართული ორგანიზაციის ლოგიკური იდეის“ შესაბამისად მოქმედებდა, ეს იდეა კი ჩადებული იყო თავად მარმარილოში როგორც ბუნებრივ ნივთიერებაში. მაგრამ საზოგადოების, საზოგადოებრივი პრაქტიკის გარეშე მარმარილოს არავითარ მიზანმიმართულ ევოლუციას არ დაუბადია არც ის მიზნები, არც ის ზომა, რომლის ძალითაც მხატვრის ხელში ქვა ქანდაკებად იქცევა. როდენმა „წყლის პატარა ფერიას“ შექმნისას აიღო მარმარილოს ნაჭერი და „ჩამოაშორა მას ყოველივე ზედმეტი“, და ეს იყო ბუნებრივი მასალის შინაგანი ზომის ძიება ადამიანის საზოგადოებრივი მოთხოვნილებების შესაბამისად. მარმარილოს ამ ნაჭრისაგან არ შეიძლებოდა ჩაის კოვზის ან ფოლადის ჩამოსასხამი ხელსაწყო გაკეთება—ბუნებრივი მასალის ასეთი გამოყენება არ შეესაბამებოდა მის ზომას.

ზომა არის საგნის შინაგანი შესაძლებლობა, ემსახუროს ადამიანს, შეესატყვისებოდეს მის მოთხოვნილებებს, შესაძლებლობა, რომელიც ადამიანის მიერ სამყაროს ათვისების პროცესში ვლინდება.

მშენიერი როგორც დადებითი ზოგადსაქაობრივი ღირებულება

ამრიგად, სილამაზეს ბადებენ საგნის მხოლოდ ის ბუნებრივი თვისებები, რომლებიც საზოგადოებრივი წარმოების პროცესში საზოგადოების განვითარების დონით განპირობებულ ადამიანურ მოთხოვნილებებთან არიან დაკავშირებული. სილამაზე ო ბ ი ე ქ ტ უ რ ი ა, რადგან დამოკიდებულია არა ამა თუ იმ ინდივიდის აღქმაზე, არამედ კ ა ც ო ბ რ ი ო ბ ის ა თ ვ ის ს ა გ ნ ის რ ე ა ლ უ რ ღ ი რ ე ბ უ ლ ე ბ ა ზ ე. ეს ესთეტიკური თვისება საზოგადოებრივია, რადგან განპირობებულია წარმოებით, რომელსაც შეჰყავს შთელი გარემო ადამიანის საქმიანობის სფეროში და ყოველ ადამიანთან გარკვეულ მიმართებაში აყენებს. ამგვარად, მშენიერი — ეს მოვლენის ყველაზე ფართო დადებითი საზოგადოებრივი მნიშვნელობაა, მისი პოზიტიური ღირებულებაა კაცობრიობისათვის, როგორც გვარისათვის.

მშენიერება — ეს „სულის ჩადგმაცაა“ საგანში, მაგრამ ეს

არის „სულის ჩადგმა“ არა ღმერთის მიერ, როგორც ამტკიცებენ ობიექტური იდეალისტები, არა პიროვნების მიერ, როგორც მიიჩნევენ სუბიექტური იდეალისტები, არამედ საზოგადოების მიერ და მისი წარმოებითი საქმიანობით. საზოგადოებრივმა წარმოებამ ბუნება „ადამიანის არაორგანულ სხეულად“ გადააქცია და გარე სამყაროს საგნებს თანამედროვე ადამიანის სულიერი იერსახის ბეჭედი დაასვა; წარმოებამ ეს სამყარო ადამიანთა არსობრივი ძალების რეალურ განხორციელებად გადააქცია. მარქსი აღნიშნავდა, რომ მრეწველობის ისტორია და მრეწველობის ჩამოყალიბებული საგნობრივი ყოფიერება წარმოადგენენ ადამიანთა არსობრივ ძალთა გადაშლილ წიგნს, ჩვენ წინაშე გრძნობადად წარმომდგარ ადამიანთა ფსიქოლოგიას¹. საზოგადოებრივმა წარმოებამ მოიცვა ჩვენ მიერ ხილული სამყარო, ახლა მისი ყველა მოვლენა ან უკვე გარდაქმნილია ადამიანის შრომით და, „მეორე ბუნებად“ იქცა, ან ათვისების ობიექტებს წარმოადგენს, ანდა წარმოადგენს ადამიანთა მომავალ, კიდევ უფრო დიადი ძლიერების არსენალს. არ არსებობს საზოგადოებრივად გულგრილი მოვლენები, მოვლენები, რომლებიც საზოგადოებასთან არ არიან დაკავშირებული და ამაშია სინამდვილის მოვლენებისა და მათი ესთეტიკური თვისებების „განსულიერების“ წყარო.

გადააქციო სამყარო სილამაზის სამეფოდ — ნიშნავს „სული შთაბერო“, გააადამიანურო იგი.

О, я хочу безумно жить:
 Все сущее — увековечить,
 Безличное — вочеловечить,
 Невывшееся — вопротить!²

დაბოლოს, მშვენიერება — ადამიანის თავისუფლებების სფეროა. მშვენიერი — შექმენებული, ათვისებული მოვლენაა. იგი არაფერს იჩენს არ შეიცავს, რაც გვაშინებს, წინააღმდეგობას გვიწევს: ადამიანი ფლობს მას, მასთან მიმართებაში თავისუფალია. ზახი უნდა გაესვას იმას, რომ აქ მოვლენაზე, პირად ბატონობაზე კი არ არის ლაპარაკი, არამედ ადამიანის, როგორც კაცობრიობის წარმომადგენლის ბატონობაზე, საზოგადოებრივი წარმოების განვითარების განპირობებულ ბატონობაზე.

საზოგადოებრივ ცხოვრებაში სილამაზე პოლიტიკური და სოციალური თავისუფლების სფეროა, ბუნებაში — საგნის თავისუფ-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. т. 42, с. 123.

² Блок А. Полное собр. стихотворений. В 2-х томах, т. 1, М., 1946, с. 408.

ფალი ფლობის სფერო (მისი შემეცნების, ათვისების, შექმნის, დამზადების უნარი), ხელოვნებაში, სპორტში — ოსტატობის თავი, სუფალი ფლობის სფერო.

სილამაზე ისტორიული პროდუქტია. სინამდვილის მოვლენები, რომლებშიც გამოვლინდება მიცემული საზოგადოების ისტორიული განვითარების დონისათვის მაქსიმალური ბატონობა ადამიანის გარემომცველ მატერიალურ სამყაროზე, წარმოგვიდგება როგორც მშვენიერი. ბუნების ძალების თავისუფალი ფლობა, გონიერ პრაქტიკულ მიზნისადმი მათი კანონზომიერების და თვისებების დამორჩილების უნარი ადამიანს მაღალ ესთეტიკურ სიამოვნებას გვრის.

ზემოთ მოყვანილი განსაზღვრებები ერთობლივად აუცილებელი და საკმარისია მშვენიერების, როგორც საკვანძო ესთეტიკური კატეგორიის, არსებისა და ბუნების დაზასიათებისათვის. ისინი გვიჩვენებენ, რომ ბუნებრივი მოვლენებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ესთეტიკური თვისებები არაფრით არ განსხვავდებიან. როგორც ერთ, ასევე მეორე შემთხვევაში ესთეტიკურ თვისებებს აქვთ ობიექტური-მატერიალური, საზოგადოებრივი-არსება. ამაშია მარქსისტულ ესთეტიკაში მშვენიერების პრობლემის მონისტური გადაწყვეტის არსი.

მაგრამ მშვენიერება, საზოგადოებაში ყველაზე უფრო რთული და ფაქიზი მატერიაა. აქ მშვენიერ სტრუქტურაში შედიან არა ატომები, არმედ ადამიანები მათი ბედით. და შემთხვევითი არაა, რომ სილამაზის კანონების მიხედვით სამყაროს ესთეტიკური ათვისების უმაღლეს სფეროდ იქცა ისეთი საზოგადოებრივი მოვლენა, როგორიცაა ხელოვნება. რაზეც არ უნდა ილაპარაკოს მხატვარმა — ტანჯვაზე თუ შეყვარებულის გმირობაზე, სიმახინჯესა თუ კომიზმზე — მისი ქმნილებები ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებენ.

XIX ს. დანიელმა ფილოსოფოსმა ლ. კირკეგორმა პოეტის სახიერი დაჭასიათება მოგვცა: პოეტი უბედური ადამიანია, რომლის გულში ღრმა ტანჯვაა დაფარული, რომლის ბაგენი კი ისეა მოწყობილი, რომ როცა მათგან ოხვრა აღმოხდება იგი მშვენიერ მუსიკად გადაიქცევაო. ამ სახეში თითქოსდა ახლადაა გააზრებული ძველი თქმულება. მოქანდაკე პერილმა ტირანისათვის საჩუქრად უზარმაზარი ბრინჯაოს ხარი გააკეთა, შიგნით ცარიელი. მასში სასიკვდილოდ განწირულ ადამიანს ათავსებდნენ და ლითონის ურჩხულის ფაშვთან ცეცხლს ანთებდნენ. ხარის ხახა ისე იყო მოწყო-

ბილი, რომ წამებით გატანჯული მომაკვდავი ადამიანის ოხვრა და ყვირილი მისგან მელოდიურ ბგერებად იღვრებოდა. ერთ-ერთი პირველთაგანი ამგვარად დასაჯეს თავად მოქანდაკე — ბრინჯაოს ქანდაკების შემქმნელი. ი. ოლუშა წერდა: „შელი ამბობს, ბერძენთა საოცარი თვისება ის არის, რომ ისინი ყველაფერს სილამაზედ აქცევენ. და ეს მართალია — მითებში ყველაფერი მშვენიერია!... სილამაზედაა გადაქცეული ღმერთების მიერ ნიობეს დასჯა შურისძიების მიზნით. მისი შვილები ერთიმეორის მიყოლებით უწყალოდ განიგმირებიან ისრებით. როგორი საშიშიც არ უნდა იყოს ეს ამბავი, თავისი ფორმით ის მშვენიერია, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ჩვენ ვხვდებით რომ ისრები — მზის სხივებია“¹.

ხელოვნებაში სილამაზე ვლინდება ფორმის სრულყოფაშიც, შინაარსის სიღრმეშიც, თემის თავისუფალ ფლობაშიც, ნაწარმოების მხატვრული კონცეფციის მნიშვნელობაშიც.

ცხოვრების სარკისებურ გულგრილ მიბაძვას მშვენიერების შემქმნისაკენ არ მივყავართ. ხელოვნებაში სილამაზე მიიღწევა სინამდვილის შემოქმედებითი ასახვით. „შენ უბადრუკი მიმბაძველი კი არა ხარ, არამედ პოეტი ... სხვაგვარად რომ იყოს, მოქანდაკე იმით შეასრულებდა თავის სამუშაოს, რომ თაბაშირის ფორმას აიღებდა ქალიდან. აბა სცადე და შენი სატრფოს ხელიდან აიღე თაბაშირის ფორმა და შენს წინ დაიდე — შენ ვერავითარ მსგავსებას ვერ აღმოაჩენ, ეს იქნება მიცვალებულის ხელი და შენ მოგიხდება მიმართო მოქანდაკეს, რომელიც თუმცა არ მოგვეცემს ზუსტ ასლს, გადმოსცემს მოძრაობასა და სიცოცხლეს. ჩვენ უნდა ჩავწვდეთ ნივთებისა და არსებათა სულს, აზრს, დამახასიათებელ სახეს“².

თავის სახეებში სილამაზის იდეალის განსახიერებისას, ხელოვნება აღვიძებს ადამიანებში ხელოვნებას, აღზრდის საგანთა შინაგანი ზომის პოვნის უნარს, იმის უნარს, რომ ადამიანებმა შესძლონ საგნის თვისებები შესაბამისობაში მოიყვანონ ადამიანის საზოგადოებრივ მოთხოვნილებებთან, ასწავლის სილამაზის განცდას, გავებას, სილამაზის კანონების მიხედვით ქმნას.

¹ О леша Ю. Ни дня без строчки. М., 1965, с. 188.

² Бальзак О. Обр. соч. В 15-ти т. М., 1955, т. 13, с. 375.

3. ამაღლებული

ამაღლებული ესთეტიკური აზრის ისტორიაში

თავდაპირველად ამაღლებული გააზრებული იყო არა როგორც ესთეტიკური კატეგორია, არამედ როგორც რიტორიკის სტილისტური ფიგურა. პირველ საუკუნეში გამოჩენილი ბერძენი რიტორის აპოლოდორის მოწაფემ, სიცილიის ქალაქ კალაკტაში დაბადებულმა ცეცილიუსმა დაწერა თხზულება „ამაღლებულისათვის“, რომელშიც განიხილებოდა ამაღლებული სტილის სპეციალური წესები, ორატორიული მეტყველების ტექნიკის საკითხები, მოცემული იყო სტილისტური ფიგურებისა და ტროპების კლასიფიკაცია. ცეცილიუსის მიერ წამოყენებული ორატორული ხელოვნების სტილისტიკური პრინციპები ადვილად ვრცელდებოდა ლიტერატურაზეც, რომელიც რიტორიკის დიდ გავლენას განიცდიდა. ცეცილიუსის ტრაქტატს ჩვენამდე არ მოუღწევია. მის შესახებ მსჯელობა შეიძლება მხოლოდ სხვა ავტორთა შრომებში შემონახულ ფრაგმენტებისა და პოლემიკური შენიშვნების საფუძველზე. ჩვენამდე, ავტორის ვინაობის მითითების გარეშე, მიაღწია სხვა ტრაქტატმა „ამაღლებულისათვის“ რომელიც წარმოადგენს პასუხს ცეცილიუსის თხზულებაზე, თუმცა გაცილებით უფრო მეტს შეიცავს ვიდრე მხოლოდ ამ დანიშნულებით შესრულებული შრომა. სავარაუდოა, რომ ეს თხზულებაც დაწერილი იყო პირველ საუკუნეში. დიდი ხნის განმავლობაში ამ შრომას ლონგინეს მიაწერდნენ, მაგრამ ახლა უკვე დასაბუთებელია, რომ ის არ შეიძლებოდა ლონგინეს დაწერილი ყოფილიყო. ახლა, ტრადიციულად, უცნობ ავტორს ფსევდო-ლონგინეს უწოდებენ.

ფსევდო-ლონგინე იზიარებს ცეცილიუსის გაგებას, რომლის თანახმადაც ამაღლებული სტილისტური ცნებაა, მაგრამ ამავე

¹ ამაღლებულის ამ გაგებამ გავლენა მოახდინა ესთეტიკური აზრის შემდგომ განვითარებაზე, თავად მ. ლომონოსოვამდე, რომელმაც ჭერ კიდევ ახალგაზრდამ წაიკითხა. ნ. ბუალოს მიერ თარგმნილი ფსევდო-ლონგინეს ტრაქტატი. კერძოდ, ეს გავლენა იგრძნობა ლომონოსოვის მოძღვრებაში „სამ სტილზე“. როცა დანტემ თავის დიად. ქმნილებას „ღვთაებრივი კომედია“ უწოდა, ის ასევე ეყრდნობოდა ფსევდო-ლონგინეს ტრადიციას, რომელიც შემოქმედებას ყოფდა სტილისტურად „მაღალსა“ და „დაბალზე“.

დროს ამალღებულის შინაარსს ესთეტიკური კატეგორიის მნიშვნელობამდე აფართოებს. ყოველივე იმას, რაც საუკეთესოა ლიტერატურაში, იგი ამალღებულის სფეროს მიაკუთვნებს.

ამალღებულის მთავარ სულიერ წყაროთა ჩამოთვლისას (არაჩვეულებრივი აზრები და ვნებები, სიტყვის სილამაზე, გაერთიანებული დიდებულ აზრებთან ფსევდო ლონგინე ყურადღებას აქცევს იმას, თუ რაოდენ შორსაა ამალღებული ამქვეყნიური ამაოებისაგან, წვრილმანი პატივმოყვარეობისაგან, ადამიანებზე ბატონობის მისწრაფებიდან: „რაკი სიმდიდრე, სახელი, პატივი, ერთპიროვნული ძალაუფლება და სხვა მისთანანი მხოლოდ თავიანთი ყალბი ბრწყინვალეობით ხიბლავენ ბრბოს, ამიტომ შეუძლებელია გონიერ კაცს სიკეთედ ესახებოდეს ის, რის მიმართ ზიზღიც დასაბამს აძლევს ჭეშმარიტ სიკეთეს. განცვიფრებას და აღტაცებას იწვევს არა მოჩვენებით სიკეთეთა მფლობელი, არამედ ის ვისაც შეუძლია ფლობდეს ყველა ამ ფუჭ სიკეთეს, მაგრამ თავისი შინაგანი კეთილშობილებისა და დიდსულოვნების წყალობით, ქედმალღური ზიზღით უარყოფს მათ“¹.

ამავე დროს ფსევდო-ლონგინეს მსჯელობებს ამალღებულის შესახებ რელიგიური გაგების ბეჭედი აზის. ამალღებულში ის ხედავს მძლავრ, ღმერთის სიდიადის გამომხატველ ბუნებისეულ ძალებს, რომლებიც ღრმა ფილოსოფიურ მნიშვნელობას ატარებენ და ცხოვრების არსის პრობლემის წყაროს წარმოადგენენ: „დედაბუნება უბადრუკ და უკეთურ არსებებად როდი გვქმნის ჩვენ. არა, ის გვშობს, სიცოცხლეს გვანიჭებს და სიყვარულით შემოგყავართ ამ უსასრულო და უთვალავი ფერით მოცულ სამყაროში; ის გვიწვევს ამ გრანდიოზულ დღესასწაულზე, რათა ჩვენ — კაცნი, ხარბად ვჭვრეტდეთ მთელ მის საესებას, და თავყანს ვცემდეთ მის სიდიადეს; სწორედ ამ მიზნით, დაბადებისთანავე გვინერგავს იგი სულში უძლეველსა და შეუმუსერელ სიყვარულს ყოველივე დიადის მიმართ ვინაიდან მისი ბუნება ათასწილ უფრო ღვთაებრივია ვიდრე ჩვენი“².

ამალღებული, ფსევდო-ლონგინეს მიხედვით, სწევს ადამიანს ღმერთის სიდიადემდე, ანიჭებს მას უკვდავებას, მძლავრად და წარუშლელად აღიბეჭდება მეხსიერებაში.

ადამიანებს არ ებადებათ ამალღებულის გრძნობა პატარა ნაკადულების ხილვისას — მთელი მათი სიანკარისა და მარგებლობის

¹ ფ ს ე ვ დ ო - ლ ო ნ გ ი ნ ე, ამალღებულისათვის, გვ. 109-110.

² К а н т И. соч. т. 5, стр. 180.

მიუხედავად, მაგრამ მათ აოცებენ ნილოსი, ისტროსი, ჩენოსი და ყველაზე მეტად ოკეანოსი. ამალღებულა ადამიანისათვის ვულკანის ამოფრქვევა. .

1757 წ. ინგლისელმა თეორეტიკოსმა ე. ბიორკმა გამოაქვეყნა „ფილოსოფიური გამოკვლევა ამალღებულსა და მშვენიერზე ჩვენი იდეების წარმოშობის შესახებ“, რითაც დასაბამი მისცა ამ კატეგორიების ურთიერთდაპირისპირებას. მისი აზრით, ამალღებულისა და მშვენიერია იდეა იმდენად განსხვავებულია, რომ მათი ერთ გრძნობაში გაერთიანება ძნელი და შეუძლებელიც კია.

ამალღებულის შესახებ სუბიექტურ თვალსაზრისს ანვითარებდა ი. კანტი. „ამალღებულობა ბუნების რომელიმე საგანში კი არ არის მოცემული, არამედ ჩვენს სულში“¹.

კანტი თვლიდა, რომ ამალღებული ხან გვიზიდავს, ხან განგვიზიდავს, ისე რომ კი არ გვანიჭებს დადებით სიამოვნებას, არამედ იწვევს გაოცებასა და მოწიწებას, რომელთაც შეიძლება ვუწოდოთ უარყოფითი სიამოვნება. ამალღებული არის ადამიანის სიამაყე, რომელიც რწმენის პროცესში შიშის დაძლევის წყალობით წარმოიშობა. კანტის მსჯელობაში რაციონალურია ის, რომ იგი ხაზს უსვამს ამალღებული მოვლენის მასშტაბურობასა და აუთვისებლობას, მის მიმართ ადამიანის თავისუფლების უქონლობას (აქედანაა შიშის დაძლევის აუცილებლობა, მიზიდვა-განზიდვა, გაოცება, მოწიწება, სიამოვნების უარყოფითობა).

მკვეთრად უპირისპირდება მშვენიერსა და ამალღებულს ფ. შილერი. ის აღნიშნავდა, რომ ამალღებული, მშვენიერისაგან განსხვავებით, იწვევს უსიამოვნო გრძნობას; უსიამოვნოა, მაგალითად ძლიერი ჭექა-ქუხილი და გაელვება.

ესთეტიკური აზრის ისტორიაში არსებობდა აგრეთვე სხვაგვარი თვალსაზრისი, რომელიც მშვენიერსა და ამალღებულს აახლოვებდა. მაგალითად, XIX საუკუნის ფრანგი ესთეტიკოსები თვლიდნენ, რომ ამალღებული მშვენიერის უმაღლესი ხარისხია (ა. სერიო, ნ. ჟოფრუა), ანდა მშვენიერია „თავის თავში“, უსაზღვრო სილამაზეა, რომლის წვდომა შეუძლებელია (ბ. ლევეკი).

ჰეგელი ამალღებულში ხედავდა აბსოლიტური სულის მოძრაობის იმ ეტაპს — მსოფლიო ისტორიული პროცესის ეტაპს, — რომელსაც შეესატყვისება ხელოვნების განვითარების რომანტიკული სტადია, როცა სული, შინაარსი ბატონობს მატერიაზე, ფორმაზე. ჰეგელის მიხედვით, რომანტიკული სტილისთვის ნიშანდობ-

¹ Кант И. Соч. т. 5, с. 272.

ლივია პოეზიისა და მუსიკის განვითარება, ე. ი. ხელოვნების იმ სახეების განვითარება, რომლებიც მაქსიმალურად სულიერნი არიან და თითქმის არა აქვთ კავშირი მატერიალურ საწყისთან. სწორედ ამიტომ, მისი აზრით, პოეზიისა და მუსიკისათვის განსაკუთრებით მახლობელია ამაღლებული სახეები.

ნ. ჩერნიშევსკი, ჰეგელის საპირისპიროდ, ცდილობდა ამაღლებულის რეალური საფუძველი მოენახა, იგი უფრო მიწიერი გაეხადა. „ამაღლებული არის ის, რაც ბევრად უფრო მეტია... ბევრად უფრო ძლიერია სხვა მოვლენებზე, რომელთაც ჩვენ მას ვადარებთ“¹. ამაღლებულია ჰეჰა-ჰუხილის დროს ამოვარდნილი მძვინვარე ქარი, რომელიც ასევე უფრო ძლიერია, ვიდრე ჩვეულებრივი ქარი; სიყვარული, რომელიც უფრო ძლიერია, ვიდრე წვრილმანი ანგარიშები, გულისტქმები. ამაღლებული გარემომცველ მოვლენებთან შედარების საშუალებით მკლავნდება. ჩერნიშევსკისთან ამაღლებულის განსაზღვრება რაოდენობრივია და არ თვისებრივი ხასიათისაა, ის უზომოდ ფართეა და ამიტომ ამ მოვლენის ბუნებას ადეკვატურად ვერ ავლენს. როგორც თავად მოაზროვნე აღნიშნავდა, ადამიანს შეიძლება სხვა ადამიანებთან შედარებით უზომო მადა ჰქონდეს, მაგრამ ასეთი აღმატებულება სრულიად არ ახასიათებს მას როგორც ამაღლებულ პიროვნებას. და მაინც ჩერნიშევსკის მიერ მოცემული განსაზღვრება ღირებულია იმით, რომ ის იძლევა მატერიალისტურ ორიენტაციას სინამდვილეზე.

გერმანელმა ფილოსოფოსმა ნ. ჰარტმანმა ამაღლებული მისი აღქმის თვალსაზრისით განიხილა. მისთვის ამაღლებული მშვენიერებაა, რომელიც პასუხობს ადამიანის მოთხოვნილებას ეზიაროს დიდს, აღმატებულს. ყოველი გრანდიოზული, მძლავრი ძალა შიშს გვრის ადამიანს, თრგუნავს მას. ამაღლებულის აღქმისას ადამიანი წინააღმდეგობას უწევს მის ზემოქმედებას, ძლევს თავის თავში საკუთარი უფასურობის გრძნობას.

უკვე თქმულის შეჯამებისას შეიძლება გავაკეთოთ დასკვნა, რომ მარქსამდელ ესთეტიკაში მშვენიერისა და ამაღლებულის ურთიერთკავშირის შესახებ ჩამოყალიბდა ორი თვალსაზრისი: 1. ამაღლებული არის მშვენიერის აღმატებული ხარისხი, მშვენიერის განსაკუთრებული სახე, რომელიც გამოირჩევა სიდიდით ან სიმძლავრით,

2. ამაღლებული მშვენიერის საპირისპიროა და მისი აღქმისას

¹ ნ. ჩერნიშევსკი. რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, თბილისი, 1945, გვ. 322.

აღმოცენდება ესთეტიკურად ნეგატიური რეაქცია. მაგრამ ამაღლებულის განხილვა მშვენიერის ნაირსახეობად ისევე ცალმხრივია, როგორც ამ კატეგორიების ურთიერთდაპირისპირება. ამ ცალმხრივობის დასაძლევად აუცილებელი იყო პრობლემისადმი დიალექტიკური მიდგომა.

ამაღლებულის ბუნება

თუ მშვენიერი მოვლენების ზოგადსაკაცობრიო დადებითი ღირებულებაა, რომელსაც უკვე სრულად და თავისუფლად ფლობს საზოგადოება, ამაღლებული ესთეტიკური თვისებაა იმ საგნებისა, რომლებსაც საზოგადოებისათვის დადებითი მნიშვნელობა აქვს და თავის თავში შეიცავენ უზარმაზარ ჭერ კიდევ აუთვისებელ პოტენციურ ძალებს. ეს დაუმორჩილებელი ძალები ზოგჯერ საშიშია. მათი სრული ფლობა ისტორიის საქმეა. ისტორიის მსვლელობაში მუდამ ნდება კაცობრიობის სიღიადის სულ ახალი და ახალი შესაძლებლობები და წყაროები. სამყაროს უსასრულოება და მარადიულობა, ბუნებისა და ადამიანის უდიდესი შინაგანი ძალები, ბუნებისათვისების, გაადამიანურების უსაზღვრო პერსპექტივები — ყოველივე ამას ასახავს ამაღლებული როგორც ესთეტიკის კატეგორია.

ბუნებასა და საზოგადოებაში ამაღლებული მოვლენების აღქმისას ჩვენ აღფრთოვანებას განვიცდივთ. რომელსაც შესაძლოა დაერთოს ესთეტიკურად უარყოფითი ემოცია, შიშის გრძნობაც კი. აღქმის ამა თუ იმ მომენტზე აქცენტირების მიხედვით (აღფრთოვანება — შიში ამაღლებულის ორ სახეს განასხვავებენ: ადამიანის მადიდებელ სიძლიერეს და ადამიანის დამთრგუნველს. როგორი ღირებულება აქვთ კაცობრიობისათვის მაღალ მთებს, ოკეანეებს, კოსმიურ სივრცეებს, თუკი ისინი ჭერ არ არიან ათვისებულნი? ადამიანთა საქმიანობა ამ მოვლენებს ასე თუ ისე ჩააბამს საზოგადოებრივ ურთიერთობათა, სფეროში. ისინი გვევლინებიან ბუნებრივი გაჩემოს სახით, წარმოადგენენ ბუნების დაუმორჩილებელ საკუჭნაოს, საიდანაც ადამიანები მარადეყმს მოიბოვებენ თავის ძალასა და დიდებულებას. მაშინაც კი, როცა მძლავრ ბუნების ძალებს ადამიანებისათვის მოაქვთ უბედურება, ნგრევა, მათ კაცობრიობის მოდგმისათვის მაინც რჩებათ გლობალური პერსპექტიული დადებითი ღირებულე-

ბა. საზოგადოების განვითარება, აახლოვებს ადამიანს ბუნების ამ ძალების ფლობასთან და ამით სპობს მათ საშიშ, შემაშინებელ თვისებებს, გამოავლენს მათ ნამდვილ დიდებულებას, ადამიანებთან მათ მეგობრულ და არა მტრულ დამოკიდებულებას. როგორც კი ბუნების მძლავრი, მასშტაბური მოვლენა, თუნდაც გაშუალებული სახით, ჩაერთვება საზოგადოებრივ ურთიერთობათა სისტემაში, იგი ამაღლებული ხდება. მოვლენის არული ათვისება, მისი დამორჩილება მის ესთეტიკურ თვისებებადაც ცვლის: ამაღლებულიდან იგი მშვენიერებად გადაიქცევა. საზოგადოების განვითარების პროცესში მშვენიერების სფერო ამაღლებული მოვლენების ხარჯზე ფართოვდება. ხოლო რამდენადაც შემციირებული და ათვისებული მოვლენების გაფართოვება გვიხანის ათვისების ახალ პორიზონტებს, და ამასთან ერთად, ირკვევა თუ რაოდენ ბევრია ჯერ კიდევ ჩვენთვის უცნობი, იმდენად, რა პარადოქსულიც არ უნდა იყოს ეს, ამაღლებულის მშვენიერებაში გადასვლა ერთდროულად აფართოებს ამაღლებული მოვლენების წრეს.

ამაღლებული კოლოსალურია, მასშტაბურია, ძლევამოსილია და თანამედროვე ადამიანთა შესაძლებლობებს აღემატება. ადამიანი ამ მრისხანე ძალებთან შეჯახებისას ამაყად უპირისპირდება, თანდათან იმორჩილებს მათ და ამით ეზიარება მარადიულობას. იძენს თავის ჭეშმარიტ, ამქვეყნიურ უკვდავებას, რომელიც ეყრდნობა ქმედებას, შემოქმედებას:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.
Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог,
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обрести и ведать мог.¹

ამაღლებული საზოგადოების ცხოვრებაში ესაა ადამიანის ხელით შექმნილი გიგანტური ტექნიკური ნაგებობანი, მძლავრი სოციალური მოძრაობები, შემოქმედებითი ქმნა, რომელშიაც ადამიანთა დიდი მასებია ჩაბმული. მთელი თავისი სისავსით ასეთი მოვლენების მნიშვნელობა შეიძლება გამოვლინდეს მხოლოდ მთელ რიგ თაობათა სასიცოცხლო ქმედებაში. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ,

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. т. 5, с. 419.

ამ ადამიანთა ქმნილებათა მასშტაბი და ძალა ისეთია, რომ მათი სრული ათვისება შეიძლება იყოს მთელი ისტორიული პროცესის შედეგი.

ამგვარად, ამაღლებული ეს არის ობიექტური ესთეტიკური თვისება იმ საგნებისა და მოვლენებისა, რომლებსაც ფარაო და დებიოტი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა აქვთ, და რომლებიც ზეგავლენას ახდენენ ხალხების ან მთელი კაცობრიობის ცხოვრებაზე. თავისი უზარმაზარი ძალისა და მასშტაბურობის გამო ამაღლებული მოვლენები ვერ იქნებიან ერთბაშად სრულად ათვისებული, ამიტომ მათ მიმართ ადამიანი არ არის თავისუფალი. მშვენიერება ადამიანის თავისუფლების სფეროა, ამაღლებული კი — არათავისუფლების სფერო.

ამაღლებული ხელოვნებაში

გრანდიოზულობა, მასშტაბურობა მონუმენტალობა ხელოვნებაში ამაღლებულის ასახვის ტიპური ფორმებია.

ბერძნებისათვის ღმერთთა მეფე მათ შორის ყველაზე ძლიერი — ზევსი იყო. ზევსის ტაძარში და მეხთამტყროცნელი ღმერთის სკულპტურულ გამოსახულებაში ყველაზე უფრო სრულად და სახიერად იყო აღბეჭდილი ეს ესთეტიკური პრინციპი. ზევსის ტაძარი ოლიმპიაში მიწისძვრამ დაანგრია. მის ნანგრევებზე გაიზბინეს საუკუნეებმა და ეპოქებმა, მაგრამ გრანდიოზული სვეტების ნარჩენები დღესაც გვაღელვებს და გვალფროთოვანებს. მხოლოდ მონუმენტალობაში როდია ამ ტაძრის სიდიადე. მის შიგნით მოთავსებული იყო ტახტრევანზე დაბრძანებული ზევსის უზარმაზარი ქანდაკება, ქანდაკება ტაძრის სიმაღლესთან გარკვეულ მიმართებაში იყო. ზევსის ფიგურას ადგომა და გამართვა რომ შესძლებოდა, თავით სახურავს გაანგრევდა. ქანდაკებისა და ტაძრის ამგვარი შეფარდებიდან გამომდინარეობდა ის ერთ-ერთი წყარო იმ საერთო შთაბეჭდილებისა, რომელსაც ახდენდა ზევსის ფიგურა შენობის ინტერიერთან ერთიანობაში. მთელი კომპოზიცია თითქოს ამბობდა: ადამიანი ძლიერია, მან აღმართა დიდებული ტაძარი, მაგრამ ზევსი შეუღარებლად უფრო ძლიერიაო. საკმარისია, იგი წამოდგეს და მთელი ნაგებობა დაინგრევა. იდეა იმისა, რომ ჩვენ ვფლობთ გარკვეულ ბუნების ძალებს, ხოლო სხვა ძალთაგან დამოუკიდებელნი ვართ, შეიგრძნობოდა თავად არქიტექტურულ-სკულპტურული ანსამბლის ჩანაფიქრში, იმ ანსაბლისა რომელიც მშვენიერებისა და ამაღლებულის ესთეტიკურ შთაბეჭდილებას ახდენდა.

ძველებერძული არქიტექტურა ადამიანურია თავის სილამაზით. მას ახასიათებს ის, რასაც არისტოტელე ზომას უწოდებდა. შენობები არც ძალზე დიდია და არც ძალზე პატარა. ისინი ადამიანის შესატყვისია. პართენონი, მაგალითად, საკმაოდ გრანდიოზულია, რათა ადამიანის სიძლიერე აჩვენოს და საკმაოდ შესატყვისია ადამიანისა, რათა არ დათრგუნოს ის. ეგვიპტური პირამიდები კი ამაღლებულია. განამტკიცებდნენ რა ფარაონის სიძლიერეს, ისინი თრგუნავდნენ პიროვნებას: ეს უკანასკნელი გრანდიოზულ აკლდამის ფონზე გადაიქცეოდა ქვიშის ნამცეცად, რომელიც არაარობა იყო საფლავის კოლოსალურ სახეში აღბეჭდილ მარადიულობასთან შედარებით. პირამიდების სასარგებლო ფუნქციების მინიმულობა კიდევ უფრო უსვამდა ხაზს მათი დიდებულების ანტიდემოკრატიულ ხასიათს.

შუა საუკუნეებისათვის დამახასიათებელია რელიგიურ-მისტიკური, ფეოდალურ-კლერიკალური წარმოდგენა ამაღლებულზე, ამაღლებულის გაიგივება ღმერთთან. ამაღლებულის სახე აღბეჭდილია შუასაუკუნეების გოთურ ტაძრებზე. მაღლა მისწრაფებული ხაზებით ისინი გამოხატავდნენ ადამიანთა იმედების კავშირს ზეცასთან. ეს ნაგებობები გამსჭვალულია ლტოლვით იდეალურ, თითქმის განუხორციელებელ მაგრამ შეუპოვართათვის მაინც შესაძლებელ სრულყოფისაკენ. მაღალი გოთიკური ტაძრები შეიცავენ ვიწრო და მაღალ ნავებს საიდუმლოდ მოციმციმე შუქით, რომელიც ფერად ვიტრაჟებში შემოდირდა. მბუტბავი განათება, იღუმალეობა, სწრაფვა ზეცისაკენ ქმნიდა ირეალურ ყოველდღიურობიდან დაცილებულ ატმოსფეროს.

აღორძინების ეპოქისათვის დამახასიათებელი ხორცშესხმა ამაღლებულისა წარმოდგენილია დავითის მიქელანჯელოსეულ ქანდაკებაში. ახალგაზრდა გოლიათი გამოსახულია წამით ადრე ბრძოლის დაწყებამდე, უმაღლესი დაძაბულობის, ნახტომის წინ, როცა ადამიანის ყველა ძალა მზადყოფნაშია. მისი კუნთები მზად არიან ბრძოლისათვის — თითქოს თამაშობენ ყრმის კანქვეშ. მაგრამ ამ წმინდა ფიზიოლოგიური მდგომარეობის მიღმა დგას სახეობა ადამიანის პოტენციური სიძლიერისა, რომელიც მალე გამოვლინდება¹. ეს ადამიანში დაფარული ძლიერება, რომელიც ეს-ესაა უნ-

¹ „დავითის“ სხვაგვარი გაგებაც არსებობს (რაც ამ გაგებას არ გამოირიხხავს): ყმაწვილი გამოსახულია ბრძოლის შემდეგ. გოლიათი ეს-ესაა მოკლულია, მაგრამ დავითი არ განიცდის გამარჯვებას. მან აღასრულა თავისი ვალი და ახლა სევდიანად შეპყურებს დამარცხებულ მტერს.

და გამოვლინდეს, განხორციელდეს არის სწორედ სახე ამალღებულისა — იმ შშვენიერისა, რომელიც მოახლოებულია, მაგრამ მოცემულ მომენტში ჯერ კიდევ მთლიანად არ დაუმორჩილებია ადამიანს. ძველი ბერძნების ნატურფილოსოფიურ წარმოდგენების მიხედვით გარემოცულია პლანეტები. ეს ადამიანისათვის შშობლიური, მის მიერ ათვისებული სამყარო არ გაშინებს, მასში არ არის რაიმე ზებუნებრივი. მოცარტი ზოგჯერ გრაციოზულია, მოხდენილი, ზოგჯერ ღიმილიანი, ზოგჯერ სევდიანი და მწუხარეც კი, მაგრამ ყოველთვის მშვენიერია. ბეთჰოვენის სამყარო გრანდიოზული და უსასრულოა. მის მუსიკაში ყველაფერი მოულოდნელია: ხუმრი მოდუღუნე, მოღუღუნე ბგერებიც, ქარიშხლის ამოვარდნაც, შეყვარებულთა ჩურჩულიც, მსოფლიო კატასტროფის გრგვინვაც. მუსიკაში შეიჭრა რევოლუციური ქარიშხლის ეპოქა და გარდაქმნა იგი. ბუნებაც და ადამიანთა ცხოვრებაც ბეთჰოვენის მიერ აღიქმება კოსმიურად, ამალღებულად.

ამალღებულის გამოსახვა ხელოვნებაში მხატვრისაგან მოითხოვს მხატვრული გამოსახვის საშუალებათა განსაკუთრებულ ინტენსიობას, სირთულეს, ზეაწეულობას.

„პეტრეს ისტორიის“ მოსამზადებელ მასალებში პუშკინი აღწერს პოლტავის ბრძოლას ისტორიკოსისათვის ჩვეული სიმშვიდით: „პეტრემ თავის გენერლებით არმიას ჩამოუარა. ჯარისკაცებსა და ოფიცრებს აგულიანებდა, შემდეგ მტრის წინააღმდეგ დასძრა ისინი. კახლოსის ლაშქარი გამოეგება მათ. ცხრა საათისათვის ბრძოლა გაჩაღდა. ის ორ საათსაც არ გაგრძელებულა — შვედები გაიქცნენ.

ბრძოლის ველზე დაითვალეს 9234 მოკლული. გოლიკოვის აზრით დაიღუპა 20 000 კაცი, მინდვრის 3 მილი მოფენილი იყო ცხედრებით. ლევენჰაუპტი გადარჩენილებთან ერთად მირბოდა, აგდებდა ტვირთს და სპობდა თავის დაჭრილებს, გააღწია 16000 კაცმა, ხოლო სხვადასხვა წოდების ადამიანებთან ერთად 24000-მდე¹. თუმცა რიცხვები და ფაქტები გვაჩვენებენ ბრძოლის მასშტაბს, ეს აღწერა აქ მაინც არ ტოვებს ამალღებულის შთაბეჭდილებას.

აი იგივე ბრძოლის აღწერა „პოლტავა“. პუშკინი ირჩევს მაღალი სტილის აღმაფრთოვანებელ სიტყვებს, მათი საშუალებით გვიხატავს პეტრეს სახეს და ქმნის გიგანტური ბრძოლის შთამბეჭდავ სურათს:

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. т. 9. с. 218-219.

„გეთარავდეს ლმერთი“ — ბრძანა პეტრემაც
და გამოვიდა კარვიდან სწრაფად.
ცხენი მოართვეს მეფეს მხედრებმა,
მუხლზე იცემდა მერანი ფათარს.
ერთ რამედა ღირს ხელმწიფის ხილვა,
მისი მრისხანე თვალების ბრწყინვა,
მისი მიმოხერა და წარბთა შეყრა, —
ღვთის რისხეასა ჰგავს ჩამოსულს ქვეყნად.

.....
და ატყლა ომი, პოლტავის ომი!
გააფრთებული ლომს ეცა ლომი,
გადათელილი ცოცხალი კედლით
ხორცი და ძვალი დაზვიინდა მხედრის,
თუქის ბირთვები დახტიან ირგვლივ,
რიგს ენაცელება ახალი რიგი
სკდებიან, გლეჯენ, ანგრევენ, თხრიან,
გვამებზე ისევ გვამები ყრია,
ბრკეყიალებს ხიშტი, მახვილი, შუბი,
ღმუის ქვემეხი, იპობა შუბლი,
გუგუნებს დოლი, იხევა მკერდი,
შუედის და რუსის, რუსის და შუედის.
ოხერა, თქარუნი, კიხვინი, კენესა,
კირის დღე აღგას კაცსაც და ცხენსაც,
კბილდაკრეკილი და ფერმიხდილი
ორთავე მხრიდან მოდის სიკვდილი!

ვ. მაიაკოვსკი წერდა რევოლუციის ბრძოლები პოლტავაზე სე-
რიოზულიაო. ჩვენი ეპოქის ამალღებულები მოვლენები მოითხოვს
ვანსაკუთრებულად ნათელ, სიმალღის გრძნობით აღვსილ მხატ-
ვრულ საშუალებებს.

¹ ა. პუ შკინი, რჩეული თხზულებანი, თბილისი, 1975, გვ. 274-276.

4. ზრახვიკული

ზრახვიკული რეპორტი ანაზღაურებადი დანაკარგი და უკვდავების დამკვიდრება

ადამიანი მოკვდავია და პიროვნებას არ შეიძლება არ აღეკვებდეს სიცოცხლის აზრის, სიკვდილისა და უკვდავების პრობლემები. ადამიანები სხვადასხვა ფორმითა და სიღრმით იაზრებენ ამ პრობლემებს.

კაცობრიობის ისტორია აღსავსეა ტრაგიკული მოვლენებით. ხელოვნება, სამყაროს ფილოსოფიური გააზრებისას, შინაგანად მიისწრაფვის ტრაგიკული თემისაკენ. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, პიროვნების ცხოვრებაც, საზოგადოების ისტორიაც და მხატვრული პროცესიც მრავალგზის გადაიკვეთება ტრაგიკულის პრობლემასთან.

მეოცე საუკუნე საუკუნეა უდიდესი სოციალური ძვრებისა, რევოლუციებისა, ბრძოლებისა, კრიზისებისა, სწრაფი ცვლილებებისა, რომლებიც დედამიწის ხან ერთ, ხან მეორე წერტილში წარმოშობს ურთულეს, ძალზე დაძაბულ სიტუაციებს. ამიტომ ჩვენი თანამედროვეობისათვის ტრაგიკულის პრობლემის თეორიული ანალიზი, გარკვეული აზრით, არის თვითანალიზი და სამყაროს გააზრება. სამყაროს მდგომარეობის მეორე მხარეს მოიცავს კომიკურის ესთეტიკური კატეგორია. ჩარლი ჩაპლინის გენია გამოვლინდა ტრაგიკომიკურ ფორმაში. ტრაგიკულისა და კომიკურის ურთიერთმოქმედება ყველაზე სრულად შეესატყვისება ეპოქის სულსა და მდგომარეობას. შემთხვევითი როდია, რომ ყველა უმაღლესი მხატვრული ღირებულებები, რომლებითაც შთამომავლობა იმსჯელებს ჩვენს ეპოქასა და მის ხელოვნებაზე, აღსავსეა ტრაგიკული და კომიკური პათოსით. გავიხსენოთ მ. შოლოხოვის, მ. ბულგაკოვის, ა. პლატონოვის, ბ. ბრეხტის, თ. მანის, უ. ფოლკნერის, ე. ჰემინგუეის, რ. როლანის, ს. ეიზენშტეინის, პ. პიკასოს, დ. შოსტაკოვიჩის, ს. პროკოფიევის, გ. მალერის შემოქმედება).

ბ. ი. ჩაიკოვსკის მეოთხე სიმფონიის ესთეტიკური სტრუქტურა, მუსიკათმცოდნე ი. ი. სოლერტინსკის აზრით, შეიძლება გამოისახოს

ფორმულით „ტრაგედია — დაღუპვა — ზეიმი“¹. ამ ფორმულას აქვს ტიპოლოგიური მნიშვნელობა ტრაგიკული ნაწარმოებების აგებისათვის. პოემაში „ვლადიმერ ილიას ძე ლენინი“, რევოლუციის ბელადის სიკვდილზე თხრობისას, ვ. მაიაკოვსკი გადმოგვცემს ხალხის სევდას და უცებ ყველაზე მაღალ, ყველაზე შემზარავ ადგილას პოეტი მოულოდნელად წარმოთქვამს საზეიმო სიტყვას „მე ბედნიერი ვარ“.

Я счастлив,
что я этой силы частица,
что обшле
даже слезы из глаз.²

მწუხარებიდან სიხარულისაკენ ამ გადასვლაში ტრაგიკულის ერთ-ერთი უმაღლესი საიდუმლო დევს. ჭერ კიდევ დ. იუმმა ტრაქტატიში „ტრაგედიის შესახებ“ ყურადღება მიაქცია იმას, რომ ტრაგიკული ემოცია შეიცავს მწუხარებასაც და სიხარულსაც, საშინელებებსაც და სიამოვნებებსაც.³ ამ მოვლენების ბუნების გასაგებად შევხედოთ ტრაგიკულის ისტორიულ წყაროებს ხელოვნებაში.

ძველმა ხალხებმა, რომელთა ეკონომიკა დამოკიდებული იყო მიწათმოქმედებაზე, შექმნეს ლეგენდა გარდაცვლილ, მაგრამ მკვდრეთით აღმდგარ ღმერთებზე: დიონისეზე (საბერძნეთი), ოსარისზე (ეგვიპტე), აღონისზე (ფინიკია), ატისზე (მცირე აზია), მარდუქზე (ბაბილონი). ამ ღმერთების საპატივსაცემო საკულტო დღესასწაულების დროს მათი სიკვდილით გამოწვეული მწუხარება იცვლებოდა მათი აღდგომით გამოწვეული სიხარულით და მხიარულებით. ამ ლეგენდების საფუძველია დაკვირვება პურის მარცვალზე „მომაკვდავზე“, როდესაც მას მიწაში აგდებენ, — თავთავის სახით⁴ და კვლავ „აღმდგარზე“. საზოგადოებრივი წინააღმდეგობების თანდათანობით ზრდასთან ერთად ამ მითების საფუძველი გართულდა და სულ უფრო და უფრო სოციალიზირებული გახდა: ღმერთების სიკვდილთან და აღდგომასთან აკავშირებდნენ ამქვეყნიური ტანჯვისა-

¹ Соллертинский И. И. Избранные статьи о музыке. Л.—М., 1946. с. 98.

² Маяковский В. Полн. собр. соч., В 13-ти т. М., 1956, т. 7, с. 304.

³ Юм Д. О трагедии. Вопросы литературы, 1967, № 2, с. 166—167.

⁴ უახლოესი გამოკვლევების თანახმად, ბუნებაში სიტოცხლისა და სიკვდილის წრებრუნვა არამიწათმოქმედი ხალხის მიერაც იყო შენიშნული. ისინი თავის მსჯელობებს აყრდნობდნენ წელიწადის დროის შენაცვლებაზე დაკვირვებას (შემოდგომა და ზამთარი ბუნების სიკვდილია, გაზაფხული და ზაფხული — მისი აღდგომა).

გან ხსნის იმედს, ოცნებას მარადიულ ცხოვრებაზე (ლეგენდა ქრისტეზე).

ტრაგიკული სკანონზომიერება კონცეფტუალურ-მოვლენით სფეროში დაღუპვის აღდგომაში გადასვლაა, ემოციურ სფეროში კი მწუხარებიდან სიხარულში გადასვლაა. ტრაგიკული ემოცია, როგორც მძიმე მწუხარებისა და მაღალი აღფრთოვანების კავშირი, სხვადასხვა ხალხების ხელოვნებაში გამოვლინდება: ესკიმოსების ტრაგიკულ მოქმედებაშიც (ის აღწერილია ი. ვ. კრუზენშტერნის მიერ), ძველ ზღაპრებშიც — კორეულ „სიმ-ჩენში“, ბანტუს ზღაპარში „შვიდი გმირი და შვიდი ჩიტი“, ძველინდური ესთეტიკა ამ სკანონზომიერებას გამოხატავდა „სამსარას“ ცნებით, რომელიც ნიშნავს სიცოცხლისა და სიკვდილის წრებრუნვას, გარდაცვლილი ადამიანის გარდასახვას სხვა ცოცხალ არსებაში ამ ადამიანის მიერ გატარებული ცხოვრების ღირებულების შესაბამისად. მეტემფსიქოზის კონცეფცია (სულის გარდასახვა სიკვდილის შემდგომ) ძველ ინდოელებს დაკავშირებული ჰქონდათ ესთეტიკური სრულყოფილების იდეასთან, უფრო მშვენიერისაკენ ასვლასთან.¹ ინდური ლიტერატურის უძველეს ძეგლში — ვედებში — ლაპარაკი იყო იმქვეყნიური ცხოვრების სილამაზეზე და იქ წასვლის სიხარულზე? ძველ მექსიკელებთანაც არსებობდა მიცვალებულთა სხვაგვარად ყოფნის პრობლემა, მაგრამ ამ შემთხვევაში, „საბოლოო ბედს ადამიანთა მორალური ქცევა კი არ განსაზღვრავს, არამედ ხასიათი სიკვდილისა, რომლითაც ისინი სტოვებენ ამქვეყნიურ ცხოვრებას.“²

ძველთაგანვე ადამიანი ვერ ეგუებოდა არყოფნას: სიკვდილზე ფიქრს მიყავდა ის უკვდავების იდეამდე. „არარას“, არყოფნას კი ადამიანები ბოროტების ადგილსამყოფელად სთვლიდნენ. ბოროტებას იქ სიცილით მიაცილებენ. პარადოქსალურია, მაგრამ სიკვდილზე ლაპარაკობს არა ტრაგედია, არამედ სატირა. სატირა ასაბუთებს სიცოცხლისუნარიანი და ზოგჯერ გამარჯვების მოზემე ბოროტების მოკვდაობას, ხოლო ტრაგედია განამტკიცებს უკვდავებას, გვაჩვენებს ადამიანში არსებულ სიკეთისა და მშვენიერების საწყისებს, რომლებიც გამარჯვებას ზემობენ, მიუხედავად იმისა, რომ თავად გმირი დაიღუპა.

ტრაგედია მწუხარე სიმღერაა აუნახლაუ-

¹ Древнеиндийская философия. М., 1963, с. 178.

² Шантепи-де-ля Соссей П. Д. Иллюстрированная история религии. Спб., т. 2, с. 41.

³ Леон-Портилья М. философия нагуа. Исследование источников. М., с. 226-227.

რებელ დანაკარგზე და ადამიანის უკვდავების სა-
სიხარულო ჰიმნია. ტრაგიკულის სწორედ ეს სიღრმისე-
ული ბუნება გამოვლინდება, როცა მწუხარების გრძნობა მთავ-
რდება სიხარულით, (მე ბედნიერი ვარ...) სიკვდილი-უკვდავებით.

ტრაგიკულის საწყისებთან, ძველ ლეგენდებში უკვდავების იდეა
ილუზორულ ფორმაშია მოცემული — იმქვეყნიური ცხოვრების
იდეისა და გარდაცვლილი გმირის აღდგომის იდეის სახით. მიუხე-
დავად იმისა, რომ ჩვენ არ ვიზიარებთ ამ ილუზორულ წარმოდგე-
ნებს, არ შეიძლება არ ვაღიაროთ, რომ მათში რეალური ფილო-
სოფიურ-ესთეტიკური პრობლემატიკა იმალება: ამქვეყნიური უკვ-
დავება არსებობს. გმირი განაგრძობს სიცოცხლეს თავისი საქმიან-
ობის შედეგებშიც, ხალხის ხსოვნაში, საქმეებში, გმირობაში. ასე-
თია ჰეშმარიტება, რომელიც იმალება მითებში აღდგომის შესახებ.
ტრაგიკული ნაწარმოები გვიხსნის პიროვნებაში იმას, რაც თავის
გაგრძელებას პოულობს კაცობრიობაში.

ტრაგიკულის ზოგადფილოსოფიური ასექციები

ადამიანი სამუდამოდ მიდის ცხოვრებიდან. სიკვდილი ცოცხალ-
ლის მკვდრად გადაქცევს. მაგრამ ცოცხალში ცოცხლობს გარდაც-
ვლილი: კულტურა ინახავს ყველაფერს, რაც იყო და აღარ არის, იგი
კაცობრიობის არაგენეტიკური მეხსიერებაა. თითოეული ადამიანი
მთელი სამყაროა. პ. ჰაინე ამბობდა, ყოველი საფლავის ქვის ქვეშ
მთელი სამყაროს ისტორიაა, რაც არ შეიძლება უკვალოდ გაქრესო.

კ. მარქსი ჯერ კიდევ ადრეულ ნაწარმოებებში აკრიტიკებდა
ინდივიდუალური უკვდავების იდეას და მის საპირისპიროდ ადა-
მიანის საზოგადოებრივი უკვდავების იდეას იცავდა. ადამიანური
საქმიანობის ნაყოფი პიროვნების სიცოცხლის ყველაზე საუკეთესო
გაგრძელებაა, მაშინ როცა ინდივიდუალური უკვდავების იმედი
ილუზორულია.

ტრაგედია გაიზიარებს განუყოფელ ინდივიდის დაღუპვას,
როგორც მთელი სამყაროს გამოუსწორებელ მარცხს და ამავე
დროს ამკვიდრებს სამყაროს სიმყარეს, მარადიულობას, უსასრუ-
ლობას, მიუხედავად იმისა, რომ სასრული არსება ტოვებს ამ ქვე-
ყანას. თავად ამ სასრულ არსებაში ტრაგედია პოულობს უკვდავ
თვისებებს, რაც პიროვნებას ანათესავებს სამყაროსთან, სას-
რულს — უსასრულობასთან. ტ რ ა გ ე დ ი ა ფ ი ლ ო ს ო ფ ი უ რ ი

ხელოვნებაა, რომელიც აყენებს და გად-
წყვეტს ცხოვრების უმაღლეს მეტაფიზიკურ
პრობლემებს, აცნობიერებს ყოფიერების საზ-
რისს, აანალიზებს გლობალურ პრობლემებს.

ტრაგედიაში, როგორც ფიქრობდა ჰეგელი, დაღუპვა არ არის
მხოლოდ განადგურება. იგი ასევე ნიშნავს იმის შენახვას გარდაქ-
მნილი სახით, რაც უნდა დაიღუპოს მოცემული ფორმით. თვითშე-
ნახვის ინსტიქტით დათრგუნულ არსებას ჰეგელი უპირისპირებს
„მონის ცნობიერებიდან“ განთავისუფლებულ ადამიანს, რომელსაც
ძალუძს სიცოცხლე უმაღლესი ღირებულებისათვის გასწიროს.
უსასრულო განვითარების იდეის წვდომის უნარი, ჰეგელის მიხედ-
ვით, ადამიანის ცნობიერების მნიშვნელოვანი მახასიათებელია.

მსოფლიო მხატვრულ კულტურაში ტრაგიკული სიტუაციების
გააზრების ორი უკიდურესი პოზიცია არსებობს: ეგზისტენციალუ-
რი და ბუდისტური.

ეგზისტენციალიზმმა სიკვდილი ფილოსოფიისა და ხელოვნე-
ბის ცენტრალურ პრობლემად აქცია. ინდივიდის თვითკმარი ღირე-
ბულებების დასაბუთებით ეგზისტენციალისტები პარადოქსამდე
მიდიან: პიროვნების დაღუპვა აღარ არის საზოგადოებრივი პრობ-
ლემა. თუ პიროვნება ხალხიდან მოწყვეტილია, ხალხს აღარ აინტე-
რესებს მისი დაღუპვა.

სამყაროსთან პირდაპირ დარჩენილ პიროვნებას, რომელიც ვერ
შეიგრძნობს თავის გარშემო კაცობრიობას, სამყაროს გარდუვალი
განადგურების შიში მოიცავს. ხოლო თვითკმარად ღირებული ინ-
დივიდი სინამდვილეში აღმოჩნდება აბსურდულ პიროვნებად, რომ-
ლის ცხოვრებასაც არა აქვს საზრისი და ღირებულება.

ბუდიზმის მიხედვით, ადამიანი, სიკვდილის შემდეგ, სხვა არსე-
ბად გარდაიქმნება. თუ ეგზისტენციალიზმი ათანაბრებს სიცოც-
ხლეს სიკვდილთან (სიცოცხლე ისეთივე აბსურდია, როგორც სიკ-
ვდილი), ბუდისტური იდეოლოგია პირიქით, სიკვდილს ათანაბრებს
სიცოცხლესთან (სიკვდილის შემდეგ ადამიანი განაგრძობს სიცოც-
ხლეს, ამიტომ სიკვდილი არაფერს არ ცვლის). ორივე შემთხვევაში
მოხსნილია ყოველგვარი ტრაგიზმი. პიროვნების დაღუპვას მხო-
ლოდ იქ აქვს ტრაგიკული ჟღერადობა, სადაც ადამიანი, როგორც
უმაღლესი ღირებულება, ცხოვრობს ხალხისთვის და საზოგადოებ-
რივ ინტერესებს თავისი ცხოვრების შინაარსად აქცევს. ამ შემ-
თხვევაში, ერთი მხრივ, არსებობს პიროვნების განუყოფელი
ინდივიდუალური თავისებურება და ღირებულება; ხოლო მეორე

მხრივ დასაღუბავად განწირული გმირი განაგრძობს სიცოცხლეს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ამიტომ გმირის დაღუპვა ადამიანური ინდივიდის, სამუდამო დაკარგვის გრძნობას ბადებს (აქედან — მწუხარება) და ამავე დროს აღმოცენდება კაცობრიობის სახით პიროვნების სიცოცხლის გაგრძელების იდეა (აქედან — სიხარულის მოტივი).

ტრაგიკულის წყაროა სპეციფიკური საზოგადოებრივი წინააღმდეგობები — კოლიზია ისტორიულად აუცილებელ, მომწიფებულ მოთხოვნილებებსა და მისი განხორციელების დროებით პრაქტიკულად შეუძლებლობას შორის, ცოდნის გარდაუვალი უკმარობა, უმეცრება ხშირად ხდება უდიდესი ტრაგედიის წყარო. ტრაგიკულში გაიაზრება ყოფიერების საყოველთაო პრობლემები, ისინი დაკავშირებულნი არიან კაცობრიობისათვის გამოსავალის ძიებასთან.

ამ კატეგორიაში აისახება არა ადამიანის უბედურება, გამოწვეული უბრალო უსამოვნებებით, არამედ მთელი კაცობრიობის უბედურება, ყოფიერების რალაც ფუნდამენტური არასრულყოფილება.

ზრავიკული ხელოვნებაში

ყოველი ეპოქა თავისებურად აისახება ტრაგიკულში, უფრო ხაზგასმით გამოყოფს მისი ბუნების გარკვეულ მხარეებს.

ტრაგიკული გმირი რალაც ისეთის მატარებელია, რაც ინდივიდუალური ყოფიერების საზღვრებს მიღმაა, ძალაუფლების, პრინციპის, ხასიათის, რალაც დემონური ძალის მატარებელია. ანტიკური ტრაგედიის გმირებს ხშირად მომავლის ცოდნის უნარი შესწევთ. წინასწარმეტყველება, გრძნეული სიზმრები, ღმერთებისა და ორაკულების გრძნეული სიტყვები — ყოველივე ეს ორგანულად შედის ტრაგედიის სამყაროში. ბერძნები ახერხებდნენ, შეენარჩუნებინათ თავიანთი ტრაგედიების თავშესაქცევრობა, თუმცა მოქმედ პირებსაც და მსუფრებლებსაც ხშირად ატყობინებდნენ კიდევ ღმერთების ნებას, ანდა ქორო წინასწარმეტყველებდა მოვლენათა შემდგომ სვლას. რა თქმა უნდა, თავად მსუფრებელმაც კარგად იცოდა სიუჟეტი ძველი მითებისა რომელთა საფუძველზეც იქმნებოდა უმეტესწილად ტრაგედია. ბერძნული ტრაგედიის შესაქცევადობა მყარად ეფუძვნებოდა არა იმდენად სიუჟეტის მოულოდნელ სვლებს, რამდენადაც მოქმედების ლოგიკას. ტრაგედიის მთელი აზრი გამოიხა-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 29, с. 495.

ტებოდა არა აუცილებელ და საბედისწერო დასასრულში, არამედ გმირთა ქცევის ხასიათში. აქ მნიშვნელოვანია ის, თუ რა ხდება და განსაკუთრებით ის, თუ როგორ ხდება. სიუჟეტის ზამბარა და მოქმედების რეზულტატი გაშიშვლებულია.

ანტიკური ტრაგედიის გმირი მოქმედებს აუცილებლობის კალაპოტში. მას არ ძალუძს აიცდინოს აუცილებელი, მაგრამ ის იბრძვის და სიუჟეტი რეალიზდება სწორედ მისი აქტივობის ძალით. ანტიკურ გმირს აუცილებლობა კი არ უბიძგებს კვანძის გახსნასა-კენ, არამედ ის საკუთარი მოქმედებით თავად ანხორციელებს თავის ტრაგიკულ ბედს. ასეთია ოიდიპოსი სოფოკლეს ტრაგედიაში „ოიდიპოს მეფე“. თავისი ნებით, ცნობიერად და თავისუფლად ეძიებს ის უბედურების მიზეზებს, თებეს მაცხოვრებლებს რომ დაატყდათ თავს. „გამოძიება“ მთავარი „გამომძიებლის“ წინააღმდეგ შეტრიალდება: ირკვევა, რომ თებეს უბედურების მიზეზი თავად ოიდიპოსია საკუთარი მამა რომ მოუკლავს და თავის დედაზე დაქორწინებულა. მაგრამ ამ ქეშმარიტების დადგენის შემდეგაც კი ოიდიპოსი არ წყვეტს „გამომძიებას“, არამედ მიყავს იგი ბოლომდე. ანტიკური ტრაგედიის გმირი თავისუფლად მოქმედებს მაშინაც კი, როცა იცის თავისი დაღუპვის გარდუვალობა. იგი განწირული არსება კი არ არის, არამედ გმირია, რომელიც დამოუკიდებლად მოქმედებს ღმერთების ნების შესატყვისად, აუცილებლობის შესაბამისად.

ბერძნული ტრაგედია გ მ ი რ უ ლ ი ა. 'ესქილესთან' პრომეთე თავგანწირულად ემსახურება ადამიანს, გმირობას ჩადის და ისჯება იმისათვის, რომ ადამიანებს მისცა ცეცხლი. ქორო ქებას ასხამს პრომეთეს გმირულ საწყისს:

Ты сердцем смел, ты никогда
Жестоким бедам не уступилъ.¹

(შენ გულადი ხარ. მრისხანე უბედურებას არასოდეს დაუთმობ რამეს)

შუა საუკუნეებში ტრაგიკული წარმოსდგება არა როგორც გმირული, არამედ, როგორც მოწამებრივი. აქ ტრაგედია ზებუნებრივის ახსნას იძლევა, მისი მიზანია ნუგეშისცემა. პრომეთესაგან განსხვავებით, ქრისტეს ტრაგედია მოწამებრივი შუქითაა განათებული. შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ტრაგედიაში ყოველმხრივ ესმებოდა ხაზი მოწამებრივ, ტანჯვის საწყისს². მისი ცენტრალური

¹ Греческая трагедия. М., 1956 с. 61.

² Хрестоматия по истории западноевропейского театра. М., 1953, т. I, с. 109.

პერსონაჟები წამებული არიან. ეს განწმედის ტრაგედია კი არ არის, არამედ ნუგეშისცემის ტრაგედიაა, მისთვის კათარზისის ცნება უცხოა. შემთხვევითი როდია, რომ თქმულებას ტრისტანისა და იზოლდას შესახებ აგვირგვინებს მოწოდება იმათ მიმართ, ვინც უბედურია თავის ვნებებში: „დაე, აქ შვება იპოვონ ცვალებადობისა, უსამართლობისა, ჯავრისა, ტანჯვისა, ერთი სიტყვით, სიყვარულის ყოველგვარი ტკივილების წინააღმდეგ“.

ნუგეშისცემის ტრაგედიისათვის დამახასიათებელია ასეთი ლოგია: დამშვიდდი, რადგან შენზე უფრო მწარე, შენზე უფრო მძიმე წამება წილად ხვდებათ ადამიანებს, რომელნიც შენთან შედარებით ნაკლებ იმსახურებენ მათ. ასეთია ღვთის ნება. ტრაგედიის ქვეტექსტი შეიცავდა დაპირებას: შემდგომ, იმ ქვეყნად გელის ბედნიერება. მიწიერი ნუგეშისცემა (მხოლოდ შენ როდი იტანჯები) შეივსება იმქვეყნიური ნუგეშისცემით (იქ შენ არ დაიტანჯები და შენ დამსახურების მიხედვით მოგეგება).

თუ ანტიკურ ტრაგედიაში ყველა არაჩვეულებრივი ამბავი სავესებით ბუნებრივად ხდება, შუა საუკუნეების ტრაგედიაში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ამბის ზებუნებრივობა, არაჩვეულებრივობა.

შუა საუკუნეების ეპოქისა და აღორძინების საზღვარზე აღიმართება დანტეს დიდებული ფიგურა. ტრაგიკულის მისეულ გაგებას შუა საუკუნეების ღრმა კვალი ატყვია და ამასთან ერთად მასში შეიმჩნევა ახალი დროის იმედების ანარეკლიც. დანტესთან ჯერ კიდევ ძლიერია შუა საუკუნეების მოწამებრიობის მოტივი: მარადიული წამებისათვის განწირულნი არიან ფრანჩესკა და პაოლო, რომელთაც თავისი სიყვარულით დაარღვიეს მათი საუკუნის მორალური წყობა, შეარყიეს სამყაროს წესრიგის არსებული მთლიანობა, ყური არ უგდეს ცისა და მიწის აკრძალვებს. ამასთან ერთად „ღვთაებრივ კომედიაში“ არ არის შუა საუკუნეების ტრაგედიის ესთეტიკური სისტემის მეორე სვეტი — ზებუნებრივობა, ჯადოსნობა. აქ ისევ ზებუნებრივის ბუნებრივობაა, არარეალურის რეალობაა (რეალურია ჯოჯოხეთის გეოგრაფია და ჯოჯოხეთური ქარიშხალი, რომელიც შეყვარებულებს მიაქროლებს), ანტიკური ტრაგედიისათვის იყო დამახასიათებელი. ახალ საფუძველზე ანტიკურობასთან ასეთი დაბრუნება ხდის სწორედ დანტეს აღორძინების იდეების ერთ-ერთ პირველ გამომხატველად.

ფრანჩესკასა და პაოლოსადმი დანტეს ტრაგიკული თანაგრძნობა

² Лессинг Г. Э. Избранные произведения. М., 1953, с. 517-518.

გაცილებით გულახდილია, ვიდრე ტრისტანისა და იზოლდას შესახებ არსებული თქმულების უცნობი ავტორის თანაგრძნობა თავის გამირებისადმი. ამ უკანასკნელთან ეს თანაგრძნობა წინააღმდეგობრივია, იგი ხშირად ან — მორალური მსჯელობით იცვლება, ანდა ჯადოსნური მიზეზებით აიხსნება (ადამიანების თანაგრძნობა იმათ მიმართ, ვინც დალია ჯადოსნური ბანგი). დანტე კი უშუალოდ, თავისი გულისთქმიდან გამომდინარე, თანაუგრძნობს პაოლოსა და ფრანჩესკას, თუმცა კი წვდება მარადიულ წამებისათვის მათი გაწირვის გარდუვალობას. მათი ტრაგიზმის ამაღლვებელი-მოწამოებრივი (და არა გამირული) ხასიათი მშვენიერადაა გადმოცემული ასეთ სტრიქონებში:

Дух говорил, томимый страшным гнетом,
Другой рыдал, и мука их седеи,
Мое чело покрыла смертным потом;
И я упал, как падает мертвец.¹

შუა საუკუნეების ადამიანი სამყაროს ღვთაებრივ ახსნას იძლეოდა. ახალი დროის ადამიანი სამყაროსა და მისი ტრაგედიის მიზეზს თავად ამ სამყაროში ეძებს. ფილოსოფიაში ეს გამოიხატა სპინოზას კლასიკურ დებულებაში, რომლის თანახმად ბუნება არის *causa sui* (თავისი თავის მიზეზი). უფრო ადრე კი ამ პრინციპმა ხელოვნებაში პოვა ასახვა. სამყარო, ცხადია, ადამიანთა ურთიერთობების, ვნებებისა და ტრაგედიების სფეროც, არ საჭიროებს არავითარ იმპევენიურ ახსნას, მას საფუძვლად არ უდევს ბოროტი ბედინწერა, ღმერთი, ჯადოსნობა — ბოროტი თილისმა. ვაჩვენოთ სამყარო ისეთი როგორც არის, ავხსნათ ყოველივე შინაგანი წინააღმდეგობებით, გამოვიყვანოთ ყოველივე მისი საკუთარი მატერიალური ბუნებიდან — ასეთია ახალი დროის რეალიზმის დევიზი, რომელიც ყველაზე უფრო სრულად განხორციელდა შექსპირის ტრაგედიებში..

რომეო და ჯულიეტა თავის თავში ატარებენ საკუთარი ცხოვრების ავსა და კარგს. მათი ქცევა მათივე ხასიათიდან იზადება. საბედისწერო სიტყვებმა „მას რომეო ჰქვია, იგი მონტეკების ვაჟია, თქვენი მტრების ვაჟი“ — ვერ შეცვალა ჯულიეტას დამოკიდებულება შეყვარებულის მიმართ. იგი არ არის შებოჭილი არავითარი გარეგანი მარეგლამენტირებელი საწყისით. ჯულიეტას ქცევის ერთადერთი საზომი და მამოძრავებელი ძალაა თავად ის, რომელსადმი მისი სიყვარული.

¹ Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад. М., 1961, с. 48.

აღორძინების ეპოქის ხელოვნებამ გააშიშვლა ტრაგიკული კონფლიქტის სოციალური ბუნება. სამყაროს არსების ნათელყოფით, ტრაგედია დააფუძვნა ადამიანის აქტივობა და მისი ნების თავისუფლება. ჰამლეტის ტრაგედიის არსი თითქოს იმ ამბებშია, რომლებიც მას გადახდა. მაგრამ მსგავსი უბედურება ლაერტსაც დაატყდა თავს — მაშ რატომია რომ ეს უბედურება არ აღიქმება როგორც ტრაგედია? ლაერტი პასიურია, ხოლო ჰამლეტი თავად, შეგნებულად მიდის რთულ გარემოებათა შესახვედრად. იგი „მოზღვავებულ უბედურებასთან“ ბრძოლას იჩრჩევს. სწორედ ამ არჩევანზეა ლაპარაკი ცნობილ მონოლოგში:

ყოფნა?.. არ ყოფნა?.. საკითხავი აი ეს არის.
სრულდიდ ქმნადობას რა შეჭფერის? ის, რომ იტანჯოს
და აიტანოს მჩაგრავ ბედის ნეშტრითა გმირვა,
თუ შეებრძოლოს მოზღვავებულ უბედურებას
და ამ შეებრძოლვით მოსპოს იგი... მოსპოს სიცოცხლე...
ბოლო მოუღოს... მიიძინოს... სხვა არაფერი...¹

უ. შექსპირმა „მეფე ლირში“ მხატვრულად გააანალიზა ჰემმარიტი და ყალბი დიდება. მეფე ლირს ძლევეამოსილი ძალაუფლება ჰქონდა, მაგრამ მისი დიდება მოჩვენებითი აღმოჩნდა. ის ხელმძღვანელობდა მხოლოდ ჟინით და კეთილი და სამართლიანი კი არ იყო, არამედ ქირვეული და პატივმოყვარე. ლირი სულით ბრძა. უფროსი ქალიშვილების პირფერობა მან ჰემმარიტ სიყვარულად ჩათვალა, ხოლო უმცროსი ქალიშვილის — კორდელიას უჩუშარი თაყვანისცემა — სიცივედ და უგულობად. და აი უფროსი ქალიშვილებისაგან გაწბილებული ლირი ქარიშხლის დროს ველზე აღმოჩნდება. ჰემმარიტ ქუხილისაგან დაბრმავებული, უბედურებისაგან შეშლილი, ჩამოძენძილი, თვითნებური ძალაუფლების მოჩვენებითი დიდებულება დაკარგული მოხუცი იძენს ადამიანურ შეხედულებას საგნებზე, ამასთან ერთად კი — ნამდვილ სიძლიერეს. განდევნილ მეფეში ადამიანური სულის სიძლიერე იხსნება. ის ამაყად უპირისპირდება უბედურებას და საბოლოოდ გაიაზრებს სამყაროს ჰემმარიტ ღირებულებას — მოიპოვებს რაღაც უფრო მეტს, ვიდრე ადამიანებზე ძალაუფლებაა — ძალაუფლებას საკუთარ თავზე, თავის ვნებებზე, ცხოვრების რეალურ ხედვას.

ახალი დროის ხელოვნებაში ამაღლებული მკაფიოდაა განხორციელებული ბეთპოვენის მეცხრე სიმფონიაში. ჩუმი, ყრუ ბგერები თანდათანობით ძლიერდება და მოულოდნელად აფეთქდება. აი

¹ უ. შექსპირი, ტრაგედიები, წიგნი I, თბილისი, 1980, გვ. 391-392.

ყოველივე კვლავ გაირინდა, თითქოს მიწამ შთანთქაო, მაგრამ აქ გროვდება რალაც უდიდესი ენერგია, მისი მაუწყებელი ნაპერწკლები გამოიჭრებიან და აბრიალდებიან, შემდეგ კვლავ ჩაქრებიან, უცებ ძლიერი ტალღა დაგორდება და ყოველივეს წალეკავს თავის გზაზე. სიმფონია გამოხატავს იმ ისტორიული პროცესების ფარულ ძალას, რომლებშიც ადამიანთა უდიდესი მასებია ჩაბმული.

ბეთჰოვენისგან განსხვავებით, მოცარტის მუსიკალური სამყარო მყურდოა, ცხოვრებისეული. იგი შიგნიდანაა გასხივოსნებული, მთლიანად გამთბარია მთრთოლვარე ადამიანური სუნთქვით. მისი სამყარო პარმონიულად შეკრული მთელია, იგი იმ ბროლის სფეროს მიაგავს, რომლითაც ბ. შოუს ეკუთვნის სახუმარო აფორიზმი: ჰქვიანები ეგუებიან სამყაროს, სულელები კი ცდილობენ სამყარო შეიგუონ, ამიტომ სწორედ სულელები ცვლიან სამყაროს და ქმნიან ისტორიასო, ეს აფორიზმი პარადოქსალურ ფორმაში გადმოგვეცემს ტრაგიკული დანაშაულის ჰეგელისეულ კონცეფციას. კეთილგონიერი ადამიანი საღი აზრის მიხედვით მოქმედებს, მხოლოდ თავისი დროის მყარი ცრურწმენებით ხელმძღვანელობს. ტრაგიკული გმირი კი თავისი თავის განხორციელების აუცილებლობის შესაბამისად მოქმედებს და არავითარ გარემოებას არ აქცევს ყურადღებას. იგი თავისუფლად მოქმედებს, თავად ირჩევს ქმედების მიმართულებას და მიზნებს. მისი დაღუპვის მიზეზი მოცემულია მისივე აქტიურობაში, მისსავე ხასიათში. ტრაგიკული კვანძი გახსნა თავად პროვინებაში დევს. გარეგანი გარემოებები შეიძლება მხოლოდ დაუპირისპირდნენ ტრაგიკული გმირის ხასიათის თვისებებს და გამოავლინონ ისინი, მაგრამ გმირის საქციელის მიზეზი თავად მასშია. მაშასადამე, იგი თვითონ ატარებს თავისი დაღუპვის პირობებს. ჰეგელის მიხედვით, მას ტრაგიკული დანაშაული აქვს.

ნ. ჩერნიშევსკი სამართლიანად ამბობდა, რომ ნაძალადევი და მკაცრი იქნება ის აზრი, რომელიც დასაღუპავად განწირულში დანაშავეს დაინახავს. ის ხაზს უსვამს, რომ გმირის დაღუპვაში დანაშაული მიუძღვით არახელსაყრელ საზოგადოებრივ გარემოებებს, რომელთა შეცვლაცაა საჭირო. მაგრამ არ შეიძლება არ გავითვალისწინოთ ტრაგიკული დანაშაულის ჰეგელისეული კონცეფციის რაციონალური მარცვალი: ტრაგიკული გმირის ხასიათი აქტიურია. ის წინააღმდეგობას უწევს მრისხანე გარემოებებს, ცდილობს მოქმედებით გადაჭრას ყოფიერების ურთულესი ამოცანები.

ჰეგელი ლაპარაკობდა ტრაგედიის უნარზე გამოიკვლიოს სამყაროს მდგომარეობა. „ჰამლეტში“ მაგალითად, ეს მდგომარეობა ასე განისაზღვრებოდა: „ღრმთა კავშირი დაირღვა“, „ჩქევყანა საპყრობილეთა“, „დანია ერთი უარესი ჯურღმულთაგანია“. თეორიულად ღრმა აზრის მატარებელია მსოფლიო წარღვნის სახე. არსებობენ ეპოქები, როცა ისტორია კალაპოტიდან გადმოდის. შემდეგ კვლავ ნელა უბრუნდება კალაპოტს და აგრძელებს თავის ხან ნელ, ხან კი ბობოქარ დინებას. ბედნიერია პოეტი, რომელიც კალმით შეეხება თავის თანამედროვეებს ისტორიის კალაპოტიდან გადმოსვლის მშფოთვარე ეპოქაში: ის უცილობლად შეეხება ისტორიას; მის შემოქმედებაში ასე თუ ისე აისახება სიღრმისეული ისტორიული პროცესის თუნდაც ზოგიერთი არსებითი მხარე. ასეთ ეპოქაში დიდი ხელოვნება ისტორიის სარკედ იქცევა. შექსპირის ტრაგედია — მსოფლიოს მდგომარეობის, ზოგადსაკაცობრიო პრობლემების ასახვა — თანამედროვე ტრაგედიის პრინციპია.

ანტიკურ ტრაგედიაში აუცილებლობა გმირის თავისუფალი მოქმედების საშუალებით ხორციელდებოდა. შუა საუკუნეებმა აუცილებლობა ღვთის თვითნებობად გარდაქმნა. აღორძინება აუცილებლობისა და ღვთის თვითნებობის წინააღმდეგ აჯანყდა და პიროვნების თავისუფლება დაამკვიდრა, რაც გარდაუვალობით პიროვნების თვითნებობაში გადადიოდა. რენესანსმა ვერ შეძლო განევითარებინა საზოგადოების ყველა ძალა პიროვნების საშუალებით და არა პიროვნების საზიანოდ, ხოლო პიროვნების ყველა ძალა — საზოგადოების საკეთილდღეოდ და არა საზოგადოების საზიანოდ; ჰუმანისტების დიად იდეებს ჩამოაყალიბებდა. პარმონიული, უნივერსალური ადამიანი თავისი გამყინავი სუნთქვით შეეხო ბურჟუაზიული ინდივიდუალიზმის მოახლოვებულ ეპოქას. ამ იმედების დაღუპვის ტრაგიზმი იგრძნეს ისეთმა გამჭირახმა და ღრმა ხელოვნებმა, როგორებიც იყვნენ რაბლე, სერვანტესი, შექსპირი.

აღორძინების ეპოქამ შვა არალეგამენტირებული პიროვნების ტრაგედია. იმ პერიოდში ერთადერთი რეგლამენტი ადამიანისათვის იყო ტელემის მონასტრის პირველი და უქანასკნელი მცნება: „აქეთე, რაც მოგესურვება“ (რაბლე. „გარგანტუა და პანტაგრუელი“). მაგრამ, შუა საუკუნეების რელიგიური მორალის ხუხლებიდან განთავისუფლებისას, პიროვნება ზოგჯერ კარგავდა ყოველგვარ მორალსაც, სინდისსაც, ღირსებასაც. მოახლოვებულმა ბურჟუაზიულმა ეპოქამ მზაობა გამოიჩინა, რათა რაბლესეული თეზისი „აქეთე,

რაც მოგესურვება“ გარდაექმნა ჰობსის ლოზუნგად: „ომი ყველასი ყველას წინააღმდეგ“. თავის მოქმედებაში შეუბოჰველნი, შეუზღუდველნი არიან შექსპირის გმირები (ოტელო, ჰამლეტი). ამდენადვე თავისუფალი და არაფრით რეგლამენტირებულია მოქმედება ბოროტი ძალებისა (იაგო, კლავდიუსი).

ჰუმანისტების იმედები იმის თაობაზე რომ შუა საუკუნეების შეზღუდვებისაგან განთავისუფლებული პიროვნება თავისუფლებას ბოროტად არ გამოიყენებდა ილუზორული აღმოჩნდა. და მაშინ არარეგლამენტირებული პიროვნების უტოპია სინამდვილეში პიროვნების აბსოლუტური რეგლამენტაციით შეიცვალა. XVII ს. საფრანგეთში ეს რეგლამენტაცია ასე გამოვლინდა: პოლიტიკის სფეროში — როგორც აბსოლუტური სახელმწიფო, მეცნიერებისა და ფილოსოფიის სფეროში — როგორც დეკარტის მოძღვრება მეთოდზე, რომელიც ადამიანის აზრს მკაცრი კანონების კალაპოტში ათავსებს, ხელოვნების სფეროში — როგორც კლასიციზმი. უტოპიური აბსოლუტური თავისუფლების ტრაგედიას სცვლის პიროვნების რეალური აბსოლუტური ნორმატული განპირობებულობის ტრაგედია. საყოველთაო საწყისი — სახელმწიფოს წინაშე პიროვნების მოვალეობის სახით — პიროვნების საქციელის შემზღუდველად გვევლინება. ეს შეზღუდვები ეწინააღმდეგებიან ადამიანის თავისუფალ ნებას, მის ვნებებს, სურვილებს, ლტოლვებს. კორნელისა და რასინის ტრაგედიებში ეს კონფლიქტი ცენტრალური ხდება.

რომანტიზმის ხელოვნებაში (პ. ჰინე, ფ. შილერი, ჯ. ბაირონი, ფ. შოპენი) სამყაროს მდგომარეობა გამოიხატება სულის მდგომარეობით. ბურჟუაზიული რევოლუციის შედეგებით გამოწვეული გულგატეხილობა და საზოგადოებრივი პროგრესისადმი უნდობლობა ბადებს რომანტიზმისათვის დამახასიათებელ მსოფლიო სევდას. რომანტიზმი აცნობიერებს, რომ საყოველთაო საწყისს შეიძლება ჰქონდეს არა ღვთაებრივი, არამედ ეშმაკისეული ბუნება და შეუძლია ბოროტების წარმოშობა. ბაირონის ტრაგედიებში („კაენი“) მტკიცდება ბოროტების გარდაუვალობა და მასთან ბრძოლის მარადიულობა. ასეთი საყოველთაო ბოროტების ხორცშესხმად გვევლინება ლუციფერი. კაენი ვერ ურიგდება ადამიანის სულის თავისუფლებისა და ძლიერების ვერავითარ აღკვეთას. მისი ცხოვრების აზრია ჭანყი, მარადიულ ბოროტებასთან აქტიური დაპირისპირება, სწრაფვა ძალის საშუალებით შეცვალოს თავისი მდგომარეობა სამყაროში. ბოროტება ყოვლად ძლიერია და გმირს

არ ძალუძს ცხოვრებიდან განდევნოს იგი საკუთარი სიცოცხლის გაწირვის ფასადაც კი. მაგრამ რომანტიკული ცნობიერებისათვის ბრძოლა არ არის უაზრო. ტრაგიკული გმირი არ დაუშვებს ბოროტების განუყოფელი ბატონობის დამკვიდრებას. თავისი ბრძოლით ის ქმნის სიცოცხლის რაზმებს უდაბნოში, სადაც ბოროტება მეფობს.

კრიტიკული რეალიზმის ხელოვნებამ გამოავლინა პიროვნება-სა და საზოგადოებას შორის არსებული ტრაგიკული განხეთქილება. XIX საუკუნის ტრაგედიულ ნაწარმოებთა შორის ერთ-ერთი უდიდესია ა. ს. პუშკინის „ბორის გოდუნოვი“. გოდუნოვს სურს ძალაუფლება ხალხის სასიკეთოდ გამოიყენოს. თავისი განზრახვის განხორციელების სწრაფვისას იგი ბოროტებას ჩადის — კლავს უდანაშაულო უფლისწულ დიმიტრის. და ბორისის მოქმედებასა და ხალხის იმედებს შორის გაუცხოების, შემდეგ კი, რისხვის უფსკრული აღმოჩნდა. პუშკინი გვაჩვენებს, რომ არ შეიძლება ბრძოლა ხალხისათვის ხალხის გარეშე. ბორისის ძლიერი, აქტიური ხასიათი თავის მრავალი თვისებით შექსპირის გმირებს მოგვაგონებს. მაგრამ ასევე იგრძნობოდა ღრმა განსხვავებაც: შექსპირთან ცენტრში პიროვნება დგას, პუშკინის ტრაგედიაში ადამიანის ბედი ხალხის ბედია, პიროვნების მოქმედება პირველად უკავშირდება ხალხის კეთილდღეობას. ასეთი პრობლემატიკა ახალმა ეპოქამ დაბადა. ხალხი გვევლინება ტრაგედიის მოქმედ პირად და გმირის საქციელის უმაღლეს მსაჯულად.

- სწორედ ამავე განსაკუთრებულობით ხასიათდებიან მ. პ. მუსორგსკის საოპერო-მუსიკალური ტრაგედიული სახეები. მისი ოპერები „ბორის გოდუნოვი“ და „ხოვანშჩინა“ გენიალურად ასხამენ ხორცს ტრაგედიის პუშკინისეულ ფორმულას ადამიანისა და ხალხის ბედის შერწყმის შესახებ. ოპერის სცენაზე პირველად წარმოსდგა ბოროტების, მონობის, ძალადობის, თვითნებობის წინააღმდეგ ბრძოლის ერთიანი იდეით შთაგონებული ხალხი. ხალხის ღრმა დახასიათებამ დაჩრდილა მეფე ბორისის სინდისის ტრაგედია. თავისი ყველა კეთილი ჩანაფიქრის მიუხედავად ბორისი უცხოა ხალხისათვის, მას უჩუმრად ხალხის შიშით კი აქვს, რადგან ხალხი სწორედ მასში ხედავს თავისი ტანჯვის და უბედურების მიზეზს. მუსორგსკიმ უდიდესი სიღრმით დაამუშავა ტრაგიკული ცხოვრებისეული შინაარსის ვადმოცემის სპეციფიკური მუსიკალური საშუალებები: მუსიკალურ-დრამატიული კონტრასტები, მკაფიო თემატიზმი, სევდიანი ინტონაციები, უშტი ტონალობა და ორკესტრი-

რების მუქი ტემბრები (ფაგოტი დაბალ რეგისტრში ბორისის მონოლოგში „სული სწუხს“).¹

ტრაგიკული სიყვარულის თემას თავის სიმფონიურ ნაწარმოებებში მიმართავდა პ. ი. ჩაიკოვსკი („ფრანჩესკა და რიმინი“, „რომეო და ჯულიეტა“). ტრაგედიულ მუსიკალურ ნაწარმოებებში ფილოსოფიური საწყისის განვითარებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ბედისწერის თემის დამუშავებას ბეთჰოვენის მეხუთე სიმფონიაში. ეს თემა შემდგომ განვითარდა ჩაიკოვსკის მეოთხე, მეექვსე და განსაკუთრებით მეხუთე სიმფონიაში. „ფრანჩესკა და რიმინი“ ბედისწერა ბედნიერებას ანგრევს და მუსიკაში სულ უფრო ძლიერად ჟღერს სასოწარკვეთილება. სასოწარკვეთილების მოტივი მოისმის მეოთხე სიმფონიაშიც, მაგრამ აქ გმირი საყრდენს პოულობს ხალხის მარადიული ცხოვრების ძლიერებაში. ჩაიკოვსკის მეექვსე სიმფონიაში ნაჩვენებია გმირის სულიერი ძალების გამოღვივება. დაძაბულ ტრაგიზმს ფინალში აგვირგვინებს თემა ცხოვრებასთან განშორებით აღძრული მტანჯველი სევდისა. ჩაიკოვსკის მეოთხე, მეხუთე და მეექვსე სიმფონიები გამოხატავენ წინააღმდეგობებს ადამიანის მისწრაფებებსა და ცხოვრებისეულ დაბრკოლებებს შორის, პიროვნების სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის.

XIX საუკუნის კრიტიკულ რეალიზმში (დიკენსი, ბალზაკი, სტენდალი, გოგოლი და სხვები) არატრაგიკული ხასიათი ტრაგიკული სიტუაციის გმირად გვევლინება. ცხოვრებაში ტრაგედია იქცა „ჩვეულებრივ ისტორიად, ხოლო მისი გმირი — გაუცხოებულ „კერძო და ნაწილობრივ“ (ჰეგელი) ადამიანად. ამიტომ ხელოვნებაში ქრება ტრაგედია როგორც ჟანრი, მაგრამ როგორც ელემენტი იგი ხელოვნების ყველა სახეობასა და ჟანრში შედის და ადამიანის და საზოგადოების განხეთქილების აუტანლობას გამოხატავს.

იმისათვის, რომ ტრაგიზმში არ იყოს სოციალური ცხოვრების მუდმივი თანმხლები, საზოგადოება უნდა გახდეს ადამიანური, პიროვნებასთან ჰარმონიულ თანხმობაში უნდა იყოს. ადამიანის სწრაფვა გადალახოს სამყაროსთან განხეთქილება, ცხოვრების დაკარგული საზრისის ძიება — ასეთია ტრაგიკულის კონცეფცია და ამ თემის დამუშავების პათოსი მე 20 საუკუნის კრიტიკულ რეალიზმში (ე. ჰემინგუეი, უ. ფოლკნერი, ლ. ფრანკი, პ. ბიოლი, ფ. ფელინი, მ. ანტონიონი, ჯ. გერშვინი და სხვ).

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში ტრაგიკური გამოავლენს ადამიანის ცხოვრების საზოგადოებრივ საზრისს და აჩვე-

¹ Хубов Г. Мусоргский. М., 1969.

ნებს, რომ გმირის უკვდავება ხორციელდება ხალხის უკვდავებაში. მნიშვნელოვანი ხდება თემა „ადამიანი და ისტორია“. კ. მარქსი, ფიშერის „ესთეტიკის დამუშავებისას, ყურადღებას ამახვილებდა აზრზე, რომ ტრაგიკულის ჰემმარტი თემა რევოლუციაა. სწორედ რევოლუციური კოლიზია უნდა იქცეს თანამედროვე ტრაგედიის ცენტრალურ თემად. რევოლუციურ ტრაგედიაში გმირთა მოქმედების საფუძველი და მოტივი მათ პირად ახირებაში კი არ არის, არამედ იმ ისტორიულ მოძრაობაში, რომელსაც ისინი ბრძოლისა-კენ მიჰყავს.

საბჭოთა ხელოვნებაში რევოლუცია გვევლინება არა როგორც მოვლენის ფონი, არამედ როგორც ეპოქის არსი, როგორც სამყაროს მდგომარეობა, ტრაგიკული კი წარმოსდგება როგორც გმირულის უმაღლესი გამოვლენა (ა. კორნეიჩუკის „ესკადრის დაღუპვა“, ა. ფადეევის „განადგურება“, ვ. ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედია“, კ. პეტროვ-ვოდკინის სურათი „კომისრის სიკვდილი“). ტრაგიკული გმირის ხასიათის აქტიურობა საბჭოთა ხელოვნებაში შემტევით მოქმედებამდე ამაღლებული. სამყაროს მრისხანე მდგომარეობასთან შეტაკებისას, თავისი ბრძოლით და თვით დაღუპვის ფასადაც კი, გმირი აღწევს უფრო მაღალ, უფრო სრულყოფილ მდგომარეობას. გმირის პირადი პასუხისმგებლობა საკუთარ თავისუფალ, აქტიურ მოქმედებაზე, რამაც ჰეგელთან ტრაგიკული დანაშაულის კატეგორიაში ჰპოვა ასახვა, სოციალისტური რეალიზმის კონცეფციაში ისტორიული პასუხისმგებლობამდე ამაღლდა.

ისტორიის წინაშე, პიროვნების პასუხისმგებლობის თემა უდიდესი სიღრმით გამოისახა მ. შოლოხოვის „წყნარ დონში“. მოვლენათა მსოფლიო-ისტორიული ქდერადობა, საზოგადოების თანდათანობითი მოძრაობის აჩქარებული ტემპი იწვევენ იმას, რომ ყოველი ადამიანი ამ მოძრაობაში ერთვება, ისტორიული პროცესის შეგნებული ან უნებლიე მონაწილე ხდება, ეს აიძულებს გმირს, პასუხი აგოს გზის არჩევანზე, ცხოვრების საკითხების სწორ გადაწყვეტაზე, ცხოვრების აზრის გაგებაზე. შემთხვევითობა გარდუვალია. მაგრამ შემთხვევითი სიტუაციები კი არ სცდებიან ტრაგიკულ გმირს, არამედ თავად ისტორიის მსვლელობა, მისი კანონები. შოლოხოვის გმირის ხასიათი წინააღმდეგობრივია: იგი ხან წვრილმანდება, ხან ტანჯვის გზით უღრმავდება ცხოვრებას, ხან იწრთობა ძნელბედობებით. მაგრამ, ამავე დროს, მისი ბედი სწორედ იმიტომაა ტრაგიკული, სწორედ იმიტომ ამსხვრევს მას ცხოვ-

რება, რომ ის ძლიერი ხასიათისაა. ქარიშხალი უენებელს ტოვებს წვრილ და სუსტ ლერწამს, ხოლო მძლავრი მუხა, რომელიც შეუპოვრად უძალიანდება ქარბუქს, ფესვებიანად ამოიგლიჯება.

მუსიკაში ტრაგედიული სიმფონიზმის ახალი ტიპი დ. დ. შოსტაკოვიჩის მიერ იყო დამუშავებული. თუ ჩაიკოვსკის სიმფონიებში ბედისწერა გარედან შემოიჭრება პიროვნების ცხოვრებაში როგორც მძლავრი, არაადამიანური, მტრული ძალა, შოსტაკოვიჩთან მსგავსი პირისპირ დგომა მხოლოდ ერთხელაა — როცა კომპოზიტორი გვიხატავს ბოროტების კატასტროფულ შემოსევას, რაც არღვევს ადამიანთა ცხოვრების მშვიდ დინებას. (შემოსევის თემა მეშვიდე სიმფონიის პირველ ნაწილში). მეხუთე სიმფონიაში, სადაც კომპოზიტორი მხატვრულად იკვლევს პიროვნების ჩამოყალიბების პრობლემას, ბოროტება განიხილება როგორც ადამიანურის უკუღმა პირი. სიმფონიის ფინალში პირველი ნაწილის ტრაგედიული დაძაბულობა სიცოცხლის სიხარულით გვირგვინდებოდა. შოსტაკოვიჩისათვის ჭეშმარიტ ტრაგედიულს არაფერი არა აქვს საერთო პესიმიზმთან: თანამედროვე ტრაგედიის შინაარსი „უნდა იყოს გამსჭვალული დადებითი იდეით, მსგავსად, მაგალითად, შექსპირის ტრაგედიების სიცოცხლისდამამკვიდრებელ პათოსისა“.¹

მეთოთხმეტე სიმფონიაში შოსტაკოვიჩი იძლევა სიყვარულის, ცხოვრების, სიკვდილის მარადიული თემის გადაწყვეტას. მუსიკაცა და ლექსებიც სავსეა ღრმა ფილოსოფიითა და ტრაგიზმით, სიმფონია მთავრდება რილკეს ლექსებით:

Всевластна смерть.
Она на страже
и в счастья час.
В миг высшей жизни она в нас страдает,
ждет нас и жаждет —
и плачет в нас.

(ძღვევამოსილია სიკვდილი. ის ბედნიერების ღროსაც სადარაჯოზე დგას. მაღალი სიცოცხლის წამს ის ჩვენში იტანჯება. გველოდება, მოწყურებულია და ტირის ჩვენში.).

კომპოზიტორი, კონტრასტის მიზნით, იყენებს სიკვდილის სახეს და ამით კიდევ ერთხელ სურს აღნიშნოს, რომ ცხოვრება მშვენიერია. მას სურდა, სიმფონიის შესრულების შემდეგ მსმენელებს სწორედ ამ აზრით დაეტოვებინათ დარბაზი.

¹ Мазель Л. Симфонии Д. Д. Шостаковича. М., 1960, с. 39.

ზრახვიკულის არსი

„ტრაგედია“ პირქუში, უიმედობით აღსავსე სიტყვაა, მასში სიკვდილის ცივი ჩრდილი ჩანს, მხოლოდ სიცივე დაბუდებულა. ისევე როგორც ჩამავალი მზის შუქჩრდილები საგნებს უფრო მოცულობითს ხდის, სიკვდილის განცდაც ადამიანს აიძულებს უფრო მწვავედ განიცადოს ყოფიერების მთელი მომზიბვლელობა და სიმწარე, მთელი სიხარული და სიბრძნე. და როცა სიკვდილი გვერდითაა, მაშინ ამ „საზღვრით“ სიტუაციაში უფრო მკაფიოდ ჩანს სამყაროს ყველა ფერი, მისი ესთეტიკური სიმდიდრე მისი გრძნობადი მომზიბვლელობა, ჩვეულებრივის სიღიადე მკაფიოდ ჩანს კემშარიტება და სიყალბე, სიკეთე და ბოროტება, კაცობრიობის არსებობის საზრისი. და შემთხვევითი როდია, რომ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში რევოლუციური ცვლილებების ასახვისას ხელოვნებამ ტრაგიკულის ისეთი წაირსახეობა წარმოშვა როგორიცაა ოპტიმიისტური ტრაგედია, სადაც სიკვდილიც კი სიცოცხლეს ემსახურება.

ამგვარად, ტრაგიკული გვაჩვენებს: 1. პიროვნების დაღუპვას ან უმძიმეს ტანჯვას; 2. მისი სიკვდილით გამოწვეულ აუნაზღაურებელ დანაკარგს; 3. განუყოფელ ინდივიდუალობაში ჩადებულ უკვდავ საზოგადოებრივად ღირებულ საწყისებს და ინდივიდუალობის გაგრძელებას კაცობრიობის ცხოვრებაში; 4. ყოფიერების უმალღესი მეტაფიზიკური პრობლემების გადაწყვეტილებით ტრაგიკული ამკვიდრებს ადამიანის ცხოვრების საზოგადოებრივ საზრისს; 5. ავლენს ტრაგიკული ხასიათის აქტიურობას გარემოებასთან მიმართებაში; 6. ფილოსოფიურად იაზრებს სამყაროს მდგომარეობას; 7. ნათელყოფს დროებით გადაუწყვეტელ პრობლემებს; 8. ის, ხელოვნებაში განხორციელებული, ადამიანებზე განმწმენდზემოქმედებას ახდენს.

დიდი ხელოვნება ყოველთვის მომავალზეა დამიზნებული. ის აჩქარებს ცხოვრებას, მუდამ ისწრაფვის განახორციელოს იდეალები უკვე ღღეს. ის, რასაც ჰეგელი გმირის ტრაგიკულ დანაშაულს უწოდებდა, არის საოცარი ნიჭი, იცხოვრო ისე, რომ კი არ შეეგუო სამყაროს არასრულყოფილებას, არამედ თვალწინ გქონდეს ცხოვრება როგორც იგი უნდა იყოს. გარესამყაროსთან ასეთ შეუგუებ-

ლობას შეიძლება მოჰყვეს დამღუპველი შედეგები პიროვნებისათვის: მის თავზე ჩამოწევა პირქუში ღრუბლები, რომელთაც ელვის სახით სიკვდილი მოაქვთ. მაგრამ სწორედ ის პიროვნება, რომელსაც არ სურს რაიმესთან შეგუება, გვიკვალავს გზას სამყაროს უფრო სრულყოფილი მდგომარეობისაკენ, ტანჯვითა და დაღუპვით გახსნის ადამიანური ყოფიერების ახალ ჰორიზონტებს.

ტრაგიკული ნაწარმოების ცენტრალური პრობლემაა ადამიანის შესაძლებლობათა გაფართოება, იმ საზღვრების გარღვევა, რომლებიც ისტორიულად ჩამოყალიბდა, მაგრამ მაღალი იდეალებით შთაგონებული მამაცი და აქტიური ადამიანისათვის ვიწრო გამხდარა. ტრაგიკული გმირი გზას იკვალავს მომავლისაკენ, ის აუქმებს დადგენილ საზღვრებს, მუდამ კაცობრიობის ბრძოლის წინააზნაა, მის მხრებზე დევს ყველაზე მძიმე ტვირთი. გმირის დაღუპვის მიუხედავად, ტ რ ა გ ე დ ი ა ი ძ ლ ე ვ ა ც ხ ო ვ რ ე ბ ი ს კ ო ნ ც ე ფ ც ი ა ს, ც ხ ო ვ რ ე ბ ი ს ს ა ზ ო გ ა დ ო ე ბ რ ი ვ ს ა ზ რ ი ს ს ნ ა თ ე ლ ყ ო ფ ს.

კაცობრიობის ყოფიერების არსს და მიზანს ვერ იპოვნი ვერც მხოლოდ საკუთარი ინტერესებისადმი დამორჩილებულ ცხოვრებაში და ვერც საკუთარი თავისაგან განყენებულ ცხოვრებაში, პიროვნების განვითარება უნდა ხდებოდეს არა საზოგადოების ხარჯზე, არამედ მთელი საზოგადოებისათვის, კაცობრიობისათვის. მეორე მხრივ, მთელი საზოგადოება უნდა განვითარდეს და გაიზარდოს ადამიანის ინტერესებისათვის ბრძოლაში და არა მის საზიანოდ და მის ხარჯზე. ასეთია უმაღლესი ესთეტიკური იდეალი, ასეთია ადამიანისა და კაცობრიობის პრობლემის ჰუმანისტური გადაწყვეტის გზა, ასეთია კონცეფტუალური დასკვნა, რომელსაც გვთავაზობს ტრაგიკული ხელოვნების მსოფლიო ისტორია.

5. კომიკური

სოციალურ-კულტურული რეალობა

გერმანელი მწერალი და ესთეტიკოსი ჟან პოლი ცდილობს გამოავლინოს კომიკურის ბუნება სერენანტესის რომანის „დონ კიხოტის“ ერთ-ერთი ეპიზოდის მასალაზე. როცა სანჩო პანსა მთელი ღამე ჰკიდია ჰაერში პატარა თხრილს ზემოთ, რადგან ვარაუდობს, რომ მის ქვეშ უფსკლურია მსჯელობს მკვლევარი, მისი მოქმედება სავსებით გასაგებია. ამგვარი ვარაუდის მიღების შემთხვევაში სანჩო პანსა იქნებოდა, ჩახტომა და დამტვრევა რომ გადაეწყვიტა. მაშ რატომ ვიციანთ ჩვენ? ჟან პოლი კომიკურის არსს „შენაცვლებაში“ ხედავს: „ჩვენ სესხად ვაძლევთ სანჩო პანსას მისწრაფებას საქმის ჩვენ გაგებას და ნივთების ჩვენეულ შეხედულებას და ამ წინააღმდეგობიდან ვიღებთ უსასრულო შეუსაბამობას... კომიკური მუდამ სუფევს არა სიცილის ობიექტში, არამედ სუბიექტში“¹.

მაგრამ საქმის არსის ის კი არ არის, რომ ჩვენ სხვის მისწრაფებას ვანაცვლებთ რაღაც ვითარების სრულიად საპირისპირო გაგებით. კომიკური თავად ობიექტშია მოცემული, თუმცა არ წარმოადგენს ობიექტის ბუნებრივ თვისებას, განხილულ ეპიზოდში კომიკურია ადამიანის ხასიათის თვისება, რომელიც სიტუაციითაა მოდელირებული, კომიკურია ამ ეპიზოდის ადამიანური შინაარსი, კომიკურია თავად სანჩო პანსა როგორც ადამიანი, რადგან, თავისი ფხიზელი აზროვნების მიუხედავად, იგი მშინაარს აღმოჩნდა და ვერ გაერკვა რეალურ ვითარებაში, ეს თვისებები ეწინააღმდეგება იდეალს და ამიტომ დაცინვის ობიექტს წარმოადგენს.

ადამიანთა საზოგადოება კომედის ჰუმორიტი სამეფოა, ისევე როგორც სამეფო ტრაგედია. ადამიანი ერთადერთი არსებაა, რომელსაც სიცილიც შეუძლია და სიცილის გამოწვევაც, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ადამიანური, საზოგადოებრივი შინაარსი კომედითური სიცილის ყველა ობიექტშია მოცემული. ზოგჯერ მკვლევარები მცდარ გზას ადგებიან და სიცილის წყაროს ბუნების მოვლენების თავისებურებებში ეძებენ. მათი აზრით კომიზმს შეიცავს

¹ Jean Paul. Vorschule der Aesthetik, Hamburg, 1804, S. 104.

ღრუბელთა, ფრიალო კლდეების, მინერალების (ყერძოდ, სტალაქტიტების) უცნაურობა, მაიმუნების, დათვების, მელიების გარეგნობა და ქცევის უჩვეულობა, კაქტუსების გარეგნობა. „ჰამლეტის“ ერთ-ერთ სცენაზე დაყრდნობით, გერმანელი ფილოსოფოსი ა. ცაიზნიგი შენიშნავს, შექსპირი ღრუბელთა კომიკურ მეტამორფოზებზე იცინისო. მართლაც ასეა საქმე?

ჰ ა მ ლ ე ტ. ჰხედავთ ზევით იმ ღრუბელს, რა საშინლადა ჰგავს აქლემს?

პ ო ლ ო ნ ი უ ს. წირვის მადლმა, ძალიანა ჰგავს.

ჰ ა მ ლ ე ტ. მე მგონია კვერნასა ჰგავს.

პ ო ლ ო ნ ი უ ს. ზურგი კვერნასი აქვს სწორედ.

ჰ ა მ ლ ე ტ. თუ უფრო ვეშაპსა ჰგავს.

პ ო ლ ო ნ ი უ ს. ზედგამოჭრილი ვეშაპია¹.

აქ შექსპირი დასცინის არა „ღრუბელთა მეტამორფოზას“, არამედ უბრინციბო, მლიქვნელი პოლონიუსის მეტამორფოზებს.

ზოგიერთ თეორეტიკოსს მოჰყავს წმინდა ბუნებრივი კომიზმის თითქოსდა უფრო დამაჯერებელი მაგალითები — ესაა იგავ-არაკების ცხოველები. მაგრამ უკვე XVIII საუკუნის ესთეტიკამ დაამტკიცა, რომ იგავ-არაკების ცხოველები ადამიანის ამა თუ იმ ხასიათს გამოხატავენ.

კომიკური ყოველთვის მოვლენის ო ბ ი ე ქ ტ უ რ ი ს ა ზ ო გ ა დ ო ე ბ რ ი ვ ი დ ი რ ე ბ უ ლ ე ბ ა ა. მაიმუნის სასაცილო მანქვა, ლეკვის სასაცილო ქცევა არ არის ბუნებრივ-კომიკური. ისინი წარმოსდგებიან თავისი კომიზმით მხოლოდ მაშინ, როცა მათი ბუნებრივი ფორმის საშუალებით ნაჩვენებია სოციალური შინაარსი — ადამიანური ხასიათები, ადამიანთა დამოკიდებულებები და ა. შ. ცხოვრების ბუნებრივი თვისებები (მაიმუნის მოძრაობა და მანქვა, მელიის განვითარებული ინსტინქტები, რომლებიც მას საშუალებას აძლევს „ეშმაკურად“ მოატყუოს თავისი მტრები, დათვის მოუქნელობა და ა. შ.) ასოციაციურად უკავშირდება ადამიანთა ჩვეულებებს, საქციელს, მანერას და საზოგადოებრივი პრაქტიკის საფუძველზე ესთეტიკური შეფასების ობიექტი ხდება. ბუნებრივი მოვლენების საშუალებით მასხარავდება ადამიანთა ნაკლოვანებები, ზედმეტი ფაცი-ფუცი, ეშმაკობა, მოუქნელობა, ზოზინი, გონება-ჩლუნგობა.

სიცილის გამოწვევა შეუძლია სხვადასხვაგვარ მოვლენას, — ღიტინიდან დაწყებული და მაგარი სასმელებით ან მალხენი აირით

¹ შექსპირი, ტრაგედიები, თბილისი, 1980, წიგნი I, გვ. 413.

დამთავრებული. აფრიკაში შემჩნეულია ინფექციური ეპიდემიური სნეულება, რომელიც გამოიხატება ხანგრძლივ დამღლელ სიცილში. ძუნწი რაინდი იღიმება, როდესაც თავის განძს უყურებს. ღიმილში ვლინდება ჩიჩიკოვის სიხარული უღირსი საქმის კეთილად დასრულების გამო.

კომიკური სასაცილოა, მაგრამ ყოველი სასაცილო კომიკური როლია. კომიკური სასაცილოს მშვენიერი დაა, რომელიც ბადებს სოციალურად შეფერადებულ, მნიშვნელობის მქონე, ესთეტიკური იდეალებით შთაგონებულ, ნათელ, ხმამაღალ სიცილს. ეს უკანასკნელი უარყოფს ზოგიერთ, ადამიანურ თვისებებსა და საზოგადოებრივ მოვლენებს, ზოგს კი ამკვიდრებს. ერთი და იგივე მოვლენა, გარემოებებისა და მიხედვით, შეიძლება იყოს სასაცილოც და ჭეშმარიტად კომიკურიც. როცა ადამიანს მოულოდნელად ჩაძვრება შარვალი, იქ მყოფთ შეიძლება გაეცინოთ, მაგრამ ჭეშმარიტად კომიკური ამ მოვლენაში ჭერ არაფერია. მაგრამ აი, მოკლემეტრაჟიან უნგრულ ფიქშში „ქორწინების შურისძიება“ ჩვენ ვხვდებით სამკერვალო სახელოსნოს დაუდევარ მოღვაწეს, რომელსაც საკუთარი წარმოების შარვალი ჩაუტვია. მას შარვალი ძვრება თავისივე უნიათობის გამო. ჰიცილი კომედიურ ხასიათს იღებს.

კომიზში სოციალურია თავისი ობიექტური (საგნის თავისებურებები) და თავისი სუბიექტური (აღქმის ხასიათი) მხარეებით.

კომიზმის გამოხატვა და აღქმა

სიცილი გადამღებია და მას მისწრაფება აქვს კოლექტიურობისაკენ, ის უფრო ინტენსიურია მაშინ, როცა ადამიანები ერთად იყრიან თავს. ხელოვნების სახეებიდან კომიკურისათვის ყველაზე ხელშემწყობი ისინია, რომლებიც ნავარაუდევია მასობრივი აუდიტორიისათვის — თეატრი, კინო, ცირკი. ტელეხედვაც მასობრივი მაყურებლისათვისაა განკუთვნილი, მაგრამ მას აღიქვამენ, როგორც წესი, არა კოლექტიურად; არამედ მარტო ან მცირე ჯგუფთან ერთად. ამიტომ კომიკურის აღქმის პრინციპს კარგად დაუფლებული მსახიობები, ჩვეულებრივ, კომედიური ტექსტით მიმართავენ არა უშუალოდ ტელემაყურებლებს, არამედ აუდიტორიას, რომელთანაც აქვთ უკუკავშირი. არკადი რაიკინი, მაგალითად, ანდობს ტელევიზორს კონცერტის ან საესტრადო გამოსვლის გადაცემას, რომლის დროსაც ცოცხალი ურთიერთობა მაყურებელთან და მისი კომედიური რეაქცია სიცილით ავსებს ტელეწარმოდგენას.

კომიკური აისახება მუსიკაშიც, რომელიც სულის უშუალო ენაზე ელაპარაკება ადამიანებს. ინსტრუმენტალურ მუსიკაში კომიკურის აღქმისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს მაყურებლის გარკვეულ განწყობას, რომელიც, კერძოდ, განპირობებულია ნაწარმოების ქანრის ავტორისეული განსაზღვრით.

ქანრების ტრანსფორმაცია მუსიკაში კომიკურის გამოხატვის ერთი ხერხთაგანია. მაგალითად, ი-ჰაიდნი ლონდონის სიმფონიებში საცეკვაო-ყოფითი ქანრის ლოგიკას არღვევს მოულოდნელი პაუზებით, კონტრასტებით, რისი წყალობითაც იზადება კომიკური ეფექტი.

განსაკუთრებული სიმკვეთრით კომიკური გამოისახება მუსიკალურ-დრამატულ ხელოვნებაში, რომლის წარმოშობაც საზოგადოებისა და მხატვრული შემოქმედების დემოკრატიულ ტენდენციებთანაა დაკავშირებული. კომიკური ოპერის ქანრი ჩამოყალიბდა იტალიაში ოპერა — ბუფის გამოჩენით XVIII საუკუნის 30-იან წლებში. უმაღლეს განვითარებას მან პერგოლეზის შემოქმედებაში მიაღწია. ოპერა—ბუფმა დემოკრატიული ვახადა მუსიკა და თეატრი. იგი აღსაყვამ იყო ხალისიანი იუმორით. მისი მუსიკა უბრალო და მღერადი იყო და ხალხურ-ფოლკლორულ მოტივებს შეიცავდა. საფრანგეთში კომიკური ოპერა იშვა ბაზრის წარმოდგენებიდან. იგი მესამე წოდების კულტურულ მოთხოვნილებებს პასუხობდა. ყოველივე ეს მოწმობს კომედიური მუსიკალური ქანრების მისწრაფებას დემოკრატიულობისაკენ.

ოპერა-ბუფმა გავლენა იქონია ვენის კლასიკოსთა შემოქმედებაზე, მათი საშუალებით კი ევროპულ მუსიკაზე. ოპერა-ბუფას შიგნით მუსიკალურ-კომედიური გამომსახველობის ბევრი თავისებურება წარმოიქმნა. პომოფონური წყობა, პერიოდულობა, მოტორულობა, სწრაფმეტყველება, ნათელი პარმონიული ლოგიკა, მოტივის დანაწევრება, კავშირი ყოფით ხალხურ მელოდიასთან. ეს თავისებურებანი დაედო საფუძვლად კლასიკური ოპერის კომიკურ ზუსიკალურ ენას. მ. ი. გლინკას „რუსლან და ლუდმილაში“ ფარლადის არია აგებულია კომედიურ სწრაფმეტყველებაზე. იგივე მეორდება ვარლამის არიაში მ. პ. მუსორგსკის ოპერა „ბორის გოდუნოვიში“.

ხელოვნების ერთადერთი სახე, რომელსაც არ შეუძლია ასახოს კომიკური, არქიტექტურაა. კომედიური შენობა ან ნაგებობა უბედურება იქნებოდა მაყურებლისთვისაც, მცხოვრებლებისთვისაც, მნახველებისთვისაც, არქიტექტურა, უშუალოდ გამოხატავს საზოგადოების იდეალებს და თავისი სპეციფიკის გამო არ შეუძლია რამე უშუალოდ გააკრიტიკოს, უარყოს და, მაშასადამე, გაამასხარავოს. ამავე დროს,

კომიკური ხელოვნებაში ყოველთვის შეიცავს უადრესად განვითარებულ კრიტიკულ საწყისს. სიცილი კრიტიკის ემოციურად მდიდარი ესთეტიკური ფორმაა. იგი ანიჭებს ხელოვანს (მაგალითად, რაბლეს, ვოლტერს) იმის თითქმის უსაზღვრო შესაძლებლობას, რომ სერიოზული ხუმრობით და ხუმარა სერიოზულობით მოექცეს თავის დროის ცრურწმენებს.

კომედია განვითარებული ცივილიზაციის ნაყოფია. სიცილი თავისი ბუნებით დემოკრატიულია. იგი მტრულად არის განწყობილი იერარქიულობისადმი, თანამდებობისა და მოგონილი ავტორიტეტების წინაშე თავყვანისცემისადმი. ის წარმოსდგება როგორც ძალა, რომელიც მტრულადაა განწყობილი უთანასწორობის ყველა ფორმისადმი, ძალადობისადმი, თვითნებობისადმი და ფიურერობისადმი. ა. ი. გერცენი წერდა: „თუ დაბალ წოდებას ნებას დავრთავ მაღლის თანდასწრებით იცინოს... მაშინ მშვიდობით წოდებათა თავყვანისცემავე აიძულე ვინმე გაიცინოს ღმერთ აბისზე ნიშნავს იმას, რომ ეს ღვთაება წმინდანიდან იქცეს უბრალო ხარად“¹.

სიცილის ამ თავისებურებაზე, ამ სოციალურ ფუნქციაზეა დაფუძნებული სატირა ანდერსენის მშვენიერი ზღაპრისა „შიშველ მეფეზე“. მეფე, ხომ მხოლოდ იმ დრომდეა მეფე, სანამ ირგვლივ მყოფნი ექცევიან მას როგორც ქვეშევრდომები. მაგრამ საკმარისი იყო ხალხს საკუთარი, თვალისათვის დაუჩქარებინა და მიმხვდარიყო რომ მეფე „შიშველია“ — და მშვიდობით მოწიწება, თავყვანისცემა: ხალხმა გაიცინა.

მტრის კომიკურობა მისი სისუსტეა, მისი აქილევსის - ქუსლია. მეტოქის კომიკურობის ჩვენება ნიშნავს პირველი მნიშვნელოვანი გამარჯვების მოპოვებას, ძალთა მობილიზაციას მასთან საბრძოლველად, შიშისა და დაბნეულობის გადალახვას.

კომიკური თანადროულობის კრიტიკაა. ჭეშმარიტად კომედიური სიცილი თანამედროვეა. მისი სამიზნე ყოველთვის კონკრეტულია და განსაზღვრულია იმ შემთხვევაშიც კი, როცა სატირიკოსი წერს გარდასულ დღეთა ამბებზე. მისი სიცილი თანადროულია. სოფელ გორიუხინის შეეხება ამბავი თუ ქალაქ გლუბოვოს, ან „პოშეხონურ“ სიძველეს, — სატირის მიზანი და მისაზრთი თანადროულობაა.

ჩეხი მწერალი კ. ჩაპეკი მოთხრობაში „ალექსანდრე მაკედონელი“ ილაშქრებს ფაშისტური თვითნებური მმართველობის ფორმების წინააღმდეგ. მოთხრობაში ვეცნობით წერილს, რომელსაც ალექსანდრე თავის მასწავლებელს — არისტოტელეს წერს. ავტორი

¹ Герцен А. И. Об искусстве, М., 1954, с. 223.

გვინატავს უზურპატორს, რომელიც საკუთარი პიროვნების ხოტბას მოითხოვს. იგი გვაჩვენებს, რომ პიროვნების გაღმერთების პროცესში ცრუ პროპაგანდა და ფაჩისეველობა უქავეშირდება მუქარასა და პირდაპირ ძალადობას. ალექსანდრეს კარის ფუფუნებამ უკმაყოფილება გამოიწვია მაკედონიის ძველი გვარდიის წარმომადგენლებში. „ამიტომ მე, სამწუხაროდ, იძულებული ვარ დაესაჯო ჩემი ძველი თანამებრძოლები. მე ისინი ძალიან მეცოდებიან, მაგრამ სხვა გამოსავალი არ მქონდა“¹. — წერს ახლადმოვლენილი იმპერატორი.

„ალექსანდრე მზადაა არ დასჯერდეს მხოლოდ ამ დანაკლისს. „ვიტარება ჩემგან მოითხოვს სულ ახალ და ახალ პირად მსხვერპლს და მე დრტვივით მზად ვარ გავიღო ის, ვზრტუნავ რა მხოლოდ ჩემი სახელგანთქმული იმპერიის დიდებასა და ძალაზე. მიხდება შეჩვევა ბარბაროსულ სიმდიდრესთან და აღმოსავლური წესების ბრწყინვალეობასთან“. მკითხველი გულითადად თანაუგრძნობს „საბრალო“ ალექსანდრეს და ხვდება თუ მას „მორალურად უჭირს“ ფუფუნებაში. „მე ცოლად მოვიყვანე — განაგრძობს ალექსანდრე მაკედონელი, — აღმოსავლეთის სამი დედოფალი, ახლა კი, ძვირფასო მასწავლებლო, ჩემი თავი ღმერთადაც გამოვაცხადე“.

ჰეშმარიტი თავდადებით მიდის იგი ამ ახალი გასაჭირისაკენ, რომელსაც მისგან მოითხოვს ისტორიული აუცილებლობა: „დიახ, ჩემო ძვირფასო მასწავლებლო, გამოვაცხადე თავი ღმერთად! ჩემი ერთგული ქვეშევრდომები თაყვანსა მცემენ და ჩემს სადიდებლად წირავენ მსხვერპლს. ეს პოლიტიკურად აუცილებელია, რათა შემექმნას საჭირო ავტორიტეტი ამ მთიელ მესაქონლეებთან. დიდი ხანია მას შემდეგ, რაც თქვენ მასწავლიდით მოქმედებას გონებისა და ლოგიკის თანახმად! მაგრამ რას იზამთ, თვით გონება ლაპარაკობს, რომ საჭიროა ფეხი აუწყო ადამიანურ უგუნურებას“. ფიურერობას აქვს თავისი ლოგიკა — სიგიჟის კრემჩენდო: „...მე ვხედავ, რომ არასოდეს არ გამიკეთებია ისეთი რამ, რაც წინა ნაბიჯით არ იქნებოდა განპირობებული“. მაგრამ თვით უდიდესი მხედართმთავარიც ვერ გაძლებს მხოლოდ მახვილის ძალით. „დიდი ახლა მე გთხოვთ თქვენ — ჩემს ბრძენ მეგობარსა და მოძღვარს — ფილოსოფიურად დააფუძნოთ და გაამართლოთ ბერძნებისა და მაკედონელების წინაშე ჩემი ღმერთად გამოცხადება. ამ ნაბიჯის გადადგმით მე ვიქცევი, როგორც პასუხისმგებლობის მქონე პოლიტიკოსი და სახელმწიფო მოღვაწე“. თავის წერილს ალექსანდრე ასრულებს იმის მინიშნებით, რომ არის-

¹ Чапек К. Рассказы, очерки, пьесы. М., 1954, с. 61.

ტოტელეს არაპატრიოტული საქციელის შემთხვევაში მის მიმართ შეიძლება გამოყენებული იყოს გარკვეული სანქციები. „ასეთია ჩემი დავალება. თქვენზეა დამოკიდებული, შეასრულებთ თუ არა მას ამ საქმის პოლიტიკური მნიშვნელობის, მიზანშეწონილების და პატრიოტული აზრის მთელი შეგნებით“¹.

ასე გამოაცხადა ალექსანდრემ თავისი თავი ღმერთად, ძალადობის, ფარისევლობისა და „ფილოსოფიური დაფუძნების“ საშუალებით. მაგრამ, როცა „მიწიერი-მეფე“ შესძლებს ავიდეს ერთმმართველობის მწვერვალზე, კაცობრიობა არ ამბობს უარს უფლებაზე გამოაქვეყნოს ისეთი რამ, როგორცაა ალექსანდრეს მიმოწერა თავის მასწავლებელთან. და მაშინ, მოულოდნელად, ნათელი ღვთაებრივი პიროვნება კომიკურ პიროვნებად გადაიქცევა, ხოლო ის, რასაც საზოგადოება დასცინის, უნდა გამოსწორდეს, ან უნდა მოიხსნოს.

სიცილი — ემოციური კრიტიკის უადრესად მისაწვდომი, გადამღები და მახვილი ფორმაა. მაგრამ ის მოითხოვს ცნობიერ-აქტიურ აღქმას აუდიტორიის მხრიდან. დაცინვა, კომიზმის საშუალებით მხილება არ გამოიხატება უშუალოდ. ავტორს ხელოვნების აღმქმელი საზოგადოება მხოლოდ მიჰყავს ასეთ აღქმამდე.

ვ. ი. ლენინმა დააკონსპექტა ლ. ფოიერბახის წიგნი „ლექციები რელიგიის არსების შესახებ“ და გამოჰყო შემდეგი გამონათქვამი, რომელსაც მინდორზე დაურთო სიტყვა „მოხდენილადაა.“ „წერის გონებამახვილური მანერა, სხვათა შორის, იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ჰკუთას გულისხმობს აგრეთვე მკითხველშიც, რომ იგი თვით მკითხველს ალაპარაკებს იმ ურთიერთობებზე, პირობებსა და შეზღუდვებზე, რომლებშიც მხოლოდ მოცემულ დებულებას მნიშვნელობა აქვს და რომლებშიც მისი გააზრება შეიძლება“².

უნდობლობა აუდიტორიისადმი ბადებს უკბილო ხუმრობას, ზოგჯერ კი უხამს სიცილს. კომედია, ტრაგედიის ან ჰეროიკული პოემისაგან განსხვავებით, კი არ გამოკვეთს იდეალს „პირდაპირ და დადებითად“, არამედ გულისხმობს მას, როგორც რაღაც საპირისპიროს იმისა, რაც გამოიხატება. აღმქმელს კი მართებს უკვე დამოუკიდებლად დაუპირისპიროს თავის ცნობიერებაში მაღალი ესთეტიკური იდეალები კომიკურ მოვლენას.

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ. ტ. 38, გვ. 62, 63.

² ვ. ი. ლენინი, თხზ. ტ. 38, გვ. 73.

კომიკური როგორს წინააღმდეგობა

კომიკურის არსი წინააღმდეგობაშია. კომიზმს ქმნის კონტრასტი, შეურიგებლობა, დაპირისპირება უგვანოსი — მშვენიერთან (არისტოტელე), მდაბლისა ამაღლებულთან (ი. კანტი), უაზროსი-გონივრულთან (ჯან პოლი, ა. შოპენჰაუერი), უსასრულო წინასწარდადგენილობისა — უსასრულო თვითნებობასთან (ფ. შელინგი), ავტომატურისა — ცოცხალთან (ა. ბერგსონი) ტყუილისა, მოჩვენებითად საფუძვლიანისა — მნიშვნელოვანთან, მყართან და ჭეშმარიტთან (ჰეგელი), შინაგანი სიცარიელისა — გარეგნულთან, რომელსაც პრეტენზია აქვს მნიშვნელოვანობაზე (ნ. გ. ჩერნიშევსკი), საშუალოზე დაბლა მდგომისა — საშუალოზე მაღალთან (ნ. პარტმანი) და ა. შ. ეს განსაზღვრებები გამომუშავდა ესთეტიკური აზრის ისტორიაში, ყოველი მათგანი კომედიაში წინააღმდეგობის ერთ-ერთ ტიპს ავლენს და ააბსოლუტებს. მაგრამ კომიკური წინააღმდეგობის კონკრეტული ფორმები ძალზე მრავალფეროვანია, ამიტომ განსაზღვრა, რომელიც ააბსოლუტებს ამ ფორმათაგან ერთ-ერთს, არ არის საკმარისი.

კომიკურ წინააღმდეგობაში ყოველთვის არსებობს ორი დაპირისპირებული საწყისი, რომელთაგან პირველი დადებითია და თავისკენ იპყრობს ყურადღებას, მაგრამ ფაქტობრივად მოვლენა წარმოსდგება ამ საწყისის საპირისპირო მხრით — უარყოფითი თვისებით.

კომედიაში სიცილის ფსიქოლოგიური მექანიზმი, როგორც უცნაურიც არ უნდა იყოს ეს, ენათესავება შიშის, განცვიფრების მექანიზმს. რა ანათესავებს ერთმანეთთან სულიერი მოღვაწეობის ამ აბსოლუტურად განსხვავებულ გამოვლენებს? ის, რომ ისინი განცდებიან, რომლებიც არ არიან მომზადებული წინამავალი მოვლენებით. ადამიანი განეწყო მნიშვნელოვანის, არსებითის აღსაქმელად, მის წინაშე კი მოულოდნელად წარსდგა უმნიშვნელო, უშინაარსო რამ. ის ელოდა მშვენიერის, ადამიანურის ხილვას, მის წინ კი უგვანოა, უსულო მანეკენია, ცოცხალი თოჯინა. ი. კანტის თანახმად კომიკურის არსი ისაა, რომ დაძაბულ მოლოდინს ყველასათვის მოულოდნელად არაფერი არ მოსდევს. XVII საუკუნის ფრანგი ფილოსოფოს-განმანათლებელი მონტესკიე წერდა: „როდესაც უმსგავსოება ჩვენთვის მოულოდნელია, მას შეუძლია გამოიწვიოს თავისებური მხიარულება, სიცილიც კი“¹.

კომიკურის წარმომშობი მრავალფეროვანი ობიექტური წინააღ-

¹ Монтескье Ш. Избранные произведения. М., 1955, с. 753.

მდგეგობებისათვის დამახასიათებელია ის, რომ აღქმის დროის თვალსაზრისით პირველი მხარე წინააღმდეგობისა გამოიყურება უფრო მნიშვნელოვნად და ჩვენზე უფრო დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს, ვიდრე მეორე მხარე, რომელსაც ჩვენ შედარებით გვიან აღვიქვამთ.

სიცილი ყოველთვის ხალისიანი „შიშია“, ხალისიანი „იმედის გაცრუება, განცვიფრება“, რომელიც აღფრთოვანებისა და აღტაცების სახესებით საპირისპიროა. თურმე ვტყუვდებოდი, როცა ვფიქრობდი, რომ გოროდნიჩი მართებულად თვლიდა ხლესტაკოვს რევიზორად და ვცდებოდი როცა ვეპარაუდობდი, რომ კაცი, რომელსაც მიიჩნევენ რევიზორად უნდა იყოს ჩამდენადმე სოლიდური და დადებითი თუ არა, იმგვარი პერსონა მანც, რომლის შიშიც მართლაც გმართებს. არადა თურმე ჩემს წინაშე კაცუნაა.

არსებობს უზარმაზარი, მყვირალა შეუსაბამობა ხლესტაკოვის ნამდვილ ხასიათსა და მასზე არსებულ მცდარ წარმოდგენას შორის, სახელმწიფო მოხელის მოწოდებასა და ფაქტობრივად არსებულ სახეს შორის. მე მსიამოვნებს, რომ ჩავწვდი ამ წინააღმდეგობას: გარეგნულის იქით დავინახე შინაგანი, კერძო მდგომარეობა — ზოგადი, მოვლენის მიღმა-არსი. მე მახარებს იმის შეგნება, რომ ყოველივე ის, რაც საზოგადოებისათვის მახინჯი და საშიშია (მისი მანკიერება) არა მარტო მრისხანე ძალა, არამედ ამავე დროს შინაგანად უსუსურია, კომიკურია. შემზარავია კაცუნათა და მკვდარ სულთა სამყარო, მაგრამ ის ამავე დროს კომიკურია. იგი არაა სრულყოფილი, არ შეესაბამება ავტორისა და მისი მკითხველების მაღალ იდეალებს. ამის შეგნებით მე ვმალდები საშიშროებაზე. ყველაზე სასტიკ და მრისხანე საშიშროებასაც კი არ ძალუძს ჩემი დამარცხება; მას შეუძლია დამღუპოს, შეიძლება განმაცდევინოს ტრაგედია, მაგრამ ჩემი იდეალები მასზე მაღალია, ამდენად მასზე ძლიერია, მაშასადამე, მე და ჩემი იდეალები დაუმარცხებელია. ამიტომ მე დავცინი მკვდარ სულებს, გოროდნიჩებს, მათ წარმომშობ სინამდვილეს.

ნ. ვ. გოგოლმა არ იცის გამოსავალი იმ წინააღმდეგობებიდან, რომლებიც მან დაახასიათა თავის ნაწარმოებებში, ამიტომაც მისი სიცილი ცრემლიანი სიცილია. მაგრამ მას აქვს უდიდესი მორალური და ესთეტიკური უპირატესობა. კაცუნებისა და „დერჟიმორდების“ სამყაროს წინაშე აი რატომ იბადება ხელოვანისა და მკითხველთა სულში შექმოსილი სიცილი.

რა იქნებოდა მახვილსიტყვაობაში ელვისებური სისწრაფე, მოულოდნელობა რომ არ ყოფილიყო? ყველაფერი იქნებოდა ყო-

ველდლიური, მოზომილი. არ წარმოიქმნებოდა ესოდენ უჩვეულო და მწვავე ურთიერთდაპირისპირება ფაქტისა და მაღალი, ესთეტიკური იდეალებისა. ამ ურთიერთდაპირისპირების აღქმის პროცესში არ იქნებოდა ჩვენი აზროვნების ესოდენ მაღალი აქტივობა. არ აინთებოდა ის შუქი, რომელშიც მოვლენები თავისი კომიკური სახით წარმოდგებიან.

ანტიკური მითი პარმენისკეს შესახებ ხსნის მოულოდნელობის მნიშვნელობას კომიკურში. ერთხელ პარმენისკე შიშმა აიტანა, ამის გამო კი დაკარგა სიცილის უნარი. პარმენისკეს ძალზე აწუხებდა თავისი მდგომარეობა და დახმარებისათვის დელფოსის ორაკულს მიმართა. ამ უკანასკნელმა ურჩია, ეპოვა აპოლონის დედის — ლატონას — გამოსახულება. პარმენისკე მოელოდა მშვენიერი ქალის ქანდაკების ხილვას, მაგრამ ამის ნაცვლად მას აჩვენეს... ჭირაკი და პარმენისკემ გაიცინა!

ეს მითი მდიდარ თეორიულ-ესთეტიკურ შინაარს შეიცავს. პარმენისკეს სიცილი გამოწვეული იყო შეუსაბამობით; ის ერთს მოელოდა და მოულოდნელად სულ სხვა რამ დაინახა. ამავე დროს გავიარებდას კრიტიკული ხასიათი აქვს. პარმენისკეს მოულოდნელად რომ დაენახა იმაზე უფრო მშვენიერი ქალი, ვიდრე იგი ვარაუდობდა, მაშინ, თავისთავად ცხადია, იგი არ გაიცინებდა. აქ მოულოდნელობა ეხმარება პარმენისკეს თავის ცნობიერებაში აქტიურად დაუპირისპიროს მაღალი ესთეტიკური იდეალი (წარმოდგენა აპოლონის დედის — ლატონას — სილამაზეზე) მოვლენას, რომელსაც პრეტენზია აქვს იდეალურობაზე, მაგრამ ძალზე შორსაა იდეალისაგან.

მუსიკაში კომიზმი, როგორც წინააღმდეგობა, გამოიხატება მხატვრულად ორგანიზებული ალოგიზმებით და შეუსაბამობებით, რომლებიც მუდამ შეიცავენ თავის თავში მოულოდნელობის ელემენტს. მაგალითად, განსხვავებული ხასიათის მელოდიების შეერთება წარმოადგენს მუსიკალურ-კომედიურ ხერხს. ამ პრინციპზეა აგებული დოდონის არია ნ. ა. რიმსკი-კორსაკოვის ოპერაში „ოქროს შამალი“, სადაც პრიმიტივისა და სინათლის დაკავშირება ქმნის გროტესკულ ეფექტს. დ. დ. შოსტაკოვიჩი ოპერაში „ცხვირი“ ასევე იყენებს გროტესკული კონტრაპუნქტის თვისებებს: თემა სტილიზებულია, მელოდიის ბაზისეულ რეჩიტატიულ-პათეტიკურ ტიპს მიმსგავსებულია და შეპირისპირებულია გაპრიმიტივებულ გალოპთან¹.

¹ Пукер А. Особенности музыкального гротеска. Советская музыка, 1969, № 10.

მუსიკალურ ჟანრებში, რომლებიც უკავშირდებიან სასცენო მოქმედებას ან რომელთაც აქვთ ლიტერატურული პროგრამა, კომიზმის წინააღმდეგობა თვალსაჩინოდაც შეიმჩნევა. მაგრამ ინსტრუმენტულ მუსიკას კომიკურის გამოხატვა შეუძლია „არამუსიკალური საშუალებებისადმი“ მიმართვის გარეშეც. რ. შუმანმა ბეთჰოვენის რონდო სოლ მაჟორის შესრულების შემდეგ, მისივე სიტყვებით დაიწყო ხარხარი, რადგან „ძნელია წარმოიდგინო რაიმე უფრო სასაცილო, ვიდრე ეს ხუმრობა“. რაოდენ დიდი იყო მისი გაცემა, როდესაც მან შემდგომში ბეთჰოვენის ქალღმერთში აღმოაჩინა, რომ ეს რონდო დასათაურებელი იყო ამგვარად: „რისხვა დაკარგული გროშის გამო, გადმოღვრილი რონდოს ფორმაში“. ბეთჰოვენის მეორე სიმფონიის ფინალის შესახებ იგივე შუმანი წერდა, რომ ეს იუმორის უდიდესი ნიმუშია ინსტრუმენტულ მუსიკაში; ხლო ფ. შუბერტის მუსიკალურ მომენტებში მას მოესმოდა წუხილი მკერავისათვის გადასახდელი ვალის გამო — ესოდენ ყოველდღიური სინანული ისმოდა მათში.

მუსიკაში კომიკური ეფექტის შესაქმნელად ხშირად გამოიყენება მოულოდნელობა. მაგალითად, ი. ჰაიდნის ერთ-ერთ ლონდონურ სიმფონიაში ვხვდებით ხუმრობას: დაფდაფების მოულოდნელ დარტყმას მოშვებულ მეოცნებე მღვთმარეობიდან გამოპყავს მსმენელი. ი. შტრაუსის „ვალსში სიურპრიზით“მელოდიის მწყობრი, ნარჩარი მდინარება მოულოდნელად ირღვევა პისტოლეტის სროლის ხმით. ეს ყოველთვის იწვევს დარბაზის მხიარულ რეაქციას. მ. პ. მუსორგსკის „სემინარისტში“ ყოველდღიურობა გადმოცემული მელოდიის მღორე მოძრაობით მოულოდნელად ირღვევა სწრაფმეტყველებით, რომელიც თავისებურად გადმოგვცემს ლათინური ტექსტის დაზეპირებას.

ყველა ამ მუსიკალურ-კომედიური საშუალების ესთეტიკურ საფუძველში მოულოდნელობის ეფექტი დევს.

რუსული ხალხური ზღაპარი იცნობს თავის პარმენისკეს — გაუცინარ მეფის ასულს — ნესმეიანას. ბოროტი ჯადოქრის მიერ მოჯადოებული მეფის ასული გადაეჩვია სიცილს. მისი გამხიარულებისა და გაცილების ყველა ცდა ამაოა. ზღაპრის ამ თემაზე ვ. მ. ვასნეცოვმა შექმნა ტილო. მან დახატა ძალალ სამეფო ტახტზე მჯდომი მეფის ასული, რომელიც თავის თავში ჩაღრმავებულა, ვერ ამჩნევს ირგვლივ მყოფთ. მან დაკარგა რაღაც ძალზე ღირებული, მაგრამ არ ძალუძს გაიხსენოს კერძოდ რა. სამეფო ტახტის ირგვლივ ვხედავთ მასხარებსა და კარისკაცებს. სკომოროხები, მოცეკვავენი, მუსიკოსები, მომღერლები, უკრავენ, ცეკვავენ, ხუმ-

რობენ, მღერიან მხიარულ სიმღერებს, სასაცილო გამოცანებით ერთობიან, ღია ფანჯრის მიღმა კი სილაღითა და სიდიადით აღსაესე ხალხი იცინის, მაგრამ არავის არ ძალუძს გაამხიარულოს და გაართოს გაუცინარი მეფის ასული. სიცილის ტალღები იმსხვრევა მის ტახტთან. ის, ვინც ხალხზე ამალღებულა, შეიძლება იყოს სიცილის ობიექტი და არა სიცილის სუბიექტი. მთელი სამეფო საესება მხიარულებით, მეფის ასული კი არ იცინის. სიცილისთვის ხომ საკმარისი არ არის კომიკურის არსებობა სინამდვილეში, ასევე აუცილებელია კომიკურის აღქმის უნარიც, ი უ მ ო რ ი ს გ რ ძ ნ ო ბ ა.

სიცილი, ხალხის წარმოდგენით, უწყინარი ნებივრობა როდია. დაკარგო სიცილის უნარი წიშნავს დაკარგო საკუთარი სულის რაღაც ძვირფასი და მნიშვნელოვანი მხარეები და, ალბათ, არ არსებობს იმაზე უფრო დიდი უბედურება, ვიდრე იყო ზღაპრულკომედიური სამეფოს „გაუცინარი“ მპყრობელი.

იუმორის გრძნობას, როგორც ესთეტიკური გრძნობის ნაირსახეობას თავისი თავისებურებები აქვს. კემპარიტი იუმორის გრძნობა მულამ ემყარება მაღალ ესთეტიკურ იდეალებს. წინააღმდეგ შემთხვევაში იუმორი გადაიქცევა სკეპსისად, ცინიზმად, უხამსობად, უწმაწურობად. იუმორი გულისხმობს უნარს, თუნდაც ემოციურად, ყველაზე ზოგად ფორმაში მოაქციოს სინამდვილის წინააღმდეგობანი. იუმორი ახასიათებს ესთეტიკურად განვითარებულ გონებას, რომელსაც შეუძლია სწრაფად ემოციურ-კრიტიკულად შეაფასოს მოვლენა მის არსში, აქვს მისწრაფება მიდიდარი, მრავალფეროვანი, მოულოდნელი შეპირისპირებისა და ასოციაციებისაკენ.

იუმორის გრძნობის აქტიური შემოქმედებითი ფორმაა მ ა ხ ვ ი ლ გ ო ნ ი ე რ ე ბ ა. თუკი იუმორი კომიზმის აღქმის უხარია, მახვილგონიერება კომიზმის შექმნის, შემოქმედების უხარია. მახვილგონიერება არის უნარი, რომელსაც შეუძლია სინამდვილის რეალური წინააღმდეგობების კონცენტრირება, გამწვავება და ესთეტიკურადა შეფასება იმგვარად, რომ კომიზმი თავალაჩინო და საგრძნობი გახდეს.

კომიკურში მოულოდნელობის უსათუობა განსაკუთრებულად აუცილებელს ხდის იუმორისტული ნაწარმოების განუმეორებლობას, რომელიც როგორც შენიშნავდა ჰეგელი; არ უნდა იქნეს მიღწეული უცნაურის შექმნის გზით. სატირული გროტესკის გენიოსი ფ. გოია აღნიშნავდა, რომ კომიკურში უმნიშვნელოვანესია ფანტაზიისა და გონების ერთიანობა. ყურადსაღებია მხატვრის მიწაწერი ოფორტის მინდორზე: „გონების ძილი ბადებს ურჩხუ-

ლებს. „გოია ხაზს უსვამდა, რომ გონებას მოკლებული ფანტაზია ქმნის არარსებულ ურჩხულებს, გონებასთან შეერთებული ფანტაზია კი ხელოვნების დედაა და სასწაულებს ქმნის.

ღამანბრაველი და შემოქმედებითი სიცილი

კომედიური სიცილი მდიდარია ფეთქებადი კრიტიკული შინაარსით. მაგრამ სიცილის კრიტიკულ მიმართულებაში არ არის უიშველი მეფისტოფელური უარყოფა. ჭეშმარიტი მახვილგონიერება ადამიანურია. კომედიური სიცილი არ არის საყოველთაო, ბრმად დაუნდობელი უარყოფა, ნგრევა. მახვილგონიერების საფუძველია არა სამყაროსეული ნიჰილიზმის ფილოსოფია, არამედ მაღალი ესთეტიკური იდეალები, რომელთა დამკვიდრებასაც ემსახურება ეს კრიტიკა. ამიტომ სიცილი კრიტიკული ძალაა, ერთდროულად უარყოფელიცაა და დამამკვიდრებელიც.

სიცილი ცდილობს მოსპოს არსებული უსამართლო სამყარო და შექმნას ახალი, მისგან პრინციპულად განსხვავებული, ის სულით რევოლუციურია, რადგან გულისხმობს არა მხოლოდ ნგრევას, არამედ შემოქმედებით შექმნასაც¹.

დიდი ხანია ხალხმა შენიშნა სიცილის შემოქმედებითი, ცხოველმყოფელი ძალა. უძველეს ხელოვნებაში არსებობდა სიცილის კულტები, რიტუალური სიცილი, ღვთაებათა დამცინავ-პაროდიული სახეები. პირველყოფილი თემის რიტუალური სიცილი მოიცავდა, როგორც უარყოფელ, ისე სიცოცხლისდამამკვიდრებელ საწყისებს, მას მიზნად ჰქონდა არასრულყოფილი სამყაროს გაკიცხვა, დასჯა, განადგურება, მისი აღორძინება ახალ საფუძველზე. ძველ-ეგვიპტურ პაპირუსზე, რომელიც ლეიდენშია დაცული, ღვთაებრივ სიცილს სამყაროს შექმნის როლი აქვს მინიჭებული. „როცა ღმერთი იცინოდა, დაიბადა სამყაროს წარმმართველი, შვიდი ღმერთი.. როდესაც მან მეორედ გადაიხარხარა — გაჩნდა წყლები...“ ძველი ბერძნებისათვისაც სიცილი სიცოცხლის შემოქმედი, შემქმნელი იყო. მისი დამამკვიდრებელი, მხიარული, ხალისიანი ხალხური სტიქია

¹ კომიკურის სიცოცხლის დამკვიდრებელი, ცხოვრების შემოქმედი, მხიარული, ხალისიანი ასპექტი მთელი თავისი ისტორიული, მსოფლმხედველობითი და ესთეტიკური მნიშვნელობით დამაჭერებლად არის განხილული მ. ბახტინის წიგნში „ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ხალხური კულტურა“ (1965 წ.).

თავდაპირველადვეა მოცემული კომიკურის ისტორიაში, რომლის სათავეც დიონისეს კულტია.

კომიკურის რომელი თვისებები მქლავნდება მის საწყისებთან? დიონისეს დღესასწაულის დროს ჩვეულებრივი წარმოდგენები ქცევის წესიერებაზე დროებით კარგავდნენ ძალას. მყარდებოდა სრული თავშეუზღველობის, მიღებული ნორმებისაგან განდგომის ატმოსფერო. წარმოიშობოდა თავშეუკავებელი მხიარულების, დაცინვის, გულწრფელი სიტყვისა და მოქმედების პირობითი სამყარო. ეს იყო ბუნების შემოქმედ ძალთა ქება-დიდებას გამოხატულება, ადამიანის ხორციელი საწყისის ზეიმი, რომელიც კომიკურ ხორცშესხმას პოულობდა. სიცილი აქ ხელს უწყობდა „წესჩვეულების ძირითად მიზანს — სიცოცხლის შემოქმედი ძალების გამარჯვების უზრუნველყოფას: სიცილსა და ბილწსიტყვაობაში ცხოველყოფელი ძალა ეგულებოდათ“¹.

რომაელ სატურნალიებშიც ცხოვრებისეული ძალები ბობოქრობდნენ, ეს იყო განთავისუფლება ოფიციალური იდეოლოგიის ბორკილებიდან. ხალხი, თუნდაც ცოტა ხნით, უბრუნდებოდა ლეგენდარულ „ოქროს ხანას“, — თავშეკავებული მხიარულების საშეფოს. ყოფნის სიხარულის დამამკვიდრებელი ხალხური სიცილი, უპირისპირებდა რა ოფიციალურ მსოფლალქმას, ჟღერდა რიტუალებში, რომლებიც აერთიანებდა გამარჯვებულის განდიდებასაც და განქიქებასაც, გარდაცვლილის დატირებას, ქებას და დაცინვას.

შუა საუკუნეებში ხალხური სიცილი რომელიც უპირისპირდებოდა ეკლესიის მკაცრ იდეოლოგიას, ჟღერდა კარნავალებზე კომედიურ სანახაობებსა და პროცესიებში, „მასხარებისა“ და „ვირების“ ზეიმზე, პაროდულ ნაწარმოებებში, გასაუბრების ფრიგოლურ-მოედნურ სტიქიაში, მასხარებისა და „ჩერჩეტების“ ხუმრობებსა და გამოხტომებში, ყოფაში, ჩალისგვირგვინოსანი მეფეებითა და ღედოფლებით დამშვენებულ ნადიმებზე.

საზოგადოების კომედიურ-საზეიმო, არაოფიციალური ცხოვრება-კარნავალი, შეიცავს და გამოხატავს სიცილის ხალხურ კულტურას. რომელიც თავის თავში ახორციელებს სამყაროს განახლების იდეას. სიცოცხლის ამ ხალისიან დამკვიდრებასა და განახლებაში კომიკურის ესთეტიკის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პრინციპია მოცემული. სიცილი არა მარტო სჯის სამყაროს არასრულყოფილებას, არამედ, განბანს რა სამყაროს სიხარულის ახალი ემოციური ტალღით, გარდაქმნის და განახლებს მას. შუა საუკუნეების კარნავალურ ზეიმში, სიცილის, როგორც უარყოფელი და ამავე დროს დამამკვიდრე-

¹ Тронский И. М. История античной литературы. Л., 1957, с. 156.

ბელი ძალის თავისებურებანი შიშვლდება და წარმოგვიდგება თავის სრული და ჭეშმარიტი სახით.

სიცოცხლის თითქმის მეოთხედის (წელიწადში სამ თვემდე) შუა საუკუნეების ევროპის ადამიანები სწირავდნენ კარნავალს. ხალხური საზეიმო სიცილის შემცველი მსოფლაქმა არსებითად ავსებდა ოფიციალური რელიგიურ-სახელმწიფოებრივი იდეოლოგიის მხუთავ სერიოზულობასა და ცალმხრივობას.

მ. მ. ბახტინმა მეტყველი დახასიათება მისცა კარნავალს: „კარნავალმა არ იცის დაყოფა შემსრულებლებად და მკაყრებლებად... კარნავალს არ ჰვრეტენ — მასში ცხოვრობენ, და ცხოვრობენ ყველანი, რადგან თავისი იდეით იგი საერთო-სახალხოა. ვიდრე კარნავალი მიმდინარეობს, არავისთვის არ არსებობს სხვა ცხოვრება, გარდა კარნავალისა. მას ვერ გაეჭყევი, რადგან კარნავალმა არ იცის სივრცითი საზღვრები. კარნავალის დროს შეიძლება ცხოვრება მხოლოდ მისი კანონებით, ე.ი. კარნავალის თავისუფლებით კანონებით. კარნავალს სამყაროსეული ხასიათი აქვს. ეს მთელი სამყაროს განსაკუთრებული მდგომარეობაა, მისი აღორძინება და განახლებაა, რასაც ყველა ეზიარება“¹.

მასხარა კარნავალის გმირია, მისი უმაღლესი და სრულუფლებიანი წარმომადგენელია. მასხარები იყვნენ კომიკური მსახიობები-იმპროვიზატორები, რომელთათვისაც სცენა მთელი სამყაროა, ხოლო კომედიური მოქმედება თავად ცხოვრებაა: ისინი ცხოვრობდნენ ისე, რომ არასოდეს არ სტოვებდნენ კომედიურ სახეს, მათი როლი და პიროვნება ემთხვეოდა ერთმანეთს. ეს იყო ხელოვნება, რომელიც იქცა ცხოვრებად და ცხოვრება ამალღებული ხელოვნებად; მასხარა ამფიბიაა, ერთდროულად ორ გარემოში რომ ცხოვრობს თავისუფლად: რეალურში და იდეალურში (მხატვრულში).

სახალხო-საზეიმო „კარნავალური“ სიცილის სტიქია მხოლოდ ქალაქის მოედანზე როდი ბობოქრობდა, ის იჭრებოდა ლიტერატურაშიც, სადაც განსაკუთრებით ჟღერდა ისეთ ჟანრში როგორცაა პაროდია. ოფიციალურ-საეკლესიო იდეოლოგიის ძირითად იდეებს და სიუჟეტებს, აგრეთვე იმ ეპოქის მნიშვნელოვან ლიტერატურულ ნაწარმოებებს, გააჩნიათ თავისი კომედიური კორელატი („ლოთების ლიტურგია“, პაროდები „მამაოჩვენოზე“, პაროდული ვარიანტები „სიმღერისა როლანდზე“ და სხვა).

ადამიანი ყველა საგნის საზომია. მისი ფიზიკური ბუნება, გაგებულნი სწორად, მისი ბუნებრივი მდგომარეობა და მოთხოვნი-

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, с. 10.

ლებები — აი ყველა ღირებულების საზომი. ეს ფიზიკური და სულიერი ძალებით აღსავსე, გონებითა და გრძობითობით დაჯილდოებული ბუნება თავისუფლდება მხიარულ და ანც, ფრივოლურ და მოუხეშავ; მოურიდებელ და ხალისიან საკარნავალო სიცილში.

საკარნავალო სიცილის თავისებურების ანალიზისას მ. მ. ბახტინი აღნიშნავს, რომ უპირველესად იგი სახალხო, საზეიმო სიცილია. გარდა ამისა, ის უნივერსალურია, ე. ი. მიმართულია ყველაზე და ყველაფერზე, თავად იმაზეც ვინც იცინის: მთელი სამყარო წარმოსდგება სიცილის ასპექტში, მხიარულების მიმართებაში. სიცილი ხალისიანი, მომლენიციან და ამავე დროს დამცინავი და გამამასხარავებელიცაა: იგი ზნის და ამკვიდრებს, სჯის და აღადგენს, ასამარებს და აცოცხლებს. და იმაში, რომ „ხალხი არ გამოირიცხავს თავს მთელი ქმნადი სამყაროდან, უნდა დაეინახოთ ერთ-ერთი არსებითი განსხვავება სახალხო-საზეიმო სიცილსა და ახალი დროის წმინდა სატირულ სიცილს შორის. წმინდა სატირიკოსი, რომლის იარაღიცაა მხოლოდ უარყოფელი სიცილი, დასაციინი მოვლენის მიღმა აყენებს თავის თავს, უპირისპირებს ამ მოვლენას საკუთარ თავს — ამით ინგრევა სამყაროს სასაცილო ასპექტის მთლიანობა, სასაცილო (უარყოფითი) იქცევა კერძო შემთხვევად“¹.

ვფიქრობთ რომ ამ დროს დაკვირვებით შემჩნეული ურთიერთობები კიდევ უფრო მოქნილი და რთულია. ყოველგვარი კომედიური სიცილი სახალხო-საზეიმო იქნება თუ სატირული მიისწრაფვის კოლექტიურობისაკენ, კარნავალური სიცილის საყოველთაო ხალხურობა კი მხოლოდ უმაღლესი და ყველაზე სრული გამოვლენაა კომიკურის ესთეტიკის ზოგადი პრინციპებისა. კომიკურის სხვადასხვანაირ ფორმებში უარყოფისა და დამკვიდრების სხვადასხვანაირი შეფარდებაა მოცემული სატირულის მკვეთრად კრიტიკულ სამყაროშიც კი. უარყოფა დაფუძნებულია დადებით, ცხოველყოფელ პროგრამაზე — იდეალებზე. კარნავალურ სიცილში დაუნაწევრებელი სახით, შერწყმულად არსებობენ დამკვიდრებაცა და უარყოფაც, იუმორისტული საწყისიც და სატირული საწყისიც, რომლებიც თანდათანობით ჩამოყალიბდებიან კომიზმის დამოუკიდებელ ტიპებად.

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, с. 15-16.

კომიკურის ელფერი და გიჟები

იუმორი და სატირა, როგორც კომიზმის ძირითადი ტიპები, განსხვავდებიან სიცილის თავისებური ხასიათით. იუმორი მეგობრული, უბოროტო სიცილია, თუმცა კი უკბილო არაა. მოვლენის არსების გამოძეღვენებისას მისი მისწრაფებაა დახვეწოს, განწმინდოს ნაკლისაგან ეს მოვლენა, ხელი შეუწყოს ყოველივე საზოგადოებრივად ღირებულის სრულ წარმოჩენას. იუმორი თავის ობიექტში ხედავს ისეთ მხარეებსაც, რომლებიც შეესაბამება იდეალს. ნათქვამია, ჩვენი ნაკლი ხშირად ჩვენი ღირსებათა გაგრძელებააო. სწორედ ასეთი ნაკლოვანებანი წარმოადგენენ უწყინარი იუმორის საფუძველს. იუმორის ობიექტი კრიტიკას იმსახურებს და მაინც მთლიანობაში ინარჩუნებს თავის მიმზიდველობას.

სხვა საქმეა, როცა უარყოფითია არა ცალკეული თვისება, არამედ მოვლენის არსება, როცა მოვლენა სოციალურად საშიშია და შეუძლია სერიოზული ზიანი მიაყენოს საზოგადოებას. აქ რაღა მეგობრული სიცილის დროა! სიცილი ყოველივე დამყაყებულზე, სიყალბეზე გამამათრახებელი, მამხილებელი, სატირული სიცილია. სატირა უარყოფს სამყაროს, სჯის მის არასრულყოფილებას იმ მიზნით, რათა ეს სამყარო გარდაიქმნას რაიმე იდეალურ პროგრამის შესაბამისად.

იუმორსა და სატირას შორის სიცილის ელფერის მთელი გამაა: ეზოპეს დაციწვა, რაბლეს მჭექარე ხარხარი, ჰეიფტის მწვავე სარკაზმი, ერაზმ როტერდამელის მახვილი, დახვეწილი ირონია, მოლიერის ხან კლასიციტურად დახვეწილი, ხან რაციონალისტურად მკაცრი, ხან ცელქი სატირა, ვოლტერის ბრძნული დამეცინავი ღიმილი, ბომარშეს ცეცხლოვანი იუმორი, ბერანეს ხან ხუმარა, ხან კი მახვილი სიცილი, დომიეს კარიკატურა, გოიას მრისხანე გროტესკი, ჰაინეს ეკლიანი რომანტიკული ირონია და ფრანსის სკეპტიკური ირონია, ტვენის ხალისიანი იუმორი და შოუს ირონიული იუმორი, გოგოლის სევდიანი ღიმილი, სალტიკოვ-შიჩედრინის გესლით სავსე სატირა და სარკაზმი, ჩეხოვის გულითადი, სევდიანი ღიმილი იუმორი, ჰაშეკის მხიარულებით შთაგონებული სატირა, მაიაკოვსკის ოპტიმისტური სატირა, ხალხური, ცხოველმყოფელი, ამოუწურავი იუმორი ტვარდოვსკისა, შოლოხოვისა...

სიცილის ელფერის მთელ ამ სიმდიდრეს თავისებურად გადმოგვცემს მუსიკაც. მაგალითად, მ. თ. მუსორგსკის ნაწარმოებებში „სემინარისტი“, „კალისტრატე“, „რწყილი“ და ოპერაში „ქორ-

წინება“ ჟღერს იუმორი, ირონია, სარკაზმიც კი... მეფის ცენზურის მიერ „სემინარისტის“ აკრძალვა კიდევ ერთხელ ადასტურებს მუსიკალურ კომედიური ნაწარმოების სოციალურ სიმძაფრეს. ცრემლნარევი სიცილი ისმის გოგოლის „მკედარი სულები“ მიხედვით შექმნილ რ. კ. შჩედრინის მუსიკაში. კომპოზიტორი გოგოლის გმირებს აძლევს არა მარტო თემატიკურ და რომანტიკულ დახასიათებას, არამედ აგრეთვე ტემბრისეულსაც. მანილოვის დახასიათებას იძლევა ფლეიტა, კორობოჩკას — ფაგოტი, ნოზდრევისას — ვალტორხა, ხოლო სობაკევიჩისას — ორი. კონტრაბასი.

სიცილის ელფერის მრავალფეროვნება (საკარნავალო სიცილი, იუმორი, სატირა, ირონია, სარკაზმი, ხუმრობა, კალამბური) სინამდვილის ესთეტიკურ სიმდიდრეს ასახავს. სიცილის ფორმა და ზომა განისაზღვრება საგნის ობიექტური თავისებურებებითაც და ხელოვანის იდეურ-ესთეტიკური პრინციპებითაც, მისი დამოკიდებულებით ობიექტთან ასევე ამა თუ იმ ერის ეროვნული თავისებურებებით და საერთო ესთეტიკური კულტურის განვითარების ხასიათით.

კომიკურს ყოველთვის აქვს ნაციონალური შეფერილობა, ის გვევლინება ნაციონალურ-განუშვებორებელ ფორმაში, მისი ეროვნული თავისებურება ცვალებადია.

განვიხილოთ ეს საფრანგეთის მაგალითზე. კომიკურის ბევრი მკვლევარი (ზ. ფროიდი, კ. ფიშერი, თ. ლიპსი) კალამბურს ხუმრობის დაბალ საფეხურს მიაკუთვნებენ. მაგრამ XVII-XVIII საუკუნის საფრანგეთისათვის კალამბური მახვილგონიერების უმაღლესი ფორმა იყო. მისი სიმსუბუქე, ბრწყინვალეობა, უდარდელი მხიარულება ესთეტიკურად შეესაბამებოდა საზოგადოების მაღალი ფენების ცხოვრების ხასიათს, იმ ფენებისა, რომლებიც განსაზღვრავდნენ ეროვნულ სულიერ ცხოვრებას. კალამბურის თქმის უნარი ძალზე დაფასებული იყო და თავისებურ სავიზიტო ბარათს წარმოადგენდა. არსებობს არაკი: ერთხელ ლუდოვიკო XV ისურვა გამოეცადა ერთ-ერთი თავისი ქვეშევრდომის მახვილგონიერება და უთხრა, რომ მას, მეფეს, უნდა, თავად იყოს მახვილგონიერების სიუჟეტი. კავალერმა მარჯვედ უპასუხა: „te roi n' est pas sujete“. ფრანგულ ენაში სიტყვა „sujete“ ერთდროულად ნიშნავს „სიუჟეტს“ და „ქვეშევრდომს“. პასუხში სიტყვათა თამაზია: „მეფე-სიუჟეტი არაა“, „მეფე — ქვეშევრდომი არაა“. ეს დამახასიათებელი მაგალითია ფრანგული კარის ტალანტური მახვილგონიერებისა.

XVII საუკუნის ბოლოს, როცა იფეთქა დიდმა ფრანგულმა რე-

ვოლუციამ, სამეფო კარის ქვეშევრდომებთან ერთად გაცამტვერდა გალანტური არისტოკრატიული იუმორი. კომიზმის სფეროში განუყოფელი ბატონობა მოიპოვა გროტესკმა. მისი გესლიანი მანვილი კენწლავდა არისტოკრატის. მონარქიული სახელმწიფოს ყველა წმინდანი დამხობილი, გაბაიბურებული და გამასხარავებული იყო, საყოველთაო თავისუფლების, ძმობისა და ერთობის მაღალი იდეების სახელით. მაგრამ XIX საუკუნის შუა პერიოდში, ნათელი გახდა, რომ ეს იდეები ვერ განხორციელდა, თუმცა არისტოკრატიული წარსულის წმინდანები სამარადისოდ ჩაცხვენენ. ურწმუნოებამ და ნათელი იდეალების უქონლობამ საფრანგეთში წარმოშვა მახვილგონიერების ახალი სახე, რომელმაც მიიღო სახელი — ბლაგი. ეს უმოწყალო დაცინვა იმისა, რასაც ადამიანები ჩვეულებრივ ეთავყანებიან: — საზოგადოებრივი ვულგატეხილობის ნაცოფია. გაცრუებული ილუზიები ჩვეულებრივი ამბავი გახდა, ზოლო იუმორის სფეროში ეს გამოიხატა უსიხარულო და ზოგჯერ ცინიზმით აღსავსე სიცილში, რომლისთვისაც არაფერია აკრძალული, ხელშეუხებელი. აი ბლაგის დამახასიათებელი მაგალითი: „ეს ქალი რესპუბლიკას ჰგავს — ის მშვენიერი იყო იმპერიის პერიოდში“.

XXს. აღმოცენდა იუმორის ახალი ფორმა — გეგი. ეს არის კომიზმი, რომელიც შეუფარდებელია უხიფათო საშინელებით და თავისებურად ასახავს ადამიანთა გაუცხოებას ინდუსტრიული ცივილიზაციის ეპოქაში. აი ტიპური ამერიკული სარეკლამო მოთხრობა, რომელიც გეგის პრინციპზეა აგებული. ორმა მტრულად განწყობილმა მემანქანემ ერთმანეთთან შესაჯახებლად წაიყვანა მგზავრებით სავსე მატარებლები. ლიანდაგებს შორის ბურთით თამაშობს ბავშვი, მატარებლები ეჯახებიან, მაგრამ... კატასტროფა არ ხდება. ბურთის წყალობით მატარებლები საპირისპირო მიმართულებით გაემართებიან, „იყიდეთ ამა და ამ ფორმის ბურთები“. ამავე პრინციპზეა აგებული ცნობილი კადრები კინოფილმიდან „ახალი დროება“, სადაც ჩარლი ჩაპლინს უხდება უზრმაზარი მანქანის კბილანებს შორის მოგზაურობა. ამერიკული კულტურის ზეგავლენით გეგი საფრანგეთის სიცილის კულტურაშიც გავრცელდა.

კალამბური, გროტესკი, ბლაგი, გეგი ფრანგული იუმორის ის ფორმებია, რომლებიც გაპირობებულია ერის ცხოვრების ხასიათით მისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე. ჩვენ მიერ თქმული, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს, რომ აღრე გროტესკი არ არსებობდა, ან რომ კალამბური არისტოკრატის დამხობასთან ერთად მოკვ-

და. არა, აქ ლაპარაკია მხოლოდ კომიზმის ამა თუ იმ ელფერის, ქვეყნის განვითარების სხვადასხვა პერიოდში მახვილგონიერების ამა თუ იმ ესთეტიკის უპირატეს განვითარებაზე.

ვ. გ. ბელინსკი წერდა „თვითთოეული ხალხის ნაციონალური საიდუმლოება გამოიხატება არა მარტო სამოსით და სამზარეულოთი, არამედ ასე ვთქვათ, საგანთა გაგების მისი მანერით“¹. და ეს „საგანთა გაგების მანერა“ არაფერში ისე გამოკვეთილად არ გამოვლინდება, როგორც ნაციონალურად შეფერილ კომიზმის ფორმებში.

კომიკური ეროვნულ-თავისებურია, და იმავდროულად მასში ჩანს ინტერნაციონალური და ზოგადასაქაობრივი ნიშნები. სოციალური განვითარების კანონთა ერთობის გამო ხშირად ერთი და იგივე მოვლენებს ერთნაირი შეურიგებლობით ამასხარავებენ ყველა ხალხები.

სმოკრევის კომედიური ანალიზის ისტორიული

კომიკურის არსებითი თავისებურებანი იცვლებოდა ეპოქიდან ეპოქამდე. იცვლებოდა თავად სინამდვილე ამასთან ერთად, კი ცხოვრების კომედიური ანალიზის ამოსავალი პოზიციაც.

უძველეს კომედიურ ლიტერატურაში კრიტიკის ამოსავალია „მე“. ამოსავალი პოზიციაა პირადი შთაბეჭდილება, ხელოვანის სიმპათია ან ანტიპათია. რომის განვითარებული სახელმწიფოებრივობა გარდღეულად იწვევს აზროვნებასა და შეფასების ნორმატიულობას, რაც გამოიხატება სიკეთისა და ბოროტების, დადებითის და უარყოფითის მკვეთრ გამიჯვნაში (ეს დამახასიათებელია, მაგალითად, რომის სატირიკოსის იუვენალის შემოქმედებისთვის). ცხოვრების სატირული ანალიზის ამოსავალი ხდება ნორმატიული წარმოდგენები სამყაროსეული წესრიგის მიზანშეწონილებაზე.

ალორძინების ეპოქაში კომედიოგრაფია საწყისად იღებს ადამიანის ბუნებას, წარმოდგენას ადამიანზე, როგორც სამყაროს მდგომარეობის ზომსაზე. მაგალითად, ვრაჰმ როტერდამელის „ქებაში სისულელისა“ სისულელე დაცინვის არა მარტო ობიექტია, არამედ სუბიექტიც. „ნორმალური“, „ზომიერი“ ადამიანური სისულელე, სისულელე ზომის ფარგლებ-

¹ Русские писатели о литературном труде. Л., 1954, т. 1, с. 577.

ში“ ასამართლებს და სჯის, ანადგურებს და დასცინის უზომო, უგონო და არაადამიანურ სისულელეს.

სერვანტესი ცივილიზაციის განვითარების რეალურ წინააღმდეგობებს გვაჩვენებს. ერთი მხრივ, შეუძლებელია ცხოვრება დამწვარი წიგნების ფერფლზე, შეუძლებელია ყველა ადამიანმა დაიწყოს ყველაფერი თავიდან, ისე რომ არ დაეყრდნოს წარსულ კულტურას. მეორე მხრივ, მიუღებელია კულტურის დოგმატიზმი, კულტურის მოწყვეტა ხალხის პრაქტიკული გამოცდილებიდან, ფანატიკური ერთგულება იდეებისა, რომლებიც გაქვავდნენ, არ შეესაბამებიან ისტორიას, რეალურ ცხოვრებას, ამ ცოცხალ წინააღმდეგობას შეუძლია ტრაგედიალ და კომედიალ გადაქციოს ყოველი კეთილი წამოწყება, ყველა იდეა, განხორციელებული ამგვარი შეუგნებელი დოგმატური წესით.

მეოცნებე დონ კიხოტს ამძიმებს რაინდობის ზნეობრივი მოვალეობა. ის გრძნობს მსოფლიოს არაკეთილდღეობას მთელი თავისი არსებით, თითქმის როგორც ფიზიკურ ტკივილს და როგორც რაინდს მას უწმინდეს ვალად თავის მოწოდებად მიაჩნია, ჩაერიოს ყველაფერში, „იმოგზაუროს სამყაროში, აღადგინოს სიძარტლე და შური იძიოს წყენაზე“. მაგრამ მისი ქცევის შეუსაბამობა რეალურ სინამდვილესთან ბადებს ახალ სიცრუეს და ახალ ტკივილებს. სანჩო პანსაკი პირიქით, გულგრილია ნებისმიერი მებრძოლის იდეისადმი. მასში ცხოვრობს ხალხური რწმენა და ცრურწმენა, ხალხური სიბრძნე და შეცდომა. მისთვის არ არსებობს მსოფლიო პრობლემები, მთელი სამყარო მისთვის საკუთარი თავი და საკუთარი თავის უშუალო გარემოცვაა. სანჩო პანსას არ მიაჩნია საჭიროდ, ჩაერიოს ცხოვრების დინებაში, რომელსაც გონიერად თვლის. ხალხს ის უტოვებს უფლებას თავისუფლად და შეუზღუდავად იცხოვროს ისე, როგორც სურთ.

დონ კიხოტი და სანჩო პანსა ორი სრულიად განსხვავებული ადამიანური საწყისია, მაგრამ ამ ადამიანების განსხვავების მიუხედავად მათ ახასიათებთ ერთი საოცარი ადამიანური თვისება — უანგარობა. ამ თვისების გამო ჩვენ ვპატიობთ გმირებს ყველა თავის უცნაურობებს და შეშლილობას, ნაკლოვანებებს და სისულელეს. ორივე გმირი სწორედ იმიტომაა არაამქვეყნიური, რომ ისინი ანგარებით მოცულ ქვეყანაზე უკეთესები არიან. შეშლილი დონ კიხოტი უფრო ნორმალური ადამიანია, ვიდრე „ნორმალური ადამიანები“, აღესილნი სიხარბითა და ძალაუფლების სიყვარულით.

სერვანტესმა ნათელყო კომიკურის მხატვრული შესაძლებლობები — აჩვენა, რომ მას აქვს უნარი გამოიკვლიოს თავად სამყაროს

მდგომარეობა, გამოხატოს იგი გარკვეულ განაჭერში მოგვეცეს სამყაროს მხატვრული კონცეფცია და ცხოვრების გიგანტური პანორამაც.

კლასიციზმის პერიოდში სატირა აბსტრაქტულ ზნეობრივ და ესთეტიკურ ნორმებიდან გამომდინარეობდა. სატირული დაცინვის ობიექტი კი იყო პერსონაჟი, რომელიც აერთიანებდა საკუთარ თავში სათნოების საპირისპირო აბსტრაქტულ-უარყოფით ნიშნებს. ასე აღმოცენდა სატირა მიმართული ფარისევლობის, უმეცრების, მიზანტროპობის წინააღმდეგ (მოლიერი).

სერვანტესის ტრადიცია — სამყაროს მდგომარეობის კვლევა — თავის გაგრძელებას პოულობს განმანათლებლობის ეპოქის სატირაში. ამ სატირის კრიტიკის მახვილი მიმართულია სამყაროსა და ადამიანური ბუნების არასრულყოფილების წინააღმდეგ. განვითარების ახალი ეტაპის გამომხატველია სვიფტის მიერ შექმნილი გულივერის ფიგურა. იგი არის ადამიანი — მთა, მსგავსი აღორძინების ეპოქის გიგანტებისა. მაგრამ ეპოქის სატირული ანალიზის საზომი ხდება არა მთლიანად გულივერი თავისი ძლიერი და სუსტი მხარეებით, არამედ მხოლოდ გულივერის საღი აზრი. ბოროტების გამათრახებისას სვიფტი საღ აზრს ეყრდნობა, რამდენადაც ადამიანის დიდება და ძლიერება მისთვის შეფარდებით შემთხვევითი როდია, რომ გულივერი გოლიათია ლილიპუტების ქვეყანაში, მაგრამ ლილიპუტია გოლიათების ქვეყანაში.

განმანათლებლობის ეპოქის საზღვრებიდან გამოუსვლელად, ინგლისელი სატირიკოსი წინასწარ სკვერტს თავისი დროის იდეების უტოპიურობის გაცნობიერებას. პოლიტიკურ პროექტორთა სკოლის აღწერისას, სვიფტი დასცინის განმანათლებლობის მნიშვნელოვანი იდეების აღუსრულებლობას; ეს „სრულიად დამთხვეული ხალხი“ იყო. ისინი „თავაზობდნენ ხერხებს, რომლებიც დაარწმუნებდნენ მონარქებს, ამოერჩიათ ფავორიტებად ჰკვიანი, ნიჭიერი და სათნო ადამიანები ასწავლიდნენ მინისტრებს მხედველობაში მიეღოთ საზოგადოებრივი კეთილდღეობა, დაეჭილდებინათ ღირსეული, ნიჭიერი ადამიანები, რომლებმაც საზოგადოებას განსაკუთრებული პატივი დადეს“¹.

რომანტიზმმა მხატვრულად გამოიკვლია რა ადამიანის შინაგანი სამყარო, სულის არაკეთილდღეობის ჩვენებით სამყაროს არაკეთილდღეობა აჩვენა. ირონია, ეს „სიცილი-აისბერგი“ წყლისქვეშა დაფარული შინაარსით, გადაიქცა კომიზმის მთავარ

¹ Свифт Д. Путешествие Гулливера. М., 1947, с. 378—379.

ფორმად. კომედიური ანალიზი ეყრდნობა წარმოდგენებს სამყაროს სრულყოფის განუხორციელებლობაზე, რომელთა მეშვეობითაც ფასდება პიროვნება, მეორე მხრივ კი წარმოდგენებს პიროვნების სრულყოფის განუხორციელებლობაზე, რომლითაც მოწმდება სამყარო. კრიტიკის ამოსავალი წერტილი განუწყვეტლად ინაცვლებს სამყაროდან პიროვნებისაკენ და პიროვნებიდან სამყაროსაკენ. ირონიას ცვლის თვითირონია (მაგალითად პ. ჰანესთან), თვითირონია კი გადაიზრდება მსოფლიო სკეფსისში. რომანტიკული ირონიის მსოფლიო სკეფსი მკვიდრი ძმია რომანტიკული ტრაგედიის მსოფლიო სევდისა.

მე-19 ს. კაპიტალიზმის მძლავრ განვითარებას მოსდევს სამყაროსა და ადამიანს შორის არსებული კავშირების გამწვავება და გაფართოება. პიროვნება ხდება უფართოესი სოციალური მიმართებების (ეკონომიკურის, საზოგადოებრივ-პოლიტიკურის, ზნეობრივის და ა. შ.) ცენტრი. მისი სულიერი სამყარო რთულდება.

ამიტომ კრიტიკული რეალიზმის ხელოვნებაში სატირა ფსიქოლოგიური პროცესის შუაგულს აღწევს. კრიტიკის ამოსავალი წერტილი ხდება განვითარებული ესთეტიკური იდეალი, რომელიც თავის თავში მოიცავს ხალხურ წარმოდგენებს ცხოვრებაზე, ადამიანზე, საზოგადოებრივი განვითარების მიზნებსა და უკეთეს ფორმებზე. ხალხური წარმოდგენა ცხოვრებაზე იქცევა სამყაროს ხედვის ამოსავალ წერტილად. სიცილი შეაპირისპირებს თავის ობიექტს ხალხის ცხოვრებასთან და ეს რეალიზმის მიღწევაა.

სატირული პათოსით სუნთქავს რუსული ხელოვნების მთელი კრიტიკული მიმართულება. ნ. ვ. გოგოლისათვის ზოგჯერ საკმარისია ერთი ფრაზა, რათა სატირული პერსონაჟის ყოფიერება მთელი მისი კერძო თავისებურებებით წამში მოაქციოს საყოველთაოში, შეაპირისპიროს სამყაროს ცხოვრებასთან. პლუშკინი „კაცობრიობის განუღიადგელია“. ეს დახასიათებაა როგორც პლუშკინისა, ისევე კაცობრიობისა, რომლის ჩამოძვნილ ტანისამოსზეც შეიძლება არსებობდეს ასეთი გამაგლეჯილი ადგილი. გოგოლისეულმა სატირამ, მწერლის სიტყვებით რომ ვთქვათ, დააყენა რუსი რუსეთთან პირისპირ. „ადამიანი — კაცობრიობასთან პირისპირ.

მოდერნიზმმა შექმნა „ანტისატირა“. ის დასცინის იდეალებს ეგოცენტრული, თავის თავში ჩაკეტილი პიროვნების პოზიციებიდან, იმ პიროვნების პოზიციებიდან, რომლისთვისაც ცხოვრება აბსურდია, იდეალები, ადამიანის მისწრაფებები, იმედები მხოლოდ დაცინვის ღირსია. მოდერნისტული სატირა არ იკვლევს საზოგადოებრივი ბოროტების მატარებელთ. სიცილი გაისმის მხოლოდ და მხოლოდ

ბოროტების არსებობის შედეგთა მისამართით. თავად ბოროტება წარმოდგენილია როგორც რაღაც ირაციონალური და შეუმეცნებადი.

საბჭოთა ხელოვნებაში კომიკური მიმართულია ყოველივე იმის წინააღმდეგ, რაც უპირისპირდება პიროვნებასა და საზოგადოებას ერთიანობას, უპირისპირდება სოციალიზმს. სატირა გვეხმარება წარსულის გადმონაშთებთან ბრძოლაში. ვ. ვ. მიაკოვსკის „აბანოს“ ფინალში მომავალი აწმყოში აგზავნის თავის მაცნეს — ფოსფორის ქალს, ითვინებს ჩვენი ცხოვრების ყველა კარგ მხარეს, ცუდს კი იშორებს (დროის მანქანა, რომელიც ადამიანებს 2030 წელში მიაქროლებს, გადმოისვრის პობედონოსიკოვსა და სხვა ბიუროკრატებს). პიესის მოქმედება მომავლისაკენ მიემართება. მიაკოვსკის პიესაში სწორედ მომავალია ესთეტიკური იდეალი, რომლის პოზიციიდანაც განიხილება მთელი ცხოვრება და მისი ჩრდილოვანი მხარეები, გაიზომება თანამედროვეობის საუკეთესო ადამიანების სიქველე და უღირსთა მანკიერება. უაღრესად თანამედროვეა თავად მანქანის სახე, აჩქარებული, შეკუმშული დროის იდეა, რომლებიც გამსჭვალავს „აბანოს“.

ამგვარად, დროთა მანძილზე კომიზმში იცვლება ემოციური კრიტიკის ამოსავალი წერტილი: ის არის პირადი განწყობა (არისტოფანე); წარმოდგენა სამყაროსეული წესრიგის მიზანშეწონილობაზე (იუვენალი); ადამიანის ბუნება, როგორც ზომა (სერვანტესი ერაზმ როტერდამელი), რაბლე ნორმა (მოლიერი); სალი აზრი (სციოფტი); განუზორციელებელი სრულყოფილება (პაინე); იდეალი, რომელიც ასახავს ხალხურ წარმოდგენებს ცხოვრებაზე (გოგოლი, სალტიკოვ-შჩედრინი); მომავლის თვალსაზრისი (მიაკოვსკი). ამ პროცესში, თუმცა დროებით გადახვევებით, ხდება თანდათანობითი გაფართოება და ამჟამლებზე იდეალისა, რომლის პოზიციებიდანაც ანალიზებს სინამდვილეს კომიზმი. ეს იდეალი, ეყრდნობა რა სინამდვილის სულ უფრო მეტ წვდომას. ინდივიდის. სულ უფრო მეტად განვითარებულ სულიერ სიმდიდრეს, დემოკრატიული ხდება, თავის თავში ისრუტავს ხალხის წარმოდგენებს მართებულ ცხოვრებაზე, სიკეთესა და სილამაზეზე.

მიუხედავად კომიკურის ტიპების, ფორმების და ელფერთა მრავალფეროვნებისა, მიუხედავად მისი ეროვნული და ისტორიული თავისებურებებისა, კომიკურს ერთი არსება აქვს: ის გამოხატავს საზოგადოებრივად შესამჩნევ, საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან წინააღმდეგობას, მთლიან

ნი მოვლენის ან მოვლენის რომელიმე მხარის
შეუსაბამობას მაღალ ესთეტიკურ იდეალებ-
თან.

კომედიური სიცილი სჯის სამყაროს არასრულყოფილებას, მას
მოაქვს ადამიანისათვის განწმენდა და გაახლება, ის ამკვიდრებს
ყოფნის სიხარულს.

6. ესთეტიკური თვისებების მრავალფეროვნება

უგვანო

ესთეტიკის ისტორიაში მშვენიერის ანტიპოდებს — უგვანოს, მდაბალს, საშინელს — არა აქვთ ასევე ღრმა თეორიული ტრადიცია. თუმცა ძველად ამ კატეგორიებსაც ექცეოდა ყურადღება. ჯერ კიდევ ძველი ეგვიპტელები მშვენიერსა და უგვანოს დიალექტიკის წვდომისას აღნიშნავდნენ, რომ დაბერების პროცესი ყოველივე ჭანჭრთელი და ლამაზი სნეულად და უგვანოდ გადაიქცევა «კარგი გადაიქცევა ცუდად, გემოვნება ქრება»¹... მშვენიერისა და უგვანოს შექცევადობა და ურთიერთგადასვლა ნათელყოფილია ძველეგვიპტურ მითში ისიდას შესახებ. ახალგაზრდა და მშვენიერ ისიდას აკრძალული ჰქონდა კუნძულზე გამგზავრება. მაშინ მან მოხუცის სახე მიიღო, მოატყუა მენავე და კუნძულზე აღმოჩნდა. აქ წარმოსთქვა ჯადო სიტყვა და კვლავ მშვენიერ ქალწულად იქცა².

კითხვა ხელოვნებაში უგვანოს შესახებ თეორიულად პირველად არისტოტელემ დასვა. მხატვრულ ნაწარმოებს ყოველთვის მშვენიერი ფორმა აქვს, მაგრამ ხელოვნების საგანი შეიძლება იყოს არა მარტო მშვენიერი, არამედ უგვანოც. ისეთი მოვლენებიც კი, რომლებიც ცხოვრებაში იწვევენ ზიზღს, გვანიჭებენ ესთეტიკურ სიამოვნებას, როცა მათ ხელოვნების ნაწარმოები გამოხატავს. ამ სიამოვნების საფუძველია ცნობა სინამდვილისა, რომელიც ოსტატურად გადმოსცა ხელოვანმა. «ჩვენ სიამოვნებით ვუძქქერით ყოველივე იმის ზუსტ ასლს, რისი ცქერაც სინამდვილეში უსიამოვნოა, მაგალითად ბილწი ცხოვრებისა და გვამების გამოსახულების»³.

უგვანო და მშვენიერი — დაპირისპირებულობებია, რომლებსაც ათასი რამ აკავშირებს ერთმანეთთან. გავიხსენოთ შექსპირის ჰამლეტის სიტყვები იმის თაობაზე, რომ თვითონ მზეც კი ძალღის მძორში მატლს აჩენს და ღვთაებრ ბრწყინვალე, აყროლებულ ლეშს არ ერიდება. შექსპირისათვის ასეთი მეტამორფოზა ბუნებისა და საზოგადოების თვისება იყო.

¹ Тураев Б. А. История Древнего Востока Л., 1935, т. 1, с. 242

² იხ. Матье М. Э. Древнеегипетские мифы, с. 106.

³ არისტოტელე, პოეტიკა, საბჭოთა ხელოვნება, 1976, № 12, გვ. 82.

უგვანო ზიზღს იწვევს, მშვენიერებას კი ძალუძს თუნდაც თავი-
სი გარეგნობით მოგვანიჭოს სიამოვნება.

მაშ რა არის უგვანო? ლოგიკურად საკმაო არ იქნება, თუ ჩვენ
მას განვსაზღვრავთ როგორც მშვენიერის ანტიპოდს. ბოლღერის
აზრით უგვანო სახე ესაა დისპარმონიული, პათოლოგიური, შთაგონ-
ებებს, შუქს, შინაგან სიმდიდრეს მოკლებული სახე.

უგვანო ესთეტიკური თვისებებისა და საგნებისა, რომელთა ბუნებრივ მონაცემებს საზოგადოებისა და მისი წარმოების განვითარების თანამედროვე დონეზე უარყოფითი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა აქვთ, თუმცა კაცობრიობისათვის სერიოზული საფრთხის შექმნა არ შეუძლიათ, რადგან ამ საგნებში არსებული ძალუბი ათვისებული და დამორჩილებულია ადამიანის მიერ.

მღაბალი

ძველ ეგვიპტელთა აზროვნებაში ამალღებულის საპირისპიროს სახით მღაბალი გამოდიოდა, თუმცა მაშინ ეს ცნება ჯერ კიდევ არ არსებობდა. მზე ტოვებს სამყაროს და ამით დედამიწისა და ადამიანს მღაბალ მდგომარეობაში აყენებს. მზის ჩასვლის ჟამი და საშინელი აღსასრულის საყოველთაო განცდა, რომელიც იპყრობდა ამ დროს ადამიანებს, ატონისადმი მიძღვნილ ჰიმნშია აღწერილი.

არისტოტელე განიხილავს სინამდვილის ესთეტიკურ თვისებებს, რომლებსაც ბაძავს ხელოვნება და ესთეტიკის ისტორიაში პირველად ლაპარაკობს მღაბალზე. მაგალითად მას მოჰყვება მენელაოსი (ევირიბიდეს ტრაგედიიდან „ორესტე“), რომლის სიმღაბლეც არ იყო გამოწვეული აუცილებლობით.

მღაბალი არის უგვანოს უკიდურესი ხარისხი, უაღრესად, უარყოფითი ღირებულება. ესაა უარყოფითი ძალები, რომლებშიც ჩამალულია საფრთხე ადამიანებისათვის, რადგან ეს ძალები ჯერ კიდევ მთლად არ ემორჩილებიან ადამიანების ნებას. თუ კაცობრიობა არ ფლობს საკუთარ საზოგადოებრივ ურთიერთობებს, ეს შეიძლება უდიდესი უბედურების წყაროდ გახდეს. ყველა მოვლენა, რომლებიც ამ საშიშ საფრთხეს ეკუთვნის, აღიქმება როგორც მღაბალი (ატომის შხამიანი სოკო, ფაშიზმი, მილიტარიზმი და სხვა.).

მაგალითად, ომის სიმდაბლე ღრმად გამოხატა მხატვარმა ვ. ვერეშჩაგინმა თავის ტილოში „ომის აპოთეოზი“ ეს სურათი მან უძღვნა „ყველა დიდ დამპყრობელს“ — წარსულს, არსებულს და მომავალს.

ადამიანების მიერ თავისი საზოგადოებრივი ურთიერთობების დაუმორჩილებლობის არანაკლებ მრისხანე გამოვლინებაა ტირანია. აი, მაგალითად, როგორ ამხელს მის სიმდაბლეს ფრანგი ჰუმანისტი ეტიენ დელა ბოესი, რომელიც XVI საუკუნეში ცხოვრობდა. „გულახდილად რომ ვთქვათ, უდიდესი უბედურებაა, დამოკიდებული იყო მბრძანებლის თვითნებობაზე, არასოდეს არ იცი გააკეთებს თუ არა ეს კაცი სიკეთეს, რადგან მისი ნებაა როცა კი მოესურვება ბოროტება ჩაიდინოს“¹. ლა ბოესისათვის ადამიანების არათავისუფლება მათი საზოგადოებრივი სიბრძავეის შედეგია: „ტირანი თავისთავადაა დამარცხებული. მთავარია, ქვეყანა არ იყოს თანახმა თავის მონობაზე. ტირანს არაფერი არ უნდა წაართვა, საჭიროა მას არაფერი არ მისცე. ქვეყანამ არაფერი არ უნდა იღონოს თავისთვის, საქმე ისაა, მან თავის წინააღმდეგ არ ჩაიდინოს რაიმე... მე არ მოვიტხოვ. რომ თქვენ ებრძოლოთ ტირანს, თავს დაესხათ მას — ნუ დაუჭერთ მხარს მას და ნახავთ, რომ ის, საფუძველ გამოცლილი კოლოსის მსგავსად ჩამოვარდება და დაილეწება“². ფრანგი ჰუმანისტისათვის ტირანიის სიმდაბლე გამოიხატება იმაში, რომ ტირანია არ არის საზოგადოებრივად მართვადი, რომ ხალხი მბრძანებლის ეგოისტურ კარბებს დამორჩილებულია.

მუსიკა შედარებით გვიან (მხოლოდ XIX-XX საუკუნეებში) დაეუფლა ბოროტების, უგვანოს, მდაბალის გამოხატვის საშუალებებს (დ. შოსტაკოვიჩი, მეშვიდე სიმფონია). მანამდე მუსიკა ამ სახეს ვადმოსცემდა გაშუალებულიად — ბრძოლის სიმძაფრის აღწერით, უგვანოსა და მდაბლის დამძლევი კეთილი ძალების ჩვენებით.

საშინელი

საშინელი წარმოადგენს კატეგორიას, რთომელიც ახლოსაა ტრაგიკულის კატეგორიასთან, მაგრამ ღრმად დაპირისპირებულია მასთან. თუ ტრაგიკული მუდამ პოულობს თავის გადაწყვეტას მომავალ-

¹ Д е л а Б о э с и . Рассуждение о добровольном рабстве, М., 1952, с. 7.

ში, საშველი უსაშველოა, უიმედოა. ესაა უბედურება, დაღუპვა, რომელიც არ შეიცავს რაიმე ნათელს, უბედურებათაგან განთავისუფლების რაიმე იმედს, არ ემორჩილება ადამიანთა კონტროლს, ბატონობს მათზე. ტრაგიკულში უბედურება დიდია, ის მაინც ამაღლებს ადამიანს, რადგან ეს უქანასკნელი ვითარებათა ბატონია და დაღუპვის ქამსაც ადგენს თავის ძალაუფლებას სამყაროზე. საშინელში კი პირიქით, ადამიანი ვითარებათა მონაა, ის არ ბატონობს სამყაროზე.

საშინელი, როგორც მსოფლშეგრძნების ესთეტიკური დომინანტა, ახასიათებდა საშუალო საუკუნეების რელიგიურ ცნობიერებას, რომელიც აშინებდა ცოდვილებს ჯოჯოხეთის ტანჯვით და განკითხვის დლით. შექსპირის „ჰამლეტში“ საშინელი ტრაგიკულის ელფერია. აჩრდილის თხრობას საშინელის ესთეტიკური თვისება აქვს:

„ის დროც არ მომცა, რომ ცოდვები მომენანია
და გამისტუმრა საშინელის სამსჯავროს წინ
უზიარებლად, ზეთ-უქურთხად, უაღსარებოდ“.¹

კრიზისულ ეპოქებში, როცა ინგრევა ერთი მსოფლგანცდა და მის სანაცვლოდ ჯერ არ მოსულა მეორე, მთელი სამყარო ხშირად აღიქმება როგორც საშინელი რამ. გარკვეული ისტორიული წყობილების ნგრევა თანამედროვეებს გლობალურ კატასტროფად ესახებათ. ასეთ უიმედო საშინელებით და სასოწარკვეთილებით სავსე მსოფლშეგრძნებას გამოხატავს, მაგალითად, პ. ბრეიველი თავის სურათში „ბრმები“: მთელი კაცობრიობის ისტორიული ბედი წარმოგვიდგება ბრმების სახით, რომლებიც გამწყრივებულან და უფსკრულისაკენ მიაბიჯებენ.

საშინელის კატეგორია მოიცავს სინამდვილის იმ მოვლენებს, რომლებსაც ადამიანი არ ფლობს თავის უფლად და რომლებსაც მოაქვთ მისთვის უბედურება და განადგურება, ისტორიულ დონეზეც რომ მოუშორებენ ირჩებთან (აქედან-ჰესიმიის-ტური მსოფლშეგრძნება.)

ის გმირი, რომელსაც ვხედავთ ესპანელი მხატვრის ხ. რობერას ტილოზე „კატონის თვითმკვლელობა“, არ ჩამოგავს შექსპირის ტრაგედიის ძლევამოსილ ტიტანებს. გმირის სიკვდილი ტრაგიკული კი არ არის, არამედ საშინელია: სოციალური საწყისი დამდაბლებულია და ტილოზე აღბეჭდილი მთავარი გრძნობებია სიკვდილის ბიო-

¹ შექსპირი. ტრაგედიები. წიგნი I, გვ. 354.

ლოგიური შიში და თვითშენახვის ინსტინქტი. ადამიანი გამოსახულია როგორც საწყალი არსება, რომელიც მოსულა ამქვეყნად რაიმე გონიერი დანიშნულების გარეშე. სიკვდილის ეამს მისი ყვრილი სავსეა უსაშველო სევდით და ბრმა სასოწარკვეთილებით.

მოდერნისტული ხელოვნება ამტკიცებს, რომ სამყაროს მდგომარეობა საშინელია, რომ სამყარო შეშლილია და სავსეა ბრმა, ადამიანისადმი მტრულად მომართული ძალებით. „ჩვეულებრივმა“ საშინელებამ განსაზღვრა ფ. კაფკას ნოველების პოეტიკა.

დასავლეთგერმანელი კრიტიკოსი კ. გ. სიმონი აღნიშნავს, რომ ამჟამად სამყაროს შეშლილობა რეალური ფაქტია და ხელოვნებას არ შეუძლია არ გაუწიოს ანგარიში ამას: „საგაყეთმა თავისუფლად და ურცხვად შეაბიჯა სამყაროში, რომელიც ჩვენ ყოველდღიურად გვარტყია გარს და რომელიც კარგავს ლოგიკისა და მიზეზობრივ კავშირებს... ჩვენ ვისმენთ ამბებს ატომის ბომბის გამოშვებებზე, რომლებმაც მონასტრებს შეაფარეს თავი და კინოვარსკვლავებზე, რომლებიც ბუდისტებად გადაიქცნენ. ჩვენ ყელში ამოგვივიდა პოზიტივისტური საუკუნე და რაციონალისტურად ოპტიმისტური პროგრესი ატომური ბომბის უფსკრულის წინაშე დგას“¹. სამყაროს მდგომარეობის ამ დახასიათებაში ჩანს შიში საუკუნის სირთულის წინაშე და გლობალური ისტორიული პესიმიზმი. ამ სულეერ ატმოსფეროში ტრაგიკული გადაიქცევა ირაციონალურად, საშინელებად.

უგვანო, მდაბალი, საშინელი ნ ე გ ა ტ ი უ რ ი ღ ი რ ე ბ უ ლ ე ბ ე ბ ი ა, სამყაროს უარყოფითი ესთეტიკური თვისებებია, რომლებიც აღბეჭდება და აისახება ესთეტიკური კატეგორიების სისტემაში. მათ მნიშვნელოვანი ადგილი ეკუთვნით XX საუკუნის ხელოვნებაში. მათ გარეშე შეუძლებელია გავიგოთ ნაწარმოებები, რომლებშიც ასახულია ფაშიზმის საშინელებები. შემთხვევითი არ არის, რომ ეს კატეგორიები თანამედროვე ესთეტიკური მეცნიერების სისტემაში შევიდა.

მთლიანობა და აწინილობა

სინამდვილისა და ხელოვნების მრავალი ესთეტიკური თვისება, რომელთაც ძველად ცნებათა მნიშვნელობა ჰქონდათ, თანამედროვე ესთეტიკაში შედარებით ფართო მნიშვნელობას იძენენ და კატეგორიებად გადაიქცევიან. მაგალითად, სავსებით გამართლებუ-

¹ Akz. ente, 1958, № 5, S. 412.

ლია ვილაპარაკოთ მთლიანობასა და აწეწილობაზე, როგორც ესთეტიკურ კატეგორიებზე, რომლებსაც დიდი მნიშვნელობა აქვთ თანამედროვე ხელოვნების გაგებისათვის.

ამ თვალსაზრისით განვიხილოთ გ. გრინის რომანის „წყნარი ამერიკელის“ მთავარ გმირთა სახეები. ფაულერი — ინგლისური გაზეთის კორესპონდენტი ვიეტნამში — სექტაციოსი და ცინიკოსია, რომელსაც აღარ სწამს არც ერთი ღირებულება. მას ნეიტრალიტეტის პოზიცია უჭირაევს იმ მწვავე ბრძოლაში, რომლის მოწმეცაა. ამავე დროს ფაულერი მოკლებული როდია ადამიანურ კეთილშობილებას, მამაცი და ჰკვიანია. მასში, ორგანული ერთიანობის გარეშე, თავისუფლად თანაარსობენ სრულიად საპირისპირო გრძნობები და აზრები, ქცევა და მოქმედება. ის თანაუგრძნობს ვიეტნამის განმათავისუფლებელ არმიას და მშვიდობიან მაცხოვრებლებს, მაგრამ არ ჰკიცხავს მფრინავს, რომელიც ბომბებს უშენს ვიეტნამის სოფლებს. ფაულერის სულიერი სამყარო აწეწილია: აზრები და გრძნობები მოკლებულია მთლიანობას, ხასიათი — ხერხემალს, ცნობიერება — რეალურ ცხოვრებისეულ იდეალებს, მოქმედება — ცხოვრებისეულ მიზანს. ფაულერი პოლიტიკურად ნეიტრალურია, ის ცხოვრებისგან განდგომილი და მარტოსული კაცია, თუმცა ადამიანებს შორის ცხოვრობს და მის გარშემო ბრძოლაა გაჩაღებული. ფაულერის ხასიათი სამყაროსაგან მოწყვეტილია და შინაგან ერთიანობას მოკლებული მონადაა.

წინააღმდეგობებით გატანჯული ფაულერი ცდილობს გადალახოს სინამდვილესთან განხეთქილება, თავისი ცნობიერების აწეწილობა. სიტუაციაში, როცა მისი მოქმედების წყალობით შესაძლებელი ხდება სისხლისღვრის თავიდან აცილება და უდანაშაულო ადამიანების გადაარჩენა, ის ტოვებს პასიური მკვრეტელის პოზიციას და ვიეტნამელებს „წყნარი ამერიკელისაგან“ თავის დახსნაში ეხმარება.

„წყნარი ამერიკელის“ მეორე გმირი პაილი ერთი შეხედვით მთლიანი ხასიათის მქონე ადამიანია, მაგრამ მისი სულიერი სამყარო ჩამოაყალიბა თანამედროვე ბურჟუაზიულმა. ცივილიზაციამ, რომელსაც სტანდარტული მასობრივი ცნობიერების ფორმირების თავისი სისტემა აქვს. პაილის „მონოლითურ“ ცნობიერებაში ექვისა და ყოყმანის ნასახივი კი არ ჩნდება, როცა პროვოკაციული აფეთქებისას ილუპებიან ქალები, ბავშვები, მოხუცები. მაგრამ ამ გმირის ხასიათის მთლიანობა მოჩვენებითი აღმოჩნდება. ამ მთლიანობის საფუძველში დევს უღრმესი სუბიექტივიზმი, ხელოვნური მოშორება ყველაფრისა, რაც ეწინააღმდეგება პაილის მიზნებსა და იდეალებს. მის ხასიათში, პროპაგანდის ძლიერი აპარატის ზეგავლენით, მოშო-

რებულია ყველა წინააღმდეგობა. და თუმცა ჩვენ წინაშეა ბუნებით კეთილი ადამიანი, მასში კარგად ვხედავთ ცალმხრივობის რკინისებურ ავტომატიზმს და სისასტიკეს. თავისი სრულყოფილი სახით „მთლიანი“ ხასიათის ასეთი ტიპი შეიქმნა ფაშისტურ გერმანიაში — ეს იყო „ძლიერი“, „გამორჩეული“ პიროვნება, რომელსაც ყველაფერი აქვს ნებადართული და რომელიც „თავისუფალია“ სინდრისიან გან. ეს „მთლიანობა“ აწეწილობის უკიდურესი ფორმაა.

აწეწილობა დასავლეთის ხელოვნებისათვის ნიშანდობლივი პრობლემაა. ის მხატვრული მიმართულებების თვისებაა. აწეწილობაშია დეკადენტური ხელოვნების ზემოქმედების არსი. ფრანგი კრიტიკოსი ჟ. კასუ აღნიშნავს იმას, რომ თანამედროვე ხელოვნება ისწრაფვის წარსულისაკენ, კლასიკოსებისათვის დამახასიათებელ მთლიანობისაკენ. ეს იდეალი წარმოსდგება როგორც ოცნება ახალ თავდაპირველ ხანაზე, რომელიც სამყაროს უბრუნებს კაცობრიობის ბავშვობის სინათლეს, ხელს უბრუნებს ენერგიას, სიტყვას — სიანჭლეს. მთლიანობის მოპოვების საფასური ზოგჯერ ძეტად დიდია — ესაა მხატვრული აზროვნების პრიმიტივიზაცია. პრიმიტივისტების ფერწერის წარმატება მათ მიერ სამყაროს მთლიანობით ხედვის მოპოვებაშია, მგერამ ეს თვითგამარტივებისა და ბავშვის აზროვნების იმიტაციის მთლიანობაა. (იხ. მაგალითად, ნ. ფიროსმანაშვილის „მეთევზე კლდეებში“).

საბჭოთა ლიტერატურაში მთლიანი და დარღვეული ცნობიერების პრობლემა დიდი ხნის წინათ იქნა დასმული. ამ მხრივ საინტერესოა შევადაროთ მეჩიკისა და ლევისონის სახეები ა. ფადაევის რომანიდან „განადგურება“.

მეჩიკის შინაგანი სამყარო ინტელექტუალურად და ემოციურად გართულებულია, არეულია. მას ტანჯავს და აფორიაქებს გაუთავებელი თვითანალიზი, თავისი თავის გვემა. მისი ხასიათს ძირითადი ნიშანი ხასიათის უქონლობაა. ის ისეთი ადამიანია, რომელსაც არა აქვს სიმყარე, გარკვეული პოზიცია რთულ სოციალურ ბრძოლაში. მეჩიკს აწუხებდა მხოლოდ ერთი აზრი, რომელიც არავინ უწყის, როდის აეკვიტა. ახლა, რაზედაც არ უნდა ეფიქრა, ის ბოლოს ამ აზრს უბრუნდებოდა. ეს იყო აზრი იმის შესახებ, რომ საჭირო იყო. სულერთია რა გზით, ის სასწრაფოდ გასცლოდა რაზმს. მეჩიკს ეს მოდა, რომ ეს აზრი ვერ არის მოსაწონი, ძალზე სასირცხვილოა, მაგრამ ისიც იცოდა, რომ უკვე ვერ მოიშორებდა მას და მისი განხორციელებისათვის ძალას არ დაიშურებდა. ღამით მეჩიკი ლევისონს გამოუტყდა. „...მგონია, არაფრად გამოსადეგი და არავისთვის საჭირო პარტიზანი ვარ. და უკეთესი იქნება, თუ გამიშვებთ. არა, ნუ

იფიქრებთ, ვითომ მეშინოდეს ან რასმე გიმაღავდეთ, მაგრამ მე ხომ მართლაც არაფერი ვიცი და არც არაფერი მეხერხება...

აქ ხომ არ შემიძლია ვისმე, დაუუახლოვდე, არავისგან დახმარებას არ მოველი და განა ამისი ბრალი მე მიმიძღვის? ყველას წმინდა გულით ვეპყრობოდი, სამაგიეროს სიტლანჭით, დაცივნით. დამცირებით მიხდიდნენ, თუმცა ბრძოლებში სხვებთან ერთად ვიყავი და მძიმედაც დავიჭერი — როგორც მოგეხსენებათ¹.

მეჩივის ეგოცენტრიზმი და გულჩათხრობილობა — მისი ცნობიერების დარღვეულობის, არამთლიანობის ფორმაა. ასეთი ჩივილის საფუძველზე ლევისონი აკეთებს დასკვნებს, რომლებიც ზუსტად განსაზღვრავს მეჩივის არსებას: „უსაშველო გზააბნეული“, „უქნარა“, („დომხალი“ «Кама») ცნობიერება — დომხალი, ხასიათი — დომხალი — აი, ძირითადი მეჩივის ინდივიდუალობაში.

მეჩივის აწეწილი ხასიათის საპირისპიროდ ლევისონის ხასიათი მონოლითურია, გაცნობიერებული მიზნითაა გამთლიანებული. მასში არის „უდიდესი, ყველა სხვა სურვილთან შეუდარებელი წყურვილი ახალი, მშვენიერი, ძლიერი და კეთილი ადამიანისა“. ამგვარ მთლიანობას არაფერი აქვს საერთო ცალმხრივობასთან, სულიერ სიღარიბესთან. ის არ ეწინააღმდეგება არც მალაღ, ჭეშმარიტ ადამიანობას და არც სინამდვილის ფაქტებს. „ყველაფერი ისე დაინახო, როგორც არის, რათა გამოსცვალო ის, რაც არის, და მართავედე მას რაც არის“² — აი როგორ უბრალო და არაადვილ სიბრძნემდე მივიდა ლევისონი.

მაგრამ კანონიერია კი ვილაპარაკოთ გმირის ხასიათის აწეწილობაზე და მთლიანობაზე, როგორც ესთეტიკურ და არაეთიკურ თვისებაზე? რა თქმა უნდა, დარღვეულობა მორალური მხრიდანაც განსაზღვრავს, მაგრამ ეთიკური აქ ესთეტიკურს უკავშირდება. ადამიანის თავად ეთიკური, ინტელექტუალური, ემოციური თვისებები უშუალო ესთეტიკური შეფასების საგნად იქცა. მ. გორკი ახასიათებდა რა ეთიკურის ესთეტიკურ მნიშვნელობას რუსულ კლასიკურ ლიტერატურაში აღნიშნავდა, რომ ამ ლიტერატურას ახასიათებს სამართლიანობის სიღამაზე. ლ. ტოლსტოისათვის ლიტერატურა სიკეთისა და ბოროტების განსხვავების ერთ-ერთი ხერხია, სიკეთე კი ლიტერატურის უმნიშვნელოვანესი წყაროა.

„ხელოვნება — წერდა ის, — არის ცოდნა იმ გამოხატვისა, რაც უნდა იყოს, რისკენაც უნდა ისწრაფვოდეს ყველა ადამიანი, ის, რა-

¹ ა. ფ ა დ ე ე ვ ი, განადგურება. თბილისი, შრომა, გვ. 118-119.

² ი ქ ვ ე. გვ. 122.

საც მოაქვს ადამიანისათვის ყველაზე დიდი სიკეთე. ასეთი იდეალი კაცობრიობას ორი ჰქონდა, ახლა კი მესამისათვის ცხოვრობს. უპირველეს ყოვლისა ეს იყო სასარგებლო: ყოველივე სასარგებლო იყო ხელოვნების ნაწარმოები. ასე იყო მიღებული. შემდგომ ეს იყო მშვენიერი, ახლა კი სიკეთე, კარგი. ზნეობრივი¹.

მართლაც, კაცობრიობის ისტორიაში, როგორც ავლნიშნეთ, იცვლებოდა ესთეტიკური თვისებების ხასიათი. თავდაპირველად ესთეტიკურის როლში გამოდიოდა უტილიტარული, უშუალოდ სასარგებლო. შემდგომ კავშირი საზოგადოებრივ პრაქტიკასა და ესთეტიკურს შორის გართულდა, კერძოდ, კაცობრიობამ გამოამჟღავნა ზნეობრიობის მოვლენათა მნიშვნელობა.

ესთეტიკური ხელოვნება და მათი ურთიერთდასაწყობებულება კავშირითა

ესთეტიკის სისტემაში ესთეტიკური კატეგორიების გარდა შედის აგრეთვე ცნობები. რომლებსაც არა აქვთ ისეთი ფართო საზღვარი და მნიშვნელობა როგორც კატეგორიებს. ცნებებს შეუძლიათ ასახონ ძირითადი ესთეტიკური კატეგორიების გარკვეული მხარეები (მაგალითად, გრაციოზული მშვენიერის ერთ-ერთი გამოვლენა) ანდა დაახასიათონ ცხოვრებისა და ხელოვნების ესთეტიკური თვისებები, რომლებსაც განვითარების მოცემულ ეტაპზე არა აქვთ განზოგადებელი მნიშვნელობა.

ესთეტიკურ ცნებებსა და კატეგორიებს შორის არ არის გადაულახავი საზღვარი; პირველნი ზოგჯერ გადაიზრდებიან მეორეში. თუკი ესა თუ ის ესთეტიკური თვისება ეპოქის წამყვან მხატვრულ მოვლენებში წინა პლანზე გადმოდის, მას ესთეტიკა ცალკე ესთეტიკურ კატეგორიად გადააქცევს. ასე მაგალითად, სენტრალენტალიზმის, ხოლო მოგვიანებით ბურჟუაზიული მელოდრამის განვითარებამ წინა პლანზე წამოსწია ისეთი ესთეტიკური თვისება, როგორცაა ამბალღებულო, და სხვადასხვა ესთეტიკურ სისტემებში დაიწყო მისი, როგორც ესთეტიკური კატეგორიის დამუშავება.

ასკეტიზმის ტენდენციების მქონე შუა საუკუნეების ხელოვნებისათვის არ იყო დამახასიათებელი თვალწარმტაცობა როგორც ესთეტიკური თვისება და ამიტომ იმ პერიოდის ესთეტიკისათვის არ შეიძლება დასმულიყო ამ კატეგორიის დამუშავების ამოცანა. დახვეწილი და ფაქიზი ესთეტიკური მოთხოვნის დამკვიდრება

¹ Толстой Л. Н. О литературе. М., 1955, с. 303.

ლებსაკენ სწრაფვამ რენესანსისა და ბაროკოს ხელოვნებაში წარმოშვა სახეები, რომლებიც „მოკლებულია მკაცრ, ამალღებულ სისადავეს“, წარმოიშვა ძიება „არა იმდენად მშვენიერებისა, რამდენადაც თვალწარმტაცისა“¹. **თვალწარმტაცი** — გრძობად-მომხიბლავი, გრძობად-მშვენიერი — გამოეყოფა მშვენიერს არა როგორც მისი ელფერი, არამედ როგორც თავისთავადი ესთეტიკური კატეგორია და ჩაერთვება ესთეტიკის სისტემაში.

რაც უფრო თავისუფლდება მშვენიერი ფიზიკური ელემენტისაგან და იმსკვალება სულიერით, მით უფრო ამალღებულია იგი — წერდა გერმანელი თეორეტიკოსი კ. როზენკრანცი; პირუკუ, რაც უფრო ქარბობს მასში გრძობადი პრინციპი, იგი მით უფრო თვალწარმტაცია². ესთეტიკის პეტერბურგელი პროფესორი ლ. საკეტი შემდეგნაირად ახასიათებს ამ კატეგორიას: თვალწარმტაცი არის გარეგან გრძობებზე მიმართული მშვენიერება, რომელიც „გვანიჭებს ფიზიკურ კმაყოფილებას თავისი უნარით სასიამოვნო იყოს გარეგანი გრძობებისათვის“³. თვალწარმტაცი, როგორც ესთეტიკურათვისება იწყებს კატეგორიული მნიშვნელობის შექმნას იმასთან დაკავშირებით, რომ ხელოვნებაში ჩნდება ინტერესი შიშველი ნატურისადმი. რომელიც მოკლებულია ანტიკურობის ცივ უგრძობელობას (შეადარეთ ერთმანეთს ვენერა ძილოსელი და ჯორჯონესა და პუსების ვენერა); თვალწარმტაცობის პრიზმით აღიქმება პეიზაჟები, ნატურმორტები, ყოფითი ნივთები. აღორძინების ეპოქის ხელოვნება თვალწარმტაცს იყენებდა როგორც არგუმენტს და როგორც იარაღს შუა საუკუნეების ასკეტური ცნობიერების წინააღმდეგ.

თვალწარმტაცის თეორიული დამუშავება ხორციელდება არა მხოლოდ ახალი ხელოვნების მასალაზე; ხდება ამ კატეგორიის თითქოს გადაჯარღნა წარსულში და ხელოვნების ისტორიაში იწყებენ თვალწარმტაცის, როგორც თავისთავადი ესთეტიკური თვისების ძიებას. XIX ს. ინგლისელი ესთეტიკოსი ვ. ლეკი წერს, რომ თვალწარმტაცი ხელოვნებაში უმღერის ცხოვრებისეულ სიამოვნებასა და სიხარულს. თვალწარმტაცი კარგად ეხამება თანამედროვე მსოფლმხედველობას, რომელიც უახლეს „ინდუსტრიულ“ და არა ძველ ასკეტურ ცილოსოფიას ემყარება. „მეორის ლოზუნგია გვემა ხორ-

¹ Bayet C. Précis d'histoire de l'art. P., 1886, p. 329.

² Rozenkranz K. Aesthetik des Hässlichen. Königsberg, 1853, S. 283

³ Саккети Л. Эстетика в общедоступном изложении. Пг., 1917, т. 2, с. 48.

ცისა, პირველის — მისი განვითარება. მეორე ცდილობს სურვილებს შემცირებას, პირველი — მათ ზრდას¹.

ა. შოპენჰაუერი აღიარებს თვალწარმტაცის არსებობას, მაგრამ მას მიიჩნევს უარყოფით ესთეტიკურ თვისებად, რომელიც დაკავშირებულია „ტლანქ სუბიექტურ ნდომასთან. ამიტომ თვალწარმტაცს ხელოვნებაში ყველგან უნდა გაუღებოდეთ“². ამის საწინააღმდეგოდ ზოგიერთი თეორეტიკოსი (მაგალითად დ. რესკინი, ტ. ლიპსი, პ. სურიო და სხვ.) თვალწარმტაცს დამოუკიდებელ ესთეტიკურ თვისებად გამოყოფენ, რომლის გააზრებისათვის აუცილებელია განსაკუთრებული ესთეტიკური კატეგორია.

შეუძლებელია ხალხური ზღაპრის ესთეტიკის გაგება სამცხარის (სასწაულებრივი) ცნების გარეშე, იგი მნიშვნელოვანია პროფესიული ხელოვნების მრავალი ნაწარმოების (მაგალითად, თ. დოსტოევსკის შემოქმედების) კრიტიკული ანალიზისთვისაც. საოცარის ცნება გვეხმარება ე. ჰოდმანის ნაწარმოებთა პოეტიკის გააზრებაში, გოგოლის „ცხვირის“ თავისებურებათა გაგებაში. ეს ცნება მეცნიერებაში დ. დიდრომ შემოიტანა და მანვე მოგვცა მისი პირველი დამუშავება. იგი საოცარის ასახვას უკავშირებდა შემოქმედების ფილოსოფიურობას, ცხოვრების ფართო განზოგადებას და წერდა, რომ საოცარი ხელოვნების ძირითად საგნად უნდა იქცესო. დიდრო ხაზს უსვამდა საოცარ და იშვიათ ვითარებათა მნიშვნელობას მშვენიერის გაგებაში.

სინამდვილისა და ხელოვნების ესთეტიკური მრავალფეროვნება და სიმდიდრე განაპირობებს იმას, რომ ტრადიციული და მყარი კატეგორიების (მშვენიერის, ამაღლებულის, ტრაგიკულის, კომიკურის) გვერდით წინ წამოიწივს ისეთი თვისებების გამომხატველი ახალი ესთეტიკური კატეგორიები და ცნებები, რომლებიც ცხოვრებასა და მხატვრულ შემოქმედებაში ერთმანეთთან რთულ და მოქნილ ურთიერთკავშირში იმყოფებიან და ერთმანეთში გადადიან³.

¹ Iecky. Nistory of the Rise and Influence of the spirit of Rationalism in Europe. L., 1866, vol. 2, p. 395-396.

² Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Спб., 1889, т. 1, с. 214.

³ ესთეტიკური თვისებების თავისებურ სისტემას ასახავს, მაგალითად, იპონური ნიღბების ვალერება, რომლებიც მყარი ესთეტიკური ხასიათების მქონე ტრადიციულ პერსონაჟებს გამოხატავენ (ოვარი, სიმბასო, ტენგუ, ტენგუ-კარასუ და სხვ.).

ესთეტიკური თვისებების პოლიფონიურობა და დიალექტიკური ურთიერთმოქმედება სხოპრებისა და ხალკონებისში

ადამიანის ურთიერთმოქმედება რეალურ სამყაროსთან რთული და მრავალფეროვანია. ფიქრები მიმდინარეობენ და იცვლებიან, ადამიანი კი მართალი რჩება თავისთავად, მაგრამ ყოველ სიტუაციაში უღრის და არც უღრის თავის თავს, იგივეა და ამავე დროს, არის სხვა. რაღაც მიმართებაში ის კარგია. სხვაში — ცუდი, რომელიღაც მიმართებაში კომიკურია, სხვებში — გმირული და ა. შ. ამ დიალექტიკური ურთიერთმოქმედების ხასიათის გააზრება ხელოვნების საშუალებით ნიშნავს ესთეტიკური მრავალმხრივობით, რელიეფურად, სხვადასხვა ესთეტიკური თვისებების გამოყენებით ავსახოთ ცხოვრება.

შექსპირის ტრაგედიაში თამამად შემოიჭრება კომედიური საწყისი გონებამახვილი სახალხო ხუმარას სახით. საოცარი აღრევა ამალღებულისა და მდაბლისა, საშინელისა და სასაცილოსი, გმირულისა და სამასხაროსი არის ინგლისური ტრაგედიის ერთ-ერთი თავისებურება, რომელიც ფრანგის გრძნობებისათვის იმდენად შეურაცხმყოფელია, რომ ვოლტერმა შექსპირს მთვრალი ველურიც კი უწოდა — ამბობდა კ. მარკსი.¹

ერთ მონასმში ესთეტიკურად სხვადასხვა ფერების საოცარი შეხამება ახასიათებს სერვანტესის შემოქმედებასაც. თითქმის არ არსებობს ისეთი ესთეტიკური თვისება, დონ-კიხოტის ხასიათში რომ არ იყოს. მას აქვს ამალღებული და მშვენიერიც და ესთეტიკურად უარყოფითი ნიშნებიც, ის რომანტიკულიც არის, საოცარიც და ამალღებელიც. და ესთეტიკური სპექტრის ეს მრავალი ფერი მკაფიოდ არის გამოყოფილი ტრაგიკომიკურის ფონზე.

ესპანელი დრამატურგი ლოპე დე ვეგა აღნიშნავდა დრამატურგიაში ტრაგიკულისა და კომიკურის შერწყმის კანონიერებას, ვინაიდან თვითონ სინამდვილეში ეს საწყისები ერთმანეთთან არის „შერეული“. ამაზევე წერდა გ. ლესინგი: „მართალია თუ არა, რომ თავად ბუნება გვაძლევს ყოველდღიურს ამალღებულთან, სამასხროს სერიოზულთან, მხიარულის სამწუხაროსთან შერწყმის ნიმუშს? სავარაუდოა, რომ ასეა“².

რეალისტურ სახეში სხვადასხვა ესთეტიკური თვისებების ურ-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 10, с. 174.

² Лессинг Г. Гамбургская драматургия. М.-Л., 1936, с. 254.

თიერთმოქმედებისა და ურთიერთგადასვლის მოქნილობა არ უკარგავს მას გარკვეულობას. სხვა სიტყვებით, მხატვრული სახის ესთეტიკური პოლიფონია არ ბჰმორიცხავს მის ესთეტიკურ დომინანტას. იგი ყოველთვის არის ძირითადად ამალღებული, კომიკური ანღა ტრაგიკული.

აი, გრაფინიას სახე, ა. პუშკინის „პიკის ქალში“. ეს სანახევროდ ცოცხალი ბებერი ქალი მოკლებულია განვითარებულ ინტელექტუალურ და ემოციურ შინაარსს, რადგან მასში უკვე ჩაკეღა სულიერი ცხოვრება, გონება და გრძნობები სულს ლაფავენ, აქა-აქ გამოკრთიან, ბოღავენ მასში და სულაც არ ბრწყინავენ სიმღღღრითა და მრავალფეროვნებით. და შინც ეს სახე მრავალწახნაღა და რელიეფურია იმის გამო, რომ მოხუცში მოცემულია სხვაღასხვა ესთეტიკური მახასიათებლები: მის სახეში არის მშვენიერიც და მახინჯიც, ამალღებული-ღიადიც და მღაბალი სიგონჯიც, ტრაგიკულიც და კომიკურიც.

მაგრამ ამ სახის ესთეტიკური დომინანტია მღაბალი და მახინჯი. ეს არის თითქოს ის საფუძველი, რომელზეც იშლება ესთეტიკური მრავალფეროვნება. გრაფინია საზიზღარია თავის წმინღა ფიზიკურ გადაგვარებაში: ის არის უძველესი არისტოკრატული გვარის უკანასკნელი წარმომადგენელი, მოსულია არა მხოლოდ „იმ საუკუნიღან“, არამედ თითქოს იმ ქვეყნიღანაც კი.

გრაფინიას სახის ესთეტიკური დომინანტა მღღღარია ელფერებით. აი, ერთ-ერთი ცენტრალური ნიშანი ბებრის ხასიათში: „ის მონაწილეობღა მღღალი საზოგადოების ყვეღა ამო ფაციფუცში: ღღღიოღა ბაღებზე, საღაც იჯღა კუთხეში, შეფერაღებული და ძველებურად მორთული, როგორც ღღღი ღარბაზის მახინჯი, მაგრამ აუცილებელი სამკაული. მას თავს მღაბღად უკრავღენ, თანახმად სავალღებულო წესისა, და შემღევ არავინ ყურაღღებს აღარ აქცევღა“¹. აქ ყოველი აზრიანი ნაწილი ფრახისა აძლიერებს სახის ძირითად ესთეტიკურ დახასიათებას. გრაფინია არის ღაჩაჩანაქებული, თითქოს მიხრწნილი მონაწილე მღღალი საზოგადოების ყვეღა ამო ფაციფუცისა (ფრახა „ამო ფაციფუცი“ აკნიებს როგორც საზოგადოებას, ისე ფაციფუცის მონაწილეს). ბებერი კი არ ღღღის, თითქოს ღღღმღმღ მეჯლისებზე (ამით ხაზი ესმება მის არაღობას). ტშთხმც, რომელშიც ზის ბებერი მეჯლისის ღღღოს აკნიებს მის სახეს, ჩნღება ასოციაცია არასაჭირო ნივთისა, რომელიც კუთხეში

¹ აქ და შემღევ ციტატები მოტანიღა წივნიღან: ა. პუშკინი, რჩეული თხზულებანი (მსოფლიო ლიტერატურის ბიბლიოთეკა), თბიღისი, 1975, გვ. 710-730

შეჩარეს). ბებრის სახის შეფერადება კიდევ უფრო მკვეთრად აჩენს მის სიძაბუნესა და სიმახინჯეს. ის არის მახინჯი და აუცილებელი სამპაპული სამეკლისო დარბაზისა, რომელსაც „თავს მდაბლად უკრავდნენ ახლად შემოსული სტუმრები“—ეს არის თითქმის თვალსაჩინო სახე მდაბლისა, რომელსაც თანახმად სავალდებულო წესისა თაყვანს სცემენ ამო ფაციფუცის საზოგადოებაში. მაგრამ ამ საზოგადოებასაც კი, რომელიც თვითვეა არარაობა, საბოლოო ანგარიშში არ სჭირდება ეს „მახინჯი სამკაული“, ამიტომ მას შემდეგ რაც მას მდაბლად მიესალუბოდნენ, „არავინ ყურადღებას აღარ აქცევდა“.

გრაფინიას სიმახინჯეს, მის სულიერ სიცარიელეს და არარაობას, მის მიერ გატარებული ცხოვრების უმიზნობასა და უშედეგობას ემატება კიდევ ერთი ელფერი სიმახინჯისა — მიხრწნილობა „ორმა ლაქიამ მოხუცი ხელში აიყვანა და ეტლის კარებში შესვა...“, „...ლაქიებმა გამოიყვანეს მოკუნტული დედაბერი სიასამურის ბეწვის ქურქში გახვეული“... „ცოცხალ-შკვდარი გრაფინია შემოსვლისთანავე ვოლტერის სავარძელში ჩაიკეცა“. მიხრწნილობა გამოსკვივის აგრეთვე არაშთავონებულობაში: „მის ამღვრეულ თვლებში სრული უაზრობა იხატებოდა“.

პუშკინი იძლევა ბებრის ამაზრზენ სახეს. ეს მოტივი განსაკუთრებით მახვილად უღერს დასაძინებლად მისი მომზადების სცენაში: „ვერცხლით ნაქარგი ყვითელი ტანსაცმელი გასიებულ ფეხებთან დაეშვა. გერმანი გახდა მისი ტუალეტის საძაგელი საიდუმლოების მოწმე“. გრაფინიას ხასიათის სიმდაბლე გამოსკვივის მისი მეტყველების მანერაშიც, რომელშიც ყოველი ფრაზა არის, ბრძანება ან წაყვირება, მოთხოვნა ან ირონიული აბუჩად აგდება, ჩაყინება ან ბრიყვის კაპრიზი.

მაგრამ გრაფინიას სახეს აქვს პირდაპირ საწინააღმდეგო ესთეტიკური თვისებებიც. ზოგიერთ მიმართებაში იგი მკითხველის წინაშე წარმოდგება თავისი მშვენიერებითა და ამაღლებული სიდიადით, რაც არის წარსულის ავტორისეული პროექცია; მისი საძინებელი ოთახის კედელზე ეკიდა პარიზში *in-me Lebrun* — ის მიერ შესრულებული პორტრეტი. რომელიც „ახალგაზრდა ლამაზ ქალს წარმოადგენდა არწივისებური ცხვირით, გადავარცხნილი საფეთქლებითა და ვარდით გაპუდრულ თმებში“. პორტრეტული სახე ლამაზი ქალისა ემთხვევა იმ ქალის სახეს, რომელზეც ტომსკი ჰყვებოდა ანეკდოტს.

მშვენიერება ანათებს ბებრის სახეს მისი სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებში და თუკი გრაფინიას სიმახინჯე ხაზგასმულია მკვდრი-

სებრი გაფითრებულობით, მისი მშვენიერი მხარეები მელავნდება გამოცოცხლებისას. სიცოცხლის უკანასკნელი ნაპერწყლები ანათებენ გრაფინიას გაფითრებულ სახეს და წუთიერად თითქოს ადამიანურ იერს აძლევენ მას. უცნობი მამაკაცის — გერმანის გამოჩენა გრაფინიას საძინებელ ოთახში დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს მასზე: „უეცრად ეს მკვდარი სახე გამოუთქმელად შეიცვალა. ტუჩებმა შესწყვიტეს ცმაცური, თვალები გამოცოცხლდნენ..“ გერმანის მიერ არისტოკრატი ქალის საყვარლის სახელის წარმოთქმა კიდევ ერთხელ ანათებს სიცოცხლის შუქით მის სახეს: „გრაფინია თითქოს დაიბნა. სახეზე აღებუქდა სულის ძლიერი მოძრაობა“. როცა გერმანის ხელში დამბაჩა დაინახა გრაფინიამ მესამედ „გამოიჩინა ძლიერი მღელვარება“. დაბოლოს, თვითმენახვის გრძნობა ისეთი დიდია, რომ თითქმის ამ ქვეყნიდან წასული კიდევ მოცოცხლდება, უკანასკნელად ფეთქდება მასში სიცოცხლის ცეცხლი: „დაიწყო თავის ქნევა და ხელები ასწია, თითქოს თავს იფარავდა გასროლის მოლოდინში... შემდეგ წატორტმანდა, გულდაღმა დაეცა და უძრავად გაშეშდა.“

თუკი ადამიანს ძლიერი სულიერი მღელვარების უნარი აქვს, თუკი სიკვდილის ჟამსაც კი ახალგაზრდობის სასიყვარულო თავგადასავლის გახსენებისას სიცოცხლის მშვენიერი შუქით ნათდება, მაშინ ამ ადამიანის ხასიათში, როგორი ბნელი და მდაბალიც არ უნდა იყოს იგი, დარჩენილია ნათელი და მშვენიერი მხარეები.

მოხუცის სახე კიდევ ერთი ესთეტიკური ფერით — ტრაბმდოშ-ლომბიში არის შეღებილი. ტრაგიკულია უკვე ის, რომ მოცოცხლება მხოლოდ სიკვდილის წინა წუთებში ხდება. გრაფინიას დაღუპვა იდუმალებით არის მოცული, განათებულია საშინელი დრამატული დაძაბულობის მოციმციმე შუქით, რაც განსაკუთრებით ბუნებაში იგრძნობა: „საშინელი ამინდი იდგა. ქარი ზუზუნებდა. თოვლქყაბი მოდიოდა, სანათურები ოდნავ ბუტბავდნენ; ქუჩებზე არავინ ჩანდა“. გერმანიისა და გრაფინიას ტრაგიკულად დაძაბული პაიძანი მიმდინარეობს, ღამის სტუმრის ვედრებისა და თხოვნის და მოხუცის სიჩუმის კონტრასტულ ფონზე. საშინელია ამ სცენის მზარდი დაძაბულობის კვანძის გახსნა და მისი ბოლო აკორდი.

ბებერი „წატორტმანდა, გულდაღმა დაეცა და უძრავად გაშეშდა“. „ — ნუ ბავშვობთ, — თქვა გერმანმა და ხელი მოჰკიდა ხელზე, — უკანასკნელად გეკითხებით: გსურთ თუ არა მითხარით თქვენი სამი კარტი. პო თუ არა?

გრაფინიას ხმა არ ამოუღია. გერმანმა დაინახა, რომ მოხუცი ქალი მომკვდარიყო“.

როგორც უმსგავსი და მდაბალი გრაფინიას სახეში ხაზგასმულია მშვენიერითა და ამაღლებულით, ასევე ტრაგიზმსა და საშინელებას ხაზი ესმება ირონიულითა და სატირულით. მკვდრისებრი ფერმკრთალობაც და გრაფინიას ფანტასტიკური გარდაქმნაც პიკის ქალად ერთობ ახლოსაა სატირული სახეებისათვის ძალზე დამახასიათებელი განვითარების ხერხთან. გასული საუკუნის სიმბოლო — გრაფინია ბედისწერის დაცინვით დასცინის ახალი დროის შექმნისა და ავანტიურისზმის სულისკვეთებას, რომელიც გერმანიის სახეშია ხორცშესხმული. ბედის ირონია განვითარებულია ირონიული მოხუცის სახეში. პირველად მოხუცის ბაგეზე გაჩნდა დაცინვა მაშინ, როდესაც ის კატაფალკზე იწვა. გერმანი „წამოდგა, მიცვალებულივით ფერმკრთალი, კატაფალკის საფეხურებს აპყეა და თავი დახარა... ამ წუთში მოეჩვენა, რომ მიცვალებულმა დაცინვით შეხედა და ერთი თვალი მოხუქა“. ამის შემდეგ დაცინვა და ირონიული თვალის მოკუტვა პიკის ქალის მთელ სახეზე ჩანს.

„ — თქვენი ქალი მოკლულია, — ალერსიანად თქვა ჩეკალინსკიმ.

გერმანი შეერთა, მართლა ტუზის მაგიერ მის წინ იყო პიკის ქალი. ის არ უჩერებდა თავის თვალებს, ვერ გაეგო, როგორ შეცვლოდა ქალადი.

ამ წუთში მას მოეჩვენა, რომ პიკის ქალმა თვალი ჩაუკრა და გაუღიმა. არაჩვეულებრივმა მსგავსებამ გააოცა ის...

— დედაბერი, — დაიყვირა მან თავზარდაცემით“.

მოხუცის სახეს ახასიათებს ესთეტიკური თვისებების მოქნილი სისტემა, თავისებურებისა, რომლებიც დიპლემტიკურად შრომირთმომომდებენ, ერთმანეთში გადადიან, ერთმანეთს ავსებენ, ერთმანეთს უკეთესად ამკლავებენ, ციმციმებენ, ანათებენ. მაგრამ მის სახეში ბატონობს და მეფობს ერთი ნიშანი — მკვდრისებრი სიფერმკრთალე. უგვანობის გამოვლენის ეს ფორმა ბოლოსა და ბოლოს მთლიანად მატერიალიზდება და იგი იქცევა სიკვდილის გაშეშებად. „მკვდარი დედაბერი გაქვავებული იჯდა. მისი სახე ღრმა სიმშვიდეს გამოხატავდა“.

ესთეტიკური მახასიათებლების პოლიფონიურობა განაპირობებს ხელოვნების ცხოვრებისეულობას, საშუალებას იძლევა აისახოს სინამდვილის რეალური ესთეტიკური სიმდიდრე.

ესთეტიკა არის ხელოვნების სოციოლოგია

მეცნიერება მხატვრული შემოქმედების
საზოგადოებრივი ბუნების შესახებ



ხელოვნება როგორც სოციალური მოვლენა

ხელოვნება—პიროვნების მოღვაწეობის მოვლი და სამყაროს ე სახეა

ცალკეული მეცნიერებანი, სულიერი და პრაქტიკული მოღვაწეობის დარგები აითვისებენ სამყაროს სხვადასხვა ასპექტებს, იძლევიან პიროვნების ამა თუ იმ მხარეების ჩამოყალიბებისა და განხორციელების საშუალებას და ამის შესაბამისად ქმნიან გარკვეულ კულტურულ ღირებულებებს. ხელოვნება კი არის სამყაროს, როგორც მთლიანის ალქმის გარანტია, პიროვნების მთლიანობის, კულტურისა და კაცობრიობის ცხოვრებისეული გამოცდილების მთლიანობის შემნახავი.

ხელოვნების ეს მსოფლიო-ისტორიული დანიშნულება წარმოქმნის მის პოლიფუნქციურობას, უზრუნველყოფს მის აუცილებლობასა და ღირებულებას კაცობრიობის განვითარების ყოველ ეტაპზე მიუხედავად იმისა, რომ განვითარებულ საზოგადოებრივ სისტემაში მხატვრული შემოქმედების თითქმის ყველა ფუნქციას აქვს თავისი „დუბლიორი“: ხელოვნება — ეს არის შემეცნება, მაგრამ არსებობს მეცნიერება, რომელიც იმეცნებს სამყაროს; ხელოვნება — ეს არის აღზრდა, მაგრამ არსებობს პედაგოგიკა, რომელსაც საქმე აქვს ამ პრობლემასთან; ხელოვნება ენა და ინფორმაციის საშუალებაა, მაგრამ არსებობს ბუნებრივი ენები, ინფორმაციის თანამედროვე მასობრივი საშუალებები; ხელოვნება მოღვაწეობაა; მაგრამ ადამიანის მოქმედი არსების გამოვლენის მთავარი ფორმაა შრომა, რომელიც გარდაქმნის სამყაროს. დუბლიორები ვერ ცვლიან ხელოვნების პოლიფუნქციურობის მრავალფეროვან ასპექტებს, ანდა პირიქით, ხელოვნება ვერ ცვლის ადამიანის მოღვაწეობის ვერცერთ ფორმას, რადგანაც თითოეულ მათგანს იგი აღადგენს, მოდელირებას უკეთებს სპეციფიკურად. და ამ სპეციფიკურობის გაგების გასაღებია ხელოვნების ის ფუნქციები, რომლებიც პრაქტიკულად არაფერს არ აღუბლორებენ და შეადგენენ მხატვრული მოღვაწეობის უნიკალურ პრეროგატივას, ეს არის ხელოვნების ესთეტიკური და პედონისტური ფუნქციები.

ჯერ კიდევ უძველეს დროში იყო შემჩნეული, რომ ხელოვნება

„გვართობს რა, გვასწავლის“. ესთეტიკური ზემოქმედებითა და ტკბობით, რომელსაც იღებს ადამიანი მხატვრული შემოქმედებისა და ხელოვნების აღქმის პროცესში, ხორციელდება მისი აღმზრდელობითი ზემოქმედებაც, ინფორმირებაც, შემეცნებაც, გამოცდილების გაზიარებაც. სამყაროს მღვთოპარეოზის ანალიზიც, წინასწარ-ჰერეტაც და შთაბეჭდილებელი გავლენაც. მთელ ამ პრობლემათა ჯამს მკვლევარი გარდუვალად მიყავს საკითხამდე ადამიანის ბუნების შესახებ, სწორედ რომელიც განსაზღვრავს ხელოვნების სპეციფიკას.

ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში ყ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა პირველად განიხილეს ადამიანი მისი მოქმედი არსების თვალსაზრისით.

მარქსისტული ტრადიციის კალაპოტში ადამიანის, როგორც მოქმედის, შემოქმედის, გაგება განავითარა ა. გრამშიმ, რომელიც დაბეჭივებით აღნიშნავდა, რომ ადამიანი არის საკუთარ მოქმედებათა პროცესი. პრობლემის ასეთი გაგება საფუძვლად დაედო თანამედროვე შეხედულებას იმაზე, რომ პიროვნების სტრუქტურას განსაზღვრავს ადამიანის მოღვაწეობის სტრუქტურის ძირითადი ელემენტები.

ადამიანის მოღვაწეობის სტრუქტურის ბ. გ. ანანიევის მიერ შემოთავაზებულ სქემაში სამი ელემენტია — შრომა, შემეცნება, ურთიერთობა. კაგანმა ამ სქემას კიდევ ერთი ელემენტი — შეფასება — დაამატა და ასე გააზრებული ადამიანური მოღვაწეობა გამოიყენა ხელოვნების ბუნების ანალიზისათვის¹. მაგრამ ეს გააზრებაც არ აღმოჩნდა სრული. ადამიანური მოღვაწეობის მ. ს. კაგანის მიერ გამოყოფილ ტიპებში ლაპარაკია არა მოღვაწეობაზე, რომელიც მიმართულია, ასე ვთქვათ, სუბიექტიდან გარეთ, არამედ მოღვაწეობაზე სუბიექტიდან შიგნით², ე. ი. პიროვნების თვითშექმნაზე. იგი არ არის ცალკე გამოყოფილი მისი მოღვაწეობის სხვა ასპექტებისაგან და დამოკიდებულია მათზე. ეს სახე მოღვაწეობისა არის ადამიანის სუბიექტური ძალების გაშლა გარეთ და მხოლოდ მათი საშუალებით ხორციელდება იგი. მეორე მხრივ, შრომითი, შეფასებითი, კომუნიკაციური და შემეცნებითი საქმიანობა შეიძლება აწარმოოს მხოლოდ პიროვნებამ, რომელსაც გარკვეულად გაცნობიერებული აქვს საკუთარი თავი. როგორც პიროვნება თავის არსებაში არის საზოგადოებრივი კავშირების ერთობლიობა, ასევე მისი საზოგადოებრივი კავშირები არის განსაზღვრება და თვითგანხორ-

¹ იხ: Каган М. С. Человеческая деятельность М., 1974.

² ადამიანის მოღვაწეობის ასეთი ტიპოლოგია შესაძლებელია: კრიტიკა, წვდომა, კონსტრუირება.

ციელება მისი არსებისა. ეს დიალექტიკური ურთიერთქმედება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია დღეს, როდესაც ყველა სოციალურ პროცესში იზრდება პიროვნების როლი. ასეთი პიროვნების აღზრდა განვითარებული სოციალისტური საზოგადოების მთავარ ამოცანად იქცევა.

თუ გავითვალისწინებთ ყველაფერ ამას, მიზანშეწონილი უნდა იყოს, რომ ხელოვნების პრობლემის კვლევაში დავეყრდნოთ ადამიანის მოღვაწეობის ორელემენტთან მოდელს, რომელშიც თითოეული ელემენტი თავის მხრივ კიდევ ქვეელემენტებად იყოფა.

I. სუბიექტის გარეთ მიმართული მოღვაწეობა: ა) შემეცნება, ბ) შეფასება, გ) შრომა, დ) ურთიერთობა.

II სუბიექტის შიგნით მიმართული მოღვაწეობა: ა) თვითშემეცნება, ბ) თვითშეფასება, გ.) თვითშექმნა დ) „თვითურთიერთობა“ (ავტოკომუნიკაცია).

„თვითურთიერთობა“ ორ სიბრტყეში შეიძლება განხორციელდეს: პირველი, რთული პრობლემის შინაგანი განხილვა, „მისთვის“ და „მის წინააღმდეგ“ მოსაზრებების აწონ-დაწონვა, შინაგანი მონოლოგი დიალოგის ფორმით. რაც საუკეთესო საშუალებაა მოვლენათა დიალექტიკურ წინააღმდეგობაზე დამყარებული ქვეშარიტების ძიებისა; მეორე, როგორც მიმართულება, რომელიც მყარდება საკუთრივ ცნობიერებასა და ქვეცნობიერებას შორის. პიროვნების გამოვლენის ეს სიბრტყე გამოაშკარავებული იქნა ფსიქოლოგიური ანალიზის მეთოდს დაუფლებული რეალისტური ხელოვნების (ლ. ნ. ტოლსტოი, თ. მ. დოსტოევსკი) მიერ, რომელმაც შეძლო თვალსაჩინო გაეხადა როგორც ცნობიერების ნაკადი საზოგადოებასთან მის კავშირში, ასევე ქვეცნობიერი პროცესები ცნობიერებასთან და მეტყველებაში მათ გამჟღავნებასთან კავშირში.

„გარეთ“ და „შიგნით“ მიმართული მოღვაწეობანი ურთიერთდაკავშირებულია. შრომის, შემეცნების, შეფასებისა და ურთიერთობის პროცესში ადამიანი ამჟღავნებს, ამდიდრებს და ავითარებს თავის არსებითს ძალებს. მეორე მხრივ, ყოველი თვითშეფასება, თვითშემეცნება, თვითშექმნა და „თვითურთიერთობა“ არის პროცესი, რომელიც არა მხოლოდ აყალიბებს და აგებს პიროვნებას, არამედ გარდუვალად გარდაიქმნება ადამიანის მოქმედ შეჭრად ცხოვრებაში.

პიროვნების აღზრდად ზოგჯერ ესმით ინდივიდის მიერ გარეშე ზემოქმედების პასიური აღქმა. ამავ დროს არ ითვალისწინებენ პიროვნების შინაგანი განწყობების ზღუდეებს. რა თქმა უნდა, შესაძლოა გავლენა ვიქონიოთ პიროვნების განწყობებზე, მიზნებსა და საფუძვლებზე, მაგრამ ასეთი გავლენა ადამიანის შინაგან სტრუქტურაზე ზემოქმედებით კი არა, მასთან ურთიერთმოქმედებით ხდება.

აღზრდა ყოველთვის არის თმითაღზრდაც ე. ი. პროცესი, რომელიც კონტროლდება და კორექტირდება ინდივიდის ცნობიერებითა და ნებისყოფით, პროცესი, რომელიც არა მხოლოდ გარედან მოდის, არამედ მიმართულია შიგნითაც თვითონ პიროვნების მიერ. მხოლოდ ამ მომენტების გათვალისწინებით შეიძლება გავიგოთ ხელოვნების პედონისტური და ესთეტიკური საწყისები, როგორც მისი არსების აუცილებელი და სავალდებულო ფუნქციები. მათ კი ვერ გავიგებთ, თუკი არ ვაღიარებთ პიროვნების თავისთავადი ღირებულება და ხელოვნების მოდელურ-ჩამომყალიბებელი როლი არა მხოლოდ სუბიექტის „გარეშე“ საქმიანობაში, არამედ საკუთრივ პიროვნების მაკონსტრუირებელ მოღვაწეობაშიც.

როდესაც საკუთარი ყოფიერების ამა თუ იმ გარემოებათა წყალობით ხელოვნება პიროვნების მოდელირებისას და მასზე ზემოქმედებისას კონცერტირდება პიროვნების თავისთავად ღირებულებაზე, წარმოიშობა „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, რომელიც თუმცა აღიარებს პიროვნების თავისთავად ღირებულებას, მაგრამ არ ითვალისწინებს საზოგადოებრივი კავშირების სისტემაში მისი ჩართულობის მნიშვნელობას.

ასევე ცალმხრივი და, მაშასადამე, არასწორია პიროვნების განხილვა მხოლოდ მისი საზოგადოებრივი საქმიანობის თვალსაზრისით, როდესაც უგულვებელიყოფა პიროვნების თავისთავადი ღირებულება, მისი განუმეორებლობა, მისი საკუთარი მოთხოვნილებები. აუცილებელია ყურადღება მივაქციოთ არა მხოლოდ ისტორიის წინაშე ადამიანის საზოგადოებრივ პასუხისმგებლობას, არამედ მთლიანად საზოგადოებისა და ხელოვნების როგორც საზოგადოების ერთ-ერთი ინსტიტუტის პასუხისმგებლობაც პიროვნების ბედსა და ბედნიერებაზე. მ. ს. კაგანის მიერ შემოთავაზებული პიროვნების მოდელი გულისხმობს, რომ შეუცვლელი ადამიანები არ არსებობენ და რომ ადამიანის საზოგადოებრივი ფუნქცია პრინციპში შეუძლია შეასრულოს სხვა ადამიანმა. ადამიანის მოღვაწეობის ორი, „შინა და „გარეშე“ შრის გათვალისწინებით კი აღმოჩნდება, რომ თითოეული ადამიანი შეუცვლელია, პიროვნება განუმეორებელია და რომ ადამიანის პიროვნული მოთხოვნილებები არა ნაკლებ სრულად უნდა დაკმაყოფილდეს საზოგადოებისა და ხელოვნების მიერ, ვიდრე მისი უშუალო სოციალურად სასარგებლო მოთხოვნილებები. პიროვნების „შინაგანი“, თავისთავად ღირებულო მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება ამრავლებს მის შემოქმედებით ძალებს და ამით იძლევა აგრეთვე სოციალურად სასარგებლო შედეგს.

ხელოვნება აღადგენს ცხოვრებას მთლიანობაში, რათა ამით გააგრძელოს, გააფართოოს, გააღრმავოს საზოგადოებრივი ადამიანის რეალური ცხოვრებისეული გამოცდილება, იგი ადამიანის სასიცოცხლო მოღვაწეობის ხატოვანი მოდელია. იმით, რომ „აღუბლირებს“ ადამიანის ორივე ტიპის („გარეთ“ და „შიგნით“ მიმართულ) მოღვაწეობას, იგი აღადგენს პიროვნების მრავალწახნაგობასა და მთლიანობას. იგი ურთიერთმოქმედებს ადამიანის ცხოვრებისეულ და მხატვრულ გამოცდილებასთან და ამით გავლენას ახდენს მისი ცნობიერებისა და მოღვაწეობის მთელ სტრუქტურაზე.

რეალისტურ ხელოვნებაში ცხოვრების მხატვრულ-სახოვანი მოდელი იდეალში სინამდვილის იზომორფულია, ჰგავს რეალობას. მაგრამ ხელოვნება რეალიზმის იგივეობრივი არ არის. რომანტიკული და კლასიციკური ხელოვნება სულაც არ ესწრაფოდა სამყაროს იზომორფულ წარმოსახვას. არსებობს მხატვრული სიმართლის, ხელოვნების ცხოვრებასთან შესაბამისობის ტიპების ისტორიული მრავალფეროვნება. ამ შესაბამისობის ხარისხი და ხასიათი ისტორიულად მოძრავია და დამოკიდებულია ადამიანის მოღვაწეობის ტიპსა და ხასიათის ფორმების ცვლილებებზე. მხატვრულ-სახოვანი მოდელისა და ცხოვრების იზომორფიზმი არ არის ხელოვნების საყოველთაო კანონი, იგი მხოლოდ ერთ-ერთი მომენტი კაცობრიობის მხატვრული ცნობიერების განვითარებისა, რამაც ისტორიულად განაპირობა რეალისტური აზროვნების კანონზომიერება. ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს . კ ა ნ ო ნ ზ ო მ ი ე რ ე ბ ა ა ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს შ ე ს ა ბ ა მ ი ს ო ბ ა პ ი რ ო ვ ნ ე ბ ი ს მ ო ღ ვ ა წ ე ო ბ ი ს ის ტ ო რ ი უ ლ ა დ კ ო ნ კ რ ე ტ უ ლ ი. ფ ო რ მ ე ბ ი ს ა დ მ ი.

ხელოვნება—საზოგადოებრივი პრაქტიკის კონსენზირიკაბელი გამოხატულება, „მიმართებათა გამოცდილება“ განზოგადება

„თეზისებში ფორმების შესახებ“ კ. მარქსმა აზროვნება დააკავშირა საზოგადოებრივ პრაქტიკასთან. ეს უდიდესი აღმოჩენა მეცნიერებისა და საზოგადოების განვითარების მსულებლობაში სულ ახალ და ახალ წახნაგებს იძენს. იგი ფსიქოლოგიასა და უმაღლესი ნერვული მოქმედების ფიზიოლოგიაში გაკეთებულ არა ერთ დიდ აღმოჩენასთან დაკავშირებით განსაკუთრებით აქტუალურად ეღერს ჩვენს დროში. თანამედროვე მეცნიერება გვიჩვენებს, რომ ფსიქიკის სტრუქტურა შეესაბამება ცხოველისა და ადამიანის საქმიანობის

სტრუქტურას. ყველა ცვლილება ადამიანის ფსიქიკაში განისაზღვრება ცვლილებებით მის საქმიანობაში¹.

ცხოველი შემგუებლურად ცხოვრობს და მისი ფსიქიკა ამის შესაბამისია; ადამიანს ახასიათებს გარდამქმნელი მოღვაწეობა და ამან გამოიწვია სტრუქტურის, ფუნქციებისა და ხასიათის მიხედვით სრულიად ახალი ფსიქიკის შექმნა.

ადამიანის ფსიქიკურ მოქმედებას დიდი ხნის მანძილზე განიხილავდნენ როგორც სამყაროს სარკისებრ ასახვას, სინამდვილის ანაბეჭდს, სურათის გადალებას. სამყაროს შემოქმედი ადამიანური ცნობიერების აქტიურობის იდეა უცხო იყო მეტაფიზიკური მატერიალიზმისათვის.

გარემოს აღქმისა და შემეცნების პროცესში ჩართულია ადამიანის მთელი წარსული გამოცდილება. ამასთან ჩვენი ანალიზატორები მუშაობენ უკუკავშირის პრინციპით: ჩვენი ფსიქიკა ჯერ ტვინში ქმნის აღსაქმელი საგნის სინთეზურ სახეს, შემდეგ მას „ისვრის“ უკან საგნისკენ, ადარებს მას საგანს და ცდილობს ნახოს მასში ის, რაც უკვე იყო ცდაში. და ეს მუშაობა გრძელდება მანამდე, სანამ არ შეიქმნება საგნის მაქსიმალურად ადეკვატური სახე. ამავე დროს უკუკავშირის პრინციპით მოქმედებს შეფასების მექანიზმიც. სხვა სიტყვებით, აღქმა, შეგრძნება და მით უფრო წარმოდგენა და შეფასება — ეს ურთულესი დინამიკური პროცესია.

წარსულის ხელოვნებაც ფსიქიკაში ძირითადად სამყაროს ამსახველ სარკეს ხედავდა. ლ. სტერნის, გ. ფილდინგის, ჩ. დიკენსის გმირები ხედავენ საგანს ან ხედავენ სხვა ადამიანს და მათ შესახებ გამოთქვამენ საკუთარ მოსაზრებებს. ადამიანი ყოველთვის თავის თავს უდრის. მაგრამ უკვე ლ. ნ. ტოლსტოი ადამიანებს ხატავს მოძრაობაში, პროცესში. მათი შინაგანი სამყარო მდინარეებს, ხან თავთხელდება და ხან ღრმავდება. წევს აუსტერლიცის ველზე ანდრეი ბოლკონსკი და იწყებს ფიქრს თითქოს იმ ღრუბლიდან და ხიდან, რომლებსაც სადღაც შორს ხედავს. ის იწყებს ამ ღრუბელზე და ამ ზეზე ფიქრს ისევე, როგორც ამას აკეთებდა ყველა სხვა გმირი ადრე. მაგრამ შემდეგ ამ ფიქრში ჩაერთვის მთელი მისი წინა ცხოვრებისეული გამოცდილება. სხვა სიტყვებით ჩვენს წინაშეა ადამიანის ფსიქიკის მოძრაობის რეალური სურათი, მისი სულის დიალექტიკა.

¹. საბჭოთა მკვლევარები ლ. ს. ვიგოტსკი, ს. ლ. რუბინოვი პ. კ. ანოხინი ა. ნ. ლეონტიევი და სხვ. სააზროვნო და მხატვრულ-სააზროვნო პროცესების ბუნების განხილვამდე მიდიან სხვადასხვა მხრიდან — ფიზიოლოგია-ფსიქოლოგია-ფილოსოფიიდან, ერთ მხრივ და ხელოვნებათმცოდნეობა — ესთეტიკიდან, მეორე მხრივ.

XIX ს. რეალიზმმა გვიჩვენა, რომ ადამიანის ცნობიერება ყალიბდება საზოგადოებრივი პრაქტიკის პროცესში, მისი ფსიქიკა იწოვს თავის თავში მთელ ცხოვრებისეულ გამოცდილებას და ის იცვლება. ბოლკონსკი სხვადასხვაა რომანის სხვადასხვა ფურცელზე. ეს არ არის უბრალო ურთიერთობა სამყაროსთან, ეს არის ურთიერთ-გამდობა. გმირი გავლენას ახდენს სამყაროზე და სამყარო ზემოქმედებს გმირზე. ცნობიერება ასახავს და ქმნის სამყაროს, ხოლო სამყარო გარდაქმნის ამ ცნობიერებას.

ფრანგი ფსიქოლოგი ა. პიერონი ახალშობილს „ადამიანების კანდიდატს“ უწოდებდა. ის ადამიანთა მოდემის სრულფასოვან წარმომადგენლად იქცევა, როგორც კი შეიძენს სოციალურ-ისტორიული გამოცდილების გარკვეულ მინიმუმს. ამაში მას საჭიროვრო მოღვაწეობა უწევს დახმარებას.

ადამიანის აზროვნება სამ ამოცანას წყვეტს: 1. სოციალურ-ისტორიული გამოცდილების კრიტიკული „მოხსნა“, კონცენტრაცია, სისტემატიზაცია და მისი ისეთ ფორმაში გამოხატვა, რომლის ათვისებაც ძალუძთ ადამიანებს; 2. ამ გამოცდილების გამოყენებითა და საზოგადოებრივი პრაქტიკის ახალ მოთხოვნილებათა საფუძველზე სინამდვილის წვდომა; 3. სინამდვილის გარდაქმნის პროექტების შექმნა.

სამყაროსა და ადამიანის საზოგადოებრივ მოთხოვნილებათა მრავალფეროვნება წარმოშობს საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმების მრავალფეროვნებას. ხელოვნების წარმოშობის მიზანია სამყაროს ათვისებისა და გარდაქმნის საზოგადოებრივი პრაქტიკის სპეციფიკური ამოცანების გადაწყვეტა. მხატვრული აზროვნების სპეციფიკისა ხელოვნების თავისებურებათა გაგების გასაღები უნდა ვეძიოთ საზოგადოებრივი პრაქტიკის სტრუქტურაში, ადამიანთა სოციალურ-ისტორიული გამოცდილების სტრუქტურაში.

მხოლოდ ადამიანს ძალუძს ჰქონდეს მიმართება სამყაროსთან როგორც მისგან განსხვავებულთან და ამიტომ მხოლოდ ადამიანს შეუძლია იქცეს მოქმედების სუბიექტად. მაგრამ ამავე დროს იგი, როგორც ამა თუ იმ სოციალური სტრუქტურის ელემენტი, ობიექტიცაა.

იმით, რომ იგი არის მოქმედების სუბიექტიცა და ობიექტიც. ადამიანი მონაწილეობს სოციალური და ბუნებრივი მოვლენების გარდაქმნაში და ამავე დროს გარდაიქმნება თვითონ. მხოლოდ იმდენად არის ადამიანი ადამიანი, რამდენადაც ის შემოქმედია. ასეთ შემოქმედად ყოფნა შეუძლია მხატვარსაც, მუშასაც და მეცნიერსაც—

ყველას, ვინც, როგორც პიროვნება, ითვისებს სამყაროს და აყალიბებს მას მშვენიერების კანონების მიხედვით.

ადამიანს შეფასებათა ორი სისტემა აქვს: ობიექტური მნიშვნელობებით (ობიექტების შეფასება საზოგადოებრივ წარმოებაში მათი როლის მიხედვით) და პიროვნული საზრისებით (ადამიანის ინდივიდუალური გამოცდილების მიხედვით, რომელშიც შეერთებულია სუბიექტური და ისტორიულად გაპირობებული).

ესთეტიკური შეფასება პიროვნულია იმ აზრით, რომ ასახავს სუბიექტის საზოგადოებრივ-ისტორიულად მყარ, აუცილებელ კავშირს ობიექტთან. პირად დამოკიდებულებაში მელაფნდება მშვენიერი საგნის ზოგადადამიანური მნიშვნელობა.

აუდიტორიაზე ზემოქმედების პროცესში ხელოვნება აყალიბებს მას და უკუგავლენით თვითონვე ყალიბდება. „ხელოვნება არის რეციპიენტი (მაყურებელი, მკითხველი, მსმენელი)“, იგი არის სისტემა უკუკავშირით. „ხელოვნების საგანი, — წერს კ. მარქსი, — ასევე ყოველი სხვა პროდუქტი, — ქმნის საზოგადოებას, რომელსაც გაეგება ხელოვნება და შესწევს სიმშვენიერით დატკობის უნარი. ამრიგად, წარმოება აწარმოებს არა მარტო საგანს სუბიექტისათვის, არამედ სუბიექტსაც საგნისათვის“¹.

ხელოვნება თავის აუდიტორიას ჩაითრევს იდეების გამომუშავებაში და აიძულებს მკითხველს, მაყურებელს, მსმენელს პიროვნულ ფორმაში აითვისოს მხატვრული იდეები. აქედან გამომდინარეობს მხატვრული იდეების ინვარიანტული მრავლობითობა: ერთი და იგივე მხატვრული იდეა სხვადასხვა ადამიანის თავში სხვადასხვაგვარად გადატყდება. მეცნიერებაში იდეის ათვისების დონეებია მხოლოდ სხვადასხვა, ხელოვნებაში კი ერთმანეთისაგან განსხვავდება ათვისების დონეებიც და შინაარსიც: ადამიანი მხატვრულ ნაწარმოებში ჩაქსოვილი სოციალურ-ისტორიული გამოცდილების პროექციას ახდენს ინდივიდუალურზე; ამის შედეგად წარმოიქმნება მისი პიროვნული დამოკიდებულება სინამდვილისადმი, დასმული პრობლემებისადმი.

ხელოვნებაში აღიბეჭდება არა მხოლოდ მხატვრის პიროვნება, იგი ნაწარმოებში ასახავს ადამიანების მასისათვის აუცილებელს, მყარს, მნიშვნელოვანს, ოღონდ აძლევს მას პიროვნულ ფორმას ე. ი. დაგვიანახვებს სამყაროს საკუთარი თავიდან. ამით მხატვარი აიძულებს პუბლიკას აითვისოს მისი ცხოვრებისეული გამოცდილება,

¹ კ. მარქსი. პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის. თბ., 1953, გვ.

რომელიც გამდიდრებულია სხვა ადამიანთა გამოცდილების ცოდნით.

მსახიობს, მაგალითად, შეუძლია გამოხატოს ცხოვრება მხოლოდ საკუთარი თავით, თავისი სხეულით, თავისი ზმით, თავისი ინტონაციით; იგი ითვისებს ათასობით ადამიანთა ურთიერთობის გამოცდილებას და გადმოსცემს მას იმით, რომ გარდაისახება პერსონაჟებში. მაგრამ ყოველთვის ეს გარდასახული მსახიობი რჩება კაჩალოვად ან მოსკვინად, ე. ი. იგი თითქოს საკუთარი „მე“-ს პრიზმში გაატარებს საზოგადოებრივ გამოცდილებას. თუკი მხატვარმა პიროვნულ ფორმაში უნდა გამოხატოს სხვა ადამიანთა გამოცდილება. მან კიდევ საკუთრად უნდა გაიხადოს ეს მრავალფეროვანი გამოცდილება. მხატვარმა თითქოს ათასი სიცოცხლით უნდა იცხოვროს, თავის თავთან, თავის შემოქმედებაში გააერთიანოს ისინი.

არასწორია შეხედულება, რომ მხატვრული აზრი მხოლოდ კონკრეტულია, ხოლო თეორიული—მხოლოდ აბსტრაქტული. სამეცნიერო აზრი კონკრეტულად საყოველთაოა, იგი არის აბსტრაქცია, მომცველი ჭეშმარიტებისა, რომელიც ყოველთვის კონკრეტულია. თეორიული განსაზღვრებები ქმნიან ბაღეს, რომლითაც ჩვენი ცნობიერება იჭერს მოვლენათა კონკრეტულობას. მხატვრულ სახეს აქვს არა მხოლოდ ყველა ნიშანი კონკრეტული წარმოდგენისა, არამედ იგი თავის თავში მოხსნილი სახით შეიცავს აგრეთვე სააზროვნო მოღვაწეობის შედეგებსაც.

კ. მარქსის აზრით თეორია იძლევა მთლიანობას: „მთლიანობა, როგორც იგი გონებაში გვევლინება აზროვნებითი მთლიანობის სახით, პროდუქტია მოაზროვნე გონებისა, რომელიც სამყაროს მისთვის ერთადერთი შესაძლებელი წესით აითვისებს, იმ წესით, რომელიც განსხვავდება ამ სამყაროს ხელოვნებით-რელიგიურ-პრაქტიკულ-გონებრივი-ათვისებისაგან“¹. მხატვრული აზროვნებისათვის სპეციფიკური სახე იმიტომ, რომ სახის გარეშე შეუძლებელია პიროვნულ ფორმაში შეერწყას განზოგადებულობა და კონკრეტულობა.

უმალესი, სოციალური ემოციები არის ურთიერთობათა სოციალურ-ისტორიული გამოცდილების გამოხატვის, დამაგრებისა და შეფასების ფორმა. მხატვრული სახე ასეთი გამოცდილების დამაგრებასა და გამოსახვაზეა მორგებული. ადამიანის ფსიქიკა იძლევა შეფასებებს: 1. მნიშვნელობის მიხედვით, რაც ფიქსირდება ცნებებისა, მსჯელობებისა და დასკვნებში (მეცნიერების სფერო), 2. პიროვნული საზრისების მიხედვით (გამოიხატება პიროვნულ გრძნობებ-

¹ კ. მარქსი. პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის. თბ., 1953, გვ. 282.

ში). ამავე დროს ყოველდღიური გრძნობები უნდა განვასხვაოთ მხატვრული გრძნობებისაგან, რომლებიც უღრმესი განზოგადების ურთიერთობათა გამოცდილების გააზრების პროდუქტია (ხელოვნების სფერო).

ხელოვნება გვაწვდის არა ყოველდღიურ, არამედ მხატვრულ ემოციებს. ყოველდღიურ ემოციებში ერთმანეთთან გადახლართულია ბიოლოგიური და სოციალური გამოცდილება; მხატვრული ემოციები სოციალურია. თუკი მათში არის ბიოლოგიური, არის ან როგორც ფონი ან როგორც ელემენტი. ყოველდღიურ ემოციებში დიდი ადგილი უკავია ამწუთიერს, შემთხვევითს; მხატვრული ემოციები აფიქსირებენ სოციალურ-ისტორიულს, აუცილებელს, მყარს, მრავალი ადამიანისათვის მნიშვნელოვანს.

ყოველდღიური ემოციები შეიძლება იყოს დადებითიც და უარყოფითიც. ხელოვნებაში ტრაგედია კი დადებით ემოციებს იწვევს. მხატვრულ ემოციებს ლ. ს. ვიგოტსკიმ „გონივრული ემოციები უწოდა; ეს სოციალურად ღირებული ემოციები, მათი გაცდა ესთეტიკურ ტკბობას იწვევს.

ყოველდღიური ემოციები შესაძლოა არსებობდნენ იზოლირებულად როგორც ამწუთიერი განცდები; მხატვრული ემოციები მხოლოდ მხატვრულ სისტემაში არსებობენ. და ისინი, ვისაც ეს სისტემა არ აუთვისებიათ, ვერ შესძლებენ ვერაფრის გაცდას, როდესაც ხელოვნებას შეხვდებიან. მხატვრული ემოცია არის ურთიერთობათა გამოცდილების განზოგადება.

ცნობიერება ყოველთვის არის სინამდვილის სახე, გამოცდილების კონცენტრირებული გამოხატულება. უმარტივესი სახე გამოცდილებისა არის შეგრძნება, უფრო რთული — აღქმა, ურთულესი — წარმოდგენა. წარმოდგენა გარდამავალი საფეხურია აღქმასა და ცნებას შორის. იგი არის საზოგადოებრივი პრაქტიკის უფართოესი ფენების განზოგადება. ისინი აღდგენენ წარსული გამოცდილების შთაბეჭდილებებს და გარდაქმნიან მის შედეგებს. წარმოდგენა შეიცავს ასათვისებელი საგნის როგორც მნიშვნელობას, ისე საზრისს.

ცნებითი საწყისი მხატვრულ აზროვნებაშიც გვაქვს, ზოგჯერ ფარულად და ზოგჯერ აშკარად (მაგ., ლიტერატურაში, სადაც სიტყვით სარგებლობენ). ამიტომ მხატვრული ნაწარმოების იდეური შინაარსი თავის სტრუქტურით ძალზე რთულია. იმისათვის, რომ მხატვრული წარმოდგენა აუდიტორიის საკუთრებად იქცეს, საჭიროა მისი ობიექტივირება. მხატვრული სახე — ეს არის მხატვრულ წარმოდგენათა სისტემის ობიექტივაცია.

ხელოვნება როგორც საზოგადოებრივი სწრაფობის უორმა

დიდი ხნის მანძილზე ესთეტიკურ- აზრის წარმომადგენლები ხელოვნების განვითარების კანონზომიერებებს ხელოვნების გარეთ ეძებდნენ. საფრანგეთში 1719 წელს გამოცემულ აბატ ე. ბ. დიუბოს ნაშრომში „კრიტიკული განაზრებანი პოეზიისა და ფერწერის შესახებ“ ხელოვნების ცვლილება ახსნილი იყო ჰაერის შეცვლით. ნახევარი საუკუნის შემდეგ გერმანელმა ფილოსოფოსმა ი. პერდერმა დააზუსტა და წინ წასწია (თუმცა არც ისე შორს) ამ პრობლემის გადაწყვეტა: ხელოვნება იცვლება კლიმატის შეცვლის ზეგავლენით და დამოკიდებულია ხალხის ეროვნულ ხასიათზე. ჰეგელისათვის ხელოვნება სამყაროს გლობალური განვითარების შედეგია. მხატვრული პროცესის მიზეზსა და (სიმბოლური, კლასიკური, რომანტიკული) სტატიებს იგი ხსნის აბსოლუტური იდეის მოძრაობით, ამ მოძრაობის სტადიურობით. XI ს. მეორე ნახევარში ფრანგმა თეორეტიკოსმა ი. ტენმა სხვაგვარი ახსნა მოგვცა: ხელოვნების განვითარებას განსაზღვრავს საზოგადოებრივ განწყობილებათა და ზნეთა ერთობლიობა; „საერთო განწყობილება“ ქმნის „სულიერ ტემპერატურას“, რომელიც განსაზღვრავს ხელოვნების განვითარებას ისევე, როგორც ფიზიკური ტემპერატურა განსაზღვრავს ფლორისა და ფაუნის განვითარებას. ფრანგი ფილოსოფოსი ე. გიულიო უარაულობდა, რომ ხელოვნება არის საზოგადოებრივი ორგანიზმის ფუნქცია.

ხელოვნების კავშირზე საზოგადოების ცხოვრების პირობებთან დაპარაკობდნენ რუსი რევოლუციონერი დემოკრატები. ვ. გ. ბელინსკი აღნიშნავდა, რომ ხელოვნების ნაწარმოების ღირსება, მნიშვნელობა და შინაარსი დამოკიდებულიაო ხალხის ცხოვრების შინაარსზე.

სულიერი ცხოვრების პროცესების მეცნიერულ-მატერიალისტური ახსნა მოგვეცა კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა, რომლებმაც საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმების განვითარების განმსაზღვრელი საზოგადოებრივი ფაქტორების ერთობლიობიდან პირველმხედის სახით გამოყვეს წარმოების წესი.

სინამდვილის ათვისების პროცესი ხასიათდება სამი ელემენტის ურთიერთმოქმედებით: ობიექტი (რაც შეიმეცნება), სუბიექტი და მისი პრაქტიკა (ვინ და რატომ იმეცნებს); ფორმები (როგორ, რა ფორმით ხდება შემეცნება).

რეალური სამყაროს ობიექტური და ადამიანისა და მისი პრაქ-

ტიკული მოთხოვნები სუბიექტური სიმდიდრის მრავალფეროვნებამ წარმოშვა საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვადასხვა ფორმები. ფილოსოფია, ხელოვნება, ზნეობა, რელიგია. პოლიტიკური და სამართლებრივი იდეოლოგია საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმებია, რომლებშიც მეტ-ნაკლები ადეკვატურობით გაიზარება, აისახება სამყარო.

საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმებს აქვთ რამოდენიმე სამართ. ნიშანი. ჯერ ერთი, კაცობრიობის სულიერი ცხოვრება ვითარდება ისტორიული სინამდვილის ზეგავლენით. საზოგადოებრივი ყოფიერება საზოგადოებრივი ცნობიერების ყველა ფორმის რეალური საფუძველია. ისინი დამოკიდებულია ეკონომიკურ წყობაზე, ბაზისზე.

მეორე, საზოგადოებრივი ცნობიერების ყველა ფორმას აქვს შედარებითი დამოუკიდებლობა. ეს თვალსაჩინოდ მქლავდება იმაში, ხელოვნების განვითარების დონე არ ემთხვევა ეკონომიკის განვითარების დონეს. ასე, მაგალითად, როდესაც ინგლისში გამოჩნდა შექსპირი, იქ არ შეიმჩნეოდა სამეურნეო აყვავება, ხოლო ხელოვნებამ და ფილოსოფიამ XIX ს-ში რუსეთში მიაღწიეს უმაღლეს განვითარებას მიუხედავად ქვეყნის ეკონომიკური ჩამორჩენილობისა. საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმების შეფარდებითი დამოუკიდებლობა აიხსნება საზოგადოების სულიერ ცხოვრებაზე სოციალური ბრძოლის უშუალო ზემოქმედებით საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვადასხვა ფორმების ურთიერთგავლენით, შემოქმედებითი მემკვიდრეობის, ტრადიციების, ტექნიკური ჩვევებისა და ხერხების (ხელოვნებაში), წინა ეპოქებში დაგროვილი სააზროვნო მასალის (ფილოსოფიაში), ფაქტიური მასალის (მეცნიერებაში) როლით.

მესამე, საზოგადოებრივი ცნობიერების თითოეული ფორმა არა მხოლოდ ასახავს რეალობას, არამედ ახდენს მასზე უკუგავლენასაც.

ბოლოს, ყველა მათგანს ახასიათებს სინამდვილის შემეცნების ერთიანი გზა — ცოცხალი განჭვრეტიდან აზროვნებისკენ, ხოლო მისგან პრაქტიკისკენ.

საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმებს გარდა საერთო ნიშნებისა ახასიათებს საკუთარი სპეციფიკა, რაც გამოიხატება სინამდვილის გარკვეულ მხარეებისა და კავშირებისათვის უპირატესობის მოცემაში. გარდა ამისა, თითოეულ მათგანს აქვს განსაკუთრებული ფუნქციები, საგანი, მეთოდი, შინაარსი, განვითარების შინაგანი კანონზომიერება, თითოეული იყენებს სხვადასხვა ფორმებს (სამეც-

ნიერო კანონები, ფილოსოფიური კატეგორიები, ზნეობრივი ნორმები, მხატვრული სახეები)¹.

ხელოვნება, როგორც საზოგადოებრივი ცნობიერების სპეციფიკური ფორმა განსაზღვრულია ბუნებისა და საზოგადოებრივ ურთიერთობათა იმ სამყაროთი, რომელიც გარს არტყია ადამიანს მის ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ყველაზე თვალსაჩინოდ ეს დამოკიდებულება ვლინდება უძველეს ხელოვნებაში, საზოგადოებრივი განვითარების დაბალ საფეხურზე მყოფი ხალხების შემოქმედებაში ასე, მაგალითად, ავსტრალიელთა სანადირო ცეკვაში ხდებოდა კენგურუსა და ემუს მოძრაობების მიბაძვა; კამჩატკის მაცხოვრებლის ცეკვაში გადაღებულია დათვის მოძრაობები, ხოლო ახალი კალედონიის მცხოვრებთა სამხედრო ცეკვა გამოსახავდა ბრძოლის სცენებს, რომელსაც თან ახლდა შემდეგი დიალოგი:

- მივიტანოთ იერიში ჩვენს მტრებზე?
- მივიტანოთ.
- ძლიერები არიან ისინი?
- არა.
- მამაცები არიან ისინი?
- არა.
- დავხოცავთ ჩვენ მათ?
- დავხოცავთ.
- შევჭამთ ჩვენ მათ?
- შევჭამთ.

მონადირე ხალხების (ბუშმენების, ავსტრალიელების) ფერწერაში პრევალირებდა ცხოველთა სამყაროს მოტივები და არ გვხვდებოდა მცენარეული ორნამენტი. რადგანაც ეს ხალხები არ იცნობდნენ მიწათმოქმედებას, მცენარეული სამყარო მათი საზოგადოებრივი პრაქტიკის ფარგლებს გარეთ რჩებოდა.

უფრო განვითარებულ ცივილიზაციებშიც ხელოვნება დამოკიდებულია საზოგადოების განვითარების დონეზე, ბუნების ათვისების ხარისხზე, წარმოების ხასიათზე. ოღონდაც აქ ეს დამოკიდებულება კარგავს თავის უშუალობას. იგი გაშუალდება საზოგადოებრივი ბრძოლის ხასიათით; მხატვრულ შემოქმედებაზე გავლენას ახდენს ფილოსოფია, ზნეობა, პოლიტიკა, რელიგია და საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა ფორმები, აგრეთვე წინამძღვარი მხატვრული ტრადიცია.

¹ იხ. Зисль А. Я. Искусство и эстетика. М., 1975, с. 76—101.

პირადი, კლასობრივი, ეროვნული, ინგაჩინაშიონალური და ზოგადლამიანური ხელშეწყობები

კაცობრიობის უძველესი ისტორია არის ისტორია უკლასო საზოგადოებისა. საზოგადოების კლასებად გაყოფა მისი განვითარების შედეგია და მოიცავს მონათმფლობელურ, ფეოდალურ და კაპიტალისტურ ფორმაციებს, რომლებისთვისაც დამახასიათებელია კლასობრივი ანტაგონიზმი. სოციალიზმი სპობს კლასობრივ ანტაგონიზმს, ხოლო კომუნისტური საზოგადოება — კლასებად დაყოფასაც.

ანტაგონისტურ საზოგადოებათა მხატვრული კულტურა ასახავს მათში არსებულ კლასობრივ პოლარიზაციას. მხატვარი თავის შემოქმედებაში გამოხატავს კლასობრივად განსაზღვრულ იდეოლოგიასა და ფსიქოლოგიას, მსოფლმხედველობასა და მსოფლშეგრძნებას. ხელოვნების ნაწარმოების იდეათა და პლასტიკურ სახეთა მთელი წყობა ყოველთვის გამოხატავს კლასობრივად განსაზღვრულ მხატვრულ კონცეფციას. ეს განსაზღვრულობა შესაძლოა ცალსახა არ იყოს და ასახავდეს ყოყმანს, ეჭვებს, წინააღმდეგობებს (მაგალითად, ლ.ნ. ტოლსტოი, ვ. ი. ლენინის ხატოვანი დახასიათებით, ერთსა და იმავე დროს ქრისტეზე ქადაგად დაცემული მემამულეცაა და გლეხობის განწყობილებისა და იმედების გამომხატველიც).

ის, თუ რომელი კლასის ინტერესებისა და განწყობილებების წარმომადგენელი და გამომხატველია მხატვარი, ბიოგრაფიული მონაცემებიდან (წარმოშობა, გარემო, ცხოვრებისეული კავშირები და გამონათქვამები) კი არ გაიგება, არამედ არსებითად მხატვრული აზრებიდან. ვულგარული სოციოლოგები ვერ ხედავდნენ და ვერ ითვალისწინებენ მხატვრის ცნობიერებისა და შემოქმედების სოციალურ გარემოსთან, ხელოვნების ეკონომიკასთან კავშირის რთულ, არასწორხაზოვან ხასიათს. და თუმცა ყოველთვის არ არსებობს პირდაპირი კავშირი მხატვრის იდეურ შეხედულებებსა და მის შემოქმედებაში ცხოვრების მხატვრულ ასახვას შორის, საბოლოო ანგარიშში კლასობრივად არის განაწილებული ცნობიერებისეული მასალის შერჩევაც და ინტერპრეტაციაც, აგრეთვე სახეთა წყობა, რომლის საშუალებითაც მხატვარი თავის ნაწარმოებში იძლევა სინამდვილის გარკვეულ გაგებას.

ყველაზე ნათლად ხელოვნების კლასობრივი ხასიათი საზოგადოებრივ წინააღმდეგობათა გამწვავების პერიოდებში ვლინდება.

ყველა კულტურული ღირებულების კლასობრივი არჩევანით იმას იძლევა შედეგად, რომ ანტაგონისტური საზოგადოების პირო-

ბებში ყოველ ეროვნულ კულტურაში არსებობს ორი კულტურა (ერთი მხრივ, პროგრესული, დემოკრატიული, ხოლო მეორე მხრივ, — რეაქციული, ანტიდემოკრატიული კულტურა). XX ს. დასაწყისის რუსულ ლიტერატურაში ლ. ნ. ტოლსტოის შემოქმედება გამოხატავდა პატრიარქალური გლეხობის, მ. გორკის შემოქმედება — პროლეტარიატის, ხოლო დ. ს. მერეჟკოვსკისა და ზ. ნ. გიპიუსის შემოქმედება — თავადაზნაურობისა და ბურჟუაზიის შეხედულებებს.

ამავე დროს ქეშმარიტად ამაღლებულ ხელოვნებაში ეროვნული დიალექტიკურ ერთიანობაშია არა მხოლოდ კლასობრივთან, არამედ ზოგადსაქაცობრიოსთანაც. მხატვრის კლასობრივი და ეროვნულად განსაზღვრული ცნობიერება ზოგადსაქაცობრიოს გამოხატავს გარკვეული სოციალური ინტერესების პრიზმში გადატეხილი სახით. ამის საშუალებითაა, რომ უდიდესი ქმნილებები გადალახავენ მათი შემქმნელების კლასობრივ და ისტორიულ შეზღუდულობას, ინარჩუნებენ ღირებულებას საუკუნეთა მანძილზე და მისაწვდომი ხდება იან ახალი ეპოქის ადამიანების ცნობიერებისათვის, რომელთაც უკვე სხვა კლასობრივი ორიენტაცია აქვთ.

თუკი განვიხილავთ ხელოვნებას ვ. ი. ლენინის მიერ აღნიშნული ერთეულის, განსაკუთრებულისა და ზოგადის ერთიანობის თვალსაზრისით, მაშინ უნდა მხედველობაში მივიღოთ პიროვნულის, ეროვნულისა და ინტერნაციონალურის დიალექტიკა.

XVII ს. ინგლისელი პოეტი ჯ. დონი წერდა: „ყოველი ადამიანის სიკვდილი მაკნინებს მეც, რადგან მე ნაწილი ვარ კაცობრიობის და ამიტომ ნურასოდეს ნუ იკითხავ — ვის უხმობს ზარი: იგი შენ გიხმობს“. როგორც ცნობილია ეს სიტყვები ეპიგრაფად გაუკეთა ე. ჰემინგუეიმ თავის რომანს „ვის უხმობს ზარი“. ეპიგრაფში აფორისტიკულ ფორმაში პიროვნება შეპირისპირებულია კაცობრიობასთან, დგინდება ერთეულისა და საყოველთაოს დიალექტიკური კავშირი. ფაშიზმის წინააღმდეგ ყოველი მებრძოლის დალუპვა განიცადა როგორც მთელი კაცობრიობის სიკვდილი. რომანში ჰემინგუეი ხატავს ესპანელების, ამერიკელი ჯორდანისა და რუსი ჟურნალისტის კარკოვის მკაფიო ეროვნულ ხასიათებს.

პიროვნება — კლასი-ერი-კაცობრიობა — აი, ის კონკრეტულ-ისტორიული ცნებები, ის სოციალური საწყისები, რომლებიც თავისი დიალექტიკური ურთიერთმოქმედებით განსაზღვრავენ ხატოვანი აზროვნების სტრუქტურას. მხატვრულ შემოქმედებაში ამ საწყისების ურთიერთგადაჯაჭვულობასა და ურთიერთგამოვლენაზე კარგადაა ნათქვამი რ. გამბათოვის „ჩემს დაღესტანში“, ავტორი ყველა იმ დაზიგებას, რომელიც მისცა მამამისმა, ავარეთის სახალხო პოეტმა გამ-

ზათ ცადასმა: „შენი, სტილი, შენი მანერა, ანუ შენი ზნე და ხასიათი, ლექსში შეორე ადგილზე უნდა იდგეს, პირველი ადგილი კი უნდა მისცე. საკუთარი ხალხის ზნესა და ხასიათს. შენ ჯერ მთიელი, ავარელი ხარ და მერე. რასულ გამზათოვი... თუკი შენი ლექსები უცხო იქნება მთიელთა სულისათვის, მათი ხასიათისათვის, მაშინ შენი მანერა მანჭვა-გრეხად იქცევა, შენი ლექსები კი — ლამაზ, თუმცა შესაძლოა, საინტერესო სათამაშოებად. საიდან გაჩნდება წვიმა, თუკი არ იქნება ღრუბელი? საიდან გაჩნდება თოვლი, თუკი არ იქნება ცა? საიდან გაჩნდება რასულ გამზათოვი, თუკი არ იქნება ავარეთი და ავარელი ხალხი?!”

მაგრამ მთელი სულით თავის ხალხის ერთგული პოეტი არ იცეტება ეროვნულ ჩარჩოებში, იგი ყოველთვის გზას იკაფავს კაცობრიობისაკენ. „მე არ მსურს მსოფლიოს ყველა მოვლენა ჯდება ჩემს სახლში, ჩემს აულში, ჩემს დაღესტანში, სამშობლოს ჩემს გრძნობაში. პირიქით, სამშობლოს გრძნობას მე ეპოულობ მსოფლიოს ყველა მოვლენაში და მის ყველა კუთხეში. და ამ აზრით ჩემი თემა მთელი სამყაროა“².

„მოგიტხრობთ ჩემზე“ — ასე უღერდა ერთ-ერთი პირველი სტრიქონი პირველ ვარიანტში ფ. ფ. მაიაკოვსკის პოემისა „მთელი ხმით“. საკუთარ თავზე იწყებდა თხრობას და ამის შედეგად პოეტი მიდიოდა ეპოქის გააზრებამდე. პოემის საბოლოო ვარიანტში ეს სტრიქონი ასე უღერს: „მოგიტხრობთ დროზე, მოგიტხრობთ ჩემზე“. გამზათოვმაც დაიწყო მოთხრობა დაღესტანზე და ჰყვება საკუთარ თავზე, თავის დროზე — თანამედროვე კაცობრიობაზე. ასე ხორციელდება ხელოვნებაში ერთეულის, განსაკუთრებულისა და ზოგადის დიალექტიკა, რაც მხატვრული შემოქმედების ესთეტიკურ საძირკველშია მოქცეული.

მშვენიერი ხელოვნების ჰეგემარტი ნაწარმოების მოუცილებელი თვისებაა. როდესაც მხატვარი მშვენიერების კანონების მიხედვით ითვისებს სამყაროსა და მის მოვლენებს, იგი აუცილებლად აფასებს მათ კაცობრიობისათვის მათი მნიშვნელობის თვალსაზრისითაც. ზოგადსაკაცობრიო საწყისი მხატვრული შემოქმედების საძირკველში მდებარეობს და ამის გამო აქვს მას იმანენტურად ჰუმანისტური და ინტერნაციონალისტური ხასიათი.

მაგრამ მხატვრული შემოქმედების ფუნდამენტური საფუძველი მოიცავს არა მხოლოდ ინტერნაციონალურ, არამედ ეროვნულ და კლასობრივ საწყისს, რადგანაც ზოგადსაკაცობრიო ღირებულების

² Гамзатов Р. Собр. соч. В 3-х т., М., т. 3, с. 141, 68.

გაგება თვითონ არის ისტორიულად გაპირობებული ეროვნული და კლასობრივი ხასიათით. და რამდენადაც უფრო თვითმყოფალია ეროვნული ხედვა, მით უფრო მეტია მასში ძვირფასი, განუმეორებელი, საყოველთაო მნიშვნელობის მქონე ინფორმაცია და ურთიერთობის გამოცდილება. მაგრამ ამავე დროს ის მით უფრო საყოველთაო მნიშვნელობის მქონეა, რაც უფრო მჭიდროდ უკავშირდება მასში ზოგადსაკაცობრიო და ინტერნაციონალური კლასობრივსა და ეროვნულად თვითმყოფადს. სწორედ ეს არის ნაწარმოების მაღალმხატვრულობისა და მსოფლიო ელერადობის უმნიშვნელოვანესი პირობა. ასეთი შერწყმის ნათელი მაგალითებია სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშები.

ეროვნულის როგორც ესთეტიკური კატეგორიის ზუსტი განსაზღვრება მოგვცა ნ. ვ. გოგოლმა: „... ქეშმარიტი ეროვნულობა მდგომარეობს არა სარაფანის აღწერაში, არამედ თვით ხალხის სულში. პოეტი მაშინაც კი შეიძლება ეროვნული იყოს, როდესაც აღწერს სრულიად უცხო ქვეყანას, ოღონდ ხედავს მას საკუთარი ეროვნული სტიქიის თვალებით, მთელი ხალხის თვალებით; როდესაც გრძნობს და მეტყველებს ისე, რომ თანამემამულეთ ეჩვენებათ თითქოს ამას გრძნობენ და მეტყველებენ თვითონ“¹.

ეროვნული კულტურის პრობლემა განსაკუთრებით მწვავედ ამჟამად დგება. ზუსტი და აქტუალური ფორმულები, რომლებიც განსხვავებენ პატრიოტიზმსა და ნაციონალიზმს და გამოავლენენ კულტურაში ქეშმარიტად ეროვნულს მცდარისაგან განსხვავებით, მოგვცა დ. ს. ლიხაჩოვმა „ქეშმარიტი პატრიოტიზმი ის არ არის, რომ სულიერად გაამდიდრო სხვა და ამით გამდიდრდეს შენ. ნაციონალიზმი კი კედლით გამოეყოფა სხვა კულტურებს და ამით ღუპავს საკუთარ კულტურას, ფიტავს მას. კულტურა ღია უნდა იყოს... პატრიოტიზმი უკეთილშობილეს გრძნობათაგანია. ეს გრძნობაც კი არ არის, ის არის სულის როგორც პიროვნული, ისე საზოგადოებრივი კულტურის უმნიშვნელოვანესი მხარე, სულისა, რომლითაც ადამიანიც და მთელი ხალხიც თითქოს მაღლდება თავის თავზე და ისახავს ზეპიროვნულ მიზნებს. ნაციონალიზმი კი ერთ-ერთი უსამაგლესი უბედურებაა ადამიანთა მოდგმისა. როგორც ყოველი ბოროტება ისიც იმალება, ცოცხლობს სიბნელეში და ცდილობს მოგაჩვენოს, რომ წარმოშობილია საკუთარი ქვეყნის სიყვარულით. ნამდვილად ის წარმოშობილია ღვარძლითა და სიძულვილით სხვა ხალხებისადმი, საკუთარი ხალხის იმ ნაწილისადმი, რომელიც არ იზიარებს ნაციონალისტურ შეხედულებებს.

¹ Гоголь Н. В. Собр. соч. В 6-ти т., М., Т. 6, с. 34.

ნაციონალიზმი წარმოშობს ურწმუნობას საკუთარ თავში, სისუსტეს და თვითონ, თავის მხრივ, მათგან არის აღმოცენებული“¹.

კულტურის სფეროში ერთა შორის ურთიერთობებს, ეროვნულ ხელოვნებათა მხატვრულ ურთიერთქმედებას, სხვადასხვა ხალხების მხატვრულ ურთიერთობას საფუძვლად უდევს ურთიერთპატივისცემა და ერთმანეთის მიმართ კულტურული ინტერესი. „...სხვა ხალხების სიძულვილი (შოვინიზმი) ადრე თუ გვიან საკუთარი ხალხის ნაწილზეც ვრცელდება, თუნდაც მათზე, ვინც არ აღიარებს ნაციონალიზმს. თუ ადამიანში მძლავრობს უცხო კულტურების აღქმის ზოგადი განწყობა, ეს გარდაუვალად მოგვეცემს საკუთარი კულტურის ღირებულების ცხად გაცნობიერებას. ამიტომ ეროვნულობა თავის უმაღლეს, გაცნობიერებულ გამოვლინებებში ყოველთვის მშვიდობის მოყვარეა, აქტიურად მშვიდობის მოყვარეა და არა უბრალოდ გულგრილი სხვა ეროვნებათა მიმართ. ნაციონალიზმი ერის სისუსტისა და არა ძალის გამოვლენაა. ნაციონალიზმით უმეტესწილად ავადდებიან სუსტი ხალხები, რომლებიც ცდილობენ შეინარჩუნონ თავი ნაციონალისტური გრძნობებისა და იდეოლოგიის საშუალებით. მაგრამ დიდი ხალხი, საკუთარი დიდი კულტურისა და საკუთარი ეროვნული ტრადიციების მქონე ხალხი ვალდებულია იყოს კეთილი, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც მასთან დაკავშირებულია პატარა ხალხის ბედი. დიდი ხალხი უნდა ეხმარებოდეს პატარას საკუთარი თავის, საკუთარი ენის, საკუთარი კულტურის შენარჩუნებაში“².

ხელოვნების ეროვნული სპეციფიკა მელავნდება ავტორის მხატვრული აზროვნების თავისებურებაში. აქ არის ხელოვნების თვითმყოფობის გააზრების გასაღები. ხატოვანი აზროვნების სხვადასხვა ეროვნულ სტრუქტურებს აქვთ გრძნობების, ფერების, ელფერების ცვლის სხვადასხვა ემოციური ალგორითმები.

აი, მ. სარიანის სურათი „სომხეთი“. ის მთლიანად გაშუქებულია კაშკაშა სამხრეთული მზით. ცა სითეთრემდე გავარვარებულია და მისი ანარეკლი ბრწყინავს მაღალი მთების თოვლიან მწვერვალებზე, შუქ-ჩრდილებად ძევს მიწაზე ისე, რომ იმეორებს ხეების სილუეტებს. ადამიანთა ფერად-ფერადი შესამოსელი ბუნების შესატყვისია, ჩაცმულობის საღებავები იმეორებენ მთების, ველებისა და ბაღების შეფერილობას. ადამიანები შერწყმულები არიან ბუნებასთან. აადა-

¹ Ляхачев Д. С. Заметки о русском. — Новый мир, 1980, № 3, с. 37.

² იქვე, გვ. 36.

მიანურებენ მას, რომელიც თავის მხრივ ადამიანებს აძლევს მშვენიერ და მკაცრად საზეიმო იერს. მხოლოდ ცხელ სამხრეთულ მზესა და სიცხით გავარვარებულ და აღმურმოდებულ მთებს შეჩვეული მხატვრის თვალს შეეძლო ქვეყნის ასე დანახვა. მზე თითქმის ზენიტშია, ჩრდილები ფეხქვეშ ეგებიან ადამიანებს. თვით სომხეთის მხიარული დღესასწაული, უძველესი და ამავე დროს ახალგაზრდა ხალხის გაფურჩქნა, სიცოცხლის ზენიტი შემოგვეცქერის სურათიდან, რომელიც მთლიანად ეროვნული სულით არის გამსჭვალული.

ეროვნული ისტორიულ-ცხოვრებისეული და მხატვრული გამოცდილება განუმეორებელია თავის განმეორებადობაში. იგი განმეორებადია, რადგან ხალხები ცხოვრობენ და ქმნიან ერთიანი საზოგადოებრივი კანონების მიხედვით, ის განუმეორებელია, ვინაიდან ზოგადი კანონები გამოავლენენ ინდივიდუალურ თავისებურებებს ყოველი ხალხის ცხოვრებაში. ეროვნულისა და ინტერნაციონალურის, პიროვნულის, კლასობრივისა და ზოგადსაქაცობრიოს, აი ამ დიალექტიკას გადმოსცემს ყოველი ხალხის ხელოვნება.

ზოგადსაქაცობრიო ხელოვნებაში რაღა არის? მას ორი სიბრტყე აქვს: ინტერნაციონალური (ის, რაც შეესაბამება ყველა თანამედროვე ხალხის ინტერესს) და სრულიად ადამიანური (ის, რაც შეფარდებულია კაცობრიობასთან როგორც გვართან). ორივე სიბრტყე გულისხმობს, რომ მხატვარი არა მხოლოდ ყოველ მოვლენას შეუფარდებს პიროვნულ და ეროვნულ გამოცდილებას, არამედ როგორც ესთეტიკურ ღირებულებას იღებს თავისი ზოგადსაქაცობრიო მნიშვნელობით.

თვითონ მხატვრის პიროვნება, რომელიც თავის დაღს ასვამს ნაწარმოებს, განპირობებულია არა მხოლოდ კლასობრივად, ისტორიულად და ეროვნულად, მას აქვს აგრეთვე ზოგადსაქაცობრიო შინაარსი, რაც თვითვე ადამიანს აძლევს საშუალებას მასში დაინახოს „ძმა თავისი კაცობრიობაში“ (ვ. გ. ბელინსკი).

ზოგადსაქაცობრიოსა და ინტერნაციონალურს ხელოვნებაში აქვს შემდეგი ძირითადი წყაროები: ჯერ ერთი, ესთეტიკური შეფასება; ცხოვრებისეული მასალის ესთეტიკური ათვისება მშვენიერების კანონების მიხედვით მოითხოვს ყველა მოვლენის განხილვას მათი ზოგადსაქაცობრიო ღირებულების, კაცობრიობისათვის მათი მნიშვნელობის თვალსაზრისით; მეორე, ქეშმარიტად დიდი ნაწარმოებში საყოველთაო მნიშვნელობის მქონე პრობლემების დასმა; მესამე, ზოგადსაქაცობრიო საწყისები თვით მხატვრის პიროვნებაში — სუბიექტში, რომელიც ქმნის მხატვრულ სახეებს.

ხელოვნების ხალხურობა

ხალხურობა არის ესთეტიკური კატეგორია, რომელიც გამოხატავს მხატვრული შემოქმედებისა და ხალხის ურთიერთმიმართებათა ერთობლიობას. ხელოვნების ხალხურობის პრობლემას რამოდენიმე ასპექტი აქვს, რომელთა განხილვა საშუალებას იძლევა, გამოავლინოთ ამ კატეგორიის როგორც მხატვრული შემოქმედების ბუნების სუბსტანციური საფუძვლის არსება.

1. ხ ა ლ ხ ი რ ო გ ო რ ც მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი შ ე მ ო ქ მ ე დ ე ბ ი ს ო ბ ი ე ქ ტ ი. ამ თვალსაზრისით განხილული ხალხურობა ხელოვნებისა ესთეტიკის ისტორიაში ზოგჯერ გაიზარებოდა ერთობ პრიმიტიულად და მცდარადაც კი: „ხალხური“ დაიყვანებოდა „მდაბიურზე“. ამ შეცდომას დამაჩვენებლად აკრიტიკებდნენ ნ. ვ. გოგოლი და რუსული რევოლუციურ-დემოკრატიული აზროვნების წარმომადგენლები. მათ აჩვენეს, რომ ხელოვნების ჭეშმარიტი ხალხურობა არმიაციასა და სარაფანის დახატვა, სცენაზე მწყემსების ან გლეხებისა და გლეხის ქალების, წვერიანი ვაჭრებისა და მეშჩანების გამოყვანა კი არ არის, არამედ ხალხის ცხოვრების არსებითი მომენტების, სინამდვილის არსებითი მხარეების ასახვა¹. მხატვარმა უნდა შექმნას „ისეთი სახე, რომელიც დიადი ხალხური იდეის წარმომადგენელი იქნება“². როდესაც ვუყურებთ პ. ბრეიგელ-უფროსის „გლეხურ ცეკვას“, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თვითონ გამოსასახი საგანი ამჟღავნებს ფერწერის ამ ნაწარმოების ხალხურობას. მაგრამ გამოსახვის საგანი არ შეიძლება იყოს ხელოვნების ხალხურობის მთავარი კრიტერიუმი.

2. ხ ა ლ ხ ი ს ი ნ ტ ე რ ე ს ე ბ ი ს ა ს ა ზ ვ ა — ნებისშიგრი მხატვრული ნაწარმოების ხალხურობის აუცილებელი პირობაა. მხატვარი შესაძლოა გამოსახავდეს რაღაც სრულიად გარეშეს, მაგრამ მის შემოქმედებას შინა ახასიათებს ხალხურობა, თუკი იგი ყველაფერს ხალხის თვალებით უყურებს, თუკი ცხოვრების მოვლენების მისეული გაგება ნაკარნახევია საკუთარი ხალხის იმედებითა და ცნებებით, შეესაბამება მათ. სხვა სიტყვებით, ხალხის ინტერესები უნდა განსაზღვრავდეს მხატვრის ცხოვრებისეულ და შემოქმედებით პოზიციას, მის ესთეტიკურ იდეალს საფუძვლად უნდა ედოს ისინი. ხალხურობა მოიცავს აგრეთვე გამოსასახი სინამდვილის ინტერპრეტაციის ეროვნულ თვითმყოფობას. ეს დამახასიათებელია იმ მხატვრის შემოქმედებისათვის, რომელსაც, როგორც ზუსტად შენიშნა

¹ იხ. Белинский В. Г. Полн. собр. соч., М., 1955, т. 7, с. 439.

² Добролюбов Н. А. Собр. соч., М., 1963, т. 6, с. 352.

ნ. ა. დობროლიუბოვმა, ძალუძს ყველაფერი განიცადოს იმ სადა გრძნობით, ხალხს რომ აქვს.

3. ხალხი არის ხელოვნების არამართობი ექტი, არამედ ხელოვნების სუბიექტიც. მხატვრული შემოქმედების პროცესში ხალხის მონაწილეობაზე მიუთითებს ხელოვნების მრავალი შემოქმედი. „ხალხი ენის შემოქმედი“, ხოლო პოეტი — მისი „შეგირდი“ (ვ. ვ. მაიაკოვსკი), მუსიკას ქმნის ხალხი, კომპოზიტორები კი აკეთებენ მხოლოდ მის ორანჟირებას (მ. ი. გლინკა). განმანათლებლები (გ. ვიკო, ი. პერდერი, ვ. ჰუმბოლტი და სხვ.), რომაელებმა ერთერთმა პირველებმა დაიწყეს ხალხურობის კატეგორიის დამუშავება, მართებულად უსვამდნენ ხაზს პროფესიული მხატვრული შემოქმედების კავშირს ხალხურ აზროვნებასთან, ფოლკლორთან. ხალხი ქმნის მხატვრული სახეების არსენალს, საიდანაც მხატვარი შეარჩევს სახეთა საკუთარ სისტემას.

4. ენისა და კულტურის შემქმნელი, მატარებელი და დამცველი არის ხალხი, ხოლო ენისა და კულტურის სფეროში შესაძლებელია მხოლოდ მიმდინარეობდეს მხატვრული შემოქმედების პროცესი, ხორციელდებოდეს მისი სოციალური შედეგები. ხელოვნების ყველა სოციალურ-კონვენციურ წანამძღვარს ხალხი შეიმუშავებს თავის პრაქტიკაში და ინახავს მეხსიერებაში (ამის წყალობით მხატვრული სახეების პირობითობა და გამოსახვის საშუალებები იქცევა საყოველთაო მნიშვნელობის მქონედ, თანამედროვეებისა და შემდგომი თაობებისათვის გასაგებად). საზოგადოების სულიერ ცხოვრებაში ხალხის მონაწილეობის გარეშე შეუძლებელია დემოკრატიის განხორციელება. ჟ. ჟ. რუსო თავის დროზე აღნიშნავდა: „...ყოველი ენა, გაუგებარი ხალხის თავყრილობისათვის, არის მონების ენა“¹.

5. ხელოვნების ხალხურობის კიდევ ერთი მხარეა ის, რომ ხალხი არის ხელოვნების საბოლოო ადრესატი და მომხმარებელი (რეციპიენტი). პოტენციური პოპულარობა არის მხატვრული შემოქმედების უცილობელი ნიშან-თვისება და იგი მიიღწევა ნაწარმოების სახეთა სისტემის არა გამარტივებით, არამედ ხალხური აზროვნების წყობისაღმომისი შესაბამისობით. ამასთან მხატვარი უკან არ უნდა მისდევდეს აუდიტორიას, ის თავში უნდა იყოს და ამაღლებდეს მის მხატვრულ აღქმას ახალ დონეზე, ზრდიდეს პუბლიკის მაღალ ესთეტიკურ გემოვნებას.

¹ Руссо Ж. Ж. Ибр. соч. В 3-х т., М., 1961, т. 1, с. 267.

ხალხურობის იდეა უპირისპირდება ხელოვნების წოდებრივ კარჩავეტილობას, ელიტარულობას. ხალხურობა გულისხმობს ხელოვნების წვდომის შესაძლებლობას, მასობრიობას. მაგრამ ექსპლუატატორული საზოგადოების პირობებში ხალხი მოკლებულია შესაძლებლობას თავისუფლად ეზიაროს კულტურისა და ხელოვნების დიად მიღწევებს. ხელოვნებისა და ხალხის გათიშვის დაძლევის გზას ვ. ი. ლენინი საზოგადოების რევოლუციურ გარდაქმნაში ხედავდა „ტოლსტოი-მხატვარს სრულიად უმნიშვნელო უმცირესობა იცნობს რუსეთშიაც კი. იმისათვის, რომ მისი დიადი ნაწარმოებები ნამდვილად გახდეს ყველას კუთვნილება, საჭიროა ბრძოლა და ბრძოლა ისეთი საზოგადოებრივი წყობილების წინააღმდეგ, რომელმაც მილიონებსა და ათობით მილიონებს წილად არგუნა სიბნელე, დაბეჩავება, კატორღული შრომა და სიღატაკე, საჭიროა სოციალისტური გადატრიალება“.¹

ხალხურობა კონკრეტულ-ისტორიული კატეგორიაა, მისი შინაარსი ისტორიული კატეგორიაა, მისი შინაარსი ისტორიულად არის განსაზღვრული.

პირველყოფილ უკლასო საზოგადოებაში ხელოვნების განვითარების მითოლოგიურ დონეზე, მხატვრული შემოქმედების უფრო გვიანდელ ფოლკლორულ ფორმებშიც კი ზირდაპირ და სრულიად ვლინდება ხელოვნების ხალხური არსება: იბი მოგვიტხრობს ხალხზე ხალხის თვალსაზრისით, იჰმენბა ხალხის მიერ ხალხისათვის.

საზოგადოების კლასებად გათიშვა და ინდივიდუალური შემოქმედის გამოიწეა, მხატვრული მოღვაწეობის პროფესიონალიზაცია ართულებს, ხოლო კლასობრივ-ანტაგონისტურ საზოგადოებებში და განსაკუთრებით ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ამანჩეებს ხელოვნების ჭეშმარიტად ხალხურ არსებას. ეს მუდვენდება მხატვრული პროცესის ელიტარულ და მასობრივ ხელოვნებად გაყოფაში. ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, რომლისთვისაც ნიშანდობლივია პიროვნებაზე გამაუცხოებელი ზემოქმედება, ელიტარული ხელოვნება სულ უფრო და უფრო ფორმალისტური და გართულებული ხდება, ხოლო ხელოვნება მასებისათვის სულ უფრო იქცევა ფსევდოხალხურ ხელოვნებად, რომელიც გეთავაზობს გამარტივებულ ვულგარიზებულ ერზაც-ნაწარმოებებს. ორივე ამ ტენდენციის (ელიტარულ და ფსევდოხალხურ შემოქმედებას) უპირის-

¹ ვ. ი. ლენინი. თხზულებანი, ტ. 16, გვ. 401-402.

პირდება მაღალი ხელოვნება, რომელიც შეიცავს დემოკრატიულ ელემენტებს და ხალხურობის ნიშან-თვისებებს.

სოციალისტური რეალიზმი სძლევს მხატვრული მოღვაწეობის გაყოფას ელიტარულ და მასობრივ ხელოვნებად და ქმნის ხელოვნებას, რომელშიც ერთმანეთთან შედუღაბებულია სიმართლე, პარტიულობა და ხალხურობა.

კ. ცეტკინთან საუბარში ვ. ი. ლენინმა ჩამოაყალიბა მხატვრული შემოქმედების ხალხურობის ძირითადი პრინციპები: „ხელოვნება ეკუთვნის ხალხს“. აქვე მან აღნიშნა, რომ ხელოვნებას ფესვები ხალხის ფართო მასებში აქვს გადგმული, რომ იგი უნდა გაიგონ და შეიყვარონ მასებმა, რომ ხელოვნებამ უნდა გააერთიანოს ამ მასების გრძნობა, აზრი და ნება, აღაზევოს ისინი!.

სოციალისტური საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი პარტიისა და ხალხის ერთიანობა არის სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში პარტიულობისა და ხალხურობის ერთიანობის სასიცოცხლო საფუძველი.

¹ В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 657.

ხელოვნების პოლიფუნქციურობა

საზოგადოებრივ-გარდამქმნელი ფუნქცია

(ხელოვნება როგორც მოღვაწეობა)

ხელოვნების მოქმედ-გარდამქმნელი საწყისი მქლავნდება შემდეგში:

1. მხატვრული ნაწარმოები ადამიანებზე ახდენს იდეურ-ესთეტიკურ ზემოქმედებას; 2. ხელოვნება ჩართავს ადამიანებს ღირებულებრივად ორიენტირებულ საქმიანობაში და ამით იგი მონაწილეობს საზოგადოების სოციალურ გარდაქმნაში; 3. თავად შემოქმედების პროცესი ხელოვნებაში არის გარკვეული გარდაქმნა შთაბეჭდილებებისა და სინამდვილიდან აღებული ფაქტების წარმოსახვით. ავტორი სახეებად გადაამუშავებს ცხოვრებისეულ მასალას და ქმნის ახალ რეალობას — მხატვრულ სამყაროს; 4. მხატვრის მოღვაწეობის კიდევ ერთი სფეროა იმ სამშენებლო მასალის დამუშავება, საიდანაც იძერწება სახე. ქანდაკების, სურათის, პოემის, სიმფონიის შექმნა ყოველთვის არის მარმარილოს, საღებავის, სიტყვის, ბგერის გარდაქმნა.

ხელოვნება, როგორც მოღვაწეობის ყველა ეს სიბრტყე, ერთობლივად უზრუნველყოფს ხელოვნების საზოგადოებრივ-გარდამქმნელ ზემოქმედებას სინამდვილეზე. ხელოვნება ეს არის მოქმედება, გარდასახვა, შექმნა მხატვრის იდეალების შესაბამისად.

დამონებულმა ისლანდიელმა ხალხმა თავისი ისტორიის უგმირო ხანაში შექმნა საგები, რომლებშიც ცხოვრობდნენ და მოქმედებდნენ თავისუფლებისმოყვარე, მამაცი, მტკიცე გმირი-გოლიათები. საგებში ხალხი ახორციელებდა სულიერად თავის იმედებს, აყალიბებდა რაღაც მხატვრულ სამყაროს, რომელიც არ ჰგავდა გარემომცველ სინამდვილეს. მაგრამ ყველაზე უფრო გასაოცარი ისაა, რომ ეს გამოგონილი სამყარო გარკვეული აზრით სინამდვილედ იქცა. საგებმა ჩამოაყალიბეს ხალხის სულიერი სახე და ახლა მათ გარეშე შეუძლებელია გავიგოთ თანამედროვე ისლანდიელის შინაგანი ცხოვრება და ფროვნული ხასიათი.

ეპოქის მხატვრული ცნობიერების ტიპს, ხელოვნებაში გამოხატული იდეალებისა და პიროვნების ტიპს შორის არსებობს პირდაპირი დამოკიდებულება. მითოლოგიამ და ძველმა ბერძნულმა ხელოვნებამ, რომელიც სახეთა მითოლოგიურ არსენალს იყენებდა, ზეფერაიმეში განსაზღვრა ბერძენის ხასიათი, სამყაროსთან მისი მიმარ-

თების ტიპი, მისი შეხედულებები, იდეალები. აღორძინების ეპოქაში შუა საუკუნეების დოგმებისაგან განთავისუფლებული ადამიანი ჩამოყალიბდა რენესანსული ხელოვნების განმსაზღვრელი ზემოქმედებით.

ლ. ნ. ტოლსტოის რომანებმა წარმოშვეს ტოლსტოელები. ხოლო „XVII საუკუნის ფრანგი მწერლების მიერ წარმოსახულმა სიყვარულმა ზემოქმედება იქონია ამ გრძნობის ყაიდაზე საფრანგეთში ისევე, როგორც XX საუკუნის რომანების ეროტიზმმა-გარკვეული ხასიათის ეროტიზმი რეალურ ცხოვრებაში“¹.

იმით, რომ პიროვნებას აძლევს ღირებულებით ორიენტაციას, ხელოვნება ასე თუ ისე აყალიბებს მის მსოფლმხედველობას და ხასიათს. ასე მაგალითად, თავის დროზე ახალგაზრდობის ფსიქოლოგიაზე უარყოფითი ზეგავლენა იქონია ს. ესენინის ლექსმა, რომელიც აწამებდა მის სიცოცხლეს და ამტკიცებდა:

В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей².

ამ მცდარი იდეის გაბათილება შესაძლო იყო მხოლოდ კონტრაფორმულით. სწორედ ეს გააკეთა ვ. მაიაკოვსკიმ, რომელიც წერდა:

В этой жизни
помереть
не трудно.
Сделать жизнь
значительно трудней.³

ხელოვნების საზოგადოებრივ-გარდაქმნილი როლის მარქსისტულ გაგებას უპირისპირდება კონცეფცია „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, რომლის თანახმად მხატვრული შემოქმედება არ შეიძლება გაიზომოს „შედევნიანი მოქმედების საზომით“. თითქოსდა ხელოვნებას მხოლოდ ის ძალუძს, რომ ადამიანი რეალობიდან, რომელიც მისგან მოქმედებს ითხოვს, გადაიყვანოს ესთეტიკურ ტკბობის სამყაროში.

ხელოვნების საზოგადოებრივ-გარდამქმნელ ზემოქმედებას უპირისპირდება აგრეთვე ესთეტიკური კონცეფციები, რომლებიც ამტკიცებენ „ხელოვნებას ელიტისათვის“, კასტისათვის (ხ. ორტეგა — ო. ვასეტი).

- ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში ამ პრობლემის გააზრების კიდევ ერთ-

¹ Моруа А. Искусство и действительность. — Иностранная литература, 1966, № 12, с. 217.

² Есенин С. Собр. соч., М., 1967, т. 1, с. 228.

³ Маяковский В. Полн. собр. соч., в 13-ти т., М., 1958, т. 7, с. 105.

თი გზაა ხელოვნების სოციალური ქმედითობის ნაწილობრივი, შეზღუდული აღიარება. ამ მიმართებით ნიშანდობლივია თანამედროვე ფრანგი თეორეტიკოსის მ. დიუფრენის კონცეფცია, რომელშიც ნავარაუდევია, რომ კაცობრიობის ისტორიისა და კულტურის უმნიშვნელოვანესი პრობლემაა ადამიანისა და სამყაროს ჰარმონიისა და პიროვნების შინაგანი ჰარმონიის პრობლემა. ეს ჰარმონია აშემაღლ დარღვეულია, პიროვნება ცარიელდება და განიცდის გაუცხოებას: ის მოკლებულია ფიქრის უნარს, რადგან მის მაგიერ ამას სხვები აკეთებენ, აღარ იცის ლაპარაკი, რადგან ეს სახიფათოა. შედეგი — სოციალური პასიურობა, კონფორმიზმი, ადამიანის დეჰუმანიზაცია. ამის წამალს დიუფრენი მხატვრულ შემოქმედებაში ხედავს, რომელსაც ორი ფორმა აქვს: მხატვრის შემოქმედება და პუბლიკის მიერ ხელოვნების აღქმა. ეს მოღვაწეობა შეარჩევს ადამიანს თავის თავთან, ავითარებს შემოქმედებით შესაძლებლობებს, იძლევა მოქმედების სტიმულს. დიუფრენის თანახმად «კაცობრიობის მიერ გასავლელი ყველა გზის დასაწყისია ესთეტიკური გამოცდილება»¹. თანამედროვე საზოგადოებაში ადამიანის ბუნებასთან თავდაპირველი ერთიანობის დარღვევამ წარმოშვა ესთეტიკური გრძნობა ადამიანის არსებობის დაკარგულ ბუნებრიობაზე ნოსტალგიის სახით. ხელოვნება იდეალურ სფეროში აბრუნებს ადამიანს სამყაროსთან ერთიანობისაკენ, რაც რეალურ სფეროში, შესაძლოა, სამუდამოდ დაკარგულია².

როგორც ვხედავთ, მ. დიუფრენი თუმცა აღიარებს ხელოვნების სოციალურ მნიშვნელობას, დაჰყავს იგი მანუგეშებელ-კომპენსატორულ ფუნქციაზე, რომლის დანიშნულებაც სულის სფეროში მოჩვენებითად აღადგინოს რეალობაში დაკარგული ჰარმონია. მაგრამ ხელოვნების საზოგადოებრივ-გარდამქმნელ შემოქმედებას აქვს არა იდეალურ-ილუზორული, არამედ რეალურ-ქმედითი ხასიათი. ადამიანისა და სამყაროს ჰარმონიის, პიროვნების შინაგანი სულიერი ჰარმონიის იდეალები, რომლებსაც ხელოვნება გვთავაზობს, არის ადამიანთა სოციალურად მიმართული აქტივობის გამოღვიძების საშუალება. იმით, რომ ადამიანში აღვიძებს სეისმურ მგრძნობელობას საზოგადოებრივი ჰარმონიის დარღვევებისადმი, აყალიბებს პიროვნების ესთეტიკურ იდეალებს, ხელოვნება მიმართავს მას სამყაროს გარდაქმნისაკენ, იქითკენ, რომ იდეალებთან შესაბამისობაში მოიყვანოს იგი. ხელოვნების საზოგადოებრივ-გარდამქმნელი გავლენა განსაკუთრებით საგრძნობია ისტორიის

¹ Dufrenne M. Esthétique et philosophie. P., 1967, p. 193.

² Dufrenne M. Esthétique et philosophie. P., 1967, p. 168.

გარდაამავალ ეპოქებში. ხელოვნების მონაწილეობა ადამიანთა ცნობიერების მომზადებაში, თვით რევოლუციური აფეთქების სიტუაციის მომზადებაში, რევოლუციის განხორციელებაში საეჭვო არ არის. ასე, მაგალითად, რუსული ლიტერატურა დაკავშირებული იყო XIX ს რუსულ განმათავისუფლებელ და რევოლუციურ-დემოკრატიულ მოძრაობასთან და მონაწილეობას იღებდა ამ მოძრაობის იდეოლოგიის ჩამოყალიბებაში, ხოლო მ. გორკიმ გავლენა მოახდინა რუსეთის რევოლუციის. პროლეტარული ეტაპის ჩამოყალიბებაზე. ყველაფერი ეს დამაჯერებლად გვიჩვენებს ხელოვნების საზოგადოებრივ-გარდამქმნელ გავლენას.

შეამსნაბით—ეპიკისიკული უნაქშია (ხელოვნება როგორც სოღნა ღა განათლეაბ)

იდეალისტური ესთეტიკა გარკვეული აზრით ყოველთვის დენაცვლის როლში გამოდიოდა ხელოვნების მიმართ. ჯერ კიდევ პლატონი ფიქრობდა, რომ იდეალური სახელმწიფოდან უნდა გაძევებულ იქნეს ყველა ჰემმარიტი მხატვარი (პომეროსიკ კი, თუმცა იგი ჯერ დაფნის გვირგვინით უნდა შევამკოთო). პლატონისათვის ხელოვნება სამყაროს წვდომის უდაბლესი ფორმა იყო. პლატონის მიხედვით მატერიალური საგნები იდეათა აჩრდილებია. ხელოვნება, რომელიც თავის სახეებში წარმოგვიდგენს სამყაროს კონკრეტულ გრძნობად სინამდვილეს, იძლევა ჩრდილის ჩრდილს. აქ, ფილოსოფიური აზროვნების განთიადზე, იდეალიზმმა გამოთქვა უნდობლობა ხელოვნების შემეცნებითი შესაძლებლობების მიმართ. ჰეგელისთვისაც ხელოვნება ჰემმარიტების შემეცნების დაბალი ფორმა იყო, რომელიც საბოლოოდ ადგილს უთმობდა ფილოსოფიასა და რელიგიას.

მაგრამ ხელოვნების შემეცნებითი შესაძლებლობები ძალიან დიდია და მათი შეცვლა ადამიანის სულიერი ცხოვრების სხვა სფეროებით არ შეიძლება. ფ. უნგელსი ამბობდა, რომ ბალზაკის რომანებიდან უფრო მეტი გაიგო ფრანგული საზოგადოების ცხოვრების შესახებ, ვიდრე იმავე ეპოქის ერთად აღებული ყველა ისტორიკოსის, ეკონომისტისა და სტატისტიკოსის თხზულებებიდან.

ხელოვნებას შესწევს უნარი ასახოს და აითვისოს ცხოვრების ის მხარეები, რომლებიც ძნელადმისაწვდომია მეცნიერებისათვის. წყლის მეცნიერულ ფორმულაში H_2O დაჭერილია ამ მოვლენის არსებობის კანონი. მაგრამ მოვლენა კანონზე მდიდარია. წყლის

ფორმულაში არ შედის არც ნაკადულის მომხიბლავი რაკრაკი, საყვარელი ადამიანის ხმას რომ გვაგონებს, არც ტალღების ელვარება, არც მთვარის სინათლის კრთობა ზღვის ზედაპირზე, არც მძვინვარე მეცხრე ზვირთი, რომელსაც ი. კ. აივაზოვსკის სურათზე ვხედავთ და რომელშიც ჩანს სტიქიონის ცხოვრება. წყლის ასეულობით თვისება, მისი მთელი კონკრეტულ გრძნობადი სიმდიდრე სამეცნიერო განზოგადების ფარგლებს გარეთ რჩება. და საგნობრივ-გრძნობადი სამყაროს მთელ ამ სიმდიდრეს აითვისებს, იჭერს ხელოვნება. ის გვიჩვენებს სამყაროს მსთმბიტოკურ მრავალფეროვნებას, მხატვრული აზროვნება თავისი კონკრეტულ-გრძნობადი ბუნების წყალობით უკვე ცნობილ საგნებში აღმოაჩენს ახალს. ხელოვნებაში მოვლენის გამოსახვა გარკვეული აზრით მისი აღმოჩენაა. ხელოვნებას აქვს უნარი აღმოაჩინოს სამყაროში აქამდე უცნობი პროცესები (მაგალითად, ლ. ნ. ტოლსტოის მიერ „სულის დიალექტიკის“ აღმოჩენა). აგრეთვე ყოველდღიურში, ჩვეულში დაგვანახოს უჩვეულო. მხატვარი უბრუნებს საგნებს პირველყოფილ თვალწარმტაცობას. ხელოვნება ამძაფრებს ჩვენს გრძნობებს, გვასწავლის სამყაროს ადამიანურად აღქმას. იგი თითქოსდა ცივილიზაციის პრიზმად იქცევა ადამიანის თვალსა და ბუნებას შუა.

ოსკარ უაილდი ამტკიცებდა, რომ ლონდონის ნისლები უ. ტერნერის ფერწერამ შექმნა. ამ პარადოქსულ აფორიზმში ჩაქსოვილია ხელოვნების ქმედითი არსის იდეა. იგი აყალიბებს ადამიანის მგრძნობიარობას, სამყაროს ხედვის წესს, ქმნის თვალს, რომელსაც ძალუძს დატკბეს ფერებისა და ფორმების სილამაზით, ყურს, რომელსაც შესწევს ძალა დაიჭიროს ბგერათა ჰარმონია.

ხელოვნების სხვადასხვა სახეებში სხვადასხვაგვარად მკლავდება ქმედითი და შემეცნებითი საწყისი. შემოქმედების იმ სახეებში, რომლებშიც წამყვან როლს ქმედითი საწყისი ასრულებს, უფრო განვითარებულია ბამომსახხველობითი მხარე (მაგალითად, არქიტექტურაში), ხოლო იქ, სადაც უფრო სერიოზულ როლს შემეცნება თამაშობს, იზრდება სახმითი საწყისის მნიშვნელობა (მაგალითად, დაზგური ფერწერა). როდესაც არქიტექტორი ცდილობს შენობის გადაწყვეტას სახვით სიბრტყეში, იგი თავისი ხელოვნების სპეციფიკას არღვევს. მაგალითად, მოსკოვში საბჭოთა არმიის ცენტრალური თეატრის შენობა აგებულია ხუთქიმიანი ვარსკვლავის ფორმით. ასეთმა სახვითმა გადაწყვეტამ, რაც პრინციპულად ეწინააღმდეგება არქიტექტურას, შენობის შიგნით შექმნა ბევრი მოუხერხებლობა, გამოიწვია ჩაერთო მასში გამოუყენებელი, უფუნქციო კონსტრუქციები — ვარსკვლავის სხივები; ამასთან შენობის სახვითი

გადაწყვეტის (ვარსკვლავის) აღქმა შესაძლოა მხოლოდ ვერტმფრენიდან (ზემო სიბრტყე), რაც საეჭვოდ აქცევს ამ ნაგებობების თვით იდეურ-მხატვრულ გადაწყვეტასაც. ასევე გაუმართლებელი ცდაა სახვითი არქიტექტურული იერი რუსაკოვის სახ. კლუბის შენობისა (არქიტექტორი კ. ს. მელნიკოვი). ლიტერატურას, კინოს, სცენურ ხელოვნებას ორივე — გამომსახველობითი და სახვითი — ამოცანის გადაწყვეტის ძალა შესწევთ. ოფელია მღერის:

Во гробе лежал с непокрытым лицом,
С непокрытым, открытым лицом...

პირველი სტრიქონი ქმნის სახეს თვალისთვის. მეორე ამ სახვით გადაწყვეტას არაფერს მატებს. სახვითი თვალსაზრისით უაზრობაა, რომ სიტყვების «с непокрытым лицом» შემდეგ ითქვას «с открытым лицом». მაგრამ ეს სიტყვები გამოყენებულია როგორც გამომსახველობითი საშუალება, რაც ყურადღებას გვიმახვილებს მხატვრულ სახეზე.*

ხელოვნება ადამიანთა განათლების (ფაქტების გამოცდილების გადაცემა) და სწავლის (აზროვნების ჩვევებისა და გამოცდილების, განმარტებულ ფაქტებზე შეხედულებათა სისტემის გადაცემის) საშუალებაა. იგი არის „ცხოვრების სახელმძღვანელო“ (ნ.ბ. ჩერნიშევსკი), რომელსაც ისინი არ კითხულობენ, ვისაც სხვა სახელმძღვანელოები არ უყვარს. ხელოვნებაში მოცემული შემეცნებითი შინაარსი ძალიან დიდია. ის არსებითად აფასებს ჩვენს ცოდნას სამყაროს შესახებ. იმით, რომ პირად ცხოვრებისეულ გამოცდილებას შეუხამებს სხვა ადამიანთა გამოცდილებას, ხელოვნება იქცევა როგორც სამყაროს შემეცნების საშუალებად, ასევე პიროვნების თვითშემეცნების მეთოდად.

მხატვრულ-კონსტრუქციული უწყნაღობა

(ხელოვნება როგორც სამყაროს მდგომარეობის ანალიზი)

მცდარია თვალსაზრისი, რომ ხელოვნების ნაწარმოები არის ამითუ იმ ფილოსოფიური და პოლიტიკური იდეალების ილუსტრაცია. მხატვარი ვალდებულია საკუთარ შემოქმედებაში გადატეხოს ცხოვ-

* „პამლეტის“ ო. შაჩაბლისეულ თარგმანში ეს სიტყვები ასე ელვრის:

„კუბოს-მღებარე მოპქონდათ
პი1-მადე გადახდილიო“. (რედ.).

რებაზე საკუთარი დაკვირვებები და ფიქრები, შექმნას მთლიანი მხატვრული კონცეფცია.

ის, ვინც გვარწმუნებს, რომ ხელოვნება არის ფილოსოფიის მიერ მოპოვებული ქეშმარიტებების უბრალო ხორცშესხმა სახეებში, სინამდვილეში ეპიგონია იდეალისტური ესთეტიკისა (პლატონი, ჰეგელი), რომელშიც ნავარაუდევია, რომ ხელოვნება, როგორც აბსოლუტური იდეის წვდომის დაბალი ფორმა, როგორც ქეშმარიტების შემეცნების ნაკლებად სრულყოფილი ფორმა ემორჩილება ფილოსოფიასა და რელიგიას. ჰეგელი წერდა: „რამეზიზმია, როგორც ქეშმარიტების საყოველთაო გაცნობიერება, შეადგენს ხელოვნების არსებით წინამძღვარს...“¹

იტალიელი ფილოსოფოსი ბ. კროჩე ხელოვნებას განსაზღვრავდა როგორც ინტუიციას და უარყოფდა, რომ მას აქვს კონცეპტუალური ცოდნის ხასიათი, რომელიც თითქოსდა შეიძლება გამოიხატოს მხოლოდ ლოგიკურ ცნებებში. კროჩე ხელოვნებას მიიჩნევდა „შემეცნების უფრო მარტივ და ელემენტარულ ფორმად“, ვიდრე ეს არის კონცეპტუალური შემეცნება. მაგრამ ქეშმარიტ ხელოვნებაში არის ფილოსოფიურობისადმი მიდრეკილება, იგი ესწრაფვის გლობალურ აზროვნებას მსოფლიო პრობლემებისა და თავსატეხების გადაწყვეტას, სამყაროს მდგომარეობის გაცნობიერებას. დიდ მხატვარს აინტერესებს არა მხოლოდ მისი გმირების ბედ-იღბალი, არამედ კაცობრიობის ბედიც, იგი ფიქრობს ისტორიის, ეპოქის მასშტაბით, მასთან ახამებს, მას უპირისპირებს თავის ნაწარმოებთან მთელ შინაარსს.

ყოფიერების თავსატეხებს წყვეტდნენ სოფოკლე და ევრიპიდე, დანტემ „ღვთაებრივ კომედიაში“ შექმნა სამყაროს მთლიანი მოდელი. ერთიანი კონცეფციით მოიცვა სამყაროს მდგომარეობა შექსპირმა. ვოლტერმა განავითარა ფილოსოფიური ნოველის ჟანრი. ლესინგი, რომელიც იკვლევდა პიროვნებასა და საზოგადოებას, აყენებდა ინტელექტუალურ ექსპერიმენტებს და მათში აბამდა თავისი პიესების მოქმედ პირებს. იგი ამტკიცებდა, რომ მოაზროვნე მხატვარი თავისი შრომის ღირებულებას აორმაგებსო. გოეთემ „ფაუსტში“ ადამიანისა და კაცობრიობის ღრმა კონცეფცია მოგვცა. და როგორ გამოხატავენ თავისი ეპოქის არსს და რამდენად ფილოსოფიურია ბეთოვენის, ვაგნერის, ჩაიკოვსკის, შოსტაკოვიჩის მუსიკა, ეიზენშტეინის კინემატოგრაფი, ლე კორბიუზიეს არქიტექტურა!

ფილოსოფიურობისადმი, სამყაროზე ფიქრისადმი მიდრეკილება

¹ Гегель. Эстетика. В 4-х т. М., 1969, т. 2, с. 240.

მკვეთრად არის გამოხატული რუსულ კლასიკურ ლიტერატურაში. კაცობრიობაზე ფიქრით იწყება პირველივე სტრაქონები პირველი ნაწარმოებისა, რომელსაც თავისუფალი აზროვნების ბეჭედი აზის. ა. მ. კუტუზოვისადმი მიძღვნაში, რომელიც დართული აქვს „მოგზაურობას პეტერბურგიდან მოსკოვში“, ა. ნ. რადიშჩევი ჯერ კიდევ 1790 წ. წერდა: „მიმოვიხედე ჩემს ირგვლივ და სული კაცობრიობის ტანჯვით დამეკოდა... მე ვიგრძენი, რომ თითოეულს ძალგვიძს თანამონაწილე ვიყოთ ჩვენს მსგავსთა კეთილდღეობაში“¹.

ბატონყმური მონობისაგან რუსი გლეხობის განთავისუფლების კონკრეტულ-ისტორიული ეროვნული იდეა ა. ნ. რადიშჩევის მიერ გამოთქმული იყო ზოგადსაკაცობრიო იდეალებთან შეთანხმებით. რუსი გლეხის სიღატაკე და ვაება, „კაცობრიობის ბუნებისათვის ყველაზე საწინააღმდეგო თვითმპყრობელობა“, მონური სული—ყველაფერი ეს „მოგზაურობის“ ავტორისათვის მსოფლიო პრობლემებია, კაცობრიობის საყოველთაო უკეთურობის კერძო გამოვლინებებია.

პ. ი. ჩაადაევი აზრით ერთმანეთს უპირისპირებდა რუსეთსა და მსოფლიოს. პირველ „ფილოსოფიურ წერილში“ (1829) ის ჩივის რუსეთის მდგომარეობაზე, რომელიც კაცობრიობის მიღმა დარჩენილია და აუცილებლად თვლის. მასში შესვლას². ა. ს. პუშკინი „მსოფლიო გულისხმიერების“ პოეტი იყო. თვით მისი გენიატ „მსოფლიო და სრულიად საკაცობრიოა“³. ლ. ნ. ტოლსტოიმ წამოაყენა პიროვნების ზნეობრივი თვითსრულყოფის პრინციპი, როგორც გზა ყველა იმ წინააღმდეგობათა მოხსნისა, კაცობრიობას რომ აწამებენ. თ. მ. დოსტოევსკი თავის რომანებში ეძებდა პასუხს კითხვაზე ადამიანის ბუნებისა და კაცობრიობის არსის შესახებ. ცნობიერების ეს მულმივი სავსეობა ყოფიერების ძირითადი პრობლემებით თ. მ. დოსტოევსკის ანათესავებს ა. აინშტაინთან. დიდი ფიზიკოსები და დიდი მწერლები ყოველთვის ორიენტირებულები არიან უდიდეს მსოფლმხედველობრივ პრობლემებზე⁴.

თვითონ ჩვენი ქვეყნის ისტორიამ, რომელსაც რუსეთის ბედი არაერთხელ შეუერთებია მსოფლიოს ბედთან, გამოიმუშავა მხატვარი-მოაზროვნის ტიპი მსოფლიო საზოგადოებასა და ზოგადსაკაცობრიო პრობლემათიკით.

მ. სვეტლოვის „გრენადის“ ლირიკულმა გმირმა კარგად გამოხატა ჩვენი რევოლუციისათვის დამახასიათებელი ზოგადსაკაცობრიო ბედნიერების ძიების სულისკვეთება:

¹ Р а д и ш е в А. Н. Полн. собр. соч. В 2-х т. М.-Л., 1938, т. 1, с. 227.

² Ч а а д а е в П. Я. Философические письма. Казань, 1906, с. 7.

³ Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10-ти т. М., т. 10, с. 456, 459.

⁴ Кузнецов Б. Г. Э й н ш т е й н. М., 1963, с. 87—88.

Я хату покинул,
Пошел воевать,
Чтоб землю в Гренаде
Крестьянам отдать¹.

ფილოსოფიურობის ტენდენცია XX საუკუნის მსოფლიო კულტურულ-სულიერი სიტუაციისათვის არის დამახასიათებელი. ამავე დროს თანამედროვე ბურჟუაზიული დასავლეთის სულიერ ცხოვრებაში ძლიერია ანტიინტელექტუალური ტალღაც, რომელიც ფილოსოფიაში ა. ბერგსონის ინტუიტივიზმიდან მოდის, ფსიქოლოგიაში — ზ. ფროიდიდან, ხელოვნებაში კი ისეთი მიმართულებებიდან, როგორცაა სიურეალიზმი თავისი „ინტელექტის განადგურების“ პრინციპით, „ავტომატური წესით“, „სიზმართა ეპიდემიითა“ და „გონების გამორთვის ექსპერიმენტით“. ანტიინტელექტუალიზმის გვირგვინია ბნელეთის იდეოლოგია — ფაშიზმი, რომელმაც გამოაცხადა: „ინტელექტუალობა სახიფათოა“, „ქკუა სახიფათოა ხასიათის ჩამოყალიბებისათვის“.

მიუხედავად ანტიინტელექტუალიზმის იდეებისა და მხატვრული პრაქტიკის (პოპ-არტი) გავრცელებისა მრავალი ქვეყნის თანამედროვე მაღალი ხელოვნება შინაგანად ფილოსოფიურობისადმი მიდრეკილი.

ჰეგელმა იწინასწარმეტყველა ხელოვნების სიკვდილი. მაგრამ ის უფრო სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა, ვიდრე ეს ფილოსოფოსს ეგონა. ხელოვნება არ ქრება აზრის შემოტევით. მაგრამ მისი ინტელექტუალიზაციის ტენდენცია რეალობაა. და სრულიად მართებული უნდა იყოს დასკვნის სახით მოვიტანოთ ინგლისელი მწერლისა და მარქსისტი-კრიტიკოსის დ. ლინდსეის სიტყვები: XX ს.რეალისტური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია მხატვრული სახის საერთო ბალანსში აზრის როლის ზრდა.

განჭკრავის უნახია

(ქასანდრული საწყისი, ანუ ხელოვნება როგორც
წინასწარხედავა)

ქასანდრამ გაფურჩქვნისა და სიძლიერის დღეებში ტროას დაღუპვა უწინასწარმეტყველა. ხელოვნებაში ყოველთვის ცოცხლობდა „ქასანდრული საწყისი“ — მომავლის განჭკრეტის უნარი.

¹ Светлов М. Избр. произв. В 2-х т. М., т. 1, с. 37.

ადამიანის ინტელექტუალური მოღვაწეობის ერთ-ერთი შესანიშნავი თავისებურებაა ნახტომი ინფორმაციის წყვეტაზე, ამოსავალი მონაცემების აშკარა არასისრულისას თანამედროვე და მომავალი მოვლენების არსების აღმოჩენა. იუმის დროიდან დამკვიდრდა შეხედულება, რომ ადამიანის აზროვნება ინდუქციურია და ლოგიკურ დასკვნებს აკეთებს განმეორადი მოვლენების განზოგადების საფუძველზე. ამავე დროს მიღებულია ნეიროფიზიოლოგიური და ფსიქოლოგიური მონაცემები, რომლებიც მიგვითითებენ, რომ აზროვნება ნახტომისებურია და მას გარკვეულ დასკვნამდე მისვლა ძალუძს არა მხოლოდ ინდუქციური გზით, არამედ ერთგზისი დაკვირვებისა და ვითარების მიმართულების მომავალზე გადატანის გზითაც. ასეთი ექსტრაპოლაციის, ე. ი. ფაქტების სააღბათო გაგრძელებისა და განგზით მეცნიერება აღმოაჩენს ობიექტური პროცესების კანონზომიერებასა და არსებას, ხელოვნება კი — ადამიანის სამყაროსთან, სხვა ადამიანებთან, საკუთარ თავთან დამოკიდებულების არსს. მეცნიერს შეუძლია დასკვნა გააკეთოს მომავალზე, მხატვარი მას ხატოვნად წარმოიდგენს. რა თქმა უნდა, რეალურ პროცესში პროგნოზირების ეს ორი გზა ერთმანეთშია გადაწული და ერთმანეთს ავსებს.

არსებობს ეგრეთ წოდებული უშუალო, ინტუიციური ცოდნა, რომელიც არის ჰემმარიტების პირდაპირი ხედვა. ე. ი. „საგანთა კავშირების უშუალო ხედვა, რომელიც არ ეყრდნობა დასაბუთებას“¹. აზროვნების განვითარება საშუალებას იძლევა გავაცნობიეროთ ზოგიერთი ჰემმარიტება. როგორც თვითცხადი. ასეთებს შეიძლება მივაკუთვნოთ მომავლის სურათებიც, რომლებსაც მეტ-ნაკლები დამაჯერებლობით ამოიცნობს მხატვარი. ამას ემყარება ხელოვნების ბევრი ფანტასტიკური, უტოპიური და სოციალ-პროგნოსტიკული ნაწარმოები.

ლიტერატურა ხშირად განჰკერტდა მომავალს. პირველ წყალქვეშა ნავზე ბევრად ადრე ეჩულ ვერნის რომანში „ნაუტილუსმა“ წყალქვეშ გაიარა 80 ათასი ლიე. კოსმოსში ფრენა და ლაზერის სხივების მოქმედება მანამდე, სანამ სინამდვილეში განზორციელდებოდა, ხდებოდა „ზარბაზნიდან მთვარეზე“, „აელიტასა“ და „ინჟინერ გარინის ჰიპერბოლოიდის“ ფურცლებზე. ფანტასტიკაში, უტოპიებსა და ანტიუტოპიებში ცოცხლობდა კასანდრას სულისკვეთება. ისინი გეგმავდნენ კაცობრიობის ტექნიკურ მომავალს, ცდილობდნენ შეჭრილიყვნენ მის მომავალ სოციალურ სტრუქტურაში და ამოეცნოთ პიროვნების ბედი.

¹ Асмус В. Ф. Проблема интуиции в философии и математике. М., 1965, с. 3.

არსებობს „გაძაფრთხილებელი“ ფაბრასტიკა, რომელიც აღვი-
შებს ადამიანში სიფრთხილესა და აქტიურობას საზოგადოებრივი
განვითარების ამა თუ იმ ტენდენციების მიმართ. ზოგჯერ ასეთი
განჭკრეტა სავსეა სულის დამცემი უიმედობით. ამ თვალსაზრისით
ნიშანდობლივია ფ. კაფკას რომანი „პროცესი“, რომელსაც ახასი-
ათებს ლოგიკის მკვეთრი გადანაცვლება, მკაფიოდ აღწერილი რეა-
ლური წვრილმანებიდან ირეალურზე გადასვლა. კაფკას აინტერე-
სებს პიროვნებისაგან გაუცხოებული, მისდამი მტრულად განწყო-
ბილი და მისი მმართველი ძალების პრობლემა. მწერლის აზრით
მსოფლიო განწირულია, რადგან ის არაადამიანურია, ხოლო ადამიანს
არ შესწევს უნარი წინ აღუდგეს ცხოვრების მეტაფიზიკურ ბორო-
ტებას, უიმედობა, სასოწარკვეთა, პიროვნების მსხვერვისა და სამ-
ყაროს აბსურდულობის განცდა — ასეთია ზოგადი აზრი კაფკას
წინასწარჭკრეტისა. ოღონდაც კაფკა ცუდი მისანი აღმოჩნდა: ადა-
მიანმა გაუძლო, მან შესძლო წინ აღდგომოდა ძალმომრეობას საოც-
რად საშინელ პირობებშიც კი. პიროვნების მსხვერვეა არც ყველგან
მოხდა და მას არც საყოველთაო ხასიათი ჰქონდა. ისტორიამ გვიჩ-
ვენა, რომ პიროვნების შინაგანი შესაძლებლობები, წინააღმდეგობის
უნარი, გმირული სულისკვეთება საკმარისად მტკიცეა იმისათვის,
რომ წინ აღუდგეს ფაშისტური ძალადობის უსასტიკეს ფორმებსაც
კი.

თუკი კაფკა დელფოსის მისნის მსგავსად წინასწარმეტყველებ-
და ბუნდოვანი და მრავალმნიშვნელოვან-გაურკვეველი ხილვები-
თა და სიზმრებით, რეალისტი მხატვრები ჭკრეტენ მომავალს აზრით,
განათუბულ სახეთა სისტემაზე დაყრდნობით. ასე მაგალითად, თ.
მანი რომანში „დოქტორი ფაუსტუსი“ არა მხოლოდ აანალიზებს
თანამედროვე მსოფლიოსა და მისი კულტურის მდგომარეობას,
არამედ აგრეთვე იძლევა მისი მყოფადი ყოფიერების პროგნოზსაც.
კომპოზიტორ ანდრიან ლევერკიუნის ტრაგიკული ისტორია, რომლის
შემოქმედებას შიგნიდან ღრუნის ფორმალიზმი და დეკადანსი, ასა-
ხავს მხატვრის ბედს ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში. ნაწარმოების
გმირის მსოფლშეგრძნებას უპირისპირდება ავტორისეული პოზი-
ცია, რომელიც კომპოზიტორის მეგობრისა და ბიოგრაფის ცაიტბ-
ლომის ობიექტივისტურ და წყნარ თხრობაში იჩენს ხოლმე თავს.
ლევერკიუნი ქმნიდა ტექნიკურად დახვეწილ, გართულებულ, რა-
ციონალისტურად გათვლილ მუსიკალურ „არტიფაქტებს“ (ხელოვ-
ნურ კონსტრუქციებს) და მაინც მისი უმაღლესი მიღწევა „დოქტორ
ფაუსტუსის გობა“ არის არა მხოლოდ ფორმალიზმის ზეიმი, არა-
მედ ფაშისტის ბატონობით გასრესილი გერმანული ინტელიგენციის

მთელი თაობის კვნესა და სასოწარკვეთა. ლევერკიუნის ისტორიული პესიმოზმის საპირისპიროდ თ. მანი ამტკიცებს, რომ პიროვნება, ხალხი, კაცობრიობა დარჩება, როგორც მძიმეც არ უნდა იყოს მათი ისტორიული განსაცდელი; კაცობრიობის თავისუფლება და ბედნიერება გარდუვალია, როგორც ბედისწერა და ეს არის ხელოვნების კემარტი აღორძინების საფუძველი. თ. მანის რომანი სავსეა გამჭრიახი წინასწარხედვებით. „სასაცილო არ არის განა, რომ ოდესღაც მუსიკას საკუთარი თავი ხსნის, განთავისუფლების საშუალებად მიაჩნია. მაშინ როდესაც იგი, ისევე როგორც მთელი ხელოვნება თვითონ საკუთარებს მალაღმარდოვანი გარეწრებისაგან... „განათლებული საზოგადოების ნაღებთან“ ან პუბლიკასთან პირისპირ ყოფნისგან განთავისუფლებას, პუბლიკასთან, რომელიც მალე აღარ იქნება, რომელიც უკვე აღარც არის; ასე რომ უახლოეს მომავალში ხელოვნება სრულ იზოლაციაში აღმოჩნდება, აღმოჩნდება მართობაში სასიკვდილოდ განწირული, თუკი ის არ გაიქრება „ხალხისკენ“ ანდა, ნაკლებ რომანტიკულად რომ ვთქვათ, ადამიანებისაკენ... ასეთი ხელოვნების ცხოვრების განცდა, დამერწმუნეთ, სრულიად სხვაგვარი იქნება. ის უფრო ხალისიანი და მოკრძალებული იქნება. ეს გარდუვალია, ეს ბედნიერებაა... მომავალი თაობები მუსიკას და საკუთარ თავსაც შეხედავენ როგორც საზოგადოების მსახურს... და ველარავის ვერ გააკვირვებს ხელოვნება ტანჯვის გარეშე, ხელოვნება სულიერად ჭანსალი, არაპათეტიკური, უღრტინეველად მიმნდობი, კაცობრიობასთან შერწყმული“¹.

მომავლის განჭვრეტა ელერს მ. გორკის შემოქმედებაში. რომან „ღედის“ გმირები იმ დროზე ოცნებობდნენ, როცა რუსეთი დედა-მინის ყველაზე უკეთესი დემოკრატია იქნება, ხოლო „სიმღერა ქარიშხალაზე“ საესეა მოახლოებული რევოლუციური გრიგალის წინათგრძნობით. მყოფადის პათოსით არის გაშუქებული ვ. ვ. მაიაკოვსკის სატირული კომედიები. მათში იჭრება ფოსფორის ქალი მომავლიდან და გმირები დროის მანქანით იქ მიფრინავენ. თვითონ პოეზია: მაიაკოვსკისთვის არის „უცნობ მხარეში მოგზაურობა“, განგებისაგან სწრაფვა.

საბჭოთა თეატრალურ ხელოვნებაში ერთ-ერთ წამყვან შემოქმედებით პრინციპად იქცევა გამოსასახი მოვლენების განვითარების ტენდენციების ნათელყოფა. მოსკოვის მხატვრულ თეატრში ეს. ივანოვის პიესის „ჯავშნოსანი მატარებელი 14-69“ დადგმისას კ. სტანისლავესკი ცდილობდა, რომ პიესის ყოველი ეპიზოდი ცხოვრების

¹ М а н и Т. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1960, т. 5, с. 418—419.

ბათა ინდივიდუალური გამოცდილების განსაზოგადოებისა და საზოგადოებრივი გამოცდილების ინდივიდუალიზაციის საქმეს.

ჯერ კიდევ არისტოტელე აღნიშნავდა მხატვრულ ნაწარმოებში მოცემული ინფორმაციის ალბათურ ხასიათს. იგი ფიქრობდა, რომ მხატვარი ნაწარმოებში გამოხატავს იმას, რაც შეიძლება მომხდარიყო. არამომხდარს თუმცა საალბათოს არისტოტელე უპირატესობას აძლევდა შედარებით მომხდარ დაუჯერებელთან. ინფორმაციული თვალსაზრისით უწყების (ცნობის) ალბათურობა მაღალირებულია ინფორმაციის თანამედროვე თეორიის მიხედვით.

როგორც ნიშანთა ყოველ სისტემას, ხელოვნებასაც აქვს ისტორიულად და ეროვნულად განსაზღვრული კოდი, პირობითობათა თავისი სისტემა. ხალხთა შორის ურთიერთობა და წარსული კულტურის ათვისება საყოველთაოდ მისაწვდომს ხდის ისტორიულად და ეროვნულად განსაზღვრულ ამ სისტემებს, შეყავს ისინი კაცობრიობის კულტურულ არსენალში. ხელოვნების საკომუნიკაციო-საინფორმაციო ფუნქცია ადამიანებს აძლევს აზრების გაცვლის საშუალებას, ეზიაროს ისტორიულ და ეროვნულ გამოცდილებას, რომელიც მისგან დაცილებულია ეპოქებითა და გეოგრაფიულად. ამით კი ხელოვნება ამაღლებს კაცობრიობის სულიერ პოტენციალსა და ერთიანობას.

ცეკვის, ფერწერის, არქიტექტურის, ქანდაკების, გამოყენებითი და დეკორაციული ხელოვნების ენაზე გადმოცემული ინფორმაცია უფრო მისაწვდომი და იოლად ათვისებადი სხვა ხალხების მიერ, ვიდრე სიტყვების ენაზე მიღებული ინფორმაცია. ამიტომ მხატვრული კომუნიკაციის ინფორმაციული შესაძლებლობები ჩვეულებრივი ენის შესაძლებლობებზე უფრო ფართოა, გარდა ამისა, თვისობრივად ისინი უფრო მაღალი ხარისხისაა, რადგანაც ხელოვნებისა და ლიტერატურის ენა ყოველთვის უფრო მეტაფორულად გაჯერებულია, შოქნილია, იგავურია, პარადოქსულია, ემოციურია და ესთეტიკურად მდიდარი, ვიდრე ბუნებრივი, სამეტყველო ენა.

ხელოვნება აერთიანებს ადამიანებს. უძველეს დროში, როცა ორი სხვადასხვაენოვანი ტომი ერთმანეთს შორის ზავდებოდა, აწყობდნენ ცეკვას, რომელიც თავისი რიტმით ჰკრავდა ორივე ტომს.

როდესაც XVIII ს. ბოლოსა და XIX ს. დასაწყისში პოლიტიკოსებმა იტალია დააქუცმაცეს პატარ-პატარა სახელმწიფოებად, საგრაფოებად და სათავადოებად, ხელოვნება ანათესავებდა და აერთიანებდა ნეაპოლელებს, რომაელებსა და ლომბარდიელებს, ეხმარებოდა მათ, ეგრძნოთ თავი ერთიან ერად.

ასევე დიდი იყო მნიშვნელობა ერთიანი ხელოვნებისა შინა ომე-

ბით წელგაწყვეტილი ძველი რუსეთისათვის. ხოლო XVIII-XIX საუკუნეების მიჯნაზე ხელოვნების გამაერთიანებელი ძალა მწვავედ იგრძნეს თავის ცხოვრებაში გერმანელებმა.

თანამედროვე მსოფლიოში ხელოვნება კვალავს ხალხთა ურთიერთობების გზას, იგი სხვადასხვა სოციალური წყობის მქონე სახელმწიფოთა მშვიდობიანი თანაარსებობის პოლიტიკის ქმედითი იარაღია.

აღზრდულობითი უწყისია **(ხელოვნება როგორც კათარზისი მთლიანი პიროვნების ჩამოყალიბება)**

ხელოვნება აყალიბებს ადამიანთა გრძნობებისა და აზრების წყობას. თუკი საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა ფორმების აღზრდულობით შემოქმედებას კერძო ხასიათი აქვს (მორალი აყალიბებს ზნეობრივ ნორმებს, პოლიტიკა — პოლიტიკურ შეხედულებებს, ფილოსოფია — მსოფლმხედველობას, მეცნიერება ამზადებს სპეციალისტებს), ხელოვნების შემოქმედება სულსა და გულზე კომპლექსურია და არ არსებობს ადამიანის სულის ისეთი კუნჭული, რომელსაც მისი გავლენა არ ეხებოდეს. ხელოვნება აყალიბებს მთლიან პიროვნებას.

ხელოვნების განმწმენდ (კათარზისულ) ეფექტზე ჯერ კიდევ პითაგორელები ლაპარაკობდნენ. არისტოტელემ დამუშავა და ესთეტიკაში შემოიტანა კატარზისის — (გრძნობათა) „მსგავსი აფექტების მეოხებით განწმენდის კატეგორია. როდესაც ხელოვნება გვიჩვენებს ჩემივე განსაცდელში მყოფ გმირებს, იგი აიძულებს ადამიანებს თანაგანცდას და ამით განწმენდს მათ შინაგან სამყაროს. მაგრამ რა საჭიროა სულის განწმენდისათვის გრძნობათა „მსგავსება“? აღმასი მხოლოდ აღმასით იხეხება, ადამიანის სული კი — მხოლოდ ადამიანის სულის მაღალი, ესთეტიკური იდეალებით გაშუქებული გამოვლინებით. ზოგიერთი მეცნიერი ფიქრობს, რომ არისტოტელეს დამუშავებული ჰქონდა კომიკური კათარზისის პრობლემაც, რომელიც მოცემული იყო „პოეტიკის“ დაკარგულ ნაწილებში¹. მათი ვარაუდი ეთანხმება კათარზისის როგორც ზოგადესთეტიკური კატეგორიის გაგების სამეცნიერო ტრადიციას², რაც ასახავს ხელოვნ-

¹ Чернявский М. Н. Комедия Аристофана и античные теории смеха. — Аристофан. М., 1956, с. 101—103.

² Dziemidok B. Katharsis jako Kategoria estetyczna-Studia estetyczne. Warszawa, 1971, VIII, IX.

ნების კომპენსატორულ-კათარზისულ ფუნქციას. ეს უკანასკნელი მთელი რიგი სპეციალისტების (ფინელი სოციოლოგის ი. გრინის, ინგლისელი ანთროპოლოგის ჯ. ჰარისონის, ამერიკელი ანთროპოლოგის ე. უოლესის) აზრით მხატვრული შემოქმედების საზოგადოებრივი მნიშვნელობის ერთ-ერთი უძირითადესი ასპექტია. ზოგიერთი მკვლევარი (მაგალითად, ფრანგი სოციოლოგი და კულტურის თეორეტიკოსი ე. მორენი) ფიქრობს, რომ ხელოვნების ნაწარმოების აღქმის პროცესში ადამიანებს ეძლევათ შესაძლებლობა რეალური ცხოვრებით წარმოქმნილი შინაგანი დაძაბულობისა და მღელვარების განმუხტვისა, რაც ყოველდღიურ მონოტონობის ნაწილობრივ კომპენსაციას ახდენს.

ხელოვნების კათარზისულ-მაკომპენსირებელ ფუნქციას სამი ძირითადი ასპექტი აქვს: 1. ჰედონისტურ-სათამაშო, გასართობი, 2. მაკომპენსირებელი; 3. კათარზისული. ხელოვნების ჰარმონიულობა გავლენას ახდენს პიროვნების შინაგან ჰარმონიაზე, ხელს უწყობს ფსიქიკური წონასწორობის შენარჩუნებასა და აღდგენას. ამასთან ფსიქიკური აფექტის ხასიათი, რომელიც აღმოცენდება ხელოვნების ნაწარმოების აღქმის შედეგად, დამოკიდებულია ნაწარმოების ხასიათზეც და პიროვნების ცხოვრებისეულ გამოცდილების, კულტურის დონისა და სულიერი მდგომარეობის ტიპზეც. კათარზისული (განმწმენდი) და მაკომპენსირებელი (ადამიანის სულიერი ჰარმონიის ხელისშემწყობი) ფუნქციები არის პიროვნებაზე ხელოვნების აღმზრდელი-ჩამომყვალრიგებელი შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი ასპექტები.

ხელოვნების შემოქმედებას არაფერი საერთო არა აქვს დიდაქტიურ ზნეთსწავლებასთან. სწორედ ამიტომაც უსაფუძვლო კონცეფცია იდეალური გმირისა, რომელიც ვითომდა მოწოდებულია, თვალსაჩინო მაგალითი უჩვენოს პუბლიკას. არა, ხელოვნება პიროვნებაზე მოქმედებს ესთეტიკური იდეალის საშუალებით, რომელიც მუდამ აღწერს როგორც დადებით, ისე უარყოფით სახეებში.

ა. ს. პუშკინის სიტყვების პერეფრაზა რომ გვაკეთოთ, შეიძლება ვთქვათ, რომ ხელოვნება „ამოკლებს სწრაფადმდინარე ცხოვრების გამოცდილებას“. ის საშუალებას გვაძლევს განვიცადოთ მრავალსხვათა ცხოვრება როგორც საკუთარი და გავმდიდრდეთ სხვა ადამიანების გამოცდილებით, ავითვისოთ იგი, ვაქციოთ იგი ჩვენი ცხოვრების ფაქტად, ჩვენი ბიოგრაფიის ელემენტად. ამაშია მთლიან პიროვნებაზე ხელოვნების შემოქმედების წყარო.

ხელოვნების მიერ მოწოდებული გამოცდილება სამყაროსთან დამოკიდებულებისა ავსებს და აფართოებს პიროვნების რეალურ ცხოვრებისეულ გამოცდილებას. ამ შეკრებას აქვს რეალური გამოცდილების არა მხოლოდ რაოდენობრივი ხასიათი, მას აქვს აგრეთვე თვისებრივი თავისებურებანი. ხელოვნება ფართოდ შლის გარკვეულ ისტორიულ ეპოქაში მცხოვრები პიროვნების გამოცდილების ისტორიულად შეზღუდულ ჩარჩოებს და გადასცემს მას კაცობრიობის მრავალფეროვან ისტორიულ გამოცდილებას, შეაიარაღებს პიროვნებას მხატვრულად ორგანიზებული, შერჩეული, განზოგადებული, გააზრებული გამოცდილებით; იძლევა მხატვრის მიერ შეფასებულ გამოცდილებას და საშუალებას აძლევს ადამიანს ტიპოლოგიური ცხოვრებისეული ვითარებების მიმართ გამოიმუშაოს საკუთარი განწყობები და ღირებულებითი რეაქციები; იძლევა კონცენტრირებულ, კონდენსირებულ გამოცდილებას. ასე, მაგალითად, ორსაათიანი ფილმი დღევანდელი ცხოვრების პრობლემებზე არის გარკვეული სახის ესენცია, რომელიც შეერევა ჩვენს ყოველდღიურ რეალურ გამოცდილებას და აძლევს მას უფრო მეტ სოციალურ გაჯერებულობას. ხელოვნების ზოგადსაკაცობრიო, ისტორიულად და ეროვნულად განსაზღვრული, კლასობრივად ორიენტირებული ზემოქმედება მიმართულია მთლიანად პიროვნების სოციალურად-ცინაში.

შთაგონების ფუნქცია

(ხელოვნების ზემოქმედება ქვეყნობიანზე)

აზრებისა და გრძნობების გარკვეული წყობის შთაგონება, ადამიანის ფსიქიკაზე მხატვრული ნაწარმოების თავისებური, თითქოს ჰიპნოზური ზემოქმედება არის ხელოვნების მნიშვნელოვანი და ნაკლებად შესწავლილი ფუნქცია. ნაწარმოები ხშირად თითქოს აჯადოებს. ხელოვნების ასეთი ფსიქიკური ზემოქმედება — სუგესტია — განსაკუთრებით შესამჩნევია პირველყოფილ ხელოვნებასა და ფოლკლორში. მაგალითად, ავსტრალიელი ტომები ბრძოლის წინა ღამეს სიმღერით ცდილობენ გამოიწვიონ სიმამაცის მოზღვავება. ძველი ბერძნული გადმოცემა მოგვითხრობს, რომ როდესაც ხანგრძლივი და მძიმე ომით დაუძლურებულმა სპარტელებმა დანმარებისათვის ათენელებს მიმართეს, მათ დაცინვით მეომართა ნაცვლად მკლე და კოჭლი მუსიკოსი ტირტე გაუგზავნეს. მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ეს იყო ყველაზე ქმედითი დანმარება; ტირტემ თა-

ვისი სიმღერებით ისე აღანთო სპარტელების საბრძოლო სულისკვეთება, რომ მათ მტრებზე გაიმარჯვეს.

დიდ როლს თამაშობს შთაგონება ინდოეთის ხელოვნებაში, რასაც აღნიშნავენ ინდოელი მკვლევარები. ზოგიერთი მათგანი, სახელდობრ კ. კ. პანდი, ფიქრობს, ნაწარმოები არ ეკუთვნის ხელოვნებას, თუკი მასში არ დომინირებს შთაგონება.

ევროპული სატაძრო არქიტექტურა მაყურებელს შთაგონებდა წმინდათაწმინდა თრთოლვას ღვთიური ძალების წინაშე. ხელოვნების შთამაგონებელი როლი მკაფიოდ ვლინდება მარშებში, რომელთა დანიშნულებაცაა ხალისით აავსოს მებრძოლთა რიგები. საფოლკლორო ნაწარმოებებში კი — შელოცვებში, ტირილში და სხვ. — შთაგონება წამყვანი მხატვრულ-სოციალური ფუნქციაა.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვან როლს შთაგონებითი საწყისი მხატვრულ ნაწარმოებში იძენს ხალხის ცხოვრების ისტორიულ საათებში, ასე იყო დიდი სამამულო ომის უაღრესად დაძაბულ პერიოდში. დ. დ. შოსტაკოვიჩის მეშვიდე სიმფონიის ერთ-ერთი პირველი უცხოელი შემსრულებელი ს. კურევიციკი ამბობდა: „ბეთჰოვენის ხანის შემდეგ ჯერ კიდევ არ ყოფილა კომპოზიტორი, რომელსაც შეეძლებოდა მასებთან შთაგონების ასეთი ძალით საუბარი.“

დიდი სამამულო ომის პოეზიაში პოეტური სიტყვის ქმედითობისკენ სწრაფვამ აღორძინა ისეთი უძველესი ფორმები როგორცაა, შელოცვა, კრულვა, მცნებად დადება და სხვა. სამამულო ომის ერთ-ერთი პოპულარული სიმღერა, სიმამაცეს რომ უმღერის აგებულა შელოცვებისათვის დამახასიათებელ განმეორებად მისამღერზე, რომლის დანიშნულებაცაა დაარწმუნოს, მოაჯადოვოს მსმენელი, შთაგონოს მას სიმამაცე და სიკვდილის სიძულვილი, როგორც ქცევის ნორმა:

Смелого пуля боится,
Смелого штык не берет.¹

შელოცვები და წყევლა ლექსებში შეიცავდნენ საგნებზე ეროვნულ წარმოდგენებს. ტაჯიკი პოეტი ხ. იუსუფი ცდილობს სიტყვა მოქმედებად აქციოს, და ის უბედურება და სასჯელი, რომელსაც მტრებს უქადის, ძალზე ნიშანდობლივია:

Чтобы засох его арык и чтобы рухнул вражий дом.²

ასეთი წყევლის აზრი გასაგები იყო ტაჯიკი-მეომრისათვის, რო-

¹ Сурков А. Избранные стихи. М.—Л., 1947, с. 264.

² Поэты советского Таджикистана. М., 1950, с. 110.

მელიც მშვიდობიან დროს სარწყავ მიწებზე მიწათმოქმედებას ეწეო-
და.

შთამაგონებელ ზემოქმედებაზე გამიზნულობა ახასიათებს ამა-
ვე პერიოდის ლირიკულ ლექსებსაც. ასეთია, მაგალითად, კ. სი-
მონოვის პოპულარული ლექსი «Жди меня»:

Жди меня, и я вернусь,
Только очень жди.
Жди, когда наводят грусть
Желтые дожди,
Жди, когда снега метут,
Жди когда жара,
Жди, когда других не ждут,
Позабыв вчера.
Жди, когда из дальних мест
Писем не придет,
Жди, когда уж надоест
Всем, кто вместе ждет.¹

თორმეტ სტრიქონში როგორც შელოცვა რვაჯერ მეორდება სიტყ-
ვა „დამელოდე“, აქ საქმე გვაქვს შთაგონების რეალურ მაგიასთან.
სიტყვა „დამელოდეს“ განმეორების მთელი აზრობრივი მნიშვნე-
ლობა, მთელი მის შთამაგონებელი ძალა ჩამოყალიბებულია ლექსის
ფინალში:

Не понять не ждавшим им,
Как среди огня
Ожиданием своим
Ты спасла меня.²

ავტორმა გამოხატა ომით ერთმანეთისაგან გათიშული მილიო-
ნობით ადამიანისათვის მნიშვნელოვანი აზრი. ჭარისკაცები შინ ცო-
ლებს უგზავნიდნენ ამ ლექსებს ან გულის ჭიბით ატარებდნენ მას.
როდესაც კ. სიმონოვმა იმავე აზრის გამოხატვა კინოსცენარში სცა-
და, ნაწარმოები ერთობ საშუალო გამოვიდა, რადგან თუმცა მასში
იგივე აქტუალური თემა იყო, დაიკარგა ხელოვნების შთამაგონე-
ბელ მოქმედებაზე გამიზნულობა.

პოეტური შთაგონების ამავე ძალაზეა აგებული სიმონოვის სხვა
ლექსიც — «Если дорог тебе твой дом», რომელიც ფაშისტები-
სადმი უმძაფრესი სიძულვილით არის გამსჭვალული.

Сколько раз увидишь его,
Столько раз его и убей!³

ი. გ. ერენბურგმა 1945 წლის დასაწყისში ლიტერატურის ინს-
ტიტუტის სტუდენტებთან საუბარში გამოთქვა აზრი, რომ შელოც-

¹ Симонов К. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1979, с. 158.

² იქვე.

³ იქვე, გვ. 107.

ვა — პოეზიის არსიანო. ეს, რა თქმა უნდა, პოეზიის სფეროსა და მისი შესაძლებლობების შევიწროებაა, მაგრამ ამავე დროს ერთობ დამახასიათებელი და ისტორიულად განსაზღვრული შეცდომაა, რომელიც ნაკარნახევი ამ პერიოდში პოეზიის განვითარების ტენდენციების ზუსტი შეგრძნებით. სამამულო ომის პოეზიის მიზანი იყო აქტიურ-ქმედითი, საჩქარო ჩარევა სულიერ ცხოვრებაში და ამიტომ ეყრდნობოდა ფოლკლორულ, ხალხის მრავალსაუკუნოვანი მხატვრული გამოცდილებით გამომუშავებულ ფორმებს.

ამ დროსვე იკავებენ ადგილს პოეზიაში ისეთი უძველესი ფორმები როგორცაა დარიგება, ფიცის დადება, ხილვები, სიზმრები, მკვდრებთან საუბარი, მიმართვა მდინარეებისადმი, ქალაქებისადმი, ხალხებისადმი. მაგრამ რაშია აქ საქმე? მაგალითად, ლექსში „მეგობრის დაკრძალვა“ პ. ტიჩინა რატომ წერს ბრძოლაში დაღუპული მეგობრის დასაფლავების ხილვას? ე. დოლმატოვსკი ესაუბრება დნებრს და აქ გარდა ჩვეულებრივი პოეტური სილალისა, პოეტური ხერხისა გვაქვს ის ზოგადი სულსკვეთებაც, რომელიც თავს იჩენს ი. ისაკოვსკისეულ დალოცვის სიტყვებში („შვილის დარიგება“), ა. სურიკოვის მცნებებსა და ფიცში („ტყის ნაკადულთან მან დადო ფიცი. შეუბრალებლად და მძინვარედ დასაჯოს მკვლელები, აღმოსავლეთისკენ რომ მოიწივენ“).

ფიცებისა და დალოცვების მთელი ეს ლექსიკა, საწესჩვეულებო შესიტყვებების ეს ანაქრონიზმები იყო ფაშისტი დამპყრობლების წინააღმდეგ ომის სახალხო სამამულო ხასიათის პირდაპირი სტილისტური გამონატულება.

Идет война народная,
Священная война!

ვ. ი. ლებედევ-კუმარის სიმღერის ეს უბრალო და გულში ჩამწვდომი სტრიქონები ზუსტად გამოხატავენ ომის თავისებურებასა და მისი პოეტური აღქმის არსს. ხალხის წარსულიდან მკვდრებით აღდგენილ სიტყვებში აშუქებს მისი ისტორია, ხოლო ისტორიის შეგრძნება აუცილებელი იყო სამშობლოს სიყვარულის გრძნობის გასაღრმავებლად.

შთაგონება ხელოვნების ფუნქციაა, რომელიც უნათესავება აღმზრდელი ფუნქციას, მაგრამ მას არ ემთხვევა. პოეტური სიტყვის მაგიური ძალა ისტორიის სხვადასხვა პერიოდებში ხელოვნების ფუნქციათა საერთო სისტემაში თამაშობს დიდ, ხოლო ზოგჯერ წამყვან როლსაც კი.

¹ Лебедев-Кумач В. Песни и стихотворения. М., 1960, с. 141.

ესთეტიკური უნესია

(ხელოვნება როგორც შემოქმედებითი სულიწკვეთი და ღირებულებითი ორიენტაციის ჩამოყალიბება)

ჯერ კიდევ უძველეს დროში გააცნობიერეს ხელოვნების ესთეტიკური ფუნქციის მნიშვნელობა. ინდოელი პოეტი კალიდასა (დაახლოებით V ს.) გამოყოფდა ხელოვნების ოთხ ძირითად მიზანს: ღმერთების ალტაყების გამოწვევა; გარემომცველი სამყაროსა და ადამიანის ცხოვრებიდან ამოკრეფილი სახეების შექმნა; მრავალი მალალი სიამოვნების გამოწვევა ესთეტიკური გრძნობების (რასების)—კომიზმის, სიყვარულის, თანაგრძნობის, შიშის, ძრწოლების და სხვათა საშუალებით; საყოველთაო ტკბობის, სიხარულის, ბედნიერებისა და ყოველივე მშვენიერის წყაროდ ყოფნა. თანამედროვე ინდოელ მეცნიერს ვ. ბაპადურს მოყავს კალიდასას ეს გამოთქმა და შენიშნავს: „ხელოვნების ძირითადი მიზანია მისი გამაყეთილშობილებელი გავლენა ადამიანის სულიერ ცხოვრებაზე... იმისათვის, რომ შთააგონოს, განწმინდოს და გააყეთილშობილოს, ხელოვნება უნდა იყოს მშვენიერი“¹.

ესთეტიკური ფუნქცია ხელოვნების ისეთი სპეციფიკური უნარია, რომელსაც ვერაფერი შეცვლის: 1. ადამიანის ესთეტიკური გემოვნების, უნარისა და მოთხოვნილებების, ხოლო მათი საშუალებით სამყაროში ღირებულებითი ორიენტაციის ჩამოყალიბება; 2. შემოქმედებითი სულის, შემოქმედებითი საწყისის გაღვიძება პიროვნებაში.

ხელოვნება აყალიბებს ადამიანის ღირებულებით ცნობიერებას და ასწავლის მას დაინახოს ცხოვრება სახეების პრიზმაში. მხატვრული ცივილიზებული ცნობიერების წინაშე მთელი სამყარო ყოველთვის გამოვლენაში წარმოდგენილია, როგორც ესთეტიკურად მნიშვნელობის მქონე. თვითონ ბუნებაც პოეტის თვალში ესთეტიკური ღირებულებაა. სამყარო იქცევა non finita (დაუმთავრებელ) ლექსებად, მხატვრულ გაღვრებად, მხატვრულ ქმნილებად. გარემომცველი სიცოცხლის ესთეტიკური მნიშვნელობის ამ გრძნობას ხელოვნება გადასცემს პუბლიკას და ამით აძლევს ადამიანებს ღირებულებით ორიენტაციას სამყაროში.

ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ ხელოვნების ესთეტიკური ფუნქცია მცირე მნიშვნელობის მქონეა. ხელოვნება ამახვილებს ჩვენს ესთეტიკურ გემოვნებას. მერე რა არის აქ ღირსშესა-

¹ Bahadur W. an aspekt of Indian Aesthetics. madras, 1956, p. 17.

ნიშნავი? მაშასადამე, ის გვასწავლის, თუ უკეთ როგორ მოვაწყობთ ბინა და შევარჩიოთ ყველაზე ლამაზი ტანსაცმელი. ეს არის და ეს? მაგრამ ხელოვნების ესთეტიკურ ფუნქციას გაცილებით ფართო მნიშვნელობა აქვს. ვ. ი. ლენინი ამტკიცებდა, ხელოვნებამ ადამიანებში მხატვარი უნდა გააღვიძოსო. აქ საქმე სულაც არ ეხება იმას, რომ ყოველ ადამიანში ზღებოდეს მხატვრული თვითშემოქმედებისკენ მიღრეკილების გაღვიძება. ეს აზრი უნდა წაევიკითხოთ კ. მარქსის დებულებასთან კონტექსტში ცხოველის საქმიანობის პრინციპულად განსხვავების შესახებ ადამიანის მოღვაწეობისაგან, რომელიც ყოველთვის შეფარდებულია ყოველი საგნის შინაგან ზომასთან. ამიტომ ადამიანი აითვისებს სამყაროს მშვენიერების კანონების მიხედვით. მაშინაც კი, როდესაც ადამიანი ამზადებს წმინდად უტილიტარულ საგნებს (მაგიდას, ჭალს და მისთანებს), იგი ზრუნავს მათ სარგებლიანობასა და მოხერხებულობაზეც და სილამაზეზეც. ხელოვნებას არა აქვს მონოპოლია მშვენიერებაზე, მშვენიერების კანონებით იქმნება ყველაფერი, რასაც ქმნის ადამიანი. ამიტომ მისთვის მშვენიერის გრძნობა აუცილებელია. ა. ე. კორნეიჩუკის ერთ-ერთი პიესის გმირს ქირურგ პლატონ კრეჩეტს უყვარს ვიოლინოზე დაკვრა. და ეს არ არის შტრიხი, რომელიც დამატებით „სითბოს ანიჭებს“ სახეს. ქირურგს ხელის მტვეანი უნდა ჰქონდეს ისეთივე ძლიერი, მოქნილი, გაწვრთნილი, ისეთივე მგრძობიარე, და მუსიკალური, როგორც მევიოლინეს. ქირურგის მუსიკალური თითები არის დეტალი — სახე, რომელიც გვეხმარება გავიგოთ გმირი მის საქმიანობასთან კავშირში.

კ. ა. ტომირიაზევის აზრით პოეტის შემოქმედება, ფილოსოფიის დიალექტიკა და მკვლევარის ოსტატობა არის ის „მასალა“, რომლისგანაც აგებულია დიდი მეცნიერი. ა. აინშტაინი აღნიშნავდა ხელოვნების დიდ მნიშვნელობას სულიერი ცხოვრებისათვის და თვით მეცნიერული შემოქმედების პროცესისათვის: „პირადად მე ხელოვნების ნაწარმოებები მანიჭებენ უდიდეს ბედნიერებას. მე მათგან ვიღებ ისეთ სულიერ ნეტარებას, როგორც არცერთ სფეროში არ არის შესაძლებელი... თუკი თქვენ მკითხავთ, ვინ იწვევს ახლა ყველაზე დიდ ინტერესს ჩემში, მე გიპასუხებთ: დოსტოევსკი!... დოსტოევსკი! მე უფრო მეტს მაძლევს ვიდრე ნებისმიერი მეცნიერი-მკვლევარი, უფრო მეტს, ვიდრე გაუსი!“¹

გაღვიძება ადამიანში შემოქმედლისა, რომელსაც სურს და ძალუძს კიდევაც მშვენიერების კანონების მიხედვით შემოქმედება — ხე-

¹ იხ. Мошковский А. Альберт Эйнштейн. Беседы с Эйнштейном о теории относительности и общей картине мира. М., 1922, с. 162.

ლოვნების ეს ფუნქცია სულ უფრო გაიზარდება საზოგადოების განვითარების კვალდაკვალ. მომავლის ადამიანი არ იქნება იძულებული იშრომოს არც ეკონომიური და არც არაეკონომიური სტიმულებით; ერთადერთი სტიმული ამის იქნება შემოქმედებითი საწყისი; და სწორედ მას აყალიბებს ხელოვნება.

პედონისგური უნესია **(ხელოვნება როგორც გამოება)**

ხელოვნება ადამიანებს ატკობს და ამით აზიარებს მხატვრის შემოქმედებას. ჯერ კიდევ ძველი ბერძნები აღნიშნავდნენ ესთეტიკური ტკობის განსაკუთრებულ, სხვა ვერაფერს მიმსგავსებულ ხასიათს და განასხვავებდნენ მას ხორციელი სიამოვნებისაგან. ეს არის განსაკუთრებული სახის ტკობა — ტკობა სულიერი, რომელიც თან ახლავს და ელფერს უცვლის ხელოვნების ყველა ფუნქციას.

ხელოვნების პედონისტურ ფუნქციას მხატვრულ ნაწარმოებში თავისი ყოფიერების რამდენიმე ასპექტი და წყარო აქვს. სწორედ ისინია ხელოვნების მაღალი ნიმუშების აღქმისას ადამიანის მიერ ნაგრძნობი ტკობის გარანტია.

ჯერ ერთი, ეს არის მხატვრის მიერ რთული და მრავალფეროვანი ცხოვრებისეული მასალის თავისუფალი ფლობა. ხელოვნება ყოველთვის არის თავისუფლების, სამყაროს მთელი სიმდიდრის ოსტატური ფლობის სფერო, ხოლო თავისუფლება და ოსტატობა იწვევენ ტკობა-სიამოვნებას, სამყაროს შემოქმედებითი ათვისების სასწაულოთ აღტაცებას.

მეორე, ეს არის მხატვრის მიერ ათვისებული ყველა მოვლენის აუცილებელი შეფარდება კაცობრიობასთან — მათი ესთეტიკური ღირებულების გამოვლენა.

მესამე, ეს არის ფორმისა და შინაარსის ჰარმონია, მხატვრული ფორმის აუცილებელი სრულყოფილება და მისი შესაბამისობა შინაარსთან.

მეოთხე, ეს არის მოწესრიგებული მხატვრული სამყარო, მშვენიერების კანონების მიხედვით აგებული მხატვრული რეალობა.

მეხუთე, ეს არის შემოქმედებასთან, დიდ შთაგონებულობასთან ზიარების სინაზული, რაც საშუალებას გვაძლევს ჩვენს თავზე გამოვცადოთ თანაზროვნება, თანაგრძნობა, თანაგანცდა გენიოსთან.

მეექვსე, ეს არის მხატვრული შემოქმედების თამაშბრივი ას-

პექტი. შეცდომაა ხელოვნების თამაშზე დაყვანა. მაგრამ არ შეიძლება არ შეეწინააღმდეგოს, იგი ადამიანის საქმიანობის მოდელირებას ახორციელებს დაუინტერესებელი-უანგარო ფორმით. ხოლო ადამიანურ ძალათა თავისუფალი თამაშიც, რაც ხელოვნებაში თავისუფლების გამოვლენის კიდევ ერთი სიბრტყეა, გვანიჭებს ესთეტიკურ სიამოვნებას.

მხატვრული მოქმედება ღირსეულია სწორედ იმის გამო, რომ იგი აწვდის სიმართლეს ცხოვრების შესახებ და ანიჭებს მშვენიერების წვდომის უდიდეს სიხარულს.

ხელოვნების საზნისა და მიზნის ერთიანობა

პრინციპულად შეუძლებელია ვიპოვოთ ცხოვრებისეული მოვლენების ისეთი განსაკუთრებული ერთობლიობა, რომლებიც და მხოლოდ რომლებიც აინტერესებს ხელოვნებას. არც ბუნებაში, არც საზოგადოებაში და არც ადამიანის სულიერ ცხოვრებაში არ არსებობს ისეთი მოვლენა, რომელიც მიუწვდომელი ანდა არასაინტერესო იყოს ხელოვნებისათვის. როდესაც ბუშკინის მისანში აღმოცენდა მხატვრული გრძნობა, მისთვის გასაგები გახდა აზრი ცისაც, ზღვისაც და მიწისაც:

და მსწრაფლ მომესმა მე თრთოლა ცისა,
ანგელოზების ფრენა ციურნი,
აღმოცენება ველზე ვაზისა
და ზღვის ქვემძრომთა წულის ქვეშე ღენა!

შეცდომა იქნებოდა სინამდვილეში გვეძებნა ისეთი აღკვეთილი ადგილები, რომლებიც შეადგენენ ხელოვნების საგანს. მთელი სამყარო არის არა მხოლოდ სამეცნიერო, არამედ მხატვრული ათვისების ობიექტიც. და აქ არ შეიძლება ყურადღება არ გავამახვილოთ პრაქტიკის მნიშვნელოვან როლზე. სამყაროს მოვლენების ათვისებისას სწორედ პრაქტიკა განსაზღვრავს კავშირს იმასთან, რაც ადამიანს სჭირდება. გაეიხსენოთ მაგალითი, რომელიც ჯერ კიდევ ვ. ი. ლენინს მოჰქონდა. ჭიქა — ეს არის სასმისიც, გარკვეული გეომეტ-

1. ა. ს. ბუშკინი. რჩეული თხზ. მსოფლიო ლიტერატურის ბიბლიოთეკა, თბ., 1975, გვ. 68.

რიული ფორმის სხეულიც, პეპლების დასამწყვედვეი ადგილიც და თუ საჭიროა თავდაცვის საშუალებაც და ა. შ. ჭიქის სრულ განსაზღვრებაში უნდა შევიდეს მთელი საზოგადოებრივი პრაქტიკა, მაგრამ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ადამიანი გარკვეული საჭიროებების მიხედვით უდგება საგანს. თუ მას სტანჯავს წყურვილი, ის გამოიყენებს ჭიქას როგორც სასმისს, თუ მან უნდა განმარტოს გეომეტრიული ამოცანა, რომელშიც საუბარია ცილინდრული ფორმის სხეულზე, მაშინ ჭიქა შეიძლება განიხილოს ამ თვალსაზრისითაც. შემეცნების პროცესში პრაქტიკა თითქოს მოაბრუნებს საგანს საჭირო მხრით. თვითნებურად არ შეიძლება მოვიქცეთ, მაგალითად, ჭიქაში ფოლადს ვერ გამოვადნობთ, მაგრამ საგნის ობიექტური თვისებების გათვალისწინებით, შესაძლოა მისი ათვისება კონკრეტული პრაქტიკული საჭიროებების შესაბამისად. ასე რთულია საქმე ჭიქის შემთხვევაში, და აშკარაა, რომ ჩვენი გარემომცველი სამყარო კიდევ უფრო მრავალფეროვანი და მრავალმნიშვნელოვანია.

მხატვრისა და მეცნიერის კავშირი სამყაროსთან პრაქტიკულად სხვადასხვაგვარად განისაზღვრება. შემოქმედი-ხელოვანი სინამდვილეს უდგება თავისი საზოგადოებრივი მიზნით, რაც განსაზღვრავს მის ხედვის კუთხეს, მის სპეციფიკურ, მხატვრულ შეხედულებას სამყაროზე.

როგორია მხატვრის გარემომცველ სამყაროსთან კავშირის პრაქტიკული განმსაზღვრელი? როგორია პრაქტიკა, რომელიც ხელოვნების მიზანია?

ხელოვნება არსებობს ადამიანებისათვის, მისი უმაღლესი მიზანია ჭუმანიში, ბედნიერება, პიროვნების სრულფასოვანი ცხოვრება. მაგრამ ეს, ასე ვთქვათ, ხელოვნების არადიფერენცირებული მიზანია. ხოლო თუ საკითხს ანალიზურად განვიხილავთ, მაშინ ხელოვნება წარმოგვიდგება მთელი თავისი პოლიფუნქციურობით; ის მოიცავს ცნობიერებას, აღზრდას, მომავლის განჭვრეტას, აგრეთვე ზესაზრისობრივ (სიტყვათა, ფერთა, ბგერათა, ფორმების მაგია), ხოლო ზოგჯერ ესთეტიკურ-პიპსოზურ გავლენას ადამიანებზე; მას აქვს აგრეთვე ინფორმაციულ-კომუნიკაციური, პედონისტური და სხვა მნიშვნელობები. ყველაფერ ამაში არის საზოგადოებრივი პრაქტიკა, რომელიც განსაზღვრავს ხელოვნების მრავალწახნაგა მიზანს.

ხელოვნების პოლიფუნქციურობა ბევრ რაიმეს ახსნის მის ბუნებაში ოღონდ რომ დავიჭიროთ მხატვრული შემოქმედების არსება, უნდა ვიპოვოთ რალაც ერთიანი, მისიმ რავალფეროვანი ფუნქ-

ციების გამაერთიანებელი გენერალური მიზანი. დაეუბრუნდეთ ჰიქის მაგალითს. ის შეიძლება გამოყენებული იქნეს ბევრი პრაქტიკული ამოცანისათვის, მაგრამ ის, რისთვისაც ის არის შექმნილი, ცალსახად არის მოცემული: სასმისი მოწყობილობა. ხელოვნების პრაქტიკა მრავალწახნაგაა, მაგრამ არსებობს ერთი მისი არსებითი მიზანი — პიროვნების სოციალიზაცია და მისი თავისთავადი ღირებულების დამკვიდრება.

ხელოვნების ერთიანი სპეციფიკური ფუნქციის ძიება დიდი ხანია მიმდინარეობს. ასე, მაგალითად, საბჭოთა ფსიქოლოგი ლ. ს. ვიგოტსკი აღნიშნავდა, ხელოვნება აქცევს პიროვნებას ჰემმარიტად ადამიანურ და ჰემმარიტად საზოგადოებრივ არსებად იმით, რომ მას სოციალური ცხოვრების სფეროში შეყავს ჩვენი არსების უნტიმურესი და უპირადესი მხარეები¹. მსგავსი პოზიცია უკავია ბულგარულ მეცნიერს ა. ნატევს, რომელიც ხელოვნების სპეციფიკურ ფუნქციას ხედავს პიროვნების... ინდივიდუალურ მსოფლმომართებაზე ძალდაუტანებელ და უშუალო ზემოქმედებაში².

ბოლო თეორიულად გამოვყოფთ ხელოვნების ერთიან სპეციფიკურ ფუნქციას, მაშინ შესაძლებელი იქნება მკაფიოდ განვასხვავოთ ერთმანეთისგან მისი ობიექტი და საგანი. როგორც ხელოვნების, ისე მეცნიერებისა და ფილოსოფიის, ყოველგვარი შემეცნების ობიექტია სამყარო. მაგრამ საზოგადოებრივი ცნობიერების ყოველი ფორმა მას თავისი სპეციფიკური პრაქტიკის თვალთახედვით აღიქვამს და მისგან იღებს გარკვეულ კავშირებს, მხარეებს, თვისებებს. განსაკუთრებული პრაქტიკის შუქზე იხილავს სამყაროს მხატვარიც; იგი მოიცავს მასში იმ კავშირებს, თვისებებსა და მხარეებს, რომლებიც ეხმარებიან მას მისი სპეციფიკური მიზნის განხორციელებაში. ხელოვნების საგანი თავს იჩენს თითქოს გარემომცველი სამყაროს ობიექტური თვისებებისა და მხატვრის წინაშე მდგომი სპეციფიკური პრაქტიკული ამოცანის გადაკვეთაზე. ეს უკანასკნელი მხატვარს ცხოვრების ორიენტირად აძლევს „საერთოდ საინტერესოს“ ადამიანისათვის, ოღონდ არა როგორც მეცნიერი, სპეციალისტისთვის, არამედ როგორც ადამიანისათვის (ნ. გ. ჩერნიშევსკი).

ხელოვნების საგანია ხელოვნების ჰუმანისტური მიზნის შუქზე აღებული რეალობა, ცხოვრება ამ სიტყვის უფართოესი საზოგა-

¹ Выготский Л. С. Психология творчества. М., 1964.

² Натев А. Искусство и общество. М., 1966.

დღებრივი მნიშვნელობით, რომელიც მოიცავს ცხოვრების ესთეტიკურ სიმდიდრესაც, სამყარო კაცობრიობისათვის მისი მნიშვნელობით.

ხელოვნების საგნისა და მიზნების სპეციფიკურობა განსაზღვრავს ხელოვნებაში სამყაროს ათვისების ფორმებისა (მხატვრული სახე) და ხატოვანი აზროვნების წესის (მხატვრული მეთოდი) სპეციფიკურობასაც.

ესთეტიკა არის ხელოვნების გნოსეოლოგია

მეცნიერება მხატვრულ
აზროვნებაზე



1. მხაგვრული სხე არის მხაგვრული უზროვნების უორება

მეგაფორულობა, პარალოქსულობა, ასოსიასიუარობა

მხატვრული სხე არის აზროვნების ფორმა ხელოვნებაში. ეს არის მეტაფორული, იგავური, აზრი, რომელიც მოვლენას ხსნის სხვა მოვლენის მეოხებით. მხატვარი თითქოს ერთმანეთს აჯახებს სხვადასხვა მოვლენებს, გამოაკვესებს მათ ნაპერწყლებს, რაც ცხოვრებას ახალი შუქით ანათებს.

ანანდავარდხანის (IX ს) თანახმად ძველ ინდურ ხელოვნებაში ხატოვანი აზრი (დხვანი) სამი ძირითადი ტიპისა იყო: პოეტური ფიგურა (ალამკარა-დხვანი), საზრისი (ფასტუ-დხვანი) და განწყობილება (რასა-დხვანი). ამ ტიპების ყოველი ხატოვანი აზრი იგებოდა მხატვრული შერწყმის, სხვადასხვა მოვლენათა შეპირისპირების კანონებით. აი, მაგალითად, როგორ გამოხატავს პოეტი კალიდასა განწყობილების დხვანს „შაკუნტალაში“. მეფე დუშინტა მიმართავს ფუტკარს, რომელიც მისი მიჯნურის სახის წინ ფრინავს: „შენ ხანდახან ეხები მის მთრთოლვარე თვალებს, მოუსვენარ უბებებს, ნაზად ბზუიხარ მის ყურებთან, თითქოს რაღაც საიდუმლოს უთხრობდე, ის კი თუმცა ხელის აქნევით ცდილობს შენს თავიდან მოშორებას, შენ მაინც სვამ მისი ტუჩების ნექტარს — ნექტარების წყაროს. ო, ფუტკარო შენ ნამდვილად მიაღწიე მიზანს, მე კი დავხეტიალობ ჰემმარიტების საძებნელად“. აქ პოეტი პირდაპირ არ ასახელებს იმ გრძნობას, დუშინტა რომ შეუბყრია, მაგრამ გადმოგვცემს სიყვარულის განწყობილებას. ამას ის აღწევს ამბოროზე მეოცნებე მიჯნურის ოსტატური შეპირისპირებით ფუტკართან, რომელიც ქალიშვილის ირგვლივ დაფრინავს.

მხატვრული აზროვნების მეტაფორული ბუნება ყველაზე თვალსაჩინოდ უძველეს ნაწარმოებებში არის მოცემული. მაგალითად, სკვითი მხატვრების მიერ „ნადირთა სტილში“ შესრულებულ ნაკეთობებში და სამკაულებში საოცრად არის ერთმანეთთან შეხამებული რეალური ცხოველური ფორმები: ველური კატები ფრინველთა ბრკყალებითა და ნისკარტებით, ფანტასტიკური გრიფონები თევზების ტანით, აღამიანთა სახითა და ფრინველთა ფრთებით. ალიასკის ტომებში გავრცელებული იყო ნახატები და ნიღბები,

რომლებშიც ადამიანისა და ცხოველთა ფორმები ერთმანეთშია ფანტასტიკურად გადახლართული. ერთ-ერთი ნიღაბი წარმოადგენს წაეს — სრულიად ჩვეულებრივი სხეულითა და დემონური სახით.

ისეთ მითოლოგიურ არსებათა გამოსახულებანი, როგორიცაა ურჩხული, ქალღმერთი ნიუი-ვა (ძველი ჩინეთი), ღმერთი ანუბისი — ადამიანი ტურის თავით (ძველი ეგვიპტე), კენტავრი (ძველი საბერძნეთი), ადამიანი-იჩემი (ლოპარი), შეიძლება გამოყენებული იქნას მხატვრულ სახეთა მოდელებად. აქ მხატვრულ აზრში ესეა საგნები ერთმანეთთან შეერთებული, რომ ყოველი მათგანი შენახულიცა და გათქვეფილიცაა სხვაში, რის შედეგად იქმნება არნახული არსება, რომელიც საოცრად ახამებს ერთმანეთთან თავისი წინაპრების ელემენტებს.

ძველეგვიპტური სფინქსი არის ადამიანი — ლომი. იგი არც ლომია და არც ადამიანი; ის არის ლომის მეოხებით წარმოდგენილი ადამიანი და ლომი — გაგებული ადამიანის საშუალებით. ყველაფერი „ლომისებური“ ადამიანში და „ადამიანური“ ლომში ისეა ერთმანეთთან შეერთებული რომ იქმნება ბუნებისათვის უცნობი ახალი არსება, რომელიც ეხმარება ადამიანს როგორც ბუნების, ისე საკუთარი თავის შემცენებაში. ადამიანისა და ცხოველთა მეფის უცნაურ შეხამებაში მყლავნდება ადამიანის მთელი ძლიერება, მისი რეალური ბატონობა სამყაროზე. ლოგიკური აზროვნება ადგენს მოვლენათა იერარქიას, ურთიერთდაქვემდებარებას. სახეში ერთი საგანი იხსნება სხვა საგნით, უპირისპირდება ერთმანეთს ორი თანაბრად თავისთავადი მოვლენა. ეს არის მხატვრული აზრის არსი: მას გარედან კი არ ახვევენ თავს სამყაროს საგნებს, არამედ იგი ორგანულად გამომდინარეობს მათი შეპირისპირებიდან, მათი ურთიერთმოქმედებიდან.

სახის ეს თავისებურებები კარგად ჩანს რომაელი მწერლის ელიანის მინიატურებში: „... თუკი შეეხები ღორს, ის მაშინვე იწყებს ჭყვივლს. ღორს ხომ არა აქვს არც მატყლი, არც რძე და არაფერი გარდა ხორცისა. ხელის დადებისას ის მაშინვე გრძნობს მოსალოდნელ მუქარას, რადგან იცის, რაში გამოადგება ადამიანებს. ასევე იქცევიან ტირანები: მათ ღლენიდაც ეჭვები აღრჩობთ და ყველაფრის ეშინიათ, რადგან ღორებივით იციან, რომ ვინც არ უნდა იყოს, უნდა მისცეს საკუთარი სიცოცხლე“¹. ეს სახე ელიანთან აგებული იმავე გაშლილი მეტაფორის პრინციპების მიხედვით, როგორც სფინქსი. ოღონდაც, თუკი სფინქსი ადამიანი-ლომია, ელიანისეული ტირანი არის ადამიანი-ღორი. ერთმანეთისგან დაცილებული არსე-

¹ Элиан. Пестрые рассказы. М.—Л., 1964. с. 77.

ბების შეპირისპირება მოულოდნელად იძლევა ახალ ცოდნას, მკითხველი რწმუნდება, რომ ტირანია არის ღორობა.

მხატვრული სახის სტრუქტურა ყოველთვის ასე თვალსაჩინო არ არის, როგორც ეს სფინქსში ან ადამიან-ღორშია. მაგრამ რთულ შემთხვევებშიც ხელოვნებაში გვაქვს იგივე თავისებური აზროვნება, რომელსაც ბ. გ. ბელინსკი ხატოვან აზროვნებას უწოდებდა. მაგალითად, ლ. ნ. ტოლსტოისა და თ. მ. დოსტოევსკის რომანებში გმირები იხსნებიან იმ შუქ-ჩრდილებით, რომლებიც მათ ადგებათ ერთმანეთისგან, რომლებსაც ისინი აფენენ გარემომცველ სამყაროს და რომლებიც მათ ეფინებათ გარემომცველი სამყაროს მოვლენებისაგან. ტოლსტოის „ომსა და მშვიდობაში“ ანდრეი ბოლკონსკის ხასიათი იხსნება ნატაშასადმი სიყვარულითაც, მამამისთან ურთიერთობითაც, აუსტერლიცის ციხაც და სხვა ათასი მოვლენითა და ადამიანით, რომლებიც, როგორც სიკვდილის წუთებში აცნობიერებს იგი, „შერწყმულია“ ყოველ ადამიანთან.

სახეში ყოველთვის ერთმანეთთან შეერთებულია ერთი შეხედვით შეუერთებელი და ამის წყალობით იხსნება რეალური მოვლენების აქამდე უცნობი მხარეები და მიმართებები. ს. ვ. ობრაზცოვი წერს: „ქალიშვილი: რაღაც ნაღვლიანს მღერის. ობოლ ცირცელზე. ნამდვილზე? არა. ქალიშვილზე, სიყვარული რომ არ მიჰკარებია... „როგორ შევძლო მე ცირცელმა მუხასთან მისვლა, მაშინ ხომ აღარ მოვიღუნებოდი და აღარ ვიქანავებდი“... ასე რომ რაზეა სიმღერა? ქალიშვილზე. ცირცელი კი რა შუაშია? განა ნამდვილ ქალიშვილს მუხა სჭირდება? სულაც არა! მაშ, სიმღერა სიცრუეზეა. არა. სიმართლეზე. დაუჯერებელ სიმართლეზე. ხელოვნების სიმართლეზე...“¹

მხატვრის აზროვნება ასოციაციურია. ღრუბელი მისთვის, როგორც ჩეხოვის ტრიგორინისთვის, როიალს მიაგავს, ხოლო „ჯებირზე დამსხვრეული ბოთლის თავი ბრწყინავს და წისქვილის ბორბლის შავი ჩრდილი დგას — და აი, მთვარიანი ღამეც მზად არის“; ქალიშვილის ბედ-იღბალს კი ის გვიხსნის ფრინველის ბედით: „მცირე მოთხრობის სიუჟეტი: პატარა გოგო ტბის პირას ცხოვრობს ბავშვობიდან... უყვარს ტბა, როგორც თოლიას და ბედნიერი და თავისუფალია, როგორც თოლია. მაგრამ შემთხვევით გამოჩნდა კაცი, ნახა და უსაქმობით დაღუპა იგი, ისევე როგორც აი ეს თოლია“².

გარკვეული აზრით სახის აგება ხდება პარადოქსალური, თითქოსდა უაზრო ფორმულით: „ბოსტანში ანწლია, ბიძაჩემი კი — კიფში“, ერთმანეთისგან ძალზე დაცილებული მოვლენების „შეუღლებით“.

¹ Образцов С. Невероятная правда. — РТ, 1966, № 15.

² Чехов А. П. Соч. т. 11, М., с. 166, 168, 189.

თავითმომკრაობა

მხატვრული სახე ჰგავს ორბიტაზე გაყვანილ რაკეტას, რომელიც თავისუფალი ფრენით წინასწარდადგენილ ტრაექტორიაზე მიდის. მას თავისი ლოგიკა აქვს, ვითარდება თავისი შინაგანი კანონების თანახმად და ამ კანონების დარღვევა არ შეიძლება. მხატვარი სახის „ფრენას“ ურჩევს მიმართულებას. მაგრამ მას შემდეგ, რაც მიმართულება შერჩეულია, მას არაფრის შეცვლა არ შეუძლია მხატვრულ სიმართლეზე ძალადობის მოხდენის გარეშე. ნაწარმოების საფუძვლადმდებარე ცხოვრებისეულ მასალას თან მიყავს მხატვარი და ზოგჯერ ის სულაც არ მიდის იმ დასკვნამდე, რომლებზეც გეზი ჰქონდა აღებული.

ლ. ნ. ტოლსტოი შინაგანი განწყობილებით კარენინის მხარეზე იყო, მაგრამ მხატვრული აზროვნების რეალისტურმა ლოგიკამ „ანა კარენინას“ ავტორი ისეთ შედეგებამდე მიიყვანა, რომლებზეც თავდაპირველად სულაც არ ფიქრობდა. ა. ს. პუშკინის „ევგენი ონეგინში“ ტატიანა „ხუმრობით გაიქცა“ და ავტორისათვის „მოულოდნელად“ გათხოვდა. ხასიათის თვითმოდრავი ლოგიკა ვლინდება იმაშიც, რომ ემა ბოვარი გ. ფლობერისათვის „მოულოდნელად“ გადაწყვეტს თავის მოწამელას.

ი. ს. ტურგენევისთვის, მაგალითად, მოულოდნელი იყო ის რეალური დასკვნები, რომელთა მატარებელი იყო ბაზაროვი და საერთოდ „მამებისა და შვილების“ მთელი პრობლემატიკა. ავტორი „მამების“ მხარეზე იყო, ხოლო რეალისტური სახის უღმობელი ლოგიკა მის კალამს სხვა მხრისკენ ეწეოდა და ნაწარმოების იდეური ბალანსი „შვილების“ სასარგებლო აღმოჩნდა.

ნაწარმოებთა გმირები ისევე იქცევიან ავტორების მიმართ, როგორც შვილები — მშობლების მიმართ. მშობლებისგან მიიღეს მათ სიცოცხლე, არსებითად მშობლების გავლენით ჩამოყალიბდა მათი ხასიათი, ისინი „უჭერებენ“ მშობლებს და მოწიწებით ექცევიან მათ, მაგრამ როგორც კი ხასიათი ჩამოყალიბდება და განმტკიცდება, ისინი მოქმედებენ დამოუკიდებლად, მოქმედებენ თანახმად შინაგანი ლოგიკისა.

მრავალმნიშვნელოვნება და ბოლომდე უთქმელობა

სამეცნიერო-ლოგიკურ აზროვნებაში ყველაფერი მკაფიო და ცალსახაა, მაშინ, როდესაც ხატოვანი აზრი მრავალმნიშვნელოვან-

ნია. მხატვრული სახე თავისი მნიშვნელობისა და საზრისის მიხედვით ისევე ღრმა და მდიდარია, როგორც ცხოვრება.

სახის მრავალმნიშვნელობის ერთ-ერთი ასპექტია ბოლომდე უთქმელობა. ა. პ. ჩეხოვი ამბობდა, რომ წერის ხელოვნება წაშლის ხელოვნებააო. ე. ჰემინგუეი კი მხატვრულ ნაწარმოებს აისბერგს ადარებდა. მხოლოდ მცირე ნაწილი ჩანს ზედაპირზე, მთავარი და არსებითი წყლის ქვეშ არის დამალული. სწორედ ეს ააქტიურებს მკითხველს და ნაწარმოების აღქმის პროცესს თანამემოქმედებად აქცევს.

მხატვარი აიძულებს მკითხველს დაამთავროს ნაფიქრი, მაყურებელს დაამთავროს ნახატი. მაგრამ ეს თვითნებური მონაგონი არ არის. აღმქმელს მოცემული აქვს იმპულსი ფიქრისთვის, ეძლევა გარკვეული ემოციური მდგომარეობა და მიღებული ინფორმაციის გადამუშავების პროგრამა, ოღონდ მას შენარჩუნებული აქვს ნების თავისუფლებაც და შემოქმედებითი ფანტაზიის გასაქანიც.

სახის ბოლომდე ართქმელობა, რაც მკითხველის, მაყურებლის აზრის მაიმუხუსირებელია, განსაკუთრებული ძალით მქადავდება non finita (ბოლოს უქონლობის, ნაწარმოების დაუმთავრებლობის) პრინციპში. ძალიან ხშირად, განსაკუთრებით XX ს. ხელოვნებაში, ხდება, რომ ნაწარმოები წყდება ნახევარ სიტყვაზე, ბოლომდე გარკვეული არ არის გმირთა ბედი, არ არის დაბოლოებული სიუჟეტური ხაზები.

დიდი სახე ყოველთვის მრავალპლანია, ის აზრების უძირო კურქელია, რომელთა წაკითხვა საუკუნეების მანძილზე გრძელდება. კლასიკურ სახეში ყოველი ეპოქა ნახულობს ახალ მხარეებსა და წახნაგებს, თავისებურ გააზრებას აძლევს მას. XIX ს-ში ჰამლეტს განიხილავდნენ ძირითადად როგორც მარეფლექსირებელ ინტელიგენტს. XX ს-ში მისი სულისკვეთების შესაბამისად ჰამლეტში ხედავენ მეზობლს. ამ მხრივ ნიშანდობლივია ჰამლეტის გაგება ი. სმოკტუნოვსკის მიერ რეჟისორ გ. კოზინცევის ფილმში. გარკვეული გამარტივების, სახის შემცირების, დანაკარგებისა და შემოკლებების (გამოტოვებულია კლავდიუსის ლოცვის სცენა) ფასადაც კი, ჰამლეტი გაგებულია ბოროტებასთან თანმიმდევარ მეზობლად და შესანიშნავია, რომ ორივე ინტერპრეტაცია კანონიერია.

ასევე მრავალმნიშვნელოვანია შექსპირის მეორე დიადი სახე — მეფე ლირი. ამ როლის ერთ-ერთი საუკეთესო შემსრულებელი ს. მიხოელსი წერდა: „ამ სახის სიცოცხლის სამასზე მეტი წლის მანძილზე არსებობდა მისი ტრადიციის უამრავი სხვადასხვანაირი განსაზღვრება. ფიქრობდნენ, რომ „ლირი“ არის ცბიერებისა და ქა-

ლიწვილების უმადურობის ტრაგედია და ამით აქცევდნენ მას ინტიმურ, ინტერიერულ, ოჯახურ „საჭირბოროტო ტრაგედიად“, რომელიც რალაცაში მელოდრამასაც კი წააგავს. ფიქრობდნენ, რომ ლირის ტრაგედია პოლიტიკურია, რადგანაც ლირი მოითხოვდა ქვეყნის გაერთიანების და არა დაქუცმაცების პოლიტიკას. მე პირადად მეჩვენებოდა, რომ ლირის ტრაგედია არის გაკოტრებული, ყალბი იდეოლოგიის ტრაგედია¹.

როდესაც გოეთეს ეკითხებოდნენ, როგორია „ფაუსტის“ იდეაო, პასუხობდა, რომ იდეის გამოხატვა ფორმულით არ შეიძლებაო. „ფაუსტის“ იდეის გაშლისათვის საჭირო იქნება ამ ნაწარმოების ხელახალი დაწერა. სახე აზრების მთელი სისტემაა.

ე. ჰემინგუეი თავის მოთხრობის „მოხუცი და ზღვის“ თაობაზე ინტერვიუში ხუმრობის ტონით ლაპარაკობდა მხატვრული ნაწარმოების პლანების უსასრულობაზე: „მე ვცდილობდი მომეცა ნამდვილი მოხუცი და ნამდვილი ბიჭი, ნამდვილი ზღვა და ნამდვილი თევზი, ნამდვილი ზვიგენები. და თუ მე ამის გაკეთება შეეძელი საკმარისად კარგად და მართლად, მაშინ მათი გაგება სხვადასხვანაირად შეიძლება“².

მხატვრული სახე რომ მთლიანად ითარგმნებოდეს ლოგიკის ენაზე, მაშინ მეცნიერებას შეეძლებოდა ხელოვნების შეცვლა. მეორე მხრივ, თუ მისი თარგმნა ლოგიკის ენაზე აბსოლუტურად შეუძლებელია, მაშინ არ უნდა არსებობდეს არც ხელოვნებათმცოდნეობა, არც ლიტერატურისმცოდნეობა და არც მხატვრული კრიტიკა. საქმე სწორედ ის არის, რომ სახე ითარგმნება და არც ითარგმნება ლოგიკის ენაზე. არ ითარგმნება იმიტომ, რომ ანალიზის შემდეგ ჩნდება „ზესაზრისული ნარჩენი“. ითარგმნება იმიტომ, რომ თუკი უფრო და უფრო ღრმად შევდივართ ნაწარმოების არსში, სულ უფრო სრულად და ყოველმხრივად შეგვიძლია გამოავლინოთ მისი შინაგანი აზრი. სახე შეესაბამება თვითონ ცხოვრების სირთულეს, ესთეტიკურ სიმიდრესა და მრავალფეროვნებას და კრიტიკული ანალიზის დამოკიდებულება სახესთან არის უსასრულო მიახლოებისა და ჩაღრმავების პროცესი.

¹ Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи. М., 1960, с. 141.

² Хемингуэй Э. Избранные произведения. В 2-х т. М., 1959, т. 1, с. 20.

ინდივიდუალიზებული განზოგადება. შივიზასია

მხატვრული სახე არის ინდივიდუალიზებული განზოგადება, რომელიც ინდივიდუალურში და ინდივიდუალურის საშუალებით კონკრეტულ-გრძნობად ფორმაში გახსნილია მრავალი მოვლენისთვის არსებითი.

ინდივიდუალური და საყოველთაო ცხოვრებაში ერთმანეთს მსკვალავენ. ვ. ი. ლენინი წერდა: „ზოგადი არსებობნს მხოლოდ ცალკეულში, ცალკეულის მეშვეობით“¹. აზროვნებაში საყოველთაოსა და ერთეულის დიალექტიკა შეესაბამება მათ დიალექტიკურ ურთიერთგამსკვალვას სინამდვილეში.

ხელოვნებაში ეს ერთიანობა გამოიხატება არა თავის საყოველთაობაში, არამედ ერთეულობაში: ზოგადი ელინდება ინდივიდუალურში და ინდივიდუალურის მეშვეობით. გავიხსენოთ ლ. ნ. ტოლსტოის რომანის „ანა კარენინას“ ერთი სცენა. კარენინი უნდა გაეყაროს ცოლს და რჩევისათვის მიდის ვეჟილთან: ვეჟილი თანაგრძნობით უსმენს მისულს. ნდობით გამსკვალული საუბარი მიმდინარეობს მყუდრო, ხალიჩებდაფენილ კაბინეტში. უცებ ოთახში ფრენას იწყებს ჩრჩილი და თუმცა კარენინის თბრობა ეხება მისი ცხოვრების დრამატულ ვითარებებს, ვეჟილი აღარ უსმენს მას, მისთვის მთავარია დაიჭიროს ჩრჩილი, რომელიც ხალიჩებს ემუქრება. ეს მცირე დეტალი დიდი იდეურ-მხატვრული დატვირთვის მატარებელია. თურმე აღამიანები ამ თვითმპყრობელურ-ჩინოვნიკურ საზოგადოებაში ერთმანეთის მიმართ გულგრილები არიან და აღამიანი, რომელიც თავისი ცხოვრების მძიმე წუთებში მივიდა სხვასთან მხარდაჭერისთვის, ვერ ხედება ვერც ყურადღებასა და ვერც თანაგრძნობას: ნივთები უფრო ძვირფასია თურმე, ვიდრე პიროვნება და მისი ბედი.

შესაძლოა მოგვეჩვენოს, რომ ლირიკული პოეზია ამოვარდნილია სახეში ზოგადისა და ინდივიდუალურის ერთიანობის კანონზომიერებიდან. ლირიკულ ლექსში პოეტი თავის თავს, თავის აზრებსა და გრძნობებს გამოხატავს და თითქოსდა რა ზოგადზე შეიძლება აქ ლაპარაკი? გავიხსენოთ მაგალითად ა. ს. პუშკინის ლექსი „მე თქვენ მიყვარდით“. მიჯნურისადმი პოეტის ამ მიმართვაში ლაპარაკია საიდუმლოზე, ინტიმურზე. ყველაფერი განუმეორებლად ინდივიდუალურია. ასე გრძნობდა მხოლოდ პუშკინი. სად არის აქ ზოგადი? საქმე ის არის, რომ თვითონ მხატვრის ინდივიდუალობა აქ საყოველთაოს მატარებელი. როდესაც დიდი პოეტი, წერდა გ. ბე-

¹ ლ ე ნ ი ნ ი. თხზულებანი. ტ. 38, გვ. 373.

ლინსკი, თავის თავზე, თავის „მე“-ზე ლაპარაკობს, ის ლაპარაკობს ზოგადზე — კაცობრიობაზე, რადგან მის ბუნებაშია ყველაფერი, რითაც კაცობრიობა ცხოვრობს; და ამიტომ მის სევდაში ყველა თავის სევდას ამოიცნობს, მის სულში ყველა თავისას სცნობს და ხელავს მასში არა მხოლოდ პოეტს, არამედ ადამიანს, საკაცობრიო ძმას¹.

შეიძლება „პოეტურ წარმოდგენას ხატოვანი წარმოდგენა ვუწოდოთ, რამდენადაც ის ჩვენი ხედვის არეში აქცევს არა აბსტრაქტულ არსებას, არამედ მის კონკრეტულ სინამდვილეს, არა შემთხვევით არსებობას, არამედ ისეთ მოვლენას, რომელშიც უშუალოდ გარეგანითა და მისი ინდივიდუალობით განუყრელ ერთობაში მასთან შევიმეცნებთ სუბსტანციურს...“². მხატვარი დეკლარაციებით არ ლაპარაკობს. ის, ამისათვის იყენებს კონკრეტულ-გრძნობად სახეებს. და სწორედ ეს ანათესავენს ხელოვნების სახეებს თვითონ ცხოვრების ფორმებთან, თუმცა, რა თქმა უნდა, შეცდომაა იმის ფიქრი, რომ ეს ნათესაობა პირდაპირი მნიშვნელობით გაეიგოთ. ისეთი ფორმები, როგორცაა მხატვრული სიტყვა, მუსიკალური ბგერა ანდა არქიტექტურული ანსამბლი, თვითონ ცხოვრებაში არც არის და არც შეიძლება იყოს.

ხელოვნებაში გამოსახული ყოველი სახე არის ტიპი, ოღონდ ამავე დროს იგი სრულიად გარკვეული პიროვნებაცაა, არის „ნაცნობი უცნობი“, ტიპიზაცია არის მხატვრული განზოგადება, განზოგადება ინდივიდუალიზაციის საშუალებით.

მხატვარი იქერს დამახასიათებელს, არსებითს მოვლენებში. ერთ ძველ ინდურ იგავში მოთხრობილია ბრძენზე, რომლებმაც მოინდომეს გაეგოთ, რა არის სპილო და ხელებით დაუწყეს მას სინჯვა. ერთმა მათგანმა ხელები შემოახვია ცხოველის ფეხს და თქვა, რომ სპილო სვეტს გავსო; მეორემ გოლიათს მუცელი მოუსინჯა და გადაწყვიტა, რომ იგი კათხაა; მესამე კუდს შეეხო და გაიგო, რომ სპილო ხომალდის ბაგირს გავს; მეოთხემ ხელი მის ხორთუმს მოჰკიდა და განაცხადა, ეს გველიაო. მათი ცდები გაეგოთ სპილო უშედეგო იყო, რადგანაც ისინი იმეცნებდნენ არა მოვლენის არსებას, არამედ შემთხვევით თვისებებს (იმას, რაც ეჩვენებოდათ). თუ მხატვარს ტიპიურის სიმადლეზე აპყავს სინამდვილის შემთხვევითი ნიშნები, ის იქცევა როგორც ის ბრმა, რომელმაც სპილო ბაგირად მიიჩნია მხოლოდ იმითომ, რომ კუდის მეტი ვერაფერი ვერ მოიხელთა.

მხატვრის უძვირფასესი უნარია სინამდვილის მჩქეფარე ნაკად-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 4, с. 486.

² Гегель. Эстетика. М., 1971, т. 3, с. 384—385.

ში მეორეხარისხოვანი საგან, არაღამახასიათებლისგან, საეგები-
სოდან გამოწეროს, გამოყოს არსებითი და ღამახასიათებელი.

В системе фильтров есть такое сито —
Прозрачная стальная кисея,
Мельчайшее из всех. Вот так и я
Стараюсь удержать песчинки быта,
Чтобы в текучей памяти людской
Они б осели, как песок морской.¹

ხელოვნებას ძალუძს ფართო განზოგადებთა გაკეთება, სამყა-
როს კონცეფციის შექმნაც კი ისე, რომ არ მოწყდეს მოვლენათა
კონკრეტულ-გრძნობად ბუნებას.

ნაბრძნობი აზრი. გააზრებული გრძნობა

მხატვრული სახე აზრისა და გრძნობის, რაციონალურისა და
ემოციურის ერთიანობაა. იქ, სადაც ქრება რომელიმე ამ საწყისთა-
განი, ინგრევა თვითონ მხატვრული აზრი, მთავრდება ხელოვნება.

მხატვრული სახის ისტორიულად აღრეული და ესთეტიკურად
უმნიშვნელოვანესი პირველსაწყისია ემოციურობა. ძველი ინდოე-
ლები ფიქრობდნენ, რომ ხელოვნება დაიბადა გრძნობათა ისეთი
სავესებობისგან, რომლის შეკავება შეუძლებელია. „რამაიანას“ შემქმ-
ნელზე ლეგენდაში მოთხრობილია, რომ ერთხელ ბრძენი ვალმიკი
ტყის ბილიკით მიდიოდა. ბაღში მან ორი კოკორინა დაინახა, რომ-
ლებიც ნაზად და სიყვარულით ეხმეიანებოდნენ ერთმანეთს. უცებ
გამოჩნდა მონადირე და ერთი ამ ჩიტთაგანი ისრით განგმირა. აღიე-
სო ვალმიკი მრისხანებით, მწუხარებით და თანაგრძნობით და დას-
წყევლა მონადირე; სიტყვები, რომლებიც აღმოხდა მას გრძნობა-
მორეული გულიდან, თავისთავად დალაგდნენ „შლოკის“ კანონი-
კური ზომის სტროფად. შემდგომში ღვთაება ბრაჰმამ უბრძანა ვალ-
მიკის სწორედ ასეთი ლექსით განედიდებინა რამას გმირობანი. ეს
ლეგენდა პოეზიის წარმოშობას ხსნის ემოციურად აღლელებული
მეტყველებიდან მისი გაჩენით.

წარუვალნი ნაწარმოების შესაქმნელად მნიშვნელოვანია არა მხო-
ლოდ სინამდვილის ფართოდ გადმოცენა, არამედ ისეთი იდეურ-
ემოციური ტემპერატურაც, რომელიც საკმარისი იქნება ყოფიერე-
ბის შთაბეჭდილებათა გადასადნობად. გ. ნიკოლაევას რომანი
„ბრძოლა გზაზე“ მოიცავს სხვადასხვა სოციალურ ფენებს, საზოგა-

¹ Инбер В. Избранное. М., 1950, с. 185.

დობრივი ცხოვრების ბევრ მხარეს ეხება. მაგრამ ის ვერ იქცა ჩვენი დროის დიდ მხატვრულ ტილოდ, რადგანაც მრავალფეროვანი ცხოვრებისეული მასალა არ აღმოჩნდა ერთ მხატვრულ სამყაროდ გადამდნარი. ამასთან დაკავშირებით შეიძლება გავიხსენოთ იტალიელი მოქანდაკის ბენვენუტო ჩელინის ცხოვრების ერთი ეპიზოდი. ერთხელ, როცა იგი ვერცხლისგან ასხამდა კონდოტიერის ფიგურას, მოულოდნელ წინააღმდეგობას გადააწყდა: როდესაც ლითონი ყალიბში ჩაასხა, აღმოჩნდა, რომ ის არ ემაროდა. მხატვარმა დახმარებისათვის თანამოქალაქეთ მიმართა და მათაც დაიწყეს ვერცხლის კოვზების, ჩანგლების, დანების, სინების მოტანა. ჩელინი მათ გამდნარ ლითონში ჰყრიდა. როდესაც სხმული მზად იყო, მაყურებელს თვალწინ წარმოუდგა არაჩვეულებრივი, უფაქიზესი და დახვეწილი ოსტატობით შესრულებული ფიგურა. ოღონდაც მხედარს ყურში გამოჩრილი ჰქონდა ჩანგლის სახელური, ხოლო 'ცხენის გავიდან მოჩანდა დანის ტარი. იმ დროში, როცა მოქალაქეებს თავისი ვერცხლის ჭურჭლეულობა მოჰქონდათ, ყალიბში ჩამოსხმული ლითონის ტემპერატურამ დაიწია და ყველა საგანი ვერ გადადნა ქანდაკებად.

თუკი იდეურ-ემოციური ტემპერატურა, გულის სიმხურვალე არ არის საკმარისი ცხოვრებისეული მასალის მხატვრულ მთლიანობაში გადასაღწევად, მაშინ ნაწარმოებიდან გამოშვერილია ხოლმე გადამდნარი ნაწილები სინამდვილისა, „ჩანგლები“, რომლებიც ერთობა ხელოვნების აღმქმელ ადამიანს.

ფრანგი მოქანდაკე ო. როდენი აღნიშნავდა მხატვრული შემოქმედებისათვის აზრისა და გრძნობის ღირებულებას: „ხელოვნება ეს არის.. სამყაროს გაგების მაძიებელი აზრის მუშაობა, აზრისა, რომელიც გასაგებად აქცევს სამყაროს... ეს არის მხატვრის გულის ანარქელი ყველა იმ საგანზე, რომელსაც ის შეხებია“¹.

რეალური სამყარო და მხატვრის პიროვნება მხატვრული სახის საშინი მასალა

მხატვრული სახე ობიექტურისა და სუბიექტურის ერთიანობაა. მასში აისახება სინამდვილის არსებითი მხარეები, დიდი ობიექტური შინაარსი. ამავდროულად ხელოვნება სულაც არ გულისხმობს იმას, რომ სახეები რეალობად მიიჩნიონ. ამით განსხვავდება ის რელიგიისაგან. სახეში თავს იყრის არა მხოლოდ მხატვრის შემოქმედ-

¹ Роден. Сборник статей о творчестве. М., 1960, с. 123.

ბითი ფანტაზიით გადამუშავებული ფაქტები სინამდვილისა, არამედ აგრეთვე მისი პირადი დამოკიდებულება გამოსასახთან, შემოქმედი პიროვნების მთელი სიმდიდრე, ანუ როგორც ამანუ პიკასოს მეგობარი ხუან გრისი ამბობდა, „მხატვრის ხარისხი დამოკიდებულია იმ წარსული გამოცდილების ხარისხზე, მხატვარი საკუთარ თავში რომ ატარებს“.

თანამედროვე კიბერნეტიკულ მანქანას შესაძლოა მიეცეს „მხედველობა“ და „სმენა“, მას ძალუძს გარკვეული პროგრამით გადაამუშავოს ყოფიერების შთაბეჭდილებები; მაგრამ ყველაზე გონიერი კიბერნეტიკული ტვინიც კი მოკლებულია პიროვნულობას. და სავარაუდოა, რომ მსგავსი რობოტის მიერ დაწერილი ლექსები შეიძლება გავიგოთ კიდევაც, ოღონდ შეუძლებელია ისინი პოეზიად მივიჩნიოთ:

НАСЕКОМОЕ

Все дети малы и грязны,
Железо может распилить всех драконов,
И все бледные, слепые, покорные воды очищаются.
Насекомое, немое и обожженное зносом,
Выходит из личинки
Как насекомое попадает в этот мех?

მანქანის მიერ დაწერილ ამ ლექსში არ არის პოეზიის ხიბლი, იმიტომ რომ არ არის პიროვნების ხიბლი, მასშაი ცნებათა მხოლოდ მექანიკური შეუღლება, ფრაზების ტლანქი შერწყმა, არ ვითარდება ერთიანი აზრი, ერთიანი ინდივიდუალური შეხედულება სამყაროზე.

მხატვრის ინდივიდუალობა განსაკუთრებით თვალსაჩინოა საშემსრულებლო ხელოვნებაში (მუსიკა, თეატრი). ყოველი მსახიობი, მაგალითად, თავისებურად იაზრებს როლს და მაყურებელთა წინაშე იხსნება პიესის სრულიად სხვადასხვა მხარეები.

ოტელოს როლის გამოჩენილი შემსრულებელი XIX საუკუნეში ტომაზო სალვინი თამაშობდა რომანტიკულად მიმნდობ, პირველყოფილად გულუბრყვილო მავრს, რომელიც ცუდად ერკვევა ვენეციური ეტიკეტის ფაქიზ წვრილმანებში. მაყურებელთა წინ ჩნდებოდა ვულკანური ტემპერამენტის მქონე ბრწყინვალე გენერალი, მაგრამ უბრალო, პატრიარქალურად ბუნებრივი ადამიანი, რომელსაც თავისი სისადავის გამო არ შესწევს ძალა ამოიციოს ცივილიზაციის ეშმაკობები.

ა. ოსტუევეისათვის ოტელოს მიმნდობობა მისი მაღალი ინტელიგენტობისა და კულტურის შედეგია. პარმონიული და ჰუმანური

მავრი ნაჩვენებია არაფრის მაქნის, დახვეწილ კულტურას მოკლებულ ჩინოვნიკებთან და პოლიტიკოსებთან შეჯახებაში.

ლოურენს ოლივიე ოტელოს სახეს ანტირომანტიკულ ინტერპრეტაციას აძლევს. ამ ინგლისელი მსახიობისათვის, ისევე როგორც სალვინისათვის, მავრი „ბუნებრივი“ ადამიანია, რომელიც ვერ „ეწერება“ თეთრების ცივილიზაციაში. ხოლო თუკი XIX ს. მსახიობისათვის ამ შეუთავსებლობაში დამნაშავეა განვითარებული, დახვეწილი საზოგადოება, ოლივიესთან თვითონ მავრის პირველყოფილი მდგომარეობაა მოცემული ყოველგვარი რომანტიკული შელამაზების გარეშე. ოლივიეს ოტელო კეთილი და მომხიბლავია, რომელსაც აქვს განუვითარებელი ცნობიერება, არ გააჩნია უნარი გაერკვეს ოდნავ რთულ სიტუაციებშიც კი. ცხოვრების მდინარების პირველივე დარღვევა მას ველურობასა და ქაოსში ავლდბს. ჩვენს წინაშეა არა ოტელოსა და იაგოს ტრაგედია, არამედ ტრაგედია ბარბაროსული სამყაროს შეჯახებისა ტრადიციულ ცივილიზაციასთან, რომელიც ზოგჯერ სასტიკი და ყალბია, მაგრამ ატარებს მრავალსაუკუნოვანი დახვეწილობის ბეჭედს. ბარბაროსობასა და ცივილიზაციას შორის განსხვავებები ქრება ისტორიული განვითარების კვალად, მაგრამ ჯერ კიდევ არსებობენ და ქმნიან ტრაგიკულობის წყაროს. ასეთია ოტელოს ინტერპრეტაცია ოლივიესთან.

სალვინიმ, ოსტუყევი და ოლივიემ საკუთარი მსოფლშეგრძნების, თავისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის შესაბამისად მოგვეცეს ოტელოს სახის სხვადასხვა ინტერპრეტაცია.

მეცნიერებაში არ არის სულ ერთი ვინ ეწევა კვლევას — ნიჟიერი თუ უნიკო ადამიანი. მაგრამ სამეცნიერო ტრაქტატში სწავლულის ინდივიდუალობა შედარებით ნაკლებად აისახება. იმას, რომ ენერჯის შენახვის კანონი ჯერ ლომონოსოვმა აღმოაჩინა, ხოლო შემდეგ ლავუაზიემ, მნიშვნელობა აქვს პრიორიტეტის დასადგენად, მაგრამ ვისაც არ უნდა აღმოეჩინა ეს კანონი, მისი აზრი და ფორმულა მასში მოცემული ობიექტური ჰეშმარიტების შესაბამისად ერთი იქნებოდა. წარმოიდგინეთ, რომ პუშკინს გოგოლისათვის არ ეკარანაზა „რევიზორის“ იდეა და თვითონ დაეწერა ეს ნაწარმოები. ალბათ, არა მხოლოდ სიუჟეტი, არამედ ნაწარმოების თემაც და იდეაც გოგოლის „რევიზორის“ მსგავსი იქნებოდა, მაგრამ სახეთა მთელი სისტემა დიდი პოეტის შემოქმედებითი ინდივიდუალობით იქნებოდა განსაზღვრული. ნაწარმოები სხვა ქლერადობას შეიძენდა.

რადგანაც შემოქმედის პიროვნება მხატვრულ სახეში აისახება, ეს პიროვნება მით უფრო კაშკაშა და მნიშვნელოვანია, რაც უფრო მნიშვნელოვანია თვითონ ქმნილება.

დიდ ხელოვნებას ძალუძს დააკმაყოფილოს ინტელექტუალურად მომზადებული ადამიანის დახვეწილი გემოვნებაც და მასობრივი აუდიტორიის მოთხოვნილებაც. მაგრამ აქ შესაძლებელია წინააღმდეგობებიც. ზოგჯერ ასეთი თუ ისეთი მიზეზების წყალობით წარმატებით სარგებლობს არც თუ ისე მალალი ხარისხის მქონე მხატვრული ნაწარმოები. მეორე მხრივ, იყო შემთხვევები, როცა „მასებისათვის გაუგებრობის“ გამო კრიტიკა თავის მახვილს მიმართავდა მნიშვნელოვანი, მაგრამ რთული ნაწარმოებების წინააღმდეგ. მაგრამ თუკი „მხატვრისა და პუბლიკის“ პრობლემას ისტორიულ პერსპექტივაში განვიხილავთ, უნდა ვთქვათ, რომ მასების ცნობიერებასა და კულტურის უმაღლეს მიღწევებს შორის არ არსებობს წინააღმდეგობა.

რეალისტურ სახეში ყოველთვის შენარჩუნებულია სუბიექტურისა და ობიექტურის თანაფარდობის ზომა, მასში სინამდვილე გაშუქებულია მხატვრის აზრით, გრძნობით, იდეალით. „მოგითხრობთ ჩემს თავზე“ — ვკითხულობთ ერთ-ერთ პირველ მონახაზში ვ.ვ. მაიაკოვსკის პრემისა „მთელი ხმით“, მაგრამ იწყებს რა თავის თავზე თხრობას, პოეტს არ შეუძლია მოგვითხროს თავის ეპოქაზე და ამიტომ ბოლო ვარიანტში ეს სტრიქონი ასე უღერს: „მოგითხრობთ დროსა და ჩემს თავზე“¹. საკუთრივ ეს არის მხატვრულ სახეში ობიექტურისა და სუბიექტურის თანაფარდობის ფორმულა.

ორიგინალობა

სახე განუმეორებელი და პრინციპულად ორიგინალურია. მაშინაც კი როდესაც ხდება ერთი და იმავე ცხოვრებისეული მასალის ათვისება, საერთო იდეური პოზიციებიდან ერთი და იმავე თემის გაშლა, სხვადასხვა შემოქმედნი სხვადასხვა ნაწარმოებებს ქმნიან. მათ თავის დაღს ასვამს მხატვრის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა. შედეგის ავტორი მისი ხელწერის, მისი შემოქმედებითი მანერის თავისებურებით იცნობა. „დაე, ასლმა, მანამდე მას ხელს მოვკიდებდეთ, ჩვენს გულში გაიაროს და მათში იმის მიუხედავად თუ ვინა ვართ ჩვენ, ორიგინალურები ვიქნებით“².

მეცნიერების კანონებს ხშირად სხვადასხვა მეცნიერები აღმოაჩენენ ხოლმე ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად. მაგალითად, ლაიბ-

¹ Маяковский В. Полн. собр. соч. В 13-ти т. М., 1958, т. 10, с. 335, 279.

² Роден. Сборник статей о творчестве, с. 120.

ნიცმა და ნიუტონმა ერთდროულად აღმოაჩინეს დიფერენციალური და ინტეგრალური აღრიცხვა. XX ს. დასაწყისში გაუნათლებელი ვილნიუსელი ყასაბი 200 წლით გვიან დამოუკიდებლად მივიდა დიფერენციალურ და ინტეგრალურ აღრიცხვამდე. სამეცნიერო აღმოჩენათა განმეორება შესაძლებელია, მაგრამ ხელოვნების მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე არ ყოფილა არცერთი შემთხვევა, რომ სხვადასხვა მხატვართა ნაწარმოებები ერთმანეთს დამთხვეოდეს.

თუმცა არ არსებობს წესი გამონაკლისის გარეშე; ერთი შემთხვევა ნაწარმოების „განმეორებისა“ აღწერილია ნიზამის მიერ. პოეტი მოგვითხრობს, რომ როცა ალექსანდრე მაკედონელმა დაიპყრო აღმოსავლეთის ერთ-ერთი ქვეყანა, გამარჯვების აღსანიშნავად აავგო ტრიუმფალური თაღი. თაღში მის ორსავე მხარეს ხატავდა ორი მხატვარი. მხატვრები თავისებურად ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ. თაღი ფარდით იყო გაყოფილი და მხატვრები ვერ ხედავდნენ ერთმანეთის ნამუშევარს. გადაწყვიტეს:

Лишь они создадут взорам новый подарок,
То откинут завесу меж двух полуарок,
И решит многих зрителей пристальный взор:
Чья картина милей, чей прекрасный узор.¹

როდესაც მუშაობა დაამთავრეს და ფარდა აიღეს, მაყურებელს თვალწინ წარმოუდგა უცნაური სურათი: თაღის ერთ მხარეს შექმნილი იყო უფაქიზესი მაქმანური ნახატი, ხოლო კედლის მეორე მხარეზე იგივე ზუსტად განმეორებული. მაყურებლები განცვიფრდნენ: მხედართმთავრის ბრძანებით ფარდა ხელახლა ჩამოკიდეს და მაშინ კედლის ერთ მხარეზე ნახატი გაქრა, ხოლო მეორე მხარეზე კი ისევე კიაფობდა მთელი ელვარებით. დიდმა მხედართმთავარმა ამოხსნა თაღის საიდუმლო: ერთმა მხატვართაგანმა ისე გააპრიალა ქვა, რომ მას სარკისებრი ზედაპირი გაუხდა, რომელზეც მეორე მხატვრის სურათი ირეკლებოდა.

კანონი „თავისი არგანხორციელების მეშვეობით ხორციელდება“ (პეგელი). ნიზამის მიერ აღწერილი გამონაკლისი მხოლოდ ადასტურებს ზოგად კანონზომიერებას: მხატვრული სახე უნიკალური, პრინციპულად ორიგინალურია, რადგან მისი მოუცილებელი შემაღგენელი ნაწილია მისი შექმნელის განუმეორებელი ინდივიდუალობა.

¹ Н и з а м и. Искандер-наме. М., 1953, с. 336.

2. მხაგვარული მეთოდი როგორც სახეობრივი აზროვნების წესი

მეხნიერება, ხელოვნება და უაქგი

ხელოვნება უნივერსალურად სპეციფიკურია. თავისებურება გააჩნია არა მხოლოდ მის საგანს, მიზანს, შინაარსს, ფორმას, არამედ მეთოდსაც. ხელოვანი სხვაგვარად ეკიდება ცხოვრებისეულ მასალას. ფაქტებს, ვიდრე მეცნიერი. მეცნიერისათვის ფაქტიდან გადახვევა ფალსიფიკაციის ტოლფასია, ხელოვანი კი თავისუფლად გადაუხვევს ფაქტს.

თუ ისტორიკოსი დაიწყებს მტკიცებას, სტრელებების სიკვდილით დასჯა წითელ მოედანზე მოხდაო, ამით ის სინამდვილეს დაამახინჯებს (მოვლენები ძირითადადში ხდებოდა შავ ჭაობზე). მაგრამ სურვიკოვმა, რომელმაც მშვენივრად იცოდა ამ ისტორიული ამბის ყველა დეტალი, სურათში „სტრელებების სიკვდილით დასჯის დილა“ მოსკოვის მთავარ მოედანზე გადაიტანა მოქმედების ადგილი. რატომ? ტილოზეა რუსული საზოგადოების ცხოვრების მწვავე, დაძაბული მომენტი. ერთმანეთს ეჯახებიან შეუარეველი ძალები: პეტრე პირველი — ძლიერი სახელმწიფოს მშენებელი — და სტრელები, ხალხის წარმომადგენლები, რომელთა სისხლსა და ძვლებზე შენდებოდა ეს სახელმწიფო. სურვიკოვს არ აინტერესებს ბოიართა როლი, რომლებიც ატყუებდნენ სტრელებს და იყენებდნენ მათ თავიანთი ინტერესებისათვის. მხატვარს მეფისა და ხალხის უშუალო შეჯახება აინტერესებს. მაყურებელთა თვალწინ ადამიანთა ბედის რთული ხლართია, შეტაკება ხასიათებისა, რომლებიც სოციალური წინააღმდეგობის სხვადასხვა პოლუსზე იმყოფებიან. პროგრესი არ არის აბსოლუტური. ცენტრალიზაცია, ერთიანი სახელმწიფოს შექმნა პროგრესია, მაგრამ ამავე დროს ახალი უბედურებაცაა ხალხისათვის. ტილოზე მთელი გამაა ფსიქოლოგიური გადასვლებისა: აქ მეომრებიცაა, მოახლოვებული აღსასრულის შიშით გატეხილი თეთრსუფთა პერანგში გამოწყობილი სტრელებიცაა, რომელიც მიჰყავთ დასასჯელად, მოტირალი ქალებიცაა. მაგრამ ჩვენს ყურადღებას უნებურად იპყრობს ორი მთავარი ფიგურა: მეფე და განრისხებულქედმოუხრელი სტრელები, რომელსაც ხელთ ანთებული სანთელი უკავია. მათ თვალი თვალში გაუყრიათ. მზერა წვდება ერთმანეთს.

პეტრეს — სახელმწიფოებრივ, მაცენტრალიზებული საწყისის მატარებლის — ზურგს უკან წამოჭიმულა კრემლი, რომელიც სახელმწიფოებრივ მკაცრ ფორმებში გამოხატავს რუსეთის გაერთიანების იდეას. ქალებისა და გლეხკაცების უკან ჩანს საოცარი ზღაპარი-ნეტარი ვასილის ტაძარი, რომელშიც რუსეთის გაერთიანების იგივე იდეა გამოხატულია ცოცხალ, ფოლკლორულ, ხალხურ ფორმებში. წითელი მოედნის „დეკორაცია“ ზელს უწყობს ფერმწერსა უფრო ღრმად გახსნას სახელმწიფოებრივი და ხალხური საწყისების შეჯახება პეტრეს ეპოქის რთულ ვითარებაში. შავი ჭაობიდან მოსკოვის გულში მოქმედების გადატანით მხატვარმა გადაუხვია კონკრეტულ ფაქტს. მაგრამ მან არა მართლ არ გადაუხვია მხატვრულ სიმართლეს, არამედ სახიერადაც გამოხატა ისტორიული მოვლენის თავად აზრი.

ხელოვნება სხვაგვარად ეპყრობა ფაქტს, ვიდრე მეცნიერება. ამაში ვლინდება მხატვრული მეთოდის მნიშვნელოვანი თავისებურებანი და მისი განსხვავება მეცნიერული მეთოდიკისაგან.

მხატვრული მეთოდის ბუნება

მხატვრული (შემოქმედებითი) მეთოდი ერთ-ერთი უახლესი ესთეტიკური კატეგორიაა. იგი 20-იანი წლების დასასრულისა და 30-იანი წლების დასაწყისის საბჭოთა კრიტიკაში წარმოიშვა. იმხანად რაპელები ამტკიცებდნენ ხელოვნებაში დიალექტიკურ-მატერიალისტური მეთოდის აუცილებლობას, მათ პირდაპირ გადაჰქონდათ ფელოსოფიური მეთოდი მხატვრული შემოქმედების სფეროში. ეს გაუბრალოება იყო: ანგარიშს არ უწყევდნენ ხელოვნების სპეციფიკას. კამათის პროცესში ჩამოყალიბდა ახალი ცნება — მხატვრული მეთოდი. ამ ცნებას არ ხმარობდნენ არც პლატონი, არც არისტოტელე, არც პეგელი, არც ბელინსკი. მაგრამ მხატვრული მეთოდის არსებობა წარსულში არ იწვევს ეჭვს, და სხვა სახელწოდებით ეს კატეგორია ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში კარგა ხანია იაზრება.

არისტოტელე „მიმეზისის“ სამ ტიპს აღნიშნავდა ხელოვნებაში: მიბაძვა შეიძლება სინამდვილისა, როგორიცაა ის, სინამდვილისა, როგორიც წარმოუდგენია ის ბევრს, და ისეთისა, როგორიც უნდა იყოს ის. აქ, არსებითად, საუბარია შემოქმედების განსხვავებულ მეთოდებზე, თუმცა თავად ცნება — „მხატვრული მეთოდი“ — ჯერ კიდევ არ არსებობს.

ფილოსოფიურ ტრაქტატში „განაზრებები მეთოდზე“ (1637 წ.) რ. დეკარტმა ჩამოაყალიბა რაციონალიზმის პრინციპები — მოთხოვნები ცოდნის უმკაცრესი სისტემატიზაციისა, ადამიანთა მთელი შემეცნებითი მოღვაწეობის მარეგულირებელი კანონებისა და წესების გამომუშავებისა. აუცილებლობის ეს პრინციპები დაედო საფუძვლად კლასიციზმის მხატვრულ მეთოდს.

ე. ზოლა, როგორც ცნობილია, წერდა ექსპერიმენტულ მეთოდზე ხელოვნებაში. სწორედ მხატვრული მეთოდის ცნება იგულისხმება ე. გ. ბელინსკის აზრებში „ნატურალური სკოლის“ შესახებ და ნ. გ. ჩერნიშევსკის გამონათქვამში რუსულ ლიტერატურაში არსებულ „კრიტიკულ მიმართულებაზე“.

როგორია მხატვრული მეთოდის ბუნება? ამ საკითხის ირგვლივ მეცნიერებაში კამათია გაშლილი. მეცნიერთა ერთი ნაწილი ხელოვნების მეთოდს განსაზღვრავს, როგორც მხატვრული ხერხებისა და საშუალებების ერთობლიობას. მეცნიერთა მეორე ნაწილი ხედავს მასში სინამდვილისადმი ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულების პრინციპებს. მესამენი მიიჩნევენ, რომ მეთოდი სისტემაა ზოგადი მსოფლმხედველობრივი და იდეოლოგიური პრინციპებისა. განვიხილოთ ეს განსაზღვრებანი.

შეიძლება კი დავიყვანოთ მხატვრული მეთოდი ხერხებისა და საშუალებების ერთობლიობაზე? ერთი და იგივე საშუალებები ხომ განსხვავებულ მეთოდს ემსახურება. ვავიხსენოთ კომედიოგრაფია. სატირული პერსონაჟების თვითმხილება, ურთიერთმხილება, კომედიური კონტრასტები, კალამბურები, ხუმრობები და ა. შ. — საშუალებების მთელი ეს კრებული ემსახურებოდა კლასიციზმსაც, კრიტიკულ რეალიზმსაც. ამავე დროს ყოველ ქანრში არის ხერხებისა და საშუალებების თავისი სისტემა. მაგრამ აქედან სულაც არ გამომდინარეობს რომ ვთქვათ, თავის სატირულ ნაწარმოებებში ვ. მაიაკოვსკი სარგებლობდა სხვა მხატვრული მეთოდით, ვიდრე ლირიკაში. ერთი და იგივე საშუალებები შესაძლოა ხელს უწყობდეს ძალზე განსხვავებულ იდეურ-ესთეტიკური ამოცანების გადაჭრას, როდესაც ისინი ექვემდებარებიან სხვადასხვა მხატვრულ მეთოდებს.

ასევე მცდარია მხატვრული მეთოდის გაიგივება სინამდვილისადმი ხელოვნების ესთეტიკურ დამოკიდებულებასთან. ერთი და იგივე მეთოდის ფარგლებში შესაძლებელია არსებობდეს მოცემული დამოკიდებულების სხვადასხვა პრინციპები. მაგალითად, რომანტიზმის თეორეტიკოსთა და პრაქტიკოსთა ერთი ნაწილისათვის ხელოვნება არის ხელოვანის სუბიექტური სამყაროს ასახვა; ზოგიერთი რომანტიკოსი ხელოვნებაში ხედავდა რომანტიკული ირო-

ნიის პრინციპის გამოხატულებას (თანამედროვეობისადმი სკეპტიკურ-უარყოფით დამოკიდებულებას). ზოგს კი ხელოვნება წარმოუდგენია წარსულის იდეალიზაციად, ან მომავლის წინასწარმეტყველებად, ან სასურველის ასახვად. და ყველა ისინი სარგებლობდნენ ერთი და იგივე მხატვრული მეთოდით — რომანტიზმით.

მეორე მხრივ, სხვადასხვა მხატვრული მეთოდების წარმომადგენლებში ზოგჯერ სინამდვილისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულების პრინციპები ემთხვევა. მაგალითად, გერმანელი რომანტიკოსები ტიკი და ნოვალისი ფაქტობრივად მოითხოვდნენ რეალობის შეცვლას პოეტის სუბიექტური ფანტაზიით, აღიარებდნენ მხოლოდ ხელოვნებას, რომელიც გააღწევს „ხილული სამყაროს საზღვრებს“. ამ პრინციპებთან ახლოს დგანან სენტიმენტალისტები. ნ. მ. კარამზინს მიაჩნდა, რომ პოეზიას საქმე უნდა ჰქონდეს მხოლოდ ლამაზთან და რომ ის უნდა გაეჭკეს მდაბალ სინამდვილეს. ოგი იმოწმებს მეორე სენტიმენტალისტის ე.ე. რუსოს მოსაზრებას, რომელიც წერდა: „მხოლოდ ის არის მშვენიერი, რაც არ არსებობს სინამდვილეში. მამ რა? თუკი ეს მშვენიერი, მსუბუქი ჩრდილის მსგავსად, ჩვენგან მარად გარბის, დავეუფლოთ მას, თუნდაც წარმოსახვაში, მივდივით მას ტკბილი ოცნებების სამყაროში, მოგატყუოთ ჩვენი თავი და ისინი, ვინც ღირსია იყოს მოტყუებული“. ამასთანავე რომანტიზმი და სენტიმენტალიზმი ხელოვნების განსხვავებული მეთოდებია: პირველისათვის, მაგალითად, წამყვანი ესთეტიკური თვისებაა ამაღლებული, მეორისათვის — ამაღლევებული.

გაუბრალოება იქნება თუ მხატვრული მეთოდის არსს დავიყვანთ მწერლის ზოგად იდეოლოგიურ პოზიციებზე, მსოფლმხედველობაზე. ხელოვნებისადმი ამგვარი მიდგომით შეუძლებელია, მაგალითად, ბალზაკის, დოსტოვესკის ან პიკასოს შემოქმედების თავისებურებების გაგება. მხატვრული მეთოდების მრავალსახეობა (კლასიციზმი, სანტიმენტალიზმი, რომანტიზმი, კრიტიკული რეალიზმი და ა. შ.). არ შეიძლება მოვაქციოთ ურთიერთსაწინააღმდეგო პოლიტიკურ შეხედულებათა (რეაქციულები — პროგრესულები) ჩარჩოებში, გაუბრალოებულ ისტორიულ-მხატვრული ოპოზიციის ჩარჩოებში (რეალიზმი — ანტირეალიზმი). მხატვრული მეთოდის განხილვისას მისი საკუთარი ესთეტიკური ბუნებიდან უნდა ამოვიდეთ.

მეთოდისა და მსოფლმხედველობის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხმა დიდი კამათი გამოიწვია. განსაკუთრებით ცხარე დისკუსია გაჩაღდა 30-იანი წლების ბოლოს. მისი მონაწილეების მოსაზრებები გაიყო: ერთნი ამტკიცებდნენ, რომ ხელოვანი ქმნის მსოფლმხედველობის წყალობით, მეორენი — რომ ხელოვანი ქმნის მსოფლმხედველობის საპირისპიროდ. პოლემიკის ცენტრში მოექ-

ცა ორი იდეალური მოვლენის — მსოფლმხედველობისა და მეთოდის — ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი, მაშინ, როდესაც ძირითადი უნდა იყოს პრობლემა „მეთოდი და სინამდვილე“. მიუხედავად ამისა ეს პოლემიკა სასარგებლო იყო. მის მსვლელობაში წამოიჭრა რიგი ღირებული აზრებისა მეთოდის მსოფლმხედველობასთან კავშირის თაობაზეც და ამ კავშირის სირთულისა და გაშუალებულობის შესახებაც. მაგრამ ამ საკითხების სრულად გადაჭრა შეუძლებელია, თუ არ გაირკვა მხატვრული მეთოდის საკუთარი ბუნება, თუ მხედველობაში არ იქნება მიღებული ობიექტურისა და სუბიექტურის დიალექტიკა ამ მეთოდის წარმოშობის პროცესში.

მხატვრული მეთოდი ისტორიულად განპირობებული სახიერია აზროვნების ტიპია, რომლის ფორმირებაზეც განმსაზღვრელ ზემოქმედებას ახდენს სამი ფაქტორი: სინამდვილე, მისი ესთეტიკური სიმდიდრით, მსოფლმხედველობა, მისი კლასობრივი განსაზღვრულობით და მხატვრულ-სააზროვნო მასალა, დაგროვებული წინა ეპოქებში.

ხელოვნების საგანი სარკისებურად არ აისახება მხატვრულ შემოქმედებაში. ამიტომ, საბოლოო ანგარიშით, მეთოდი წარმოადგენს ხელოვნების შინაარსის ანალოგს, ანალოგს საგნისა, რომელიც მსოფლმხედველობის პრიზმაშია გადატეხილი, მხატვრულადაა გადამუშავებული და ათვისებული.

ცხოვრება, რომელიც ასახულია ხელოვნებაში თავისი ესთეტიკური სიმდიდრით, ხელოვნების შინაარსად იქცევა. ამ შინაარსის არსებითი მომენტები სახიერი აზროვნების მყარ ფორმებად ჩამოყალიბდება. მხატვრული მეთოდი იბადება არა ხელოვნური კონსტრუირების გზით, არამედ თავად შემოქმედებით პროცესში. ესთეტიკა, ხელოვნების შინაარსის ყველაზე უფრო არსებითი მომენტების განზოგადებისას, გამოჰყოფს მხატვრულ მეთოდს, აძლევს მას მეცნიერული ფორმულის სახეს, ჩამოთვლის რა ხელოვნებისათვის აუცილებელ ობიექტურ მოთხოვნებს.

ხელოვნების საგანი, შინაარსი და მხატვრული მეთოდი ისტორიულად ცვალებადია. ახალი მხატვრული მეთოდი ჩნდება ყოველთვის, როცა საზოგადოებრივი პრაქტიკის შეცვლის გამო იცვლება სინამდვილის ესთეტიკური სიმდიდრე, ხდება ღირებულებათა გადაფასება.

მაგრამ როგორ წარმოიშობიან ერთსა და იმავე ეპოქაში განსხვავებული მხატვრული მეთოდები? მაგალითად, XX-საუკუნეში არსებობენ რომანტიზმი, მოდერნიზმი, კრიტიკული რეალიზმი, სოციალისტური რეალიზმი. ეს მრავალფეროვნება იმით აიხსნება, რომ

არსებობენ საზოგადოებრივი პრაქტიკის სხვადასხვა ფენები და სფეროები, ხელოვანთა განსხვავებული მსოფლმხედველობა. მხატვრული მეთოდი ხელოვნების საგნის აქტიური ასახვის შედეგია. მსოფლმხედველობა გამოდის როგორც შუამავალი, საგანსა და ხელოვნების მეთოდს შორის, სინამდვილესა და ხელოვანის აზროვნების წესს შორის. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მეთოდი იმეორებს ხელოვნების საგნის იმ თავისებურებებს, რომლებიც ჩანან მწერლის მსოფლმხედველობის პრიზმიდან, რომლებიც უარსებითესი მომენტების სახით შევიდნენ ხელოვნების შინაარსში. სწორედ ეს წარმოშობს სხვადასხვა მეთოდებს ერთსა და იმავე ეპოქაში.

სინამდვილე ძალზე მნიშვნელოვნად ზემოქმედებს მეთოდზე. მაგალითად, ანტიკური მითოლოგიური აზროვნების ფორმები გამოუსადეგარი აღმოჩნდა საბეჭდი დაზგისა და ტყვიის ეპოქის ხელოვნებისათვის. კლასიციზმს არ შესწევდა უნარი მხატვრულად გაეაზრებინა XX საუკუნის სამყარო: ომები, რევოლუციები, ატომური, კიბერნეტიკული, კოსმოსური ტექნიკა, საზოგადოებრივი ვებებებისა და წინააღმდეგობათა უდიდესი სიმძაფრე... ეპოქა თავის მოთხოვნებს უყენებს მხატვრული აზროვნების წესს.

XX საუკუნის მხატვრული აზროვნების მოვლენები ჩაალიზ მი—მოღერანიზმი

მეოცე საუკუნეში განვითარდა რთული იდეურ-მხატვრული მოვლენა — მოღერანიზმი, რომლის თაობაზეც კანონიერად მიმდინარეობს კამათი. არცთუ იშვიათად მას განიხილავენ გაუბრალოებულად, როგორც დასავლეთის კულტურული ცხოვრების მოღერ მოვლენას. (თითქოს რუსეთში არ ყოფილიყვნენ საკუთარი მოღერანისტები, ან თითქოს მათი შემოქმედება წარმოშვა უცხოური ნიმუშებისადმი უბრალო მიბაძვამ და არა შინაგანმა სოციალურ-კულტურულმა მიზეზებმა). ზოგიერთი სავესებით საფუძვლიანად მიუთითებს რა იმ შინაგან კავშირზე, რომელიც არსებობს ხელოვნების ამ ტიპსა და თანამედროვე ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში მიმდინარე კულტურულ პროცესებს შორის, მიიჩნევენ, რომ საკითხი წყდება ამ მხატვრული ფენომენის სოციალურ-კლასობრივი ეკვივალენტის უბრალო მიგნებით (თითქოს თავისი სირთულისა და ურთიერთწინააღმდეგობის გამო მოღერანიზმი თავისთავში არ შეიცავს სრულიად განსხვავებულ სოციალურ-პოლიტიკურ მიმართულებებს, ანტიფაშისტურიდან პროფაშისტურამდე; ქრისტიანულ-კათოლიკუ-

რიდან ათეისტურამდე, აბსტრაქტულ-ჰუმანისტურიდან აშკარა რეაქციულამდე). ხშირად საქმე დაპყავთ იმ მხატვრული მიმართულებების წრის შემოხაზვამდე, რომლებიც შედიან მოდერნიზმში. მაგრამ მოდერნიზმი მოიცავს ძალზე სხვადასხვაგვარ მხატვრულ მოვლენებს (კუბიზმი, სიურეალიზმი, პოპ-არტი, და სხვ.) და ამგვარი წრის შემოხაზვა ვერ მოგვეცემს წარმოდგენას მოდერნიზმის არსზე.

მოდერნიზმის არსის განსაზღვრების სირთულე, კერძოდ, იმაშია, რომ რეაქციულ იდეურ-ესთეტიკურ კონცეფციებზე დაყრდნობით მოდერნიზმი იშვიათად როდი წარმოშობს მნიშვნელოვან ნაწარმოებებს, შიგნიდან რომ აფეთქებენ ამოსავალ ვიწრო კანონებს. გარდა ამისა, XX საუკუნის ბევრი უდიდესი მხატვარი მოდერნიზმის გავლით, მოდერნისტური გავლენების გადალახვით მიდიოდა რეალიზმთან, ასეთები იყვნენ, მაგალითად, ბ. ბრეხტი, პ. ელუარი, ვ. ვ. მაიაკოვსკი და სხვები. ყოველივე ეს უფლებას არ გვაძლევს ხელი ჩავიქნით მოდერნიზმზე როგორც უაზრობაზე და დავდგეთ იმ თვალსაზრისზე, რომელსაც ვ. ი. ლენინი უწოდებდა „შიშველ უარყოფას“.

ჩვეულებრივ, მხატვრული მეთოდი და მასთან დაკავშირებული ხელოვნების მიმართულება თეორიულად ასაბუთებს და აცნობიერებს საკუთარ თავს. მაგრამ მოდერნიზმმა ამ მიმართებით გამოაქვლინა საოცარი თეორიული თავქარიანობა და უზრუნველობა. მისი ყოველი ახალი სკოლა ხმამაღლა, ზოგჯერ ყვირილითაც კი აცხადებდა თავის პრინციპებს, მაგრამ თითქმის არავინ ცდილობდა მოეცა მოდერნიზმის ზოგადი განსაზღვრა, შეეჭვებინა ერთად სხვადასხვა მოდერნისტული მიმდინარეობებისათვის დამახასიათებელი მიზანდასახულობანი. მაგალითად პოპ-არტი არ ცნობს თავის ესთეტიკურ ნათესაობას სიურეალიზმთან, ეს მოდერნიზმის ერთი სპეციფიკური თვისებათაგანია.

მოდერნიზმის თვითნალიზს და თვითგანსაზღვრას შეეცადა ე. ზამიატინი სტატიაში „ლიტერატურის, რევოლუციისა და ენთრუპიის შესახებ“ (1923 წ.). იგი წერდა: „მეცნიერება და ხელოვნება ერთნაირად აპროექტებენ სამყაროს რაღაც კოორდინატებზე. განსხვავება ფორმისა მხოლოდ კოორდინატთა განსხვავებაშია. ყველა რეალისტური ფორმა არის პროექტირება ევკლიდეს სამყაროს უძრავ, ბრტყელ კოორდინატებზე. ეს კოორდინატები, ეს შეზღუდული, უძრავი სამყარო ბუნებაში არ არსებობს. ის პირობითია, აბსტრაქციაა, არარეალურობაა. და ამიტომაც „სოციალისტური“ ან „ბურჟუაზიული“ რეალიზმი არარეალურია, რეალურთან გაცილებით ახლოსაა პროექტირება ზედაპირის წინმსწრად მრუდეებზე —

ის, რასაც ერთნაირად აკეთებენ ახალი მათემატიკა და ახალი ხელოვნება. რეალიზმი, არა პრიმიტიული, არა realia, არამედ realiora არის ძერა, დამახინჯება, სიმრუდე, არაობიექტურობა. ობიექტურია ფოტოაპარატის ობიექტივი. ახალი ფორმა ყველასთვის არ არის გასაგები, ბევრისათვის ძნელია, ჩვეული, ბანალური, რა თქმა უნდა, უფრო მარტივია, სასიამოვნოა, მყუდროა. ძალზე მარტოვია ევკლიდეს სამყარო და ძალზე რთულია ეინშტეინისა — და მაინც უკვე აღარ შეიძლება ევკლიდესთან დაბრუნება“.

აქ ხაზგასმულია მოდერნიზმის „არატრადიციულობა“, ის, რომ მისი პრინციპი რეალიზმის მიმართ „პირუკუა“. მართლაც, მოდერნიზმი მსოფლიოს კულტურაში ისტორიული მეძვეიდრეობითობის გაწყვეტაა. მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელია აგრეთვე თანამედროვე მეცნიერებაზე გარეგნული დამოკიდებულებაც, არც თუ იშვიათად მექანიკური, ნეობოზიტივიზმის მსგავსი, გადატანა თანამედროვე ფიზიკისა და მათემატიკის აზროვნების ფორმებისა ხელოვნებაში. მაგრამ ზამიატინი თავის განსაზღვრებაში ყურადღებას აქცევს მხატვრული და მეცნიერული აზროვნების მხოლოდ შინაგან რიგებსა და ანგარიშს არ უწევს სოციალურ მიზეზებს, რომლებმაც წარმოშვეს მოდერნიზმი. გარდა ამისა, ის არასწორად ხატავს რეალიზმისა და მოდერნიზმის ისტორიულ მიმართებას. იგი ანიჰილბს ჟიპირატესობას ამ უკანასკნელს და ვერ ხედავს, რომ რეალიზმს მდიდარი აქვს არა მხოლოდ წარსული, არამედ აწმყოც და მომავალიც.

მოდერნიზმი, რომელიც წარმოიშვა XIX საუკუნის დასასრულს, წარმოადგენდა რეაქციას საზოგადოებრივ წინააღმდეგობებისა და პრობლემების გადაუწყვეტელობაზე, ცხოვრებაში იმ ესთეტიკური იდეალების განუხორციელებლობაზე, რომელიც წამოსწია ხელოვნებამ. ბურჟუაზიული სამყაროს მწვავე წინააღმდეგობებმა წარმოშვა მხატვრული აზროვნების მოდერნისტული ტიპი, რომელიც ემიჯნება ტრადიციულს.

ხშირად თავად მოდერნისტები გრძნობენ მწვავე დაუკმაყოფილებლობას ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ხელოვნების მდგომარეობით. ა. კამიუმ მისთვის ნობელის პრემიის გადაცემასთან დაკავშირებით თქმულ სიტყვაში აღნიშნა: „ცოტაა იმის თქმა, რომ ხელოვნებას სახელმწიფოს ძალაუფლება ემუქრება. მარტო ეს რომ იყოს, საქმე მარტივად იქნებოდა: ხელოვანი იბრძოლებდა და დასრულებდა. იმ მომენტიდან; როცა ნათელი ხდება, რომ ბრძოლა ხელოვანის შიგნით მიმდინარეობს, პრობლემა უფრო რთულდება, ან მომაკვდინებელი ხდება. ზიზლი ხელოვნებისადმი, რის მშვენიერ

მაგალითსაც იძლევა ჩვენი საზოგადოება, არ იქნებოდა ესოდენ დამლუბველი, მისით თავად ხელოვნები რომ არ იყვნენ დაავადებულნი. ჩვენს წინაპრებს ექვი შექმნდათ საკუთარ ნიჭში. თანადროულ ხელოვნთ ექვი აქვთ საკუთარი ხელოვნების აუცილებლობაში, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, საკუთარი არსებობის აუცილებლობაში“. მოდერნიზმი არის თავისებური ცდა მხატვრული აზრის უმოქმედების განცდისაგან გაქცევისა. მოდერნისტებს არ ძალუძთ სრულად იმოქმედონ ადამიანის სულზე და ამიტომ ცდილობენ როგორმე შეეხონ მას, თუნდაც დაქრან ის დანგრეული ხელოვნების ნამსხვრევებით.

მოდერნიზმმა გახლიჩა ტრადიციული მხატვრული სახე და მისი ცალკეული ელემენტების აბსოლუტიზაცია მოახდინა. მოდერნიზმის მიმართულებათაგან ზოგიერთმა სახის ობიექტური შინაარსი გაააბსოლუტა (ნატურალიზმი), ზოგმა სახის ფსიქოლოგიური შინაარსი („ცნობიერების ნაკადის“ ლიტერატურა და კინო), ზოგმა — სახის ემოციური დატვირთვა (ექსპრესიონიზმი), ზოგმა სახის ნონ-ფიგურატულ-კოლორისტული მხარე (აბსტრაქციონიზმი) და ა. შ. მოდერნიზმი ყურადღებას ამახვილებს ტრადიციული სახის დაშლის შედეგად გამოყოფილ თვითეულ საწყისზე და ამით ხელოვნებას ცალმხრივ, დარღვეულ რაიმედ გადააქცევს.

მოდერნისტულმა ხელოვნებამ რეალური საზოგადოებრივი ძალები აღიქვა როგორც ადამიანის მიმართ ურჩი, შეუცნობადი. მან ვერ შესძლო, გაეაზრებინა სოციალური პროცესების სიღრმისეული მიზეზები და დაიწყო ხატვა რაღაც ინფერნალური, ბოროტი ნებისა, რომელიც ბრმად წარმართავს ადამიანს.

მოდერნიზმის საპირისპიროდ XX საუკუნის რეალისტური ხელოვნება მთლიანი და მრავალმხრივი აზროვნების საფუძველზე აერთიანებს თავისში მხატვრული აზროვნების ისტორიულად არსებული სხვადასხვაგვარი ტიპების მხატვრულ მიღწევებს, მათ შორის მოდერნიზმის საშუალებების, ხერხების, მხატვრული ტექნიკის პოზიციურ მომენტებს. რეალიზმმა გააღრმავა თავისი ინტელექტუალური შინაარსი, ფსიქოლოგიზმი, ემოციური დატვირთვა, ნოვატორობა ფორმის სფეროში, ამაშია მოდერნიზმის ისტორიულად დაძლევის საწინდარი.

რეალისტური აზროვნების წესი მოდერნიზმის საპირისპიროა. როგორც ვთქვით, მოდერნიზმი არის აზროვნება გახლეჩილი, დარღვეული, ორიენტირებული აბსოლუტიზირებულ ობიექტურობაზე (ნატურალიზმი), ანდა აბსოლუტიზირებულ სუბიექტურობაზე (სიურეალიზმი, აბსტრაქციონიზმი და ა. შ.). რომანტიზმი მთლიანი აზ-

როვნება, ორიენტირებული ესთეტიკურ იდეალზე და ამ იდეალით განათებულ სუბიექტურობაზე. რეალიზმი არის მთლიანი აზროვნება, რომელიც ორიენტირებულია სინამდვილეზე და მისი არსებითი სოციალისტური პროცესების გააზრებაზე და რომელიც ცხოვრებას ხსნის ჰუმანისტური ესთეტიკური იდეალების შუქზე. რეალიზმის პრობლემა — მწვავე თეორიული პოლემიკის ასპარეზია. ფრანგი თეორეტიკოსი რ. გაროდი, რომელმაც რევინიონისტული პოზიციები დაიკავა, თეორიული დაფუძნების გარეშე განავრცობს რეალიზმის საზღვრებს, რეალიზმს აკუთვნებს ფ. კაფკასაც კი იმ საფუძველზე, რომ ის თავის შემოქმედებაში შეეხო გაუცხოების პრობლემას და კითხვას გაუცხოების მიმართ პირად პასუხისმგებლობაზე. მართლაც, გაუცხოების პრობლემამ — XX საუკუნის ერთ-ერთმა მწვავე პრობლემამ — კაფკას შემოქმედებაში ჰპოვა ასახვა. მაგრამ გაროდი მხედველობაში არ იღებს, რომ რეალიზმი როგორც მეთოდი გულისხმობს არა მხოლოდ იმას. თუ რა აისახა ხელოვანის შემოქმედებაში, არამედ იმასაც, თუ როგორ აისახა ის, როგორ კონცეპტუალურ სრულში მოხდა ასახვა. ხელოვნებისათვის მნიშვნელოვანია არა მარტო თემატიკა, არამედ მისი გადაწყვეტაც, პოეტიკაც. კაფკას ნოველების პოეტიკა და მხატვრული კონცეფცია კი არ არის რეალისტური. მისი შემოქმედება აფუძნებს პიროვნებისადმი სამყაროს გლობალურ და გამოუვალ მტრობას, ხოლო მისი თხზულებების პოეტიკა აერთიანებს ლოგიკურსა და ალოგიკურს, რეალურსა და ირეალურს. ამ ხელოვანის აზროვნება სიზმრისეულია: წარმოუდგენელი მეტამორფოზები რეალურ ფაქტებთანაა გადანასკენილი და ავტორის მიერ აღიქმება როგორც რეალური. რა თქმა უნდა, არსებობს კაფკას „სიზმრისა“ და რეალობის კავშირი, მაგრამ ეს რეალიზმის დადასტურება კი არ არის, არამედ აზრის საყოველთაო თვისება.

უ. ფოლკნერი, თ. მანი, ე. ჰემინგუეი, ბ. ბრეხტი აფართოებენ რეალიზმის დადგენილ ჩარჩოს. ყოველ დიდ მხატვრულ აღმოჩენასთან ერთად რეალიზმის გაგება უნდა მდიდრდებოდეს, უნდა ამოწმებდეს თავის საზრისს. საჭიროა ძიება ისეთი თეორიული განსაზღვრებისა, რომელსაც შეუძლია მოიცვას თავის თავში რეალიზმის მთელი სიმდიდრე. მაგრამ ამ განსაზღვრებას უნდა ჰქონდეს ნაპირები. გაროდი კი მათ აუქმებს. „რეალისტია... ის ავტორი, რომელიც ფარაუდობს, რომ მის გვერდით და მისი მონაწილეობის გარეშე არსებობს სამყარო... ასეთი ავტორი გრძნობს თავის პასუხისმგებლობას სამყაროსა და მისი ცვლილებების მიმართ“. გამოდის, რომ ყველა, ვინც განსწავლდება სოლიფსისტისაგან, ვინც თვლის, რომ სამყაროში

არსებობს არა მარტო ჩემი „შე“, უკვე უფლებამოსილია პრეტენზია ჰქონდეს რეალიზმზე. გაროდი აფართოებს „რეალიზმის ნაპირებს“, ავიწროებს ხელოვნების ჰორიზონტებს; მას ეჩვენება: იმისათვის, რათა პიკასო აღიარო დიდ მხატვრად, აუცილებელია მისი აყვანა რეალისტის რანგში. მაგრამ განა მ. ა. ვრუბელის დიდების აღიარებისათვის საჭიროა მისი რეალისტად გამოცხადება? ნუთუ ჯ. ბაირონის მნიშვნელობის ნათელყოფა შესაძლებელია მხოლოდ მისი „გადაყვანით“ რომანტიზმიდან რეალიზმში? მხატვრული მიმართულების ხარისხების რაიმე ტაბელი არ არსებობს. ე. ე. რუსოს მნიშვნელობა არ მცირდება იმის გამო, რომ იგი სენტიმენტალისტი იყო, ხოლო პ. კორნელის დიდება არ ქრება იმის გამო, რომ ის კლასიციზმის წარმომადგენელია.

განსხვავებით სენტიმენტალიზმისა და კლასიციზმის ხელოვნებაში გამომუშავებული სახისაგან, რომელიც დაიყვანება ერთ ესთეტიკურ თვისებაზე (მაგალითად, კარამზინთან საბრალო ლიზას ამალელებლობაზე ანდა მოლიერის ტარტიუფის კომიკურ ფარისევლობაზე), რეალისტური მხატვრული სახე ესთეტიკურად მდიდარია, მრავალფეროვანია, მრავალმხრივია. მ. ა. შოლოხოვის „წყნარ დონში“ გრიგორი ჭელეხოვი, მაგალითად, ავლენს თავს დრამატულ მფოთვაშიც, ამალეებულ ალტკინებაშიც, აქსინიასადმი თავის მთლიანი სიყვარულის სილამაზეშიც და მდაბალ ქცევაშიც (ის დაეცემა იმდენად, რომ ბანდაშიც კი მონაწილეობს) და ბოლოს იმ ადამიანის ტრაგიკულ მარცხში, რომელმაც ვერ შესძლო ეპოვნა ნამდვილი გზა რთულ ისტორიულ სიტუაციაში. უკანასკნელი არის გრიგორის სახის ესთეტიკური დომინანტა.

კ. მარქსი აღნიშნავდა, რომ ერთი და იგივე საგანი განსხვავებულად გადატყდება სხვადასხვა ინდივიდში და გადააქცევს თავის განსხვავებულ მხარეებს. ამდენივე განსხვავებულ სულიერ ხასიათებად¹.

ადამიანი ერთდროულად თავისუფალიცაა და გარემოებებზე დამოკიდებულიც. გარემოებანი შეაღწევენ ხასიათში და ქმნიან მას, ხასიათი შეაღწევს გარემოებებში და ქმნის მათ. რეალისტურ ხელოვნებაში ხასიათისა და გარემოებების ეს დიალექტიკა მთელი თავისი სირთულით დაჰყვრილ და ასახულ იქნა მხატვრული საშუალებებით.

მხატვარი-რეალისტი ზოგჯერ შორდება უშუალო სიცხადეს და ხატავს სინამდვილეს მთელი მისი სირთულითა და არაერთმნიშვნელობით. „მე ჩემი განსაკუთრებული შეხედულება მაქვს სინამდვილეზე (ხელოვნებაში), — წერდა თ. მ. დოსტოვესკი, — და ის, რა-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 7.

საც უმეტესობა უწოდებს თითქმის ფანტასტიურსა და განსაკუთრებულს, ჩემთვის ზოგჯერ შეადგენს სინამდვილის თავად არსებას. მოვლენათა ყოველდღიურობა და გავრცელებული შეხედულება მათზე, ჩემი აზრით, არ არის ჯერ კიდევ რეალიზმი, პირიქითაც კი¹.

რეალიზმის მნიშვნელოვან მიღწევას წარმოადგენს ხალხის, როგორც სოციალური ძალის, აღმოჩენა, რის წყალობითაც დიდად ფართოვდება საზოგადოების ცხოვრების სფერო, რომელიც შედის ხელოვნების საგანში. მხატვრული აზროვნების ეს ფორმა ყველაზე უფრო ადეკვატურად ასახავს სინამდვილეს ესთეტიკურად მდიდარი, მთლიანი მხატვრული სახის დახმარებით. XX საუკუნის ხელოვნებაში გაიზარდა ინტელექტუალური, ფილოსოფიური საწყისის მნიშვნელობა. რეალიზმის უმნიშვნელოვანესი მხატვრული ხერხი ხდება ფსიქოლოგიზმი, რომელიც საშუალებას გვაძლევს ჩავწვდეთ ადამიანის სულის ღრმა საიდუმლოებებს. ამასთან ერთად გამოვლინდა სინამდვილისაგან სულიერი ცხოვრების შედარებითი დამოკიდებულება. ამ აღმოჩენამ გაამდიდრა ადამიანზე ცოდნა, შესაძლებლობა მოგვცა შევიმეცნოთ მისი სულის დიალექტიკა, ვწვდეთ და გადმოვცეთ ხელოვნებაში ცნობიერების მოძრაობა ცხოვრებასთან მის რთულ, ზოგჯერ გაშუალებულ კავშირში. რეალისტურმა ხელოვნებამ გამოიმუშავა მხატვრული საშუალებების ლაკონიური სისტემა სამყაროს ცხოვრებისეული სიმდიდრის გადმოსაცემად. XX საუკუნის რეალიზმი ეძებს ადამიანისა და კაცობრიობის განვითარების გზებს.

რეალისტურმა აზროვნებამ უმაღლეს ფორმას მიაღწია სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში. თავად ცნება „სოციალისტური რეალიზმი“ გამოიმუშავდა დისკუსიებში და თეორიულ ძიებებში, რაც 20-იანი წლების დასასრულის და 30-იანი წლების საბჭოთა კულტურის მრავალი მოღვაწის ჰუმანიტარულ კოლექტიური საქმე იყო. ზოგიერთი მწერალი (თ: გლადკოვი, ი. ლიბედინსკი და სხვები) იძლეოდა წინადადებას საბჭოთა ლიტერატურის მეთოდი განსაზღვრულიყო როგორც „პროლეტარული რეალიზმი“. ვ. ვ. მაიაკოვსკის მიაჩნდა, რომ ჩვენს მხატვრულ მეთოდად უნდა მიჩნეულიყო ტენდენციური რეალიზმი, ხოლო ა. ტოლსტოის აზრით — მონუმენტური რეალიზმი. ვ. პ. სტავსკის უბის წიგნაკში საყურადღებოა ასეთი ჩანაწერი (1926 წ.): „...ჩვენი რეალიზმი სოციალისტური შინაარსით“. 30-იან წლებში მწერლები სულ უფრო მეტად იზიარებდნენ განსაზღვრებას, რომელიც შემოქმედებით მეთოდად

¹ Достоевский Ф. М. Письма. М.—Л., 1930, т. 2, с. 169.

მიიჩნევადა სოციალისტურ რეალიზმს. 1932 წლის 29 მაისის „ლიტერატურული გაზეთის“ მოწინავე სტატიაში ლაპარაკი იყო რევოლუციურ სოციალისტურ რეალიზმზე. ანალოგიური აზრები იყო გამოთქმული ნაციონალურ რესპუბლიკებში. მაგალითად, უკრაინის მწერალთა ხელმძღვანელი ი. უ. კულიკი ამბობდა (1932 წ.)... „ის მეთოდი, რომელზეც ჩვენ თქვენთან ერთად შეგვეძლო ორიენტირება, უნდა იწოდებოდეს „რევოლუციონურ-სოციალისტურ რეალიზმად.“

საყოველთაოდ მიღებულია მოსაზრება, რომ სოციალისტური რეალიზმი არის მხატვრული მეთოდი, რომელიც მოითხოვს სინამდვილის მართებულ და ისტორიულად კონკრეტულ გამოსახვას მის რევოლუციურ განვითარებაში. მაგრამ ასეთ განსაზღვრებაში, ჩვენი წარმოდგენით, საკმარისად არ არის გამოხატული სპეციფიკური ესთეტიკური მომენტი. ამიტომ ძნელია მიუსადაგო ის არქიტექტურას, გამოყენებით და დეკორაციულ ხელოვნებას, მუსიკას, ფერწერის ისეთ ელემენტებს როგორებიცაა პეიზაჟი, ნატურმორტი, ლიტერატურაში — ინტიმური ლირიკა.

ფ. ენგელსი წერდა მოვლენათა ისტორიულად გაცნობიერებულ საზრისზე, როგორც მომავლის ხელოვნების უმნიშვნელოვანეს თვისებაზე. სოციალისტურმა რეალიზმმა შეიტანა მოვლენათა ისტორიული საზრისის გაცნობიერება მხატვრული აზროვნების თავად წესში. სოციალისტური რეალიზმის თეორიამ უნდა მოიცვას ხელოვნების ფორმათა მთელი სიმდიდრე, ანდა მოიცვას მოვლენათა ისეთი გამოსახვა, რომელიც შორდება ისტორიული კონკრეტულობის ასახვას. მაგალითად, ს. ეიზენშტეინის ფილმში „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“ უფრო კომპიშტური დასასრულია, ვიდრე ნამდვილად იყო. აჯანყებულმა მეზღვაურებმა მარცხი განიცადეს, ხოლო ფილმი თავდება იმით, რომ ჯავშნოსანი მშვიდობიანად ჩაუვლის აღმირალთა ესკადრას. მაგრამ ასეთი დასასრული ისტორიული სიმართლიდან გადახვევა კი არ იყო, არამედ ასახვა ისტორიული პერსპექტივისა, რომლის თვალსაწიერიდანაც თავად ფაქტი ფლოტში აჯანყებისა გამოიყურებოდა როგორც ეტაპი დიდი ისტორიული გამარჯვების გზაზე. სხვა მაგალითი ასეთია. ბ. ბრეხტის ბევრ პიესაში დრო და მოქმედების ადგილი მოცემულია აბსტრაქტულ ფორმაში. მოვლენები პიესის „კეთილი ადამიანი სეჩუანიდან“, როგორც ავტორი აღნიშნავს, შეიძლებოდა მომხდარიყო ნებისმიერ ადგილას, სადაც ადამიანი ჩაგრავს ადამიანს. სინამდვილის გამოსახვისას ბრეხტი ხშირად უარს ამბობს გარეგან ისტორიულ კონკრეტულობაზე.

მიუხედავად ამისა, ბრენტის შემოქმედება სიმართლით სავსეა და რეალისტურია, გამსჭვალულია მარქსისტული იდეებით და ისტორიული კონკრეტულობით „მოხსნილი“, სახით. თანამედროვე სამყაროს ზუსტი დახასიათების ფორმით მონაწილეობს მის ნაწარმებებში. სოციალისტური რეალიზმისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ ისტორიულად კონკრეტული იყოს მხატვრის ხატოვანი აზროვნება, ხოლო ეს კონკრეტულობა გამოსახული შეიძლება იყოს ნებისმიერ ფორმაში, მაგალითად, ზღაპრულშიც, რომანტიკულშიც და მეცნიერულ — ფანტასტიკურშიც, რომლებსაც ისტორიული კონკრეტულობა არ ახასიათებთ.

სოციალისტური რეალიზმი თავის თავში შეიცავს რევოლუციურ რომანტიკას, ოცნებას, რომელიც წინ უსწრებს მოვლენათა ბუნებრივ სვლას, ურთიერთობაშია ცხოვრებასთან და აღრმავებს მის წვდომას. რომანტიკა ისტორიული წინასწარჭვრეტის სახიერი ფორმაა, ახლის გრძნობის გამოვლენის და საზოგადოებრივი განვითარების პერსპექტივების გაგების ფორმაა. სწორედ რომანტიკული საწყისის მეშვეობით ითვისებს საბჭოთა მხატვარი თავის აზროვნებაში „სამ სინადვილეს“ (მ. გორკი): წარსულს, აწმყოს და მომავალს. მაგალითად, ვ. მაიაკოვსკის პიესებში „ბაღლინჯო“ და „აბანო“ მის მიერ გამოსახულ 20-იანი წლების სინამდვილეში კომუნისტური მომავალი შემოპყავს. პოეტი ლ. მარტინოვი წერდა:

Ты
Не почитаёшь
Себя стоящим
Только здесь вот, в сущем,
В настоящем,
А вообрази себя идущим
По границе прошлого с грядущим.¹

სოციალისტური რეალიზმის მხატვრული მეთოდი არის ისტორიულად გაცნობიერებული ხატოვანი აზროვნების წესი, რომელიც შესატყვისია თანამედროვე სინამდვილის ესთეტიკური სიმდიდრისა, სოციალიზმის და კომუნისმისათვის ბრძოლის გამოცდილებისა და აერთიანებს თავის თავში წარსულის კლასიკური ხელოვნების საუკეთესო ტრადიციებს. ის არის ესთეტიკური იდეალების პოზიციიდან სინამდვილის სწორი ასახვის წესი.

სოციალისტური რეალიზმი გამოიმუშავებს ცხოვრების განვითარების ოპტიმისტურ მხატვრულ კონცეფციას და ადამიანის გმირულ კონცეფციას. გმირულ ხასიათს წამყვანი ადგილი უკავია სოციალისტურ ხელოვნებაში. მისი გმირი ადა-

¹ Мартынов Л. Собр. соч. В 3-х т. М., 1976, т. 1, с. 443.

მიანებია, რომლებმაც მოახდინეს რევოლუცია და ააშენეს სოციალიზმი, დაიცვეს ფაშიზმისაგან თავისი მონაპოვარი, აქტიურად ერევიან ცხოვრებაში, შეურიგებელი არიან უარყოფით მოვლენებისადმი. იმ ნაწარმოებშიაც კი, სადაც უშუალოდ არ მოქმედებს ასეთი გმირი, მისი სუნთქვა, მისი თვალსაზრისი უხილავად მონაწილეობს. იგი მკითხველს ევლინება ხან როგორც ა. ტ. ტვარდოესკის პოემის „შორეთს იქით შორეთი“ ლირიკული გმირი, ხან როგორც ესთეტიკური იდეალი, რომელიც წინ აღუდგება გორკის „კლიმ სამგინის ცხოვრების“ უარყოფითი პერსონაჟის მდებალ თვისებებს.

სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი მოითხოვს უარყოფითის მხატვრულ გახსნას, ბოროტების მხილებას. „საკეთილდღეოდ გამოყენებული გველის შხამი, — ამბობს ლ. მ. ლეონოვი, — არა თუ ვნებს ჯანმრთელობას, კურნავს კიდევ, ხოლო მედიცინის ემბლემაში გველი გამოხატულია განსაკუთრებით ფართო ფიალას თავზე, რათა არც ერთი წვეთი არ დაიღვაროს უქმად. დასაბუთებულია ისიც, რომ ამ ვერაგული ნივთიერების დამლუპველი მოქმედების მიუხედავად, იგი ცხოვრებისეულად აუცილებელია ლიტერატურულ წრეშიც კი. სუფთა სახით ხმალებისას ის სასიკვდილოა, ლიტერატურაში არასინდისიერი გამოყენებისას კი მას შეუძლია წარმოშვას ნაძირალები სხვების მოსაკვდინებლად, მაგრამ მის იძულებით გაძევებას მელნიდან, შეუძლია გამოიწვიოს თავად ლიტერატურის ხანგრძლივი შეყოვნება“¹.

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი თვისებაა ხალხის გამოხატვა არა მხოლოდ როგორც საზოგადოებრივი პროცესის ობიექტისა, არამედ, აგრეთვე როგორც სუბიექტისა, როგორც ისტორიის შემოქმედისა, თავის ბედის გამგებლისა. პიროვნების აქტიური ცხოვრებისეული პოზიცია, პირველ ყოვლისა, შრომაში გაიხსნება. ამიტომ ხელოვნება არ უნდა აჩვენებდეს ადამიანს იმ საქმის გარეშე, რომელსაც იგი ასრულებს. მაგრამ ის არ უნდა გახდეს რაღაც, ტექნიკისა ან აგროტექნიკის დანამიტის მსგავსი. ხელოვნება ადამიანთმცოდნეობაა, რომელიც წვდება ადამიანს მის გამოვლენათა მთელი სიმდიდრით, სინამდვილესთან მრავალფეროვან კავშირში.

სოციალისტური რეალიზმის ნაწარმოებები (მაგალითად, პიესები კ. ა. ტრენევისა „ლიუბოვ იაროვაია“, ნ. ვ. პოგოდინისა „თოფიანი კაცი“, ბ. ა. ლავრენევისა „რღვევა“, კინოფილმი „ჩაპაევი“) წვდებიან სოციალურ ფაქტორებს, რომლებიც პიროვნების სულიერ წყობას

¹ Литературная газета, 1968, 3 апреля.

აფორმებენ. მათში ადამიანი წარმოდგება არა მარტო მის უშუალო გარემოსთან კავშირში, არამედ აგრეთვე თავის კლასთან, ხალხთან კავშირშიც; ხელოვნების უნარი, გაიგოს ისტორიის შემოქმედი ხალხის არსება, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, როცა გამოსახვის საგანია გარდამავალი ეპოქები. ასეთ ეპოქებში ნათლად ვლინდება როლი ხალხისა, როგორც ისტორიის გადამწყვეტი ძალისა და შემთხვევითი როდია, რომ სწორედ საზოგადოების განვითარების ეს ქარიშხლიანი პერიოდები წარმოადგენენ სოციალისტური რეალიზმისათვის ცხოვრებისეული მასალის დაუშრეტელ წყაროს (ვ. ვ. მაიაკოვსკის „კარგია“, მ. ა. შოლოხოვის „წყნარი დონი“, ი. ე. ბებელის „კონარმია“, ბ. მ. კუსტოდინევის სურათი „1917 წლის 27 თებერვალი“ და სხვა).

წარსულის ბევრი მწერალი ოცნებობდა მკითხველ-მეგობარზე. ახლა ხალხი არის არა შორეული ადრესატი, რომელთანაც საუკუნეების შემდგომ მიდის პოეტის ლექსი ან ფერწერის ტილო, ხალხი მათ გვერდით ცხოვრობს, ერთ ქალაქსა და ერთ ქუჩაზე. ეს ცხოვრების სხვაგვარ შეგრძნებას იძლევა. იცვლება თავად სოციალურ-მხატვრული პრაქტიკა, რომელიც მხატვრული აზროვნების საფუძვლად დგას.

ესთეტიკა როგორც ხელოვნების ონტოლოგია

მეცნიერება მხატვრული კულტურის
სოციალურ ყოფიერებაზე



1. მხაფერული ნაწარმოები როგორც ხელოვნების ყოვნიარების უორკვა

მხაფერული ნაწარმოები და მისი სკრაქვა

მხატვრული ნაწარმოები ხელოვნების არსებობის ფორმაა, მხატვრული სახეების სისტემაა, რომელიც ქმნის ერთ მთლიანობას. ეს ხელოვნების ონტოლოგიის სფეროა. ნაწარმოები, რჩება რა იმად, რაც არის, ისტორიულად იცვლება, როცა შედის ურთიერთქმედებაში ახალ ცხოვრებისეულ და მხატვრულ გამოცდილებასთან და ახალ თვისებებს იძენს. იგი ყოველი ახალი თაობის მიერ იკითხება „ახალი და თანადროული თვლით“.

ნაწარმოების განსხვავებული წაკითხვა განპირობებულია მისი აღქმისა და ინტერპრეტაციის მსოფლმხედველობითი ხასიათით და ავლენს ნაწარმოების ისტორიულ მოძრაობას. დიადი ქმნილებანი ყოველთვის ჩვენი მარადიული თანამგზავრები და ჩვენთვის თანამედროვენი არიან.

მაგრამ როგორ ხორციელდება ნაწარმოების ისტორიული მოძრაობა? რა ამოძრავებს მას, რომელი ძალა? განსხვავებული აღქმა? მაგრამ ეს ნაწარმოების მიმართ გარეგანი ფაქტორია და საჭიროებს საყრდენს რაიმე შინაგანი თვისების სახით, რომელიც საშუალებას აძლევს ნაწარმოებს იყოს ისტორიულად ცვალებადი და საკუთარი თავისაგან განსხვავებული.

მხატვრული შედეგები ვითარდებიან კაცობრიობასთან ერთად. მათი ისტორიული ცვალებადობის საფუძველია თვით მხატვრული ფენომენის შინაგანი წინააღმდეგობა, ამ ფენომენის ჰარმონიული სტრუქტურის დაძაბულობა. როგორია ეს წინააღმდეგობანი?

1. ნაწარმოები არის მატერიალური რამ, და ამავე დროს სულიერიცაა. ის მატერიალური საგანია, რომელსაც ძალუძს კულტურის არეში გამოავლინოს თავისი სულიერი, მხატვრული თვისებები და მოახდინოს სოციალურად მნიშვნელოვანი ზემოქმედება.

2. ნაწარმოები ექვემდებარება მორალურ საწყისს და იმავდროულად იგი გონების საგანია. ის საზრისისა და ღირებულების ერთიანობაა.

3. ნაწარმოები პიროვნული და სოციალურია: იგი მხატვრის

თვითგამოხატულებაცაა და საზოგადოებრივი პრობლემების გადაჭრა, საზოგადოებრივი ფსიქოლოგიისა და იდეოლოგიის გამოხატულებაც.

4. ნაწარმოებში შერწყმულია იდეები და პლასტიკური სახეები, რომლებიც მხატვრულ რეალობას ქმნიან. მასში გამოხატული სამყაროს მხატვრული კონცეფცია შენდება სამყაროს იდეურ-ემოციური სისტემისა და პლასტიკური სურათისაგან.

5. ნაწარმოები იდეალურისა და რეალურის შერწყმას; მხატვრული ტუქსტი და მისი ენა, ერთი მხრივ, მიეკუთვნებიან წარმოსახულ სამყაროს, მეორე მხრივ კი, კონკრეტულ ობიექტებს.

6. ნაწარმოები მხატვრული სახეების ერთიანი სისტემაა. ეს სახეები კი წინააღმდეგობრივი ერთიანობაა: რაციონალურისა და ემოციურისა, ობიექტურისა და სუბიექტურისა, ცნობიერისა და ქვეცნობიერისა, ინდივიდუალურისა და ზოგადისა.

ნაწარმოების ბუნების განმსაზღვრელი ყველა ეს წინააღმდეგობრივი თვისება გავლენას ახდენს ნაწარმოების ანალიზის მეთოდოლოგიაზე. მაგალითად, ნაწარმოებში საზრისისა და ღირებულების ერთიანობა ანალიზის დროს მოითხოვს ინტერპრეტაციისა და შეფასების ერთიანობას.

მხატვრული ნაწარმოები ასახავს სამყაროს პიროვნებასთან მის მიმართებათა მთელი სირთულით და მთელი ესთეტიკური სიმდიდრით (კაცობრიობასთან ღირებულებით მიმართებაში).

სამყაროს მხატვრულ კონცეფციაზე მსოფლმხედველობისა და სინამდვილის განსაზღვრული ზემოქმედების მიუხედავად, არსებობს ამ კონცეფციის გარკვეული ავტონომიურობა. ეს შედარებითი ავტონომიურობა თვალსაჩინოდ ვლინდება, როცა სამყაროს მხატვრული კონცეფცია, მსოფლმხედველობის გამოხატვისას, ამ უკანასკნელზე ფართო აღმოჩნდება და გადალახავს მის შეზღუდულობას. სინამდვილისაგან ავტონომიურობა შემოქმედებითი ფანტაზიის მაღალი როლით აიხსნება, ხოლო მსოფლმხედველობისაგან ავტონომიურობა მხატვრული კონცეფციის ზემოთ აღნიშნული თავისებურებებით: მასში იდეათა სისტემის (იდეურ-ემოციური საწყისი) და სინამდვილის ასახვის პლასტიკური სისტემის კონკრეტულ-გრძნობითი საწყისი, გადაჯაჭვით უკანასკნელი თითქოსდა ქმნის მხატვრულ რეალობას, რომელსაც გააჩნია ისეთი თვისებები, როგორებიცაა წინასწარ მოუტე მლობა, შემთხვევითობა, უშუალობა, თვითმოქმედება, ე. ი. ერთი შეხედვით აქვს თავად სინამდვილის თვისებები, სიცოცხლის უშუალო ფაქტის სტატუსი. თუმცა ეს წინასწარ მოუტე მლობა და რეალურობა მხოლოდ ილუზიაა. მიუხედავად ამისა,

ცხოვრების უშუალოდ ასახვა იწვევს მასალის გარკვეულ გაბატონებას ხელოვანზე, ობიექტურის ზემოქმედებას, ხოლო ზოგჯერ ბატონობასაც, სუბიექტურზე, და მაშასადამე, მხატვრის ჩანაფიქრის და მისი შესრულების, მიზნისა და შედეგის არასრულ შესაბამისობას.

ფილოსოფიური იდეა შედის მხატვრული ნაწარმოების შემადგენლობაში, როგორც ერთ-ერთი მომენტი, რომელიც განსაზღვრავს სამყაროს მხატვრული კონცეფციის არსს, მაგრამ არ არის ამ კონცეფციის ტოლფასოვანი. ერთი და იგივე ფილოსოფიური იდეა, იაზრებს რა ყოფიერებისა და შემეცნების საერთო პრობლემებს, შესაძლოა გამოვლინდეს სხვადასხვა ნაწარმოებში. მხატვრული იდეა კი მუდამ ო რ ი გ ი ნ ა ლ უ რ ი ა, გ ა ნ უ მ ე ო რ ე ბ ე ლ ი ა და ამავე დროს შეიცავს მრავალ შრეს, ის გამოვლინდება პირდაპირ გამოთქმული იდეების მეშვეობითაც და ცხოვრების მსგავსი პლასტიკური სახეების სისტემის მეშვეობითაც. ნაწარმოების ნიადაგია რეალურობა, რომელიც მთელი კულტურის — ფილოსოფიის, პოლიტიკის, მორალის, მეცნიერების — პრიზმაშია გარდატეხილი. მაგრამ ხელოვნება არ არის ფილოსოფიური, პოლიტიკური, მორალური ან სამეცნიერო იდეების უბრალო განმეორება განსაკუთრებულ ფორმაში. ნაწარმოების სტრუქტურა იმდენად ყოვლისმომცველია, რომ შეიძლება შეიცავდეს ამ იდეებსაც და პლასტიკური სახეების მეშვეობით გადმოცემულ სამყაროს ესთეტიკურ სიმდიდრესაც. მხატვრულ ნაწარმოებში მოვლენათა მოცვის სიფართოვეს ვერ შევადრება კულტურის ვერცერთი სხვა ფენომენი. პოლიტიკა ყურადღებას აპყრობს ურთიერთობას კლასებს შორის, ფილოსოფია — აზროვნებასა და ყოფიერების მიმართებას, ხელოვნებას კი აინტერესებს ადამიანის და სამყაროს დამოკიდებულებათა მთელი სისტემა, პიროვნების მიმართება საკუთარ თავთან, სხვა ადამიანებთან, საზოგადოებასთან, კაცობრიობასთან, ბუნებასთან „მეორე“ (ხელთქმნილ) ბუნებასთან, სამყაროსთან. ეს მიმართებები უფრო რთული და მდიდარია. ვიდრე ყველაზე უფრო ღრმა იდეების სისტემა. ჰეგელის ხელოვანი ცხოვრების სიმართლის ერთგულია. როცა გონებაჰკრეტიით სქემა ეწინააღმდეგება პიროვნებისა და სამყაროს მიმართებების სირთულეს, ასეთ ხელოვანს არ შეუძლია უღალატოს რეალურ მიმართებათა სიმართლეს, და ღალატობს სქემას. ამაშია ხელოვნების მსოფლმხედველობრივ შეზღუდულობაზე რეალიზმის გამარჯვების აზრი.

ყოველი მხატვრული მიმართულება ქმნის მხატვრული ნაწარმოების თავის ტიპს სამყაროს მისეული მოდელით. ამ

უკანასკნელს შეესაბამება გარკვეული იერარქია ნაწარმოების სტრუქტურის შემადგენელი შრეების იმ განლაგებისა, რომლებშიაც ვლინდება ადამიანის ურთიერთმოქმედებათა ტიპები სხვადასხვა შინაგან და გარეგან გარემოსთან.

პირველი შრე („მე-მე“) არის ადამიანის შინაგანი ურთიერთქმედება საკუთარ თავთან. ნაწარმოების ამ შრეში მხატვრულად აღიბეჭდება ადამიანის მიერ საკუთარი თავის, როგორც პიროვნების, გაცნობიერება, ცნობიერებისა და ქვეცნობიერების კონფლიქტები. ეს შრე გამოავლენს „სულის დიალექტიკას“, „ცნობიერების ნაკადს“ და წარმოადგენს ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური პრობლემათიკის მატარებელს, პიროვნების მხატვრული ანალიზის სფეროს.

მეორე შრე („მე-შენ“) არის ადამიანის კომუნიკაცია მეორე ადამიანთან. ეს შრე ზნეობრივ-ეთიკური პრობლემათიკის მატარებელია.

მესამე შრე („მე-ჩვენ“) არის ადამიანის ურთიერთობის სოციალური მხარეები, განსხვავებული მხარეები პიროვნების სოციალური ყოფიერებისა და სოციალურის გარემოსთან, კლასთან, ერთან, ხალხთან, საზოგადოებასთან, სახელმწიფოსთან პიროვნების ურთიერთმოქმედებისა. ეს შრე სოციალურ-პოლიტიკური პრობლემათიკის მატარებელია.

მეოთხე შრე („მე-ჩვენ ყველანი“) არის პიროვნების მიმართება კაცობრიობასთან და მის ისტორიასთან. ეს შრე ფილოსოფიურ-ისტორიული პრობლემათიკის მატარებელია.

მეხუთე შრე („მე-ყოველივე“) ესაა პიროვნება და ბუნებრივი გარემო. ეს შრე ნატურფილოსოფიური, ფილოსოფიურ-ეკოლოგიური პრობლემების მატარებელია.

მექვშესე შრე („მე-ყველაფერი, რაც შექმნილია ჩვენს მიერ“) ესაა პიროვნება და ხელთქმნილი „მეორე ბუნება“. ეს შრე ფილოსოფიურ-ურბანისტული, შემოქმედებით-ესთეტიკური პრობლემების მატარებელია.

მეშვიდე შრე („მე-ყოველივე, რაც არის“) ესაა ადამიანი და სამყარო. ნაწარმოების ეს შრე შეიცავს უმაღლეს ფილოსოფიურ-მეტაფიზიკურ პრობლემებს, რომლებიც ყოფიერების არსს ეხება.

ხელოვნების მიერ მოდელირებული ადამიანური საქმიანობის ყველა ტიპს, პიროვნების სამყაროსთან მიმართების ტიპებს ხელოვნება განიხილავს მათი ესთეტიკური მნიშვნელობით, კაცობრიობასთან მათი მიმართების თვალსაზრისით. ეს განაპირობებს სწორედ ხელოვნების ჰუმანისტურ ხასიათს, ავლენს მისი ესთეტიკური ბუნების არსს.

სამყაროს მხატვრულ კონცეფციას განსაზღვრავს ის, თუ ამ შრე-

ბიდან რომელია გაბატონებული; რომელი შრე არ არის მოცემული; დომინირებული შრიდან როგორი იერარქიული თანმიმდევრობით არის განლაგებული დანარჩენი შრე; როგორ არის გააზრებული ყოველი მოცემული შრე; რომელი იდეები (ფილოსოფიური, პოლიტიკური, ზნეობრივი და ა. შ.) შედიან მხატვრულ კონცეფციაში სამყაროს პლასტიკურ მოდელთან ერთად.

ნაწარმოების მიკუთვნება ამა თუ იმ მიმდინარეობისადმი ყოველთვის განისაზღვრება ამ ნაწარმოების ტიპოლოგიური მხატვრულ-კონცეპტუალური კონსტრუქციის ხასიათით. ერთი მიმართულების სხვადასხვა ნაწარმოებში იგი განსხვავებული სახით წარმოსდგება, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ინარჩუნებს თავის ძირითად კარკასს.

ქეჟუალური და მარალიული ნაწარმოებში

ნაწარმოები მრავალ შრეს შეიცავს და ერთ-ერთი შრეა მისი პოლიტიკური ყოფიერება, მისი ჩართულობა ეპოქის იდეურ ბრძოლაში (გავეიხსენოთ, თუნდაც, ა. ნ. რადიშჩევის „მოგზაურობა პეტერბურგიდან მოსკოვში“, ანდა ი. ს. ტურგენევის „მამები და შვილები“). სწორედ ეს შრე განაპირობებს ნაწარმოების აქტუალობას, მის თანადროულ უღერადობას, რომელიც სუსტდება ან სავსებით იკარგება პოლიტიკურ გარემოებათა ცვლილების დროს, და არცთუ იშვიათად ახალი თაობები ამ ნაწარმოების გაცნობისას თითქმის ვეღარ შეიგრძნობენ მასში ჩადებული პოლიტიკური პრობლემატიკის რეალურობას. მაგალითად, პრობლემატიკა, რომელიც შეადგენს ფ. მ. დოსტოევსკის „ეშმაკობის“ აქტუალურ შრეს — ნეჩაევიჩინა, ტერორიზმი — გარკვეულ სიტუაციებში მომავალშიც შეიძლება უღერდეს თანადროულად, მაგრამ, შესაძლოა მომავალ თაობებს სავსებით არარსებითადაც მოეჩვენოს. ახალ ისტორიულ სიტუაციაში, პოლიტიკური რეალობის სხვა წერტილთან შეხებისას, იგივე ნაწარმოებმა შესაძლოა იცოცხლოს ახალი ცხოვრებით.

ნაწარმოების აქტუალური შრე ორიენტირებულია მოცემულ საზოგადოებაზე. ნაწარმოების სიღრმისეული შრეები კი მიმართულია კაცობრიობისაკენ და ანიჭებენ ნაწარმოებს ონტოლოგიურად ხანგრძლივ სტატუსს, რადგან ნაწარმოები თავის მთლიანობაში არის არა მხოლოდ პასუხი თანამედროვეობის კონკრეტულ საჭირობოროტო სიტუაციაზე, არამედ გამიზნულია ხანგრძლივი და მარადიული სიცოცხლისთვისაც კი.

აქტუალური პოლიტიკური ფენა ორიენტირებულია ამჟუთიერ-

ზე, მაგრამ იგი აუცილებელია. სწორედ ზნეობრივ-პოლიტიკურ იდეათა და შეფასების სისტემის მკვლევებით ვლინდება ხელოვანის სოციალური პოზიცია — გარკვეული ზომით სწორედ ეს სისტემა აპროგრამირებს მხატვრული ნაწარმოების ყველა სხვა პარამეტრისა და ელემენტის აღქმას, ხოლო ზოგჯერ ხელს უშლის კიდევ მისი სიღრმისეული (ესთეტიკური) შრის დანახვას. მაგალითად, აოციტი ფ. ი. ტიუტჩევი თითქოს არ არსებობს თავისი თანამედროვეებისათვის: ის მათთვის ნაკლებგასაგებია. ნ. ა. ნეკრასოვისათვის 1856 წელსაც კი ტიუტჩევი მეორეხარისხოვანი ბაროკოსეული პოეტია. ტიუტჩევი მრავალი წლის შემდეგ წარმოჩინდა როგორც მნიშვნელოვანი მხატვრული ფიგურა. ეს იმით აიხსნება, რომ მის ლექსებში შესუსტებული იყო გარეგანი აქტუალური-სოციალური შრე, რომელსაც უშუალო კავშირი აქვს თანადროულობასთან.

ნაწარმოების შინაგანი (ესთეტიკური) ფენა „ორიენტირებულია კაცობრიობის ისტორიის ხანგრძლივ მონაკვეთზე. ყოფიერების პრობლემას ხელოვნებაში აქვს სამი განზომილება: წარსული, ამჟამინდელი და მომავალი. მხატვრულ ნაწარმოებში ცოცხალია კაცობრიობის ისტორიული მეხსიერებაც, რომელიც ინახავს წარსულს, და მომავლის წინასწარი განჭვრეტაც. ხელოვანი ამყარებს ურთიერთობას თავის სოციალურ წრესთან, თანამედროვეებთან, „ახლობლებთან“ და შორეულებთანაც, კაცობრიობასთანაც. იგი ისწრაფვის შეიჭრას დღევანდელ ურთიერთობებში და გადალახოს თანადროულობის საზღვარი, შეიტანოს მომავალში თავისი ეპოქის გამოცდილება, გაზომოს თანმიმდევრობა გარდაუვალი ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებების პარამეტრიებით. ესაა როგორც მარადიული ეთიკური ორიენტრები (სიკეთე და ბოროტება), ისევე ზოგადსაკაცობრიო ესთეტიკური ღირებულებები (მშვენიერი და უგვანო).

ნაწარმოების მნიშვნელობა ყოველთვის იცვლება მისი ფუნქციის არასტაბილურობის გამო. მაგრამ ამ ცვალებადობას არაფერი აქვს საერთო რელატივობასთან. მიუხედავად ნაწარმოების ცვალებადობისა, იგი თავისი თავის იგივეობრივი რჩება, მასში შემოინახება მისი იდეურ-ესთეტიკური გარკვეულობა.

ა. ს. პუშკინის „ევგენი ონეგინის“ დომინანტური ფუნქცია XIX საუკუნეში სხვაა, ვიდრე ჩვენს დროში. თანამედროვე მკითხველისათვის დეკაბრისტთა პოლიტიკური იდეები არააქტუალურია. მიუხედავად ამისა, შესუსტებული აქტუალური-პოლიტიკური პრობლემატობა სავსებით არ ქრება, იგი უბრალოდ სხვაგვარად ჟღერს. ეს ლექსად დაწერილი რომანი ახლა მიბრუნებულია მკითხველისაკენ თითქოსდა თავისი სხვა მხრით — აღიქმება როგორც ისტორიული

თხრობა ხალხის სულიერი ბიოგრაფიის ფაქტებზე. დეკაბრისტული ლირიკის პოლიტიკური ფუნქცია ადგილს იცვლის — ეს იქცევა ისტორიულ-კულტურულად. ამავე დროს, ამ „გადატანის სისტემის“ წყალობით ახალი ეპოქის მკითხველი აცნობიერებს ნაწარმოების ისტორიულ აქტუალობას, იგი წარმოადგენს მოცემული პოლიტიკური იდეების მნიშვნელობას თავისი დროისათვის. ეს აძლიერებს ნაწარმოების ემოციურ ზემოქმედებას, რადგან მკვიდრდება სახე კეთილშობილი ხელოვანისა, რომელიც „ქეშმარიტებას მეფეებს ღიმილით ეუბნებოდა“, ეს ქეშმარიტება უკვე აღარ შეესაბამება დღევანდელი მკითხველის შეხედულებებს, მაგრამ მკითხველს ალაფრთოვანებს პოეტის სიამამაცე და კეთილშობილებაც.

ნაწარმოები მთელი მხატვრული სამყაროა, რომელსაც აქვს შედარებითი დამოკიდებულება, თავისი დასრულებულობაც. ეს სულის სამყაროა, რომელიც თავისი სირთულითა და მასშტაბურობით არ ჩამორჩება რეალურს. მაგრამ მართებული არ იქნება ამის გამო ნაწარმოების სამყარო განვიხილოთ ცხოვრებასთან კავშირის გარეშე (რაც ახასიათებს ბურჟუაზიული ლიტერატურათმცოდნეობის ზოგიერთ მიმართულებას). ამით უარყოფა ლიტერატურისა და ხელოვნების ასახვით-შემეცნებითი შესაძლებლობები, უარიყოფა მათი უნარი ასახონ და გაიზარონ რეალობა, და ამავე დროს აბსოლუტდება მათი მხატვრული ფანტაზია, თამაშისეული მხარეები და მხატვრული შემოქმედების მაპროდუცირებელი ასპექტები.

სიმართლე და სიმართლისგაგვიარობა

მხატვრული სიმართლე და მისი გამოხატვის ოსტატობა ფასდებოდა ხელოვნებაზე თეორიულ-კრიტიკულ მსჯელობის დასაწყისიდანვე.

ძველი ეგვიპტელმა მოქანდაკე მერტისენმა (ფარნაოზ მენტისოტეპ III ეპოქა), რომელიც საცოცხლეშივე იმზადებდა საფლავის ქვის ფირფიტას, მასზე ასეთი ავტოდახასიათება ამოკვეთა: „მე მხატვარიც ვიყავი, ჩემს ხელოვნებაში გამოცდილი, ჩემი ცოდნით ყველას აღვემატებოდი... მე შემეძლო გადმომეცა ადამიანის ფიგურის მოძრაობა, ქალის სიარული; იმ მეომრის მდგომარეობა, ხმალს რომ იქნევს და დამარცხებულის მოკეცილი პოზა... შეშინებული გამოხედვა იმისა, ვინც მძინარე შეისწრეს, ბადროს მტყორცნელის ხელის მდგომარეობა და მორბენალის წახრილი ტანიც. მე ვაკეთებდი ინკრუ-

სტრაციებს, რომლებსაც ვერაფერს აკლებდა ვერც ცეცხლი და ვერც წყალი“¹.

მხატვრული სიმართლე მხატვრული შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი ესთეტიკური კანონზომიერებაა.

სიმართლე ხელოვნებაში არ არის სიმართლისმაგვრობა, რადგან სიმართლე არ არის ცხოვრებასთან უბრალო მსგავსება. არსებობს თქმულბა მხატვარზე, რომელმაც იმდენად ოსტატურად დახატა ყვავილები, რომ მათ აღიქვამდნენ როგორც ცოცხალს არა მარტო ადამიანები, არამედ ფუტკრებიც კი: ისინი ტილოზე სხდებოდნენ თაფლის შესაგროვებლად. რას იზამ, თუ კი ხელოვნება ფუტკრებს ატყუებს, ეს დიდი ცოდვა არ არის, მაგრამ თუ ის ატყუებს ადამიანებს, ეს უბედურებაა: ხელოვნება სინამდვილის გაყალბებად იქცევა. ხელოვნებაში სიმართლისა და სიმართლისმაგვარობის განსხვავების სასარგებლოდ ძალზე დამარწმუნებელი საბუთები დიალოგის ფორმით ჭერ კიდევ გოეთემ მოიყვანა:

„მ ა ყ უ რ ე ბ ე ლ ი: მაშ თქვენ ამბობთ, რომ მხოლოდ უვიცს შეიძლება მოეჩვენოს ხელოვნების ნაწარმოები ბუნების ნაწარმოებად?

დ ა მ ც ვ ე ლ ი: რა თქმა უნდა, გაიხსენეთ ფრინველები, რომლებიც დიდი ოსტატის დახატულ ალუბლებთან მიფრინდებოდნენ ხოლმე.

მ ა ყ უ რ ე ბ ე ლ ი: და განა ეს არ ადასტურებს, რომ ისინი არაჩვეულებრივად იყო დახატული?

დ ა მ ც ვ ე ლ ი: სრულიადაც არა, უფრო სწორედ ეს ასაბუთებს, რომ მოყვარულები ნამდვილი ბელურები იყვნენ“².

ერთ უდიდეს ბუნებისმკვლევართან, განაგრძობს დამცველი, ცხოვრობდა მაიმუნი. ერთხელ მეცნიერმა მაიმუნი თავის ბიბლიოთეკაში იპოვნა. იგი შეეჭვოდა ხოჭოებს, რომლებიც სურათებზე იყო დახატული.

„მ ა ყ უ რ ე ბ ე ლ ი: საკმაოდ თავშესაქცევი ანეგდოტია.

დ ა მ ც ვ ე ლ ი: ვიმედოვნებ, ამ შემთხვევისათვის შესაფერისი? ხომ არ გაუტოლებთ ამ ფერად სურათებს უდიდესი ხელოვნის ნაწარმოებებს.

მ ა ყ უ რ ე ბ ე ლ ი: ძნელად!

დ ა მ ც ვ ე ლ ი: მაიმუნს კი ფიქრის გარეშე მიაკუთვნებთ უმეტარ მყურებლებს?

¹ Матье М. Э. История искусства Древнего Востока. Л., 1941, т. 1, с. 16.

მ ა ყ უ რ ე ბ ე ლ ი: დიახ, და ამავ დროს ხარბებს. თქვენ მეუცნაურ აზრამდე მიმიყვანეთ. იქნებ ამიტომაა, რომ უმეცარი მოყვარული ითხოვს ნაწარმოებიდან ბუნებრიობას, რათა დატკბეს მისით თავისი, ხშირად უხეში და ბიწიერი, გემოვნების შესატყვისად?

დ ა მ ც ვ ე ლ ი: მე სავსებით ვიზიარებ ამ თვალსაზრისს¹.

სიმართლისმსგავსების თვალსაზრისით მსოფლიო ხელოვნებაში გაუმართლებელია ბევრი დეტალი, გარემოება, ხასიათი, სახე. სინამდვილეს არ შეესაბამება ბრინჯაოს ცხენი, სპილენძის მხედარი და რკინის აღვირი, რომლითაც უძლიერესმა მეფემ ბედის ყალყზე დააყენა რუსეთი ა. ს. პუშკინის პოემაში. ე. ფალკონეს მთელი ქანდაკება ხომ ბრინჯაოსგანაა ჩამოსხმული. მაგრამ ამ ქანდაკების პუშკინისეული დახასიათება მკითხველს ეხმარება გაიგონოს ბრინჯაოს ხმაური და საშუალებას აძლევს, იგრძნოს მეფის — „საოცარი მშენებლის“ — რკინისებური ნება, შეიგრძნოს დიად პეტრეში, რომელიც წყვედიადში ევგენიზე ამაღლებულა, პატარა ადამიანისადმი მტრულად მიმართული ძალაც. დაინახოს მასში არა მარტო „სათაყვანო“, არამედ, „ქედმაღალი კერპიც“, ე. ი. რალაც ესთეტიკურად უარყოფითი. სიმართლისმსგავსების თვალსაზრისით არარეალურია დიდი კერი ვ. ი. სურიკოვის სურათში „მწიკოვი ბერეზოვოში“, მაგრამ სწორედ ასეთი კერი ეხმარება მხატვარს გახსნას გადასახლების დამთრგუნველი ატმოსფერო და ის სულიერი მდგომარეობა, რომელშიც იმყოფება გმირი.

ხელოვნება ქმნის არა სიმართლის მსგავს ცხოვრებას, არამედ, „რალაც კეშმარიტად მართალს, ზოგჯერ კი უფრო მართალს, ვიდრე თავად სიმართლეა“². სიმართლე ხელოვნებაში სრულიადაც არ არის სინამდვილესთან მიმსგავსება. ი. ბაბელი ბრძნულად ამბობდა, რომ კარგად მოფიქრებულ ამბავს არ ესაჭიროება გავდეს ცხოვრებას: ცხოვრება მთელი ძალით ცდილობს დაემსგავსოს კარგად მოფიქრებულ ისტორიას.

• არისტოტელე პოეტს ისტორიკოსზე მალა აყენებდა, რადგან ისტორიკოსი ყველა მხოლოდ იმას, რაც მოხდა, ესე იგი ყველა არა მხოლოდ არსებით მოვლენებზე, არამედ შემთხვევითზეც, პოეტი კი წმინდს ისტორიას შემთხვევითისაგან. მოვლენები, რომელთა შესახებაც ყველა ისტორიკოსი, უფრო მეტად ალბათური ხასიათისაა, ზუსტად რომ ვთქვათ, ისინი აბსოლუტურად ალბათურია, რადგან

¹ Гёте. Избранные произведения. М., 1950, с. 631.

² Хемингуэй Э. Избранные произведения в 2-х т., т. I, с. 20.

ნამდვილია. ხელოვნება ცხოვრების უბრალო ტვიფრი კი არ არის, არამედ მისი ალბათობაა, მისი ყველაზე მეტად შესაძლებელი ვარიანტია. მოვლენები, რომელთა შესახებაც ლაპარაკობს პოეტი, მუდამ შეიცავენ თავის თავში გააზრებულ, აზრით დამუშავებულ ფაქტებს. ამ, მხოლოდ გარკვეულ ფარგლებში სწორმა არისტოტელესეულმა კონცეფციამ მოულოდნელად თავისი ძირითადი აზრის გამართლება ჰპოვა კიბერნეტიკაში. ხელოვნების შემეცნებითი ფუნქცია უეცრად წარმოსდგა თავის ზუსტ მათემატიკურ განზომილებაში. კიბერნეტიკის შემქმნელი ნ. ვინერი წერს:

„სიგნალით გადაცემული ინფორმაცია შეიძლება გაგებულ იქნას, არსებითად, როგორც ამ ინფორმაციის ენტროპიის უარყოფა და როგორც მისი ალბათობის უარყოფითი ლოგარითმი, ე. ი. რაც უფრო ალბათურია ცნობა, მით უფრო ნაკლებ ინფორმაციას შეიცავს ის. მაგალითად, კლიშეს ნაკლები საზრისი აქვს, ვიდრე შესანიშნავ ლექსებს“¹.

მხატვრული სიმართლის ალბათობა ყოველთვის შეიცავს მოულოდნელობას. თუ ნაწარმოებში ყველაფერი მოსალოდნელია, წინასწარ ცნობილია, მაშინ ჩვენს წინაშეა შტამპი — გაცვეთილი, მდაბალი, ჩვეულებრივი ნახევრადჭეშმარიტება და არა ნამდვილი მხატვრული სიმართლე. ვ. ვ. მაიაკოვსკი შემთხვევით როდი ეძებდა მოულოდნელ რითმებს:

Где найдешь,
на какой тариф,
рифмы, чтоб враз убивали, нацелясь?
Может,
пяток
небывалых рифм
только и остался
Что в Венецуэле.²

ის, რომ სიუჟეტის მძაფრი განვითარება ძლიერად იპყრობს შკითხველის ყურადღებას, მხოლოდ გარეგნული გამოვლინებაა იმ მნიშვნელობისა, რომელიც აქვს მოულოდნელ ალბათობას მხატვრული სიმართლისათვის.

ა. ს. პუშკინის თხზულებაში „ლხინი ქამიანობის დროს“ ორი ქალი ესწრება ლხინს. ერთია გამხდარი, სუსტი. მაგრამ ცხედრებით გადავსებული საშინელი ურმის დანახვისას გრძნობას კარგავს მეორე, რომელსაც თითქოსდა მამაკაცური გული აქვს. მხატვრული სიმართლე პარადოქსალურია, მოულოდნელია, ის შეიცავს

¹ Винер Н. Кибернетика и общество. М., 1958, с. 34.

² Маяковский В. Полн. собр. соч. В 13-ти т., т. 7. с. 121.

გაუთვალისწინებელს და ამიტომ ინფორმაციულად სავსეა. „ხელოვნების სიმართლე მუდამ გასაოცარი სიმართლეა. ხელოვნება გამოაშუქებს საფარველიდან, „ფრაზათა სისტემიდან“... ეძებს დაფარულს, უარყოფს ფართოდ გავრცელებულს, აქედან მისი „შესანიშნავი უაზრობები“, მისი მოსალოდნელი მოულოდნელობები, სწრაფვა ანტინომიებისაკენ და მისი საკუთარი ჯადოსნურ-ანტინომიური სტრუქტურა“¹.

¹ Дмитриева Н. Диалектическая структура образа. — Вопросы литературы, 1966, № 6, с. 73.

2. მხაგვრული სტილი

სტილი როგორც ხელოვნების მთავარი კატეგორია

ცნება „სტილი“ მრავალი მნიშვნელობის მქონეა. ამ ცნებას იყენებს სხვადასხვა მეცნიერება (ლიტერატურათმცოდნეობა, ხელოვნებათმცოდნეობა, ლინგვისტიკა, კულტუროლოგია და ესთეტიკა). და რაც უფრო ფართოდ ესმით ეს ცნება („ტანსაცმლის სტილი“, „მოდის სტილი“, „ქცევის სტილი“, „თამაშის სტილი“, „ცხოვრების სტილი“, „აზროვნების სტილი“, „ხელმძღვანელობის სტილი“, „მუშაობის სტილი“), მით უფრო ძლიერდება მისი კულტუროლოგიური საზრისი. სტილი წარმოსდგება როგორც გარკვეული კულტურის თვისება, რომელიც განასხვავებს ამ კულტურას ყველა სხვისაგან, წარმოსდგება როგორც კულტურის აგების კონსტრუქციული პრინციპი.

კულტურული მნიშვნელობის მოპოვებით, საგანი იძენს სტილისტურ გამომსახველობასაც, რაც ხდება იმის მოწმობა, რომ ეს საგანი ეკუთვნის გარკვეულ კულტურას, ამა თუ იმ სოციალურ-ისტორიულ შრეს. საგნის სტილი საგნის უბრალო გარეგანი ფორმა კი არ არის, არამედ ბირველ ყოვლისა მისი მატერიალური და სულიერი ფუნქციონირების ხასიათია მოცემული კულტურის შიგნით, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, სტილი გამოავლენს საგნის ან მოვლენის ფუნქციურ თავისებურებებს.

სტილის ფართო კულტუროლოგიურ განსაზღვრებაში დღეს ხელოვნებათმცოდნეობაც, ლიტერატურათმცოდნეობაც და ესთეტიკაც ბევრ რაიმეს პოულობს თავად სტილის გასაგებად.

მხატვრული შემოქმედებითი პროცესის მიზანი ძვეს მის საზღვრებს მიღმა — ეს მიზანია ხელოვნების აღმქმელ ადამიანზე (რეციპიენტზე) ზემოქმედება. ეს მიზანი უკუკავშირის საშუალებით მოქმედებს სტილისტურად გამომსახველი ნაწარმოების და მისი ფუნქციონირების შექმნის მთელ მხატვრულ პროცესზე. ხელოვნებათმცოდნეობას სტილი ესმის როგორც შეზღუდული სიმარავლე ელემენტებისა, რომლებსაც აქვთ სიმყარე და თვისებრივი გარკვეულობა.

სტილი ხელოვნებაში — ეს არც ფორმაა, არც შინაარსი, და არც მათი ერთიანობა ნაწარმოებში. ამ კატეგორიებით სტილის განსაზღვ-

რის არც ერთ ცდას არ მოუცია ნაყოფიერი რეზულტატი. სტილი ისეთივე დამოკიდებულებათაა ფორმასთან, შინაარსთან და მათ ერთიანობასთან, როგორც დამოკიდებულებათაა ცოცხალ ორგანიზმში მისი „ფორმა“ და „შინაარსი“ უჯრედში არსებულ გენების ნაკრებთან. გენები განაპირობებენ ცოცხალი არსების მოცემულ ორგანიზაციას, მის ინდივიდუალურ, გვარისა და სახის თავისებურებებს, მისი მთლიანობის ტიპს. სტილი არის კულტურის „გენთა ნაკრები“, რომელიც განაპირობებს კულტურული მთლიანობის ტიპს. ის მთელის წარმომადგენელია ნაწარმოების ყოველ ნაწილში, ნებისმიერ უჯრედში. სტილი თვითთველ დეტალს კონსტრუქციულ ჩანაფიქრს უქვემდებარებს, ამით კი განაპირობებს ნაწარმოების სტრუქტურას და განსაზღვრავს ამ ნაწარმოების მიკუთვნებას კულტურის გარკვეულ ტიპისადმი.

მხატვრული სტილის ამორჩევეობას სულიერ-ისტორიული ბუნება აქვს. სტილი ყველა ელემენტის მისწრაფებაა სტილის ერთიან მხატვრულ ცენტრისაკენ, ის არის ნაწარმოების ცენტრისკენული ძალა, რომელიც ამ ნაწარმოების მონოლითურობას უზრუნველყოფს. ნაწარმოების შიგნით ამ „ცენტრალიზაციასთან“ ერთად სტილი ხდება მხატვრული პროცესის ღერძი. სტილი არის ტიპობრივ მთლიანობა, მოდელი სამყაროს სახისა, რომელიც ხელოვნებამ აღბეჭდა ისტორიული განვითარების გარკვეულ ეტაპზე.

სტილის უნახიური მრავალხრივობა

როგორია სტილის მოქმედების არე? ამ კითხვის პასუხზე ბევრად და დამოკიდებული მოცემული ფენომენის სოციალურ-ესთეტიკური ბუნების გაგება.

1. სტილი შემოქმედებით პროცესის ფაქტორია, რომელიც ჰკრავს მას და მიმართავს ერთიან კალაპოტში, ორიენტაციას აძლევს მხატვარს სამყაროსთან მიმართებაში. იგი უზრუნველყოფს ყოფიერების მრავალფეროვანი შთაბეჭდილებების გადამუშავებას ერთიან მხატვრულ სისტემას, სამყაროს არა ეკლექტიკურ, არა მოზაიკურ, არამედ მთლიანობაში ათვისებას.

2. სტილი ხელოვნების განვითარების ფაქტორია, რომელიც მხატვარს მიმართულებას აძლევს მხატვრული პროცესისაკენ. იგი უზრუნველყოფს მხატვრული ტრადიციის განვითარებას ახალ ერთიან საფუძველზე, შესაძლებლობას იძლევა განხორ-

ციელდეს სხვადასხვა ეპოქების მხატვრული ურთიერთმოქმედება იმგვარად, რომ არ დაირღვეს ნაწარმოების სტრუქტურა, რომელიც მხატვრის კონკრეტული პიროვნების და მოცემული ეპოქის შესატყვისია.

3. სტილი ნაწარმოების სოციალური ყოფიერების ფაქტორია, საზოგადოების მიმართ ხელოვანის ორიენტაციის განხორციელებაა. ის განაპირობებს მხატვრული მთლიანობის შექმნას და ამით უზრუნველყოფს ნაწარმოების, როგორც დასრულებული სპეციფიკური სოციალური ნოვლენის, არსებობას.

4. სტილი ხელოვნების მხატვრული ზემოქმედების ფაქტორია. იგი განსაზღვრავს ნაწარმოების ესთეტიკური გავლენის ხასიათს აუდიტორიაზე, მიახედებს ხელოვანს გარკვეული ტიპის აუდიტორისაკენ, ხოლო ამ უკანასკნელს მხატვრულ ღირებულებათა გარკვეული ტიპისაკენ.

სტილის მოქმედების ეს ასპექტები გამოავლენენ მის არჩევითობას ცხოვრებისეული მასალისადმი, მხატვრულ და ზოგადკულტურული ტრადიციისადმი, საზოგადოებრივი მიზნებისადმი და ხელოვნების აუდიტორიისადმი.

მხატვრული სტილი ადამიანთა ცნობიერებაზე ხელოვნების ოპერატიული ზემოქმედების სფეროა. ნაწარმოების აზრი, კონცეფცია მიმართულია გონებისკენ, სახეთა სისტემა — აღქმელის აზროვნებისა და გრძნობისაკენ. სტილი უმალ ერთი ინფორმაციული ნახტომით, წვრილმანების გარეშე გვაგებინებს ნაწარმოების მთლიან თვისებრიობას. ჯერ მხოლოდ პოემის პირველი ბუკარია წაკითხული, ნანახია მხოლოდ პიესის პირველი მოქმედება, მაგრამ მკითხველმა და მაცურებელმა ნაწარმოების სტილი აღიქვა თუ არა, უკვე იცის ბევრი, ხშირად კი ისიც, ღირს თუ არა ბოლომდე ნახოს სპექტაკლი, ან ბოლომდე წაკითხოს პოემა.

აქ ვხვდებით ჩვენ სტილის ინფორმაციულ ასპექტს. ეს უკანასკნელი გვევლინება როგორც საკვანძო წერტილი, მხატვრული კომუნიკაციის ფოკუსი, სადაც თავს იყრის ყველა ძაფი, ნაწარმოების მეშვეობით ხელოვანს რომ აერთებს მკითხველთან, მაცურებელთან, მსმენელთან. ამ წერტილში ნაწარმოების შექმნის პროცესი გადაიქცევა ნაწარმოების ყოფიერებად, ხოლო შემდეგ — მხატვრულ აღქმად.

ნაწარმოების შექმნისას, მწერალი „წარმოიდგენს თავის თავს მკითხველად“. ეს უკანასკნელი მონაწილეობს მხატვრულ ქმნაში როგორც მისი მიზანი, როგორც ის, ვისთვისაც მხატვარი ქმნის. თავის მხრივ მწერალი ყოველთვის მონაწილეობს მკითხველის ცნობიერებაში: მხატვრის სახელის ხიბლი, მისი ღიღების მიმზიდველობა, გემოვ-

ნების ავტორიტეტი, ოსტატის პროფესიული სტატუსი, რაც კრიტიკის ზეგავლენითაა აღბეჭდილი ცნობიერებაში და საზოგადოებრივი აზრითაა განმტკიცებული, გაცნობა ხელოვანის ადრეული ქმნილებებისა, რომლებშიც მისი პიროვნება გამოსხივდება — ყოველივე ეს არის მხატვრული აღქმის პროცესის ფსიქოლოგიური ფონი, მამოძრავებელი იმპულსი და მთელი ამ ინტელექტუალური პროცესის განმსაზღვრელი მოტივიც. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მწერლისა და მკითხველის შეხვედრა ნაწარმოებში ხორციელდება მხოლოდ მაშინ. როცა ისინი წინასწარ ისწავებიან ერთმანეთისაკენ, როცა ისინი ერთმანეთისათვის სასურველ მიზანს წარმოადგენენ, როცა სულიერი „ურთიერთსიყვარული“ იქცევა მათ ლტოლვად. სტილი სწორედ მათი შეხვედრის წერტილია, მათი მისწრაფებების გადაკვეთის ადგილია. მწერალი სწორედ მისი საშუალებით გადასცემს, „როგორც ესტაფეტას“, თავისი ავტორობის მოწმობას, თავისი პიროვნების ნიშანს, რომელიც ჩადებულია ნაწარმოების თვითივე უჯრედში, თვითივე ფრაზაში, სტრუქტურაში, რიტმში, ინტონაციაში და ა. შ. სტილის საშუალებით მკითხველი გამოიცნობს თავის საყვარელ ხელოვანს, შეიგრძნობს მის სიახლოვეს თავის სულიერ წყობასთან.

სტილში ხორციელდება (ან წყდება) მხატვრული კომუნიკაცია: სინამდვილეში მოქმედი-ნაწარმოები-მემსრულებელი-რეციპიენტი-სინამდვილე. ამ ჯაჭვის თავში და ბოლოში რეალობაა: მას აღიქვამს ხელოვანი და მასზევე ხელოვნების ზეგავლენით მოქმედებენ ადამიანები. ამ აზრით სტილი კულტურული რეალობის სრულყოფის საშუალებაა.

სტილი ადამიანის მიერ სამყაროს ესთეტიკური ათვისების ხასიათს. მიმართულებას და ზომას გამოხატავს და გვევლინება ესთეტიკური ღირებულების მატარებლად, რადგან ამ ათვისებას აქვს არა მომხმარებლური, არამედ სულიერი ხასიათი. სტილი, როგორც ესთეტიკური ღირებულება, შეიცავს ხელოვნების აზრობრივ და საკუთრივ ღირებულებით ასპექტებს. სტილი წყაროა სიამოვნებისა, რომლის ერთ-ერთი სახეა ნაწარმოების ზოგადი აზრის წვდომისაგან და მისი სიღრმისეული შრეების უსასრულო გაშიფვრისაგან მონიჭებული სიამოვნება.

ხელოვნებით სიამოვნება შედეგია ხელოვნების პირობითობის გადალახვისა, მხატვრულის რეალურთან შეჯერებისა, პირობითში რეალურის ამოცნობისა. ელიტარული ხელოვნება განზრახ ძნელად გასაგებია, იგი ისწრაფვის მაქსიმალური სიამოვნება მიანიჭოს გაწაფულ მომხმარებელს მხატვრულში რეალურის გაძნელებულ გამოცნობის ხარჯზე. მაგრამ ამ დროს მხატვარი შეიძლება იქცეს ამოუცნო-

ბელი რეზუსების, ავტორად, ანდა მან შეიძლება საზრისგან მთლად და ცალკე თავისი ნაწარმოები. ხელოვნებაში, რომელიც ეგრეთ წოდებულ მასობრივ კულტურას განეკუთვნება, პირობითობის ხარისხი მინიმალურია. ამ ხელოვნების გაგება არ მოითხოვს ინტელექტუალურ დაძაბვას. ის საყოველთაო მნიშვნელობისაა, ყველასათვის გასაგებია, მაგრამ ესთეტიკურად მცირე ინფორმაციის შემცველია: მინიმალურ სიამოვნებას ანიჭებს კულტურულად მოუმზადებელ მკითხველთა მაქსიმალურ რიცხვს თავისი მარტივი გამოცნობადობის მეშვეობით, რეალურობის მსგავსებით. მხოლოდ ზომიერება — გასაგებისა და გაუგებარის ზომიერება, შეხამება სწრაფი გაშიფვრისა და ძნელად ამოსაკითხი აზრის „ნარჩენისა“, რეალობასთან სწრაფი შეჭერებადობისა და მასთან არასრული დამთხვევისა, ინტონაციური ჩვეულებრივობისა და სიახლისა განაპირობებს ნაწარმოების ჭეშმარიტ მხატვრულ ღირებულებას, აყალიბებს მარადიული მნიშვნელობის სტილს, რომელშიც ხალხი არ უპირისპირდება შემფასებელს: ხალხი შემფასებელია, ხოლო შემფასებელი — ხალხურია. ამით აიხსნება მხატვრისათვის საბედისწერო წინააღმდეგობა ელიტარულ და მასობრივ კულტურას შორის.

სტილის სტრუქტურა

ცალკეული ნაწარმოებისა და მთლიანად მხატვრული კულტურის სტილური ორგანიზაცია რთულია და მრავალ შრეს შეიცავს. თავის სხვადასხვა შრეში, შეკუმშული სახით, სტილი შეიცავს ავტორისეული პიროვნების მთლიანობასაც, ნაწარმოების მხატვრული ჩანაფიქრის მთლიანობასაც, მხატვრულ მიმართულების ტიპოლოგიურ ნიშნებსაც, მხატვრული კულტურის მთელ ისტორიულ ტრადიციასაც, რომელსაც ეყრდნობა ხელოვნების ინდივიდუალური შემოქმედება.

სტილის სიღრმისეული „წარმომშობი“ შრეა მისი ის ასპექტი, რომელსაც კულტურის „პრაფენომენს“ უწოდებენ. ის საშუალებას იძლევა გავიგოთ სტილის წარმოქმნის პროცესი და არსებობა როგორც მხატვრული კულტურის ისტორიაში, ისევე მხატვრული ნაწარმოების წარმოქმნისა და არსებობის ცალკეულ აქტში.

გ. მაიაკოვსკი, ლექსების შექმნის პროცესის აღწერისას, ამბობდა, რომ თავდაპირველად იზადება რიტმულად გამოხატული ინტონაცია, რომელიც გადმოსცემს ჰოეზიის ემოციურ მდგომარეობას და აძლევს შემოქმედებით პროცესს ღირებულებით-ესთეტიკურ

ორიენტაციას თემის მიმართ. და მხოლოდ შემდგომ შეიმოსება ყოველივე ეს სიტყვებით. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ტექსტის „წარმოქმნელ“ დონეზეა თემა და ინტონაცია წარმოქმნილზე კი — საზრისი დაღირებულება.

ზუსტად ასევე, კულტურის ისტორიაშიც თავდაპირველად ყალიბდებოდნენ თემატიური და ინტონაციური ერთობები, რომლებსაც აპირობებდა ხალხთა ისტორიული ბედის ერთობა, მათი ისტორიული გამოცდილების მსგავსება; ეს ერთობები შემდგომ გავლენას ახდენდნენ ამა თუ იმ რეგიონის ხელოვნებების ღირებულებით-საზრისულ შინაარსზე.

მეორე სტილური შრე ასახავს კულტურის ეროვნულ-სტრუქტურულ თავისებურებებს. აქ რეგიონალური სტილისტური ერთობა (ერთიანი თემატიკური და ინტონაციური-რიტმული ფონდი) იძენს შინაარსეულ კონკრეტიზაციას, რომელიც ეყრდნობა მოცემული ხალხის კულტურის ისტორიულ გამოცდილებას. ეროვნული სტილისტური ერთობა თვალნათლივ ჩანს. სტილის ნიშნებით შეიძლება, ვთქვათ, რუსული ხელოვნების ნაწარმოები განვასხვაოთ გერმანულისაგან ან ფრანგულისაგან. ლექსების კარგ თარგმანში იგრძნობა ეროვნული კოლორიტი, რადგან სტილისტური ეროვნული ერთობა ენაზე კი არ დაიყვანება, არამედ მკლავდება მხატვრული კულტურის რიტმულ-ინტონაციურ და თემატურ თავისებურებაში.

შემდეგი სტილური შრეა ეროვნულ-სტრუქტურული ე. ი. ეროვნული სტილი რომელიმე ხალხისა, რომელიც ისტორიული და მხატვრულ-კულტურული განვითარების გარკვეულ ეტაპზე იმყოფება. ასეთია ფრანგული კლასიციზმისა, ანდა იტალიური ბაროკოს სტილი. ამ დონეზე სტილისტური ერთობა შეიძლება დავიწროვდეს ხელოვნების ერთ სახემდე (მაგალითად, რუსული ამპირი არქიტექტურაში), ანდა ერთ უანრამდეც კი (მაგალითად, ფაიუმის პორტრეტის სტილი). მეორე მხრივ, შესაძლებელია სტილისტური ერთობის გაფართოება იმგვარად, რომ ის მოიცავს არა მხოლოდ ხელოვნების ფენომენებს, არამედ კულტურას მთლიანად. მაგალითად, მ. მ. ბახტინი სამართლიანად ლაბარაკობს შუა საუკუნეების სიცილის კულტურაზე, კარნავალიზაციაზე, რომელიც ეხება შუა საუკუნეთა ადამიანების საქმიანობის სტილის ყველა ასპექტს.

სტილის ისტორიულად უფრო გვიანი შრეა ერთობა ურთიერთსაპირისპირო მხატვრულ მიმართულებათაგან ყოველი მიმართულებების შიგნით. გარკვეულ ისტორიულ პერიოდამდე მხატვრული კულტურა თავისი განვითარე-

ბის პროცესში არ ნაწევრდება ურთიერთსაპირისპირო მიმართულებებად. თანდათან მხატვრული პროცესი რთულდება. ხდება მისი დანაწევრება სხვადასხვა მიმართულებებად, რომელთა შიგნით ყალიბდება სპეციფიკური სტილისტური ერთობა. მაგალითად, ერთმანეთისაგან განსხვავებულ რეალისტურ ნაწარმოებებს აქვთ სტილისტური ერთობა, რომელიც საშუალებას გვაძლევს გავარკვიოთ თუ რა მხატვრულ მიმართულებას ეკუთვნიან ისინი.

მხატვრული მიმართულების სტილისტურ ერთობას ახასიათებს „პულსაცია“: ის ხან ფართოვდება (კლასიციზმი, მაგალითად, გავლენას ახდენს პარკების კულტურაზე, ეტიკეტზე, მოდაზე და ეპოქის კულტურის სხვა ფენომენებზე), ხან კი ვიწროვდება და კონკრეტდება სხვადასხვა სკოლებში და მიმდინარეობებში, რომლებიც ანაწევრებენ ამ მიმართულებას. მაშინ მიმართულების სტილს ემატება ერთობის (უფრო ზუსტად „ქვეერთობის კიდევ ერთი დონე — მიმდინარეობის სტილი).

თავისი წარმოშობით უგვიანესი სტილისტური ერთობის დონეა ხ ე ლ ო ვ ა ნ ა ს ო ნ დ ი ვ ი დ უ ა ლ უ რ ი სტილი, რომელიც ხელოვანის მხატვრული აზროვნების სტილის ტიპს ასახავს. როგორც კი ადამიანი ისტორიულად პიროვნებად ჩამოყალიბდა — მიაღწია თვითცნობიერებასა და თავისებურებას ორიენტაციებში და საქმიანობაში, მაშინვე ხელოვნებაში შემოიჭრა ინდივიდუალური სტილი. ა. ბლოკი წერდა: „ყოველი მწერლის სტილი ისე მჭიდროდა დაკავშირებული მისი სულის შინაარსთან, რომ მახვილი თვალი სტილში სულის დანახვას შესძლებს“.¹

ისტორიულად აჩქარებულ დროში პიროვნება ინტენსიური ცხოვრებით ცხოვრობს. ჩამოყალიბებული პიროვნების დახასიათებისათვის მოწოდებული ცნებები, რომლებიც ადრე მყარი, უცვლელი იყო — ინდივიდუალობა, აზროვნების ტიპი, ღირებულებითი ორიენტაცია — ხელოვნების შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე ისე არსებითად იცვლებიან, რომ ინდივიდუალური მხატვრული სტილი იძენს დანაწევრებისა და კონკრეტიზაციის ახალ ხარისხს, წარმოიქმნება შემოქმედების გარკვეული პერიოდის სტილი. „ცისფერსა“ და „ვარდისფერ“ პერიოდებს პ. პიკასოს შემოქმედებაში განსხვავებული სტილისტური შეფერილობა აქვთ, თუმცა, მათში ერთიანობაცაა, რომელიც განმტკიცებულია მხატვრის ინდივიდუალური სტილით. პიროვნება ყველა თავის სახეცვლილებასაც კი, ინარჩუნებს

¹ Блок А. Собр. соч. М.—Л., 1962, т. 5, с. 315.

ცვლილებაშიც კი, ინარჩუნებს საკუთარ „მეს“ არსებას და ჩვენს წინაშე წარმოსდგება სხვა, მაგრამ იგივე ადამიანი.

გენიალურ ხელოვანთა სულიერი ცხოვრება ისტორიულად აჩქარებულ დროში ზოგჯერ ისე ინტენსიურია, რომ სტილისტურ მთლიანობას და განუმეორებლობას იძენს ცალკეული მხატვრული ნაწარმოები, რომლის ყოველ ელემენტსაც ერთობის ბეჭედი აზის. ხოლო მთლიანობაში ნაწარმოები იძენს სტილისტურ თავისებურებას იმავე ხელოვანის სხვა შედევრებთან მიმართებაში. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, სტილისტური ერთობის კიდევ ერთ დონედ იქცევა ნაწარმოები სტილი.

XX საუკუნეში წარმოიშვა სტილისტური ერთობის ისეთი ახალი შრე, როგორცაა ნაწარმოების ელემენტის სტილი. ის მქლავნდება ნაწარმოებებში, რომლებიც აიგება კოლაჟის პრინციპით მისთვის დასახასიათებელი სტილური მოზაიკურობით. ეს განსაკუთრებით დამახასიათებელია კოლაჟებისათვის ფერწერაში და მუსიკაში.

კოლაჟში სხვა ნაწარმოებების უბრალო ციტირება კი არ ხდება, როგორც ამას ვხვდებით, მაგალითად, ბახთან, არამედ მექანიკურად აითვისება სხვათა ნაწარმოებების ფრაგმენტები, განზრახ „ეწებება ერთმანეთს“ ის, რაც შეუთავსებელია, ერთიანდება სტილისტურად უცხო ელემენტები. პირველად ამ მიმართულებით იღვწოდა ჯერ კიდევ ი. ფ. სტრავენსკი. პოლისტილისტური ნაწარმოები სტილისტური ერთობის სხვა დონეების წყალობით ინარჩუნებს მთლიანობას.

სტილისტური გაერთიანებისა და მსგავსების განსაკუთრებული სიბრტყეა ეპოქალურ-სტადიალური სტილისტური ერთობა. მაგალითად, ფრანგულ, გერმანულ, რუსულ კლასიციზმს აქვს ერთიანი სტილისტური თავისებურებები, რომლებიც ნაკარნახევი არიან, ჯერ ერთი, ისტორიულ-კულტურული განვითარების ეტაპის ერთობით, რაც განაპირობებს ცხოვრების წესის, საქმიანობის ხერხებისა და ფორმების და, მაშასადამე, კულტურისა და მისი სტილის მსგავსებას; მეორეც, მხატვრული ურთიერთზემოქმედებით, რომელთა ფოკუსიც იყო საფრანგეთი — კლასიციზმის კულტურის ეპიცენტრი.

არსებობს აგრეთვე ისტორიულად უფართოესი სტილისტური ერთობა — ეპოქის სტილი. ეს უკანასკნელი გამოხატავს მოცემული ეპოქის მხატვრული მოვლენების სტილურ მრავალფეროვნებას მაშინაც კი, როცა ეს მოვლენები ეკუთვნის სტილისტურად დაპირისპირებულ მხატვრულ მიმართულებებს.

სტილი კულტურის, როგორც მთელის, მანიფესტაციაა, მხატვ-

რული ერთობის ხილული ხიშახია. რაც უფრო მეტად რთულდება მთელი, მით უფრო ძნელია ვიპოვოთ მასში ეს ერთობა. ამიტომ ზოგიერთი მკვლევარი უარყოფს თანამედროვე ხელოვნებაში ეპოქის სტილის არსებობას და ამ სტილს ხედავენ მხატვრული კულტურის მხოლოდ აღრეულ სტადიებზე. მაგრამ ახალ დროში, მხატვრული პროცესის გართულებისას, მასში მიმართულებათა სტილისტური თავისებურებების გაძლიერებისას, ხოლო მათში ნაწარმოებთა სტილისტური თავისებურებების ზრდისას, არ იკარგება ხელოვნების ეპოქალური ტიპოლოგიური ერთობა. სწორედ იგია ეპოქის სტილი. როგორც უმაღლესი ერთობა, რომელიც აერთიანებს კერძო ერთიანობათა სიმრავლეს, ეპოქის სტილი აღბეჭდავს არა მხოლოდ განუმეორებელს, ინდივიდუალურს, არამედ ხელოვანის პიროვნების ისტორიულად გაპირობებულ ტიპოლოგიასაც.

ასე იზრდებოდა სტილისტურ ერთობათა რიცხვი კულტურის განვითარების პროცესში, ერთდროულად რთულდებოდა ნაწარმოებებიც, და მთლიანად მხატვრული პროცესიც. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მხატვრული პროგრესის ერთ-ერთი კანონზომიერებაა დიალექტიკური პროცესი ნაწარმოების სტრუქტურის გართულება და ნაწარმოებში კულტურულ-სტილისტური შრეების ზრდისა, კულტურის სხვა ფენომენებთან მისი სხვაობისა და იმავდროულად ერთობის ხარისხთა მატებისა.

ცნობილია, რომ ადამიანს შეუძლია განცალკევდეს მხოლოდ საზოგადოების შიგნით. ზოგადისა და ერთეულის ასეთი დიალექტიკა მხატვრულ კულტურასაც ახასიათებს. ხელოვნების პროგრესს თან ახლავს ზრდა ნაწარმოებთა ინდივიდუალური სხვაობისა, რომელიც შედეგის ქანრულ ორიგინალობისა და სტილისტური განუმეორებლობის დონეს აღწევს (გოეთეს „ფაუსტი“, პუშკინის „ბრინჯაოს მხედარი“, გოგოლის „მკვდარი სულები“ და ა. შ.). ამავე დროს იზრდება სტილისტური ერთობის ხარისხი: 1. „წარმომქმნელი“ რეგიონალური სტილური ერთობა, 2. ეროვნული სტილი, 3. ეროვნულ-სტადიალური სტილისტური ერთობა, 4. მიმართულების (ასევე სკოლის, მიმდინარეობის) სტილი, 5. ინდივიდუალური სტილი, 6. ხელოვანის შემოქმედებითი პერიოდის სტილი, 7. ნაწარმოების სტილი, 8. ნაწარმოების ელემენტის სტილი (სტილის კოლაქურობა), 9. ეპოქის სტილი, რომელიც თავის ბეჭედს ასვამს სტილის ყველა ჩამოთვლილ შრეს.

სვილის სიმოცხლე ნანარმოაზვი

ა. ს. პუშკინის „ბრინჯაოს მხედარის“ მაგალითზე გავადევნოთ თვალი სტილისეული შრეების ცოცხალ სიცოცხლეს.

„ბრინჯაოს მხედარის“ სახეებს აქვთ განზოგადოებულ-ფილოსოფიური, ალეგორიულ-სიმბოლური ხასიათი.

როცა პუშკინი ნევაზე წერს, — „მძიმედ სუნთქავდა ნევა რხეული ცხენი ბრძოლიდან გამოქცეული“, — მდინარე წარმოსდგება არა მარტო ბუნებრივ სტიქიად, არამედ სოციალურადაც. წყალდიდობის მოქმედება სოციალურად დამანგრეველია. ნევა გამოავლენს თავს როგორც ქურდი, ყაჩაღი, ბოროტმოქმედი, ე. ი. არა როგორც ბუნებრივი, არამედ როგორც ადამიანური ძალა. ნევა ხან მპყრობელია, ხან რევოლუციურია. ხალხის აღშფოთების მეამბოხე ძალასთან ნევის დაახლოებით, პოეტი გამოიყენებს ალყაშემორტყმულ ზამთრის სასახლის სახეს (წარღვნისას „სასახლე ჰგავდა სევდიან კუნძულს“). ბრინჯაოს მხედარი ცხენზე — ესაა მხედარი, რომელსაც დაუმორჩილებია სტიქიონი, რომელიც რკინის ალგირით წარმართავს მას. ცხენი, „ნევა — მპყრობელი ძალაუფლება — ხალხი — ამბოხება“ — ყველაფერი, ეს მეტაფორული ჯაჭვის რგოლებია, მნიშვნელობათა გადატანის, „აზრობრივი თამაშის“, ალეგორიული დაახლოებების ნაკადია, აზრობრივი შინაარსის ფერიაა. ეს მოცულობით მცირე პოემა აზრის „ზემყარი ნივთიერების“ შეერთებაა. მისი მცირე მოცულობა მხატვრული ზომის უდიდესი გრძნობის რეზულტატი კი არ არის, მხოლოდ, არამედ აგრეთვე ნიშანია პოემის აზრის შეკრულობისა. რა თქმა უნდა, წარღვნის სტიქია უშუალოდ იგივეობრივი არ არის ხალხის ამბოხისა, მაგრამ მას აქვს გარკვეულად მხატვრულ-მამოღელირებელი მნიშვნელობა: წყალდიდობა ხან მართლაც ხალხის აღშფოთების მსგავსია, ხან კი პირდაპირ უკავშირდება, ეხმარება რეალურ ხალხს, რომელიც დგას ნევის ნაპირებზე და მოვლენების დასასრულს ელოდება: „ხედვენ ბრბოები ღვთის რისხვას, ხალხი შიშისაგან გმინავს“.

პოემის ალეგორიული აზრისათვის არსებითი მნიშვნელობისაა ის გარემოება, რომ მდინარე, ჩვეულებრივ დამორჩილებული პეტრეს მიერ გაკეთებული გრანიტის ჭებირით, ამობოჭრებისას, მტრულადაა მიმართული როგორც ბრინჯაოს მხედარის მიმართ, სახელმწიფოებრიობას რომ განასახიერებს, ასევე ევგენის მიმართაც, რომელიც ძველი თავადანაურული მოდგმის გაღარიბებული წარმომადგენელია. მდინარე ასევე მტრულადაა განწყობილი ხალხის მიმარ-

თაც, რომლის კეთილდღეობისა და ქონებისათვის სტიქიას უდიდესი დანაკლისი მოაქვს.

„ბრინჯაოს მხედარის“ კვანძის შეკვრა და კონფლიქტური სიტუაცია სავსებით კლასიციზმის ჩარჩოებშია მოქცეული. პირადი ბედნიერების იდეა, რომლის მატარებელია ევგენი, ეჯახება პეტრეთი წარმოდგენილ სახელმწიფოებრიობის იდეას. მაგრამ ამ ექსპოზიციის: ევგენი (პირადი ბედნიერება) — პეტრე (სახელმწიფოებრიობა, კანონიერება) — გადაწყვეტა სხვაგვარად ხდება. საკითხი არ წყდება იმით, რომ რომელიმე მხარეს რჩება გამარჯვება, პოემაში ისმება საკითხი თანადროულობისა და ისტორიის, პიროვნებისა და სახელმწიფოებრიობის, ბედნიერებისა და კანონიერების რაღაც ჰარმონიის პოვნისა. პოემის კონცეფციაში ცოცხლობს რეალისტური საწყისი: საზოგადოებისა და პიროვნების ყოფიერების ისტორიის დაწოლისადმი დაქვემდებარების მძაფრი გრძნობა, ისტორიისა, რომელიც კანონზომიერად ყველაფერში იჭრება, ყველაფერს ასწორებს, ასხვავებებს. რუსეთის მთელი ისტორია კონცენტრირებულია სახელმწიფოებრივში, რომელიც განასახიერებს წესრიგს, ორგანიზებულობას. პოემაში წარღვნა წარმოჩნდება როგორც ისტორიის უწესრიგობა, ისტორიის ქაოსის განსახიერება. ისევე როგორც სტიქიით ინგრევა ადამიანების მიერ მოწესრიგებული სანაპიროები და ქვაფენილები, ამბოხებაც იჭრება სახელმწიფოებრიობაში და ანგრევს არა მარტო მას, არამედ, პირველ ყოვლისა, მისადმი დაპირისპირებული ევგენის პირად ცხოვრებას.

პუშკინი პოემაში ახდენს ნამდვილად მხატვრულ აღმოჩენას ენობრივი საშუალებების სფეროში — ეზოპეს უნის სახით ის ოდის სტილს იყენებს. „ბრინჯაოს მხედარში“ ლექსი იმდენად ჟღერს ოდასავეთ, რომ პოემის აზრი ცენზურისაგან სავსებით დაცული ხდება. იქმნება პეტრეს უზომო განდიდების შთაბეჭდილება. სოციალურ-ცენზურული ტაბუს თავიდან აცილებით ეზოპესეული მანერა ერთდროულად წყვეტს წმინდა მხატვრულ ამოცანასაც — ირონიის გამოსახვას. ყოველივე ეს ლაპარაკობს პოემის რთულ შრავალფეროვან წყობაზე.

ოდის სტილი ყოველთვის ამალღებული შინაარსის ტრადიციული ფორმა იყო. პუშკინმა შეასუსტა და გარდაქმნა ეს ტრადიცია, რომლის ფესვები XVIII საუკუნის რუსულ ლიტერატურულ პროცესშია; ოდის სტილი პუშკინთან იქცა არა მარტო ამალღებულის (პეტრეს თავდაპირველი ჩანაფიქრები, მისი ნებით დაბადებული დიდებული პეტერბურგი) ხოტბის შესხმის ფორმად, არამედ აგრეთვე ყოფითის, ყოველდღიურის (ევგენის პირადი ცხოვრება, მის მიერ

პირადი ბედნიერების ძიება), და ასე განსაჯეთ, მდამალისა და უარყოფითის (მეფის რისხვა პატარა ადამიანის წინააღმდეგ, ბრინჯაოს მხედრის მიერ მისი საშინელი დევნა და — თვითმპყრობელის სხვა, არაადამიანური მოქმედება) გამოხატვის ფორმად. მხატვრული მეტყველების ოდისეულ სტრუქტურაში ჩაღნობილი კრიტიკულად დამუხტული ყოფითი, დაქვეითებული სტილის სიტყვები ორგანულად ერწყმიან მეტყველების საერთო წყობას, ოდის სტილის კონტექსტში იძენენ შინაგან დაფარულ კრიტიკულ ძალას. ესკიმოსებს აქვთ ასეთი სანადირო ხერხი: ისინი ვეშაპის ულვაშის ფირფიტის ნაჭერს მჭიდრო სპირალის ფორმას აძლევენ და ჩაყინავენ ბურთულაში, რომელიც ხორცის სუნს გამოსცემს. ნადირი ყლაპავს ბურთულას, რომელიც მუცელში დნება, სპირალი კი გასწორებისას განგმირავს ნადირს. ეს შედარება, რა თქმა უნდა, ესთეტიკის სფეროდან არაა, მაგრამ იგი ზუსტად გადმოგვცემს პუშკინის პოემის მხატვრულ ზემოქმედებას — კრიტიკული იდეების ზამბარისებურ შეგვრას. ოდის სტრუქტურის შიგნით „ჩაყინული“ ეს იდეები ადამიანის ცნობიერებაში დნებიან და თავის დამანგრეველ კრიტიკულ სამუშაოს ასრულებენ.

შინაგანი წინააღმდეგობა, წარმოშობილი ოდის ტრადიციულად ამოღებულ ფორმასა და ესთეტიკურად მრავალმხრივ, მრავალი მნიშვნელობის მქონე შინაარსს შორის, შეიცავს მხატვრული ზემოქმედების აფეთქებად ეფექტს: პოეტის აზრს მკითხველი აღიქვამს როგორც აღფრთოვანებულს, მოულოდნელად კი ხედავს მასში კრიტიკულ პათოსს და აზრს. პუშკინი აძიულებს ოდის მეტყველებას, ერთდროულად განდიდების საშუალებაც იყოს და მხილუბისაც. ამაშია პოეტის მხატვრული ვირტუოზობაც, მისი ნოვატორობაც, მისი უნარიც გამოიყენოს ტრადიციულ-ლიტერატურული ტექნიკის ახალი იდეურ-პოეტური ამოცანების გადასაწყვეტად.

იქ, სადაც ევგენის თემა გაიხსნება, აქამდე ოდის პათოსით აღსავსე ენა უპირატესად საყოველთაო-თხრობითი ზღვება. მაგრამ სრულიად ჩვეულებრივი სიტყვები, შეერთებისას, ქმნიან უდიდეს პოეზიას:

როცა ევგენი სახლში დაბრუნდა,
სწრაფად გაიძრო თავის მაზარა,
მას დაძინება ძლიერად უნდა
მაგრამ სიმშვიდე რამ შეაზარა?

მაგრამ როგორც კი პუშკინი გადადის ევგენის ამბოხის აღწერაზე, პოეტი საუბრობს ისეთივე მაღალი, პათოსით აღსავსე ენით,

როგორც ადრე მხოლოდ პეტრეზე ლაპარაკობდა. და, როგორც ეს ზუსტად შეამჩნია ვ. ი. ბრიუსოვმა, ევგენი აქ უკვე არა უბრალოდ „ჩვენი გმირია“, არა უბრალოდ ისაა, ვისზეც პოეტი ამბობს „აქვს კოლომნაში ევგენის ბინა, ის სამსახურში ეწევა შრომას“, „მრისხანე მეფის“ მეტოქეა, რომელზედაც უნდა ილაპარაკო იმავე ენით, როგორც პეტრეზე.¹

პატარა ადამიანი, რომელსაც არ ითვალისწინებდა თავის მპყრობელურ გეგმებსა და მოქმედებაში მეფე, მოულოდნელად მისი ყურადღების ღირსი ხდება, ცნობიერდება მის მიერ, გარემომცველების მიერ და თავად მთხრობელის მიერაც როგორც რაღაც მნიშვნელოვანი, როგორც ძალა, თითქმის ტოლი „ნახევარი ქვეყნის მპყრობელისა“.

პუშკინი პოულობს თანამედროულობისა და არქაულის, ყოფითის, თხრობითის და უჩვეულოს, ამაღლებულის, პოეტურად — აღფრთოვანებულის ზუსტ ზომას.

ოდის ენიდან, რომელიც XVIII ს. ლიტერატურული ტრადიციებისკენ მიდის, მომავალი ტოლსტოისეული თხრობით ენის ჩანასახებამდე — ასეთია გრანდიოზული ენობრივი ველი, ასეთია პუშკინის „ბრინჯაოს მხედრის“ სტილისტური დიაბაზონი.

სტილი მთელის იმპერატული ბრძანებაა, რომელიც ნაწარმოების ყოველ ელემენტს იმორჩილებს. ამიტომ სტილის გამომყვანებისათვის საკმარისია მთლიანობის უუქზე გაანალიზდეს ერთი ფრაზა, ერთი სტროფი, ან ნაწარმოების ერთი მონაკვეთი. ამ ანალიზმა უნდა გამოააშკარავოს მოცემული სტილის წარმოქმნის პრინციპი. და ეს პრინციპი უცილობლად იმოქმედებს, გამოავლენს თავს და განსაზღვრავს თვითეული ნაწილის, სტროფის და პქარის მოძრაობას.

პოემაში ყველაფერი ორპლანიანია, ორსახიანია: პეტერბურგიც, წყალდიდობაც, პეტრეც, ევგენიც. პეტერბურგიც მშვენიერია და საზარელი, წყალდიდობა ბოროტი და თავისუფალი სტიქიაა. პეტრე დიდია სახელმწიფოებრივი ჩანაფიქრებით, მაგრამ დაუნდობელია პიროვნების მიმართ. ევგენი საბრალოა თავისი სიღარიბის გამო და ამაღლებულია თავის სიყვარულით, დამცირებულა თავის ცხოვრებისეულ მდგომარეობაში და ამაღლებულია თავისი ოცნებით დამოუკიდებლობასა და ღირსებაზე, საბრალოა თავისი სიგიჟის გამო და მაღალია თავის პროტესტის უნარით. ევგენის სიკვდილიც უსახელოა და მაღალი: ის შეშლილი იღუპება უდაბურ კუნ-

¹ Брюсов В. Я. Собр. соч. В 7-ти т., т. 7, М., 1975, с. 47.

ძულზე, მაგრამ ეს კუნძული უბრალო როდია, ის ან არის, ან გვახსენებს ისტორიულ ადგილს, სადაც დამარხულნი არიან დიადი შემოღობები — მემბოხეები, დეკაბრისტები.

სტილი ერთიანობაა, ეს არის მთლიანობის წარმომადგენლობა ტექსტის თვითთულ უჯრედში. პოემის მთლიანობა კი ყველაფრის ორმაგობის ჩვენებაა. ყველაფერი გაორებულია, ყველაფერი ორსახოვანია, ყველაფერს აქვს ორი ბოლო, ორი მხარე, ყოველივე გადადის სხვაში: ბოროტი — კეთილში, კეთილი — ბოროტში, მალალი — მდაბალში, მდაბალი — მაღალში, საბრალო — ამაღლებულში, ამაღლებული — საბრალოში, უგუნურობა — გონიერებაში, გონიერება — უაზრო დაუნდობლობაში და ა. შ. თავად პუშკინის პოემის სტილი შეიცავს თავის თავში ცხოვრების დიალექტიკურობის გააზრებას, ცხოვრების ღრმა წინააღმდეგობის გაცნობიერებას, გადასვლებს, დაპირისპირებულთა ნათესაობისა და მტრობის, მსგავსის მტრობისა და ნათესაობის გააზრებას.

„ბრინჯაოს ქანდაკების“ პუშკინისეული სტილის დიალექტიკურ თვისებებს აქვთ კიდევ ერთი ასპექტი — ალეგორიულობა (აზრის და სიტყვის, გამოთქმების, სახეების მნიშვნელობით თამაში). გარკვეული სიტუაციის ამსახველი ტექსტი ერთდროულად მოვრგება პოემაში გადმოცემულ ყველა სამ ისტორიულ ეპოქას: პეტრე I-ისას (პეტერბურგის შექმნა), ალექსანდრე I-ისას (წყალდიდობის ეპოქა), ნიკოლოზ I-ისას (პუშკინის თანადროულობა). ეს ხერხი ქმნის სწორედ ღრმა მეტაფორულობას. ამ მეტაფორის ერთ მხარეზეა პოეტის მიერ გამოხატული მხატვრული სამყარო, მეორეზე — ამ სამი ეპოქის ისტორიული პირები, მოვლენები, პრობლემები, რომლებიც იცვლებიან და რომელთანაც შეჭერდებიან პოემის სიტუაციები და სახეები. ყოველივე ეს ქმნის „ბრინჯაოს მხედრის“ ტექსტის იმ შინაგან დინამიკურობას, უნივერსალობას, რომლის დროსაც სახეები აღმოჩნდებიან იმის შემძლენი, რომ მიესადაგონ ახალ ისტორიულ სიტუაციას, ვითარებას, პირებს, რაც პოემას ანიჭებს წარუვალ აქტუალობას, ხდის მას კაცობრიობის მარადიულ თანამგზავრად.

პოეტური თხრობა და ოდისათვის დამახასიათებელი ხობა, კრიტიკულობა და აღფრთოვანებულობა, ამაჰალელებელი და დამადაბლებელი — ეს დაპირისპირებები პოემის სტილში მხატვრულ გამომსახველობით ერთიანობაშია ორგანულად შედუღაბებული. ამასთანავე, ყოველთვის პოემის ამა თუ იმ ფრაზაში, სტროფში ან ნაწილში დომინირებს ამ საწყისებიდან ერთ-ერთი, მაგრამ მეორეც მონაწილეობს და მხოლოდ ამ უჯრედის მთლიან მხატვრულ ორგა-

ნიშნითან მიმართების საშუალებით აღმოცენდება ყველა ამ საწყისის ჰარმონია.

სტილის წარმოქმნის პრინციპებს აქვთ საერთო მნიშვნელი, რომლის აზრი გამოიხატება ასეთი ფორმულით: პოემის სტილი დ ი ა - ლ ე ქ ი კ უ რ ი ა. „ბრინჯაოს მხედარი.“ შინაგანად დაძაბული ჰარმონიაა, რომელიც მშვენიერების კანონების მიხედვით აგებულ მთლიანობით მხატვრულ სამყაროში აერთიანებს როგორც რეალობის, ისევე ავტორის შემოქმედებითი აზრის უღრმეს წინააღმდეგობებს.

ესთეტიკა როგორც ხელოვნების ფსიქოლოგია და მხატვრული აღქმის თეორია

მეცნიერება მხატვრული შემოქმედებისა და
ხელოვნების აღქმის ფსიქოლოგიის შესახებ



1. მხაფერული შემოქმედების ფსიქოლოგია

მხაფერული შემოქმედების მიღწეობა

თავის დროზე მხატვრული შემოქმედების იდუმალებაზე ლაპარაკობდა კანტი: „ნიუტონს ყველა თავისი ნაბიჯი, რომლებიც უნდა გაეკეთებინა გეომეტრიის პირველი საწყისებიდან საკუთარ დიდ და ღრმა აღმოჩენებამდე, 'შეძლო წარმოედგინა სავესებით თვალსაჩინოდ არა მარტო თავისთვის, არამედ ყველა სხვისთვის და განეკუთვნებინა მემკვიდრეებისათვის. მაგრამ რომელიმე პომეროსი ან ვილანდი ვერ შეძლებს ჩვენებას, თუ როგორ ჩნდებიან და ერთიანდებიან მის გონებაში ფანტაზიით სავესე და ამასთანავე აზრებით მდიდარი იდეები. რადგან თავად არ იცის და, მაშასადამე, არც შეუძლია სხვას ასწავლოს ეს. მაშასადამე, მეცნიერების დარგში უდიდესი აღმომჩენი განსხვავდება საბრალო მიმბაძველისა და მოწაფისაგან მხოლოდ ხარისხობრივად, მაშინ, როდესაც იმისაგან, ვისაც ბუნებამ უბოძა ხელოვნების ქმნის უნარი, ის განსხვავდება სპეციფიკურად“¹. ახალი დროის ხელოვნები ზოგჯერ აცნობიერებენ შემოქმედების ფსიქოლოგიის ზოგიერთ მომენტს, მაგრამ ამ პროცესებში დღესაც ბევრი რამ რჩება გაუგებარი. ა. ს. პუშკინი წერდა: „ყოველი ტალანტი აუხსნელია. როგორ ხედავს მოქანდაკე კარარის მარმარილოს ნატეხში ჩამალულ იუპიტერს და წარმოაჩენს მას, როცა საჭრეთლითა და ჩაქუჩით ამსხვრევს საფარს? რატომ ხდება, რომ პოეტის თავიდან აზრი გამოდის უკვე შეიარაღებული ოთხი რითმით, გაწყობილი მწყობრი ერთნაირი ტერფებით? თავად იმპროვიზატორის გარდა ვერავინ გაიგებს შთაბეჭდილებათა ამ სისწრაფეს, ამ მჭიდრო კავშირს საკუთარ შთაგონებასა და უცხო გარეგანებას შორის“².

მხატვრული შემოქმედების პროცესის განხილვისას ესთეტიკას არ შეუძლია ყურადღება არ დაუთმოს აღნიშნული პროცესის ამ ფსიქოლოგიურ ასპექტებს. „ანალიზური ფსიქოლოგიის“ ფუძემდებელი შვეიცარიელი ფსიქოლოგი კ. იუნგი აღნიშნავდა, რომ ფსიქოლოგია როგორ მეცნიერება სულიერ პროცესებზე შეიძლება დაკავშირ-

¹ Кант И. Соч. в 6-ти т., т. 5, с. 324-325.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч., В 10-ти т., т. 6, с. 380-381.

დეს ესთეტიკასთან¹. ეს უკანასკნელი გარემოება მოწმობს იმას, რომ ამ მეცნიერებებს შორის არსებობს სასაზღვრო ზონა, რომლის კვლევაშიც წვლილი უნდა შეიტანოს ესთეტიკამაც, როგორც ხელოვნების ფსიქოლოგიამ.

ზოგიერთი თეორეტიკოსი თვლის, რომ მხატვრული გენიალობა გონებრივი პათოლოგიის ფორმაა. მაგალითად, ჩ.ლომბროზო წერდა: „როგორი დაუნდობელი და საშინელიც არ უნდა იყოს თეორია, რომელიც აიგივებს გენიალობას ნევროზთან, ის სერიოზულ საფუძვლებს მოკლებული არ არის²“. ამავე აზრს გამოთქვამს აგრეთვე ა. შოპენჰაუერი: „როგორც ცნობილია, გენიალურ ინდივიდებს ახასიათებთ ძლიერი აფექტები და უგუნური მისწრაფებები³. მაგრამ, ნ. ვ. გოგოლის სამართლიანი მსჯელობის თანახმად „ხელოვნება არის სულში სიმწყობრისა და წესრიგის და არა არეულობის და მოშლილობის დასადგურება“⁴. ეს მსჯელობა ეხება როგორც ხელოვნების აღმქმელ ადამიანებზე ნაწარმოების შემოქმედებას, ისევე ხელოვნის შემოქმედებითი აზროვნების პროცესს. როგორც სწორად აღნიშნავს ბულგარელი მკვლევარი მ. არნაუდოვი, „სულის სიმტკიცე და ნორმალური ლოგიკა შემოქმედებითი მიღწევების ურყევი საწყისებია. ყველაფერი, რაც აქ შეიძლება მოგვეჩვენოს ავადმყოფურ გადახვევად ანდა უცნაურ გამონაკლისად, ბოლოსდაბოლოს უნდა აიხსნას ისე, რომ გამორჩეული ადამიანების ფსიქიკური წონასწორობის იდეა არ იყოს უკუგდებული“⁵.

არსებობს ღირებულებითი რანგების იერარქია, რომელიც ახასიათებს მხატვრული შემოქმედებისადმი ადამიანის მიდრეკილების ხარისხს: უნარიანობა-ნიჭიერება-ტალანტი-გენიალობა.

გოეთეს აზრით ხელოვანის გენიალობა განისაზღვრება სამყაროს აღქმის ძალით და კაცობრიობაზე შემოქმედებით⁶.

მხატვრული ნიჭიერება გულისხმობს ცხოვრებისადმი ყურადღების დაძაბვას, იმის უნარს, რომ ამოიჩიო ყურადღების ობიექტები, შეინახო მეხსიერებაში ეს შთაბეჭდილებები, გაიხსენო ისინი და ჩართო შემოქმედებითი წარმოსახვით ნაკარნახევ ასოციაციათა და კავშირთა მდიდარ სისტემაში.

¹ Jung C. G. Wirklichkeit der Seele, Zürich, 1947, S. 99.

² Lombroso C. L'uomo di genio. Roma, 1889, p. 6.

³ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М., 1900, т. 1, кн. III, с. 196.

⁴ Гоголь Н. В. Собр. соч. М., 1953, с. 382.

⁵ Ариаудов М. Психология литературного творчества. М., 1970, с. 49.

⁶ Гёте. Собр. соч. В 13-ти т., т. 7, М., 1935, с. 91-92.

ხელოვნების ამა თუ იმ სახეში მხატვრულ საქმიანობას, ცხოვრების ამა თუ იმ პერიოდში; ბევრი ეწვევა დიდი თუ მცირე წარმატებით. მაგრამ მხოლოდ მხატვრული უნარები უზრუნველყოფენ საზოგადოებრივად საინტერესო მხატვრული ღირებულებების შექმნას. მხატვრული ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანი ქმნის ნაწარმოებებს, რომელთაც აქვთ მყარი მნიშვნელობა მოცემული საზოგადოებისათვის მისი განვითარების ხანგრძლივ დროის მონაკვეთში. ტალანტი ქმნის მხატვრულ ღირებულებებს, რომელთაც აქვთ მარადიული ეროვნული, ზოგჯერ კი ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა, ხოლო გენიალური ხელოვანი ქმნის უმაღლეს ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებებს, რომელთაც მნიშვნელობა ყველა დროში აქვთ.

მხატვრული შემოქმედების ფსიქოლოგიური მექანიზმები

მხატვრული შემოქმედება იწყება სამყაროს მოვლენებისადმი დაძაბული ყურადღებით და გულისხმობს „იშვიათ შთაბეჭდილებებს“, უნარს შეინახო ისინი მეხსიერებაში და გაიაზრო. „თავად ჩემი ჰერეტა აზროვნებაა, ხოლო ჩემი აზროვნება ჰერეტაა“¹.

მხატვრული შემოქმედების მნიშვნელოვანი ფაქტორია მე ხ ს ი ე რ ე ბ ა. ხელოვანთან ის სარკისებურია, ამორჩევეითა და შემოქმედებითი ხასიათის მატარებელია. ცნობილია, როგორი მნიშვნელობა ჰქონდა მეხსიერებას მ. პრუსტთან. ის თვლიდა, რომ სინამდვილე მხატვრულად ყალიბდება სწორედ მეხსიერებაში და ამიტომ აღადგენდა წარსულს და, შემდგომ, მოგონებებს ნაწარმოებში ასხამდა ხორცს.

მეხსიერების შემოქმედებით მუშაობას აღწერს ა. ს. პუშკინი:

მშვიდობით, ზღვაო, ვიხარო უნდა,
რომ ბედმა შენთვის მეხობედ დამსვა,
და ოლონდ, ოლონდ მესმოდეს მუდამ
შენი გუგუნის საღამოს ვამსა.
მღუმარ უდაბნოს და მწვეანე ტყეებს
მე შევეურთებ ნაჩუქარ ლხენას,
შენს მყუდრო უბეს, შენს მაღალ კლდეებს
სინათლეს, ჩეროს ტალღების ენას.²

შემოქმედების ფსიქოლოგიურ მექანიზმში არსებით როლს თა-

¹ Г ё т е. Избранные философские произведения. М., 1964, с. 277.

² ა. პუშკინი, რჩული თხზულებები, თბ., 1975, გვ. 56.

მაშობს შინაგანი განთავისუფლების მომენტი, რომლითაც ხორციელდება შემოქმედებითი ინდივიდუალობისათვის დამახასიათებელი მოთხოვნილება აღსარებისა, სურვილი გაუმხილოს ახლობელ ადამიანს ღრმა განცდა ან საინტერესო შთაბეჭდილება¹.

შინაგანი განთავისუფლების მოთხოვნილებას, რომელიც წარმოიშობა შემოქმედების პროცესში, გამომსახველად აღწერს დანტე: „ჩემი თვალები ყოველდღე აფრქვევენ ცრემლებს და ისე დაიღალნენ, რომ აღარ შეეძლოთ შეემსუბუქებინათ ჩემი მწუხარება. მაშინ ვიფიქრე, რომ საჭირო იყო ჩემი ტანჯვის შესუსტება და სევდით სავსე სიტყვების დაწერა. და მე გადავწყვიტე დამეწერა კანცონა, რომელშიც მწუხარებით ვიტყვი იმის შესახებ, რომლის გამოტირებითაც დაეტანჯე სული. და მე დავიწყე კანცონა „გულის მწუხარება“².

შემოქმედებითი პროცესი წარმოუდგენელია წარმოსახვის გარეშე. წარმოსახვა საშუალებას გვაძლევს კომბინაციურ-შემოქმედებითად აღვადგინოთ წარმოდგენები და შთაბეჭდილებები, რომლებიც მეხსიერებაშია. წარმოსახვის წყალობით იბადებიან ხელოვანის ცნობიერებაში ცოცხალი სურათები: „... სახეები არ მისვენებენ, მაცივლებიან, გაითამაშებენ სხვადასხვა სცენებს, მათი საუბარი მესმის, — და ხშირად მეჩვენებოდა, შემინდგე უფალო, რომ ყველაფერი ეს ჩემი გამონაგონი კი არაა, არამედ ჩემს გარშემო პაერში არსებობს და მე მხოლოდ ის დამრჩენია, რომ ვუყურო და და დავუფიქრდე“³.

წარმოსახვას მრავალი სახესხვაობა გააჩნია: ფანტასმაგორული — ე. პოფმანთან, ფილოსოფიურ-ლირიული — ფ. ი. ტიუტჩევთან, რომანტიკულ-ამაღლებული — მ. ა. ვრუბელთან, ავადმყოფურად ჰიპერტროფირებული — ს. დალისთან, იღუმალეებით აღსავსე — ი. ბერგმანთან, რეალურ-მკაცრი — ფ. ფელინისთან და ა. შ. შემოქმედებითი წარმოსახვა ესთეტიკური ტებობის მომტანია და ამით განსხვავდება პალუცინაციისგან. „ნუ გაიგივებთ ხელოვანის შინაგან ხედვას, — სწერდა გ. ფლობერი ი. ტენს, — პალუცინაციასთან. ჩემთვის ორივე მდგომარეობა კარგადაა ცნობილი, მათ შორის — უფსკრულია. ნამდვილი პალუცინაციის დროს შიშს და ძრწოლას განიცდი და გრძნობ, რომ შენი „მე“ გაგიბრბის და რომ შენ კვდები. პოეტური ხილვის დროს, პირიქით, — სიხარული გეუფლება“⁴.

¹ Архандов М. Психология литературного творчества, с. 180-194.

² Данте Алигьера. Малые произведения. М., 1968, с. 41.

³ Гончаров И. А. Собр. соч. В 8-ми т., т. 8, М., 1955, с. 71.

⁴ Barron F. Creativity and Personal Freedom. Princeton. 1968.

მხატვრულ შემოქმედებაში მონაწილეობს ცნობიერება და ქვეცნობიერება, გონება და ინტუიცია. ქვეცნობიერი პროცესები აქ განსაკუთრებულ როლს ასრულებენ.

ამერიკელმა ფსიქოლოგმა ფ. ბერონმა ტესტების დახმარებით გამოიკვლია ორმოცდათექვსმეტი მწერალი — თავისი თანამემამულე (მათგან 30 — გამოჩენილი, ორიგინალური და შემოქმედებითად ნიჭიერი და 26 — „პროდუქტიული“) და მივიდა დასკვნამდე, რომ მათი ემოციურობა და ინტუიცია ძლიერაა განვითარებული და განსჯა-აზროვნებას ჩრდილავს. 56 ცდისპირიდან 50 „ინტუიციური პიროვნება“ აღმოჩნდა (89%), მაშინ, როცა საკონტროლო ჯგუფში რომელშიც გაერთიანებული იყვნენ მხატვრული შემოქმედებისგან შორს მყოფი ადამიანები, განვითარებული ინტუიციის მქონე პიროვნებები გაცილებით ნაკლები აღმოჩნდნენ (25%). ქვეცნობიერის დიდ როლს მხატვრულ შემოქმედებაში უკვე ძველი ბერძენი ფილოსოფოსები ხედავდნენ (განსაკუთრებით პლატონი) და ამ ფენომენს ხსნიდნენ როგორც ექსტატურს, ღვთითშთაგონებულ, ბაკქხიურ მდგომარეობას. პომეროსისათვის რაფსოდი — მომღერალია, რომელიც ღმერთის მიერაა შთაგონებული. პინდარე კი პოეტს მუზების წინასწარმეტყველს უწოდებდა.

იდეალისტური კონცეფციები ესთეტიკაში ააბსოლუტებენ არაცნობიერის როლს შემოქმედებით პროცესში. მაგალითად, ფ. შელინგი წერდა: „... ხელოვანი უნებლიედ და საკუთარი შინაგანი სურვილის საწინააღმდეგოდ მიჰყვება შემოქმედების პროცესს... მსგავსად იმისა, როგორც განწირული ადამიანი აკეთებს არა იმას, რაც მას სურს ან რის გაკეთებასაც აპირებს, არამედ ფარულ ბედისწერას ემორჩილება, დაახლოებით ასეთივეა ხელოვანის მდგომარეობაც... მასზე შემოქმედების ძალა, რომელიც ზღვარს ავლებს მასა და სხვა ადამიანებს შორის, აიძულებს მას გამოსახოს და გამოთქვას ისეთი რამ, რაც ჯერ არაა მთლიანად გახსნილი მისი მზერისთვის და რასაც ამოუწურავი სიღრმეები ახასიათებს“¹.

XX საუკუნეში შემოქმედების პროცესის ქვეცნობიერი ასპექტები იპყრობს ფროიდის და მისი ფსიქოანალიტიკური სკოლის ყურადღებას. ხელოვანი როგორც შემოქმედებითი პიროვნება ფსიქოანალიტიკოსებმა თვითდაკვირვების და კრიტიკოსის დაკვირვების ობიექტებად აქციეს. ფსიქოანალიზი ააბსოლუტებს არაცნობიერის როლს შემოქმედებით პროცესში, სხვა იდეალისტური კონცეფციებისაგან განსხვავებით წინა პლანზე არაცნობიერ სექსუა-

¹ Шеллинг Ф. В. И. Система трансцендентального идеализма, Л., 1936, с. 380.

ლურ საწყისს წამოსწევს. ხელოვანი, ფროიდისტების აზრით, პიროვნების ნევროზის ტიპია, რომელიც თავისი სექსუალური ენერჯის სუბლიმაციას შემოქმედების სფეროში ახდენს. ფროიდი თვლიდა, რომ შემოქმედების აქტში ხელოვანის ცნობიერებიდან განიღვენებთან სოციალურად მიუღებელი საწყისები და ამით შესაძლებელი ხდება რეალური ცხოვრებისეული კონფლიქტების თავიდან აცილება¹.

ფროიდის მიხედვით, დაუკმაყოფილებელი სურვილები ფანტაზიის გამაღვივებელი სტიმულებია. არაცნობიერი მხატვრული ეფექტის მნიშვნელოვანი, მაგრამ არა ერთადერთი მიზეზია. „მხოლოდ მაშინ, თუ ზურგს შევაცქევთ სოციალურ ფსიქოლოგიას და თავს დავხუჭავთ სინამდვილეზე, შეიძლება გავხედოთ და ვამტკიცოთ, რომ შემოქმედებაში მწერალი მხოლოდ არაცნობიერ კონფლიქტებს ემორჩილება, და რომ არანაირი ცნობიერი სოციალური დაკვეთა არ სრულდება ავტორის მიერ მის შემოქმედებაში“². ფროიდის ფსიქოანალიტიკური იდეების შემდგომმა რეკონსტრუქციამ და ფროიდისტული ესთეტიკის კრიტიკამ მისი მოწაფეების მხრიდანაც კი, ამ მოძღვრების ნაკლი აშკარა გახადა.

შემოქმედებაში ინტუიციის მნიშვნელობას ხელოვნების ოსტატებიც აღნიშნავენ. ლექსის დაბადების პროცესს ი. ვ. გოეთე ასე ახასიათებს: „წინასწარ არავითარი წარმოდგენა და არავითარი წინათგარძნობა არ მქონდა, ისინი უეცრად დამეუფლნენ და მთხოვდნენ დაუყოვნებლივ ხორცშესხმას, ასე რომ იძულებული ვიყავი მაშინვე, უნებლიედ, როგორც მთვარეულს, ჩამეწერა ისინი“³. მაგრამ მიუხედავად არაცნობიერი ინტუიციური პროცესების დიდი მნიშვნელობისა მხატვრულ შემოქმედებაში, მათი აბსოლუტიზაცია არამეცნიერულია. შემოქმედებით პროცესში ურთიერთმოქმედებენ არაცნობიერი და ცნობიერი, ინტუიცია და გონება, ბუნებრივი ნიჭი და შეძენილი უნარი. ფ. შილერი წერდა: „არაცნობიერი გონებასთან კავშირში ჰქმნის სწორედ პოეტ-ხელოვანს“⁴.

თუმცაღა შემოქმედებითი პროცესის ის წილი, რომელიც გონებისეულია, შესაძლოა, რაოდენობრივად არ კარბობდეს, მაგრამ თვისობრივად მაინც ის განსაზღვრავს შემოქმედების მრავალ არსებით მზარეს. ცნობიერი საწყისი აკონტროლებს შემოქმედების მთავარ მიზანს, ნაწარმოების მხატვრული კონცეფციის ზემოცანას

¹ Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ, вып. 1, М., 1922, с. 28.

² Выготский Л. С. Психология искусства, М., 1968, с. 110.

³ Эккерман И. П. Разговоры с Гёте, М.—Л., 1934, с. 809.

⁴ Шиллер Ф. Собр. соч. В 7-ми т., т. 7, М., 1957, с. 560.

და ძირითად კონტურებს, გამოკვეთავს „ნათელ წერტილს“ ხელოვანის აზროვნებაში და მთელი მისი ცხოვრებისეული და მხატვრული გამოცდილება ამ ნათელი წერტილის გარშემო ორგანიზდება. ცნობიერი საწყისი უზრუნველყოფს ხელოვანის თვითდაკვირვებას და თვითკონტროლს, ეხმარება მას საკუთარი ნაწარმოების თვითკრიტიკულ ანალიზსა და შეფასებაში და იმ დასკვნების გამოტანაში, რომლებიც შემდგომ შემოქმედებით ზრდას უწყობენ ხელს.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი როლი ცნობიერ საწყისს ენიჭება მასშტაბური ნაწარმოებების შექმნისას. თუ მინიატურის შექმნა მხოლოდ ზემთაგონებით შეიძლება, დიდ ნაწარმოებს ღრმა, სერიოზული მოთქმება ესაჭიროება. გავიხსენოთ, თუ რას წერდა ლ. ნ. ტოლსტოი „ომი და მშვიდობის“ გამო: „ვერც კი წარმოიდგენთ, რაოდენ მეძნელება წინასწარი მუშაობა იმ მინდვრის გასაფხვიერებლად, რომელზეც მე იძულებული ვარ ვთესო. მოიფიქრო და განსაჯო ყველაფერი, რაც შეიძლება თავს გადახდეთ ნაწარმოების, ძალიან ვრცელი ნაწარმოების, ყველა მომავალ ადამიანს, აწონ-დაწონო მილიონობით შესაძლებლობა იმისთვის, რათა მათგან 1/1000000 ამოარჩიო — საოცრად ძნელია“¹. ცნობიერი საწყისის დიდი მნიშვნელობის დადასტურებაა თ. მ. დოსტოევსკის სიტყვები: „ახლა ვაჯამებ იმას, რასაც სამი წლის განმავლობაში ვიაზრებდი, ვადგენდი, ვიწერდი... არ დამიჭერებთ, მიუხედავად იმისა, რომ უკვე სამი წელი ვემზადებოდი — ზოგიერთ თავს დაეწერ მაშინვე დავიწუნებ, ვწერ კვლავ და კვლავ“².

შემოქმედებითი პროცესი განსაკუთრებით ნაყოფიერია, როცა ხელოვანს შთაგონება ეწვევა. ეს აზრის სინათლის, აზროვნების ინტენსივობის, ასოციაციათა სიმდიდრის და სისწრაფის, ცხოვრებისეულ პრობლემათა არსში ღრმად შეღწევის, ქვეცნობიერებაში დაგროვილი ცხოვრებისეული და მხატვრული გამოცდილების მძლავრი „გამოტყორცნის“ და შემოქმედებაში მისი უშუალო ჩართვის სპეციფიური შემოქმედებითად-ფსიქოლოგიური მდგომარეობაა.

შთაგონება უჩვეულო შემოქმედებით ენერგიას წარმოშობს, ის თითქმის შემოქმედების სინონიმია. შემთხვევითი არაა, რომ პოეზიისა და შთაგონების სიმბოლო უძველესი დროიდან არის ფრთოსანი ცხენი — პეგასი. შთაგონება შემოქმედებითი პროცესის ინტუიციურ და ცნობიერ საწყისთა ოპტიმალური თანახმიერობაა.

¹ Лев Толстой об искусстве и литературе, М., 1958, т. 1, с. 261-262.

² Достоевский Ф. М. Письма, В 4-х т., т. 4, 1959, с. 198-199

2. მხაგვრული აღქმის ფსიქოლოგია

მხაგვრული აღქმის ფსიქოლოგიური მექანიზმები რეცეპციული განწყობა

მხატვრული აღქმის (რეცეპციის) ფსიქოლოგია, გარკვეული აზრით, მხატვრული შემოქმედების ფსიქოლოგიას ემთხვევა. მხატვრული ნაწარმოების აღქმა მრავალპლანიანია. მისი ელემენტებია: უშუალო ემოციური განცდა, ხელოვანის აზრის განვითარების ლოგიკის წვდომა; მხატვრული ასოციაციების სიმდიდრე და განტოტვა, რომელიც აღქმის აქტში კულტურის მთელ სფეროს ითრევს.

მხატვრული აღქმის ერთ-ერთი მომენტი რეციპიენტის მიერ ნაწარმოებიდან სახეებისა და ვითარებათა „გადატანა“ საკუთარ ცხოვრების სიტუაციად, გმირის იდენტიფიკაცია თავის „მე“-სთან. იდენტიფიკაცია შეთავსებულია გმირთან აღმქმელი სუბიექტის დაპირისპირებასა და მასთან როგორც „სხვასთან“ მიმართებასთან. ამნაირი შეთავსების წყალობით რეციპიენტს შესაძლებლობა ეძლევა მისთვის უცნობი რომელიმე როლი წარმოსახვაში, მხატვრულ განცდაში გაითამაშოს და ცხოვრების რეალური გამოცდილება შეიძინოს ამ არარეალური, გათამაშებული ცხოვრებისეული განცდებით.

თამაშური მომენტი მხატვრულ რეცეპციაში თვით ხელოვნების ბუნების თამაშურ ასპექტს ემყარება. ხელოვნება ხომ წარმოიშვა როგორც ადამიანის საქმიანობის მიბაძვა და გამოჯაერება და იმავე დროს როგორც მომზადება ამ საქმიანობისათვის. მხატვრულ აღქმაში ხელოვნების ყველა ეს არსობრივი და გენეტური მომენტი მეორდება. რეციპიენტი თამაშურ სიტუაციაში იძენს გამოცდილებას, რომელსაც მას ხელოვანი სახეთა სისტემის გზით გადასცემს. ამრიგად, მხატვრულ აღქმაში თამაშური მომენტი — ეს თავისებური ოპერაციაა, რომელსაც ინფორმაციის გამგზავნი ატარებს რეციპიენტის მსოფლალქმასა და ცნობიერებაზე.

მაგრამ არ შეიძლება განხილულ ასპექტებზე დავიყვანოთ მხატვრული რეცეპციის მთელი რთული პროცედურა. მხატვრული აღქმის მექანიზმში მნიშვნელოვანი დამხმარე მომენტი სინესთეზია — ხედვის, სმენის და სხვა გრძნობათა შეწყობილი მოქმედება ხელოვნების აღქმის პროცესში.

უფრო დაწვრილებით რომ განვიხილოთ ეს საკითხი, მაგალითები აღქმისათვის ისეთი რთული ხელოვნების სფეროდან ავიღოთ, როგორც მუსიკაა.

მუსიკალური სმენითი სახეები გარკვეულ ზემოქმედებას ახდენენ ხედვით ასოციაციებზე რეციპიენტის წარმოსახვაში. ამანება დამყარებული პოეტური სიტყვის შეფერილობის პრობლემა, რომელიც მთელი სიღრმით გამოვლინდა სიმბოლისტების პოეზიაში. იგივე ეფექტი უდევს საფუძვლად მუსიკის ფერში ხედვას ზოგიერთ მხატვარსა და კომპოზიტორს რომ ახასიათებს. მუსიკაში ამ მომენტის გაცნობიერება დაკავშირებულია ფერმუსიკის პრობლემებთან, კერძოდ რუსი კომპოზიტორისა და პიანისტის ა. ნ. სკრიაბინის შემოქმედებაში. ფერწერაში მუსიკალური საწყისის გაცნობიერებისათვის განსაკუთრებით ბევრი იმუშავა ლიტველმა მხატვარმა მ. კ. ჩურლიონისმა.

ბ გ ე რ ი ს ა ლ ქ მ ი ს ფ ე რ ი თ ი ა ს პ ე ქ ტ ი მხატვრული რეცეპციის მხოლოდ ერთ-ერთი შესაძლებელი დამხმარე ფსიქოლოგიური მექანიზმია. მეორე ასეთი ა ს პ ე ქ ტ ი ლ ი ტ ე რ ა ტ უ რ უ ლ - ს ი უ ე ტ უ რ დ ა ხ ე დ ვ ი თ - ფ ი გ უ რ უ ლ ა ს ო ც ი ა ც ი ე ბ თ ა ნ ა ა დაკავშირებული. ეს მომენტი მუსიკის აღქმასაც ახასიათებს, თანაც არა მარტო მუსიკალური ხელოვნების ისეთ სინთეზურ სახესხვაობას, როგორცაა, ვთქვათ, ოპერა, სიმღერა ან ორატორია, რომელთაც გარკვეული ლიტერატურულ-სიუჟეტური საფუძველი აქვთ, არამედ სიმფონიური მუსიკის აღქმასაც. ცნობილი ფრანგი პიანისტი ქალი მ. ლონგი აღნიშნავს, რომ კ. დებიუსი მუსიკას დასანახ ლიტერატურულ სახეებში აღიქვამდა. შემთხვევითი როდია, რომ ანგლოსაქსურ ყოფასთან დაკავშირებულ მენესტრელებს დებიუსი ტულუზ-ლოტრეკის თვალებით უყურებდა. მათ ხელოვნებაში „გასართობ ადგილთა, ღამის კაბარეთა ატმოსფეროს მომაჯადოებელი ხიბლი სუფევს“.

უწყობს თუ არა ხელს ლიტერატურული და მხედველობითი ასოციაციები მუსიკალურ აღქმას? ზოგიერთი თეორეტიკოსი ფიქრობს, რომ მსმენელმა მუსიკის აღქმისას პლასტიკური სახეები, სურათები უნდა დაინახოს, რის შედეგად მის წინაშე უსათუოდ გადაიშლება რაიმე აზრიანი დასანახი სიუჟეტი. სხვანაირად მუსიკის სრულყოფილი განცდა შეუძლებელია. სხვები, ყურადღებას ამახვილებდნენ რა მუსიკის ენის სპეციფიკურობაზე, მის სიმდიდრესა და გამომხატველობაზე, ფიქრობენ, რომ მუსიკის აღქმას არ სჭირდება ბგერითი წყობის მხედველობითი თარგმნა და რომ ეს უკანასკნელი მუსიკის სიწმინდის შებღალავაა. ნამდვილად კი მუსი-

კის აღქმის პროცესი რთული და მრავალფეროვანია, იგი შეიძლება წარმოადგენდეს მხედველობითი და სხვა არამუსიკალური წარმოდგენების დაკავშირებას, სინესთეზიას.

3. ჰაინე მოთხრობაში „ფლორენციის ღამეები“, დიდი მევიოლინეს კონცერტისაგან მიღებული შთაბეჭდილების აღწერისას, მუსიკის ისეთ აღქმაზე ლაპარაკობს, როცა ყოველი ტონი ადექვატურ მხედველობით ფიგურად განიცდება: „მისი ხემის ყოველი ჩამოსმისას ფიგურებსა და სურათებს ვხედავდი; ჟღერადი იეროვლიფების ენით პაგანინიმ მრავალი ნათელი ისტორია მიაშობო...“¹. მუსიკალური სახეები ჰაინეს წარმოსახვაში მხედველობით და ლიტერატურულ სურათებად გარდაიქმნა. ეს სულაც არ არის მუსიკალური აღქმის ნორმათა დარღვევა. მუსიკის აღქმისას ასოციაციათა ხასიათი ადამიანის ნიჭიერების გვართ, მისი გამოცდილებით, მხატვრული და ცხოვრებისეული შთაბეჭდილებებით არის განპირობებული. ფრანგმა ფსიქოლოგმა ტ. რიბომ შეამჩნია, რომ მუსიკა განსაკუთრებით ხშირად იმ ადამიანებში იწვევს სურათებისა და ხატოვანი სცენების დანახვას, რომლებსაც მხატვრობასთან აქვთ საქმე.

მხატვრული რეცეპციის მნიშვნელოვანი ასპექტია მისი ალერგორიულ-ასოციაციური ხასიათი. ფართოა ასოციაციათა წრე: მხატვრული კულტურის ნაცნობ ფაქტებთან ანალოგია, მხატვრულგარეშე კავშირები, ცხოვრებისეული განცდების მოგონებანი. ასოციაციები ამიღრებენ მუსიკის აღქმას, იგი მათი წყალობით უფრო სრული და შთაბეჭდავი ხდება. მსმენელის მთელი ცხოვრებისეული გამოცდილება მონაწილეობს მუსიკის აღქმასა და განცდაში. არამუსიკალური ასოციაციები რიტმის საშუალებით შესტს, მოძრაობას, როკვას უკავშირდება. მუსიკის ქორეოგრაფიული „ყურადღება“ ხელს უწყობს მუსიკალური აღქმის გაღრმავებას.

მხატვრული რეცეპციის მესამე მექანიზმი დროულ-ვრცელ ასოციაციებთანაა დაკავშირებული. ნაწარმოების აღქმა სამ მნიშვნელოვან მომენტს მოიცავს: აწყობის რეცეპციას (უშუალო მუსიკალური ჟღერა, ტილოზე გამოხატულის ახლანდელი აღქმა, აი ახლა რომ ვკითხულობთ ლიტერატურული თხზულების ტექსტს), წარსულის რეცეპციას (უკვე მოსმენილთან, დანახულთან ან წაკითხულთან უშუალო შედარება) და მომავლის რეცეპციას (მხატვრული აზრის მოძრაობის ლოგიკის საფუძველზე მისი შემდგომი განვითარების, ლიტერატურული

¹ Гейне Г. Собр. соч. В 10-ти т., т. 6, М., 1958, с. 369.

სიუჟეტის მოძრაობის, სახეით ხელოვნებაში მოსალოდნელი შედეგის და ა. შ. განჭვრეტა).

მხატვრული აღქმის მექანიზმის ერთ-ერთი თავისებურება იმითაცაა განპირობებული, რომ ხელოვნების ყოველი სახე გარკვეული აზრით — შესრულებითია. მაგალითად, პოლონელი მეცნიერი ე. ჟემეკი ლიტერატურულ გამონათქვამში დაპროგრამებულ შემსრულებელს ხედავს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ლიტერატურის აღქმისას ერთ სუბიექტში არის შეერთებული შემსრულებელი („თავისთვის“) და რეციპიენტი¹. კითხვას, ისე როგორც „თავისათვის შესრულებას“ ხელოვნების სხვა სახეთა აღქმისას, თავისი სტილი აქვს. ერთი და იგივე ლიტერატურული ნაწარმოები შეიძლება სხვადასხვანაირად „შესრულდეს თავისთვის“, ე.ი. წავიკითხოთ და გავაშუქოთ იგი სხვადასხვაგვარად.

ხელოვნების აღქმის მნიშვნელოვანი ფსიქოლოგიური ფაქტორია რეცეპციული განწყობა, რომელიც ემყარება ჩვენს ცნობიერებაში მთელი წინანდელი გამოცდილებით ისტორიულად განმტკიცებულ წინამორბედ კულტურის სისტემას. რეცეპციული განწყობა არის აღქმისათვის წინასწარი განწყობილება, რომელიც მხატვრული განცდის მთელი პროცესის განმავლობაში მოქმედებს.

სწორედ ასეთი განწყობილების ბრალია, რომ 1911 წელს როცა ს.ს. პროკოფიევის კონცერტზე რუსეთში პირველად შეასრულეს ავსტრიელი კომპოზიტორის ა. შუბერტის პიესები, დარბაზი პომერულად ხარხარებდა; 1914 წელს თავად პროკოფიევის სონატას რეცენზიაში „პარმონიულ უაზრობათა ველური ორგია“ დაარქვეს: 40-იანი წლების ბოლოსაც „დომხალს მუსიკის ნაცვლად“ უწოდებდნენ დ. დ. შოსტაკოვიჩისა და იმავე პროკოფიევის მუსიკალურ ნაწარმოებებს.

„ახალ მუსიკად“ წოდებული, ახალი მუსიკალური იდეების გამოჩენა ციკლურად (დაახლოებით 300 წელიწადში ერთხელ) მიმდინარეობს. ყოველ „ახალ მუსიკას“ პარმონიის გაგებაში რადიკალური ცვლილებები შეაქვს². ხელოვნებაში ახალი მოვლენის რეცეპციისათვის საჭიროა არ ჩავიძიროთ ძველ განწყობაში, იგი უნდა შევეცვალოთ და განვაახლოთ, რათა თავისუფლად აღვიქვათ ნაწარმოების მთელი თავისებურება და ისტორიული ორიგინალობა. ხელოვნების ისტორიიდან ვიცით, რომ არ უნდა ვიჩქაროთ განა-

¹ Problemy odbioru i odbiorcy. Wrocław, 1977, c. 82.

² Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии, М., 1974, c. 19-20.

ჩენის გამოტანა. ხელოვნების განახლება. შემოქმედების ახალი საშუალებებისა და პრინციპის წარმოშობა, არ ამცირებს წარსულის ხელოვნების ესთეტიკურ ღირებულებებს. შედეგები კაცობრიობის მუდმივ თანამედროვედ რჩებიან და მათი მხატვრული ავტორიტეტი არის აღქმის განწყობის შემქმნელი.

მხატვრული ტექსტის აღქმისას მნიშვნელოვანია რეცეპციული აწყობა, რომელიც წარმოქმნება ეგრეთწოდებული რეცეპციული გაფრთხილებების წყალობით. ასეთ გაფრთხილებას შეიცავს ნაწარმოების სახელწოდება და სხვადასხვა თანმხლები ახსნა-განმარტებანი. ასე რომ, ლიტერატურული ტექსტის კითხვის დაწყებამდე, ჩვენ უკვე ვიცით ლექსთან გვექნება საქმე, პროზასთან თუ დრამატულ ნაწარმოებთან, უნარის აღმნიშვნელ ქვესათაურით და სხვადასხვა ნიშნებით შევიტყობთ. აგრეთვე, რომ პოემა გველის თუ რომანი, ტრაგედია თუ კომედია და ა. შ. ეს გამაფრთხილებელი ინფორმაცია განაპირობებს მოლოდინის დონეს და განსაზღვრავს რეცეპციული განწყობის ზოგიერთ მხარეს.

ამას გარდა, ნაწარმოების პირველი სტრიქონები, სცენები, ეპიზოდები უკვე წარმოდგენას გვიქმნის მთლიანობის, მხატვრული ერთიანობის იმ თავისებურების შესახებ, რომელიც რეციპიენტმა ესთეტიკურად უნდა აითვისოს. სხვანაირად რომ ვთქვათ, სტილიც, ნაწარმოების მხატვრული მთლიანობის გამომხატველი, თავმდეები, აგრეთვე განაპირობებს აღმქმელის გარკვეულ ემოციურ-ესთეტიკურ ტალღაზე აწყობას. სტილის რეცეპციულ-ინფორმაციული მნიშვნელობა სწორედ რომ ისაა, აღქმის პოტენციალი განსაზღვროს, ანუ რაც იგივეა მოგვამზადოს გარკვეული დონის აზრობრივი და ღირებულებითი ინფორმაციის აღქმისათვის.

რეცეპციული განწყობა გარკვეულ რეცეპციულ მოლოდინს ბადებს, რაც თავისთავში შეიცავს აღქმის სტილურ აწყობასა და უანრულ ორიენტირებას. ს. მ. ვიზენ-შტეინი სწორად შენიშნავდა: „ჩარლი ჩაპლინის ან ჰარნი მარქსის კომედიებით აუდიტორია სტილურად ისეა აღზრდილი, რომ მათ მოქმედებას უკვე ავანსად გარკვეულ სტილურ ყაიდაზე აღიქვამენ. ამნაირი ვითარების გამო ბევრი უსიამოვნება მომხდარა ავტორის ერთი უანრიდან მეორეზე გადასვლისას. თუ, მაგალითად, კომიკოსს სურს დრამაში გადაინაცვლოს ან პათეტიკოსს კომიკურ უანრში უნდა გადასვლა, მათ ამ მოვლენას ანგარიში უნდა გაუწიონ“¹.

¹ Энгенштейн С. М. Избранные произведения, В 6-ти т., т. 6, М., 1966, с. 273.

მხატვრული აღქმის შესწავლის პრობლემა

ხელოვნების აღქმა იდუმალი, პიროვნული ინტიმური პროცესია, რომელიც ადამიანის ცნობიერების ღრმა შრეებში მიმდინარეობს და ძნელად დასაფიქსირებელია დაკვირვებისას. ეს პროცესი ინდივიდის ცხოვრებისეულ გამოცდილებასა და კულტურის დონეზე (მყარი ფაქტორები) და მის განწყობილებაზე, ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაზე (დროებით მოქმედი ფაქტორები) არის დამოკიდებული.

მხატვრული აღქმის პრობლემა პირველად არისტოტელემ გააცნობიერა მოძღვრებაში კათარზისის შესახებ. ხელოვნების მხატვრული ზემოქმედება მან გაიგო როგორც შიშისა და თანაღმობის აფექტების საშუალებით სულის განწმენდა. ესთეტიკის ხანგრძლივი ისტორიის მანძილზე მხატვრული აღქმის თეორიას დიდი განვითარება არ განუცდია, ცალკერძ პრობლემის სირთულის გამო, ცალკერძ მისი დამოკიდებულების გამო ისეთ დისციპლინებთან, როგორცაა ფსიქოლოგია და ფსიქოფიზიოლოგია. ამ პრობლემის შესწავლის ძირითად საშუალებად დიდხანს რჩებოდა მხატვრულ ნაწარმოებზე მკვლევარის მიერ საკუთარ რეაქციებზე თვითდაკვირვება და სხვათა მიერ ხელოვნების აღქმაზე დაკვირვებასთან მათი შედარება. ახლა უკვე არსებობს მხატვრული რეცეპციის ექსპერიმენტული შესწავლის შესაძლებლობა: მხატვრული აღქმის ხასიათი და სიღრმე გაზომვადია და მათი შესწავლა ფსიქოფიზიოლოგიურ ექსპერიმენტს ექვემდებარება. მხატვრული რეცეპციის ექსპერიმენტული შესწავლა უკვე XIX საუკუნის დასასრულს დაიწყო. ამ ექსპერიმენტს ასეთი სახე ჰქონდა: მსმენელები გარკვეული კითხვების შემწეობით სიტყვიერად ახასიათებდნენ თავიანთ მხედველობით და ემოციურ შთაბეჭდილებებს მუსიკის აღქმისას. კითხვები ორ ჯგუფად იყოფოდა — „თავისუფალი“, რომლის დროსაც საკუთარი სიტყვებით ახასიათებდნენ საკუთარ განწყობილებას და ასოციაციებს; „განსაზღვრული“ — რეციპიენტს ეძლეოდა ეპითეტები, რომელთაგან მას ისეთი უნდა ამოერჩია, რომელიც მის შთაბეჭდილებას შეესაბამებოდა. ასეთი ცდების შედეგად ზოგჯერ მოსმენილი მუსიკის შთაბეჭდილებების ბელეტრისტული აღწერები იქმნებოდა. ამგვარი ცდები, რა თქმა უნდა, საკმარისი არაა მხატვრული აღქმის მექანიზმის სირთულის გამოსაკვლევად, მაგრამ ყველასათვის ცხადი შეიქმნა მხატვრული აღქმის ინდივიდუალური თავისებურებათა სიმდიდრე და მისი ორდფორმა:

1. საკუთრივ აღქმა (ნაწარმოების საზრისის გაცნობიერება, ნიშნური სისტემის გაშიფვრა და მუსიკალური ტექსტის გაგება); 2. აღქმაზე რეაქცია (რეციპიენტის სულში ვალვივებულ აზრთა და გრძნობათა წყობა).

მხატვრული აღქმის ცდებით შესწავლა იმითაც არის გართულებული, რომ რეციპიენტი არაბუნებრივ მდგომარეობაში იმყოფება. გრძნობს რა დამკვირვებლის ყურადღებას, იგი შეგნებულად მიიწევს ექსპერიმენტატორის მოლოდინისაკენ, ყურადღება დაძაბულია, რათა შეძლოს თავისი შთაბეჭდილებების დახასიათება.

აღქმა დამოკიდებულია რეციპიენტის .საერთო კულტურულ მომზადებაზე, ესთეტიკურ გამოცდილებაზე, მოცემული ხელოვნების ენის ცოდნისა და მისი გაშიფვრის სიზუსტეზე. აღნიშნულის მიხედვით შეიძლება გამოვყოთ რეციპიენტების განსხვავებული ტიპოლოგიური ჯგუფები, რომელთაც გააერთიანებს ხელოვნებასთან ერთნაირი მიმართება, ერთნაირი ღირებულებითი ორიენტაციები. ამგვარი ჯგუფების სპეციფიკა უსათუოდ უნდა გავითვალისწინოთ რეცეპციის შესწავლისას. მაგალითად, ერთ-ერთ ასეთ ჯგუფს შეიძლება მივაკუთვნოთ ახალგაზრდები, რომლებიც საცეკვაო მოედანზე ისმემე მუსიკას, ესწრებიან საესტრადო კონცერტებს და უყურებენ სატელევიზიო მუსიკალურ გადაცემებს; სხვა ჯგუფებს შეადგენენ ახალგაზრდები, რომელთაც იტაცებს ჯაზი და ხანდახან ოპერის თეატრსაც ეწვევიან; მესამე — ახალგაზრდები, რომლებიც ხალხურ სიმღერას მღერიან, უსმენენ რადიოს და მონაწილეობენ თვითმოქმედებაში, სადაც საბჭოთა კომპოზიტორების სიმღერებს ასრულებენ; სხვა ჯგუფებს შეადგენენ აგრეთვე სიმფონიური მუსიკის მოყვარულები. თუ ვიცით რომელ ჯგუფს ეკუთვნის მსმენელი, შეიძლება მეტ-ნაკლები სიზუსტით ვიწინასწარმეტყველოთ, თუ როგორ აღიქვამს იგი მოცემულ მხატვრულ ნაწარმოებს.

3. ხელოვნება როგორც ალქმის სახანი

მხატვრული გეგმა და მხატვრული რეჟისურა

მხატვრული ალქმა ესაა ხელოვნების ნაწარმოებისა და რეციპიენტის ურთიერთობა, რომელიც დამოკიდებულია: რეციპიენტის სუბიექტურ თავისებურებებზე, მხატვრული ტექსტის ობიექტურ ხასიათზე, აგრეთვე მხატვრულ ტრადიციებზე, საზოგადოების შეხედულებებზე და ენობრივ-სემიოტურ პირობითობაზე, რომელსაც ერთნაირად აღიარებს ავტორი და აღმქმელი სუბიექტი. ყველა ეს ფაქტორი ისტორიული ეპოქით, აღზრდით, გარემოთი არის განპირობებული. ალქმის სუბიექტური ასპექტები ადამიანის ინდივიდუალური თავისებურებებით (ნიჭი, ფანტაზია, მენსიერება, პირადი გამოცდილება, ცხოვრებისეული და მხატვრული შთაბეჭდილებების მარაგი, გრძნობისა და გონების კულტურის დონე) განისაზღვრება. რეციპიენტის მხატვრული ალქმისათვის მზაობა იმითაც განისაზღვრება, თუ რა განიცადა მან პირადად, ან რა გაიგო წიგნებიდან და ხელოვნების სხვა დარგებიდან. ამ უკანასკნელს შეიძლება მეორადი ცხოვრებისეული გამოცდილება ეუწოდოს.

მხატვრულ ტექსტში აზრი პლასტიკური ფორმითაც არის გადმოცემული და სახეებით გაშუალებული იდეის ფორმითაც. ნაწარმოების სემანტიკური ცენტრი შეიძლება პლასტიკური საწყისისაჲკენ გადაიხაროს და საკუთრივ ინტელექტუალური, არაპლასტიკური საწყისისაჲკენაც. ნაწარმოების ამ საწყისთა არც უგულვებელყოფა შეიძლება და არც გაზვიადება. ფერწერასა და სკულპტურაში, მაგალითად, მარტო სახელწოდება შეიცავს არაპლასტიკური რეცეპციის ასპექტს. ლიტერატურულ ტექსტში გამოქსახელობითი საწყისის გვერდით, ყოველთვის არაპლასტიკურიც არსებობს. ამას ადასტურებს ინტელექტუალური ლიტერატურის გამოცდილება და, აგრეთვე, სიმბოლურ სახეთა არსებობა სხვადასხვა მიმართულებისა და ჟანრის ლიტერატურულ ნაწარმოებებში. თავის თეორიულ ნარკვევებში ლესინგმა დამაჯერებლად აჩვენა დებულების ~~მოქმედება~~ მტყველი ფერწერაა“ უსაფუძვლობა.

ნაწარმოები სტრუქტურით, რომელიც განსაზღვრავს ალქმას, აღვივებს ~~ალქმის~~ სუბიექტის აქტივობას. ამიტომ ხელოვნებამ, ~~თითო~~ კვალზე ესთეტიკამ გეზი უნდა აიღოს თავის თანამედროვის

განვითარების პროცესში მყოფ რეცეპციულ ცნობიერებაზე. ასეთი ორიენტირი უნდა იყოს ეპოქის ჩარჩოს გადამლახველი, მხატვრული სიანხლეების აღმქმელი ცნობიერება. ამავე დროს მნიშვნელოვანია, რომ მკითხველი, მსმენელი, მაყურებელი არ ჩაითვალოს მხატვრული კომუნიკაციის საბოლოო პუნქტად. მხატვრული ნაწარმოებით აღზრდილი, შთაგონებული, სუგგესტიურად შეპყრობილი ადამიანი ხომ გარკვეულ ზემოქმედებას ახდენს არსებულ და მომდევნო მხატვრულ პროცესზე. და კიდევ, არც ასეთი ზემოქმედება არაა საბოლოო, რამდენადაც აქედან იწყება მხატვრული წარმოების შემდგომი წინსვლითი მოძრაობა.

ნაწარმოების ონტოლოგიის ზოგიერთი პარადოქსის ნათელმყოფელი, დემოკრატიული გერმანიის ლიტერატურათმცოდნე მ. ნაუმანი აღნიშნავს, რომ ლიტერატურულ-მხატვრული საქმიანობის მზა პროდუქციის წარმოშობის შემდეგ, რაც მხატვრულ ტექსტს წარმოადგენს, ნაწარმოები ქმნალობის ფაზიდან ყოფნის სტადიაში გადადის, ხოლო საქმიანობა „განვითარებულ საქმიანობად“ იქცევა. მაგრამ ყოველი საქმიანობის პროდუქტი როგორც „განვითარებული საქმიანობა“, მათ შორის მხატვრულისაც, მხოლოდ შეძლებისდაგვარად არსებობს. „ნამდვილ“ პროდუქტად იგი მხოლოდ მოხმარების პროცესში იქცევა. ამიტომ, წერს მ. ნაუმანი, „მანამდე, სანამ... ნაწარმოებს არ აითვისებენ აღქმის პროცესში, სანამ არ გახდება იმ საზოგადოებრივი და ინდივიდუალური ცნობიერების განუყოფელი ნაწილი, რომლის განვითარებულ გამოხატულებას იგი წარმოადგენს, მისი არსებობა სრულფასოვანი არაა, იგი ჯერ კიდევ არ არის „მზა“, არსებობს მხოლოდ როგორც პოტენციური ნაწარმოები“¹.

ნაწარმოების სამყარო უნაშია განივთებული, და აღმქმელს ამ სამყაროში შეღწევა მხოლოდ იმ განივთებული-მხატვრული ტექსტის გზით შეუძლია, რომელიც მოწესრიგებული, რთული და შედარებით დასრულებული სემანტიკური სტრუქტურის შესატყვისი ნიშანთა მოწესრიგებული, რთული შედარებით დასრულებული თანმიმდევრობაა. ამ აზრით ტექსტი ყოველთვის დახშულია მხატვრული ნაწარმოები კი გაშლილი ტექსტია სოციალური კავშირებით, საზოგადოებრივი წარმოშობით და ყოფით, სოციალურ ფუნქციონებაში ჩართულობით.

მხატვრული ნაწარმოები მხოლოდ შედარებით არის თავის თავთან იდენტური. აბსოლუტურად იდეალური, თავის თავთან იგი-

¹ იხ. Общество, литература, чтение. Восприятие литературы в культурно-эстетическом аспекте, М., 1978, с. 69-70.

ვეობრივი იგი შეიძლებოდა ყოფილიყო, თუკი მისი საზრისის გამოხატველი მატერიალური ობიექტები — ნიშნები მხატვრული აღქმის პროცესში უცვლელ ენას, სინამდვილეს და იდეალებს შეესატყვისებოდა. ეს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს ნაწარმოების აღქმაში რელატივისტურ გათქვეფას. ნაწარმოების არსებობისა და ახსნის გამაპირობებელ სოციალურ ძალთა (კულტურა, საზოგადოებრივი შეხედულებანი, ენა) ცვალებადობის მიუხედავად, იგი მაინც შეიცავს რეცეპციის მყარ პროგრამას: იგი ან ტრაგედიაა, ან კომედია; მისი სიუჟეტი ვითარებათა გარკვეულ თანმიმდევრობას წარმოადგენს, მყარი და უცვლელია მასში პლასტიკურ სახეთა სისტემა და მასთან ურთიერთობაში მყოფი იდეათა და შეფასებათა სისტემა.

ი. ვ. გოთე ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ სწორედ აღამიანებმა უნდა „ჩაუდგან“ ნაწარმოებს „სული და გული“, რომელიც მხოლოდ „სიტყვებისა და ასოებისაგან“ შედგება. ნაწარმოები (და ეს არის მხატვრული რეცეპციის თავისებურება) ინტიმურ მიმართებაშია აღმქმელთან, პირადად მასთან აქვს კონტაქტი: ურთიერთობაშია მის განუმეორებელ პირად გამოცდილებასთან. ამიტომ, რომ ყველა მკითხველს თავისი ნატაშა როსტოვა ჰყავს და „ომი და მშვიდობის“ თავის კონცეფცია აქვს. გარკვეული აზრით შეიძლება ითქვას; რომ რამდენი მაყურებელიცაა, იმდენი ჰამლეტია; თანაც მაყურებელთა სიმრავლე შეიძლება გავამრავლოთ შემსრულებელთა სიმრავლეზე: იმდენი ჰამლეტია, რამდენმა მაყურებელმაც ნახა სმოკტუნოვსკის ჰამლეტი, სკოფილის — ჰამლეტი, ვისოცკის ჰამლეტი. და მაინც უილიამ შექსპირის ჰამლეტი ერთია და ერთიანი. იგი ინვარიანტია, ხოლო მისი შემსრულებლები და რეცეპიენტები ამ სახით მოწოდებული მხატვრული ინფორმაციის ნაირსახეობებს წარმოადგენენ. საბავშვო თეატრის დარბაზში სპექტაკლის დროს შეიძლება ვნახოთ, თუ როგორ აღიქვამენ პატარა რეცეპიენტები პირის მოქმედებას: „მოვიდა!“ — უყვირიან ბავშვები წითელქუდას, რომელიც ვერ ამჩნევს მგელს; „დაიკარგე!“ — უწყრებიან ისინი რუხ ყაჩაღს. ბავშვები ისე იქცევიან, თითქოს მხატვრული ტექსტი შინაგანად დახშული არ იყოს და შეიძლებოდეს უკუყავშირის გზით მასში ჩარევა! აბა, როგორ უნდა აღვიქვათ ხელოვნება? სწორია, ვანა, ასე უშუალო და აქტიური აღქმა? ცნობილია, ერთხელ შექსპირის ტრაგედია „ოტელოს“ წარმოდგენისას სავსებით დასრულებული აღამიანი ისე ბავშვურად გულუბრყვილოდ და უზომოდ გააქტიურდა, ისე შეიპყრო მოქმედებამ, ისე აღაშფოთა იაგოს

ვერაგობამ, რომ სცენაზე ავარდა და მოჰკლა იაგო, უფრო სწორად იაგოს როლის შემსრულებელი მსახიობი. გონს რომ მოვიდა და შეიგნო ის, რაც მან ჩაიდინა — მაყურებელმა თავი მოიკლა. გადმოცემის მიხედვით ისინი ერთად დაასაფლავეს და ძეგლს წააწერეს: „საუკეთესო მსახიობს და საუკეთესო მაყურებელს“. მაგრამ განა საუკეთესო იყო ეს მაყურებელი? სწორია განა ბავშვურად გულუბრყვილოდ გვჯეროდეს მხატვრული თხზულების რეალობა? იქნებ მხატვრული რეცეპციის უფრო ზუსტი ფორმულა ისაა, როცა მხატვრული ემოცია აქტიურ მოქმედებად კი არ გადმოიღვრება, არამედ მხატვრულ განცდაში ჩაინაწვება („პარმონიით გავითანგები“ და „პოეზიას ცრემლად დავებკურები“)? იქნებ მხატვრული კულტურის უკეთესი რეციპიენტი — გულგრილი და დაკვირვების უნარმქონე ადამიანია? ამ დილემის გადაწყვეტისას, გოეთემ მხატვრული აღქმის ს ა მ ი ტ ი პ ი გამოჰყო: 1) სილამაზით ტკბობა, გააზრების გარეშე; 2) გააზრება, ტკბობის გარეშე; 3) გააზრება ტკბობისას და ტკბობა გააზრებისას. ვისაც მხატვრული აღქმის მესამე გვარი ხელეწიფება, სწორედ ისინი არიან, გოეთეს აზრით, ხელახლა რომ სულს უდგამენ ნაწარმოებს.

მხატვრული რეცეპციის პროცესი ძალიან რთულია. გოეთეს ვრცელი მსჯელობებიც კი ვერ პასუხობენ მრავალ კითხვას, რომელიც ხელოვნების აღქმის პროცედურასთან არის დაკავშირებული. უნდა იყოს თუ არა აღმქმელი აქტიური და როგორია ამ აქტივობის ზომა? თანაშემოქმედებაა აღქმა, თუ ეს მხოლოდ ადექვატური წაქითხვა და ტექსტის ემოციურ-აზრობრივი პირის გადაღებაა? უნდა მოხდეს თუ არა აღქმისას მხატვრული სახეების გამორჩევა რეპლურობისაგან, თუ გმირი ვინმე ცოცხალ-რეალურ პიროვნებასთან უნდა გავიგივოთ? როგორი უნდა იყოს პოსტრეცეპცია, ე. ი. უნდა მიბაძოს თუ არა რეცეპიენტმა გმირსა და მის მოქმედებას, თუ ეს აღარ შედის აღქმის პროგრამაში?

ამ საკითხების, ისე როგორც მხატვრული აღქმის, გამოცანების და პარადოქსების რიცხვი ძალიან დიდია. ერთ-ერთ ურთულეს საკითხთაგანს აშუქებს ლ. ს. ვიგოტსკი, როცა აჩვენებს, რომ აღქმისას რეციპიენტის მდგომარეობა-მერყეობს ხედვის მხატვრულ პოზიციასა და დანახულს შორის: „გმირი არის პუნქტი... საიდანაც ავტორი გვაიძულებს შევხედოთ ყველა დანარჩენ მოქმედ პირს და ვითარებათა მსვლელობას... ავტორი ტრაგედიას ორი პლანით ხედავს: ერთი მხრივ, იგი ყველაფერს პანორამის თვალეზით უყურებს, ხოლო მეორე მხრივ, იგი თვით პანორამის თავისი საკუთარი თვალე-

ბით ხედავს, ისე რომ ყოველი მაყურებელი ერთდროულად ჰამლუ-ტიც არის და მისი მჭკრეტელიც¹.

მხატვრული რეცეპციის ხასიათი არა მარტო მხატვრული ტექსტის ხასიათით განისაზღვრება, არამედ რეციპიენტის თავისებურებითაც. ნაწარმოების აზრის აღქმამდე და შეფასებამდე, რეციპიენტი მის ინტონაციურ-ემოციურ მხარეს აღიქვამს. ნთელი რეცეპციული პროცესი ინტონაციის კატალიზატორულ ზემოქმედებასა და ფონზე, მიმდინარეობს.

ყოველი მხატვრული ტექსტის ფართოდ გაგებადი ინტონაციის ერთ-ერთი ტიპია ლირიკული სუბექტის „ჟესტი“. ბ. ბრეხტი ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ მხატვრული მეტყველებისათვის მნიშვნელოვანია ჟესტის ტექნიკა: „მეტყველება ზუსტად უნდა მისდევდეს მოლაპარაკე პიროვნების ჟესტს“². ინტონაციის მხატვრულ-კომუნიკაციური შესაძლებლობანი მოცემულია ამ ტექსტში ჩანერგილ შინაგან ჟესტში, რომელიც რეციპიენტზე ზემოქმედების უნარმქონეა. არა მარტო აქტიორ-შემსრულებელი, არამედ მკითხველიც იყენებს ლიტერატურული ნაწარმოების კითხვისას ჟესტის პრინციპს გუნებაში ან ხმამაღლა, ახდენს რა ამით ნაწარმოების ინტონაციური პოტენციალის რეალიზებას. ინტონაციას აზრობრივი ინფორმაციაც მოაქვს და ღირებულებითი ორიენტაციაც მხატვრულად აღქმული სამყაროს მიმართ.

მხატვრული აღქმა მხატვრულ ნაწარმოებს აქცევს ცნობიერების ფაქტად, ახორციელებს რეციპიენტის მიერ ავტორისეული აზრების ათვისებას, რომლის წყალობით რეციპიენტი თავისი უნარისა და კულტურის დონის კვალობაზე ეზიარება შექსპირს, მოცარტს, რაფაელს, პუშკინს. დიდ ხელოვანთა ცხოვრებასთან დამოკიდებულების გამოცდილება, მათი მსოფლიოს ხედვა, მათი შემოქმედების კონცეფცია ამა თუ იმ ოდენობით რეციპიენტის ცნობიერების შინაარსად, სინამდვილესთან მისი დამოკიდებულების მეგზურად იქცევა.

მხატვრული აღქმის კანონები

რეციპიენტის „შრომა“ მხატვრული ტექსტის გააზრებისათვის ესთეტიკური ტკბობის ერთ-ერთი ფაქტორია. ნაწარმოების მისაწვდომობასა და ჰედონისტურ პოტენციალს შორის კანონ-

¹ Выготский Л. С. Психология искусства, с. 242.

² Brecht B. Über Iyrik. Berlin. — Weimar, 1964, S. 101.

ზომიერი კავშირი არსებობს. მხატვრული ტექსტის გამარტივება რეცეპციას აადვილებს, რაც, თავის მხრივ, აღქმის პედონისტურ ასპექტებს ამცირებს. ტექსტის გართულებას, პირიქით, მხატვრული აღქმის სიძნელის გაზრდა მოსდევს, მცირდება ნაწარმოების მისაწვდომობა, მაგრამ რეცეპციული მონდომების მეტი ხარჯი მხატვრული ტექსტის გაზრდას განაპირობებს. უკიდურეს პოლუსებს ამ დაპირისპირებულ ტენდენციებში წარმოადგენს, ერთი მხრივ, ბურჟუაზიული მასიური კულტურა, მისი პრიმიტიული პოპ-არტული ნახელავი (კიჩი), ხოლო მეორე მხრივ — სნობური ელიტური ხელოვნება. ნამდვილად მაღალი ხელოვნება, მხატვრული კლასიკა ყოველთვის ზუსტ ზომას პოულობს ამ ორ დაპირისპირებულ ტენდენციაში — ხელოვნების მისაწვდომობისა და პედონისტური პოტენციის შეფარდებისაში.

ხელოვნების მისაწვდომობისა და მასიურობის პრობლემა ზოგჯერ გამარტივებულად და სწორხაზოვნად არის განმარტებული. აი. ზაგალითად, დ. შლენშტედტი, ლიტერატურათმცოდნე დემოკრატიული გერმანიიდან, შემდეგ თეზისს წამოაყენებს: „იმას, რასაც არ დაუფლებია საზოგადოებრივ პიროვნებათა მასა, საზოგადოებრივი თვალსაზრისით არ შეიძლება მნიშვნელობა ჰქონდეს“.¹ ეს აზრი ერთი შეხედვით სწორიც შეიძლება მოგვეჩვენოს, რადგან იგი უპირისპირდება „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ — ელიტურ წარმოდგენას. აქ თითქოს ხელოვნების ხალხურობის ერთი ფაქტორის — მისაწვდომობის — თაობაზე არის ლაპარაკი. მაგრამ ხალხურობა მისაწვდომობის სინონიმი არაა. ამიტომ ასეთი გამარტივებული განმარტების საფარქვეშ თავისუფლად შეიძლება მოიკალათოს მასობრივი კულტურის ნახელავმა.

ამ შემთხვევაში უნდა გავიხსენოთ, რომ ისეთ პარტიულ პუბლიცისტსა და ლიტერატორსაც კი, როგორც იყო დემიან ბედნი. ვ. ი. ლენინი აკრიტიკებდა იმისთვის, რომ მკითხველებს ფეხდაფეხ მისდევდა, არადა საჭირო იყო ცოტათი წინ წასვლა.² ხელოვნება სოციალურად მონდომებულია გაიყოლიოს მასები. ასეთი იყო ვლადიმერ მაიაკოვსკის ნოვატორული პოეზია, რომელსაც, ასე ვთქვათ, რეტროგრაული კრიტიკა ებრძოდა ლოზუნგით „არ ესმის მასებს“, ხელოვნებაში სოციალურად არა მარტო ის არის ღირებული, რასაც მასა დაეუფლა, არამედ ისიც, რაც პოტენციურად მაღალ იდეურ-

¹ Общество, литература, чтение. Восприятие литературы в теоретическом аспекте, с. 174.

² В. И. Ленин о литературе и искусстве, М., 1979, с. 641.

მხატვრულ ღირებულებებს შეიცავს, რომლებამდეც ამაღლება საჭირო საქმეა ამ კულტურულ სიმდიდრეთა შემოქმედებითი ათვისებისათვის. ამიტომ ხელოვნების გაგებადობის კატეგორია, რომელსაც საყურადღებო მნიშვნელობა აქვს მხატვრული აღზრდის თეორიაში, უნდა განვიხილოთ როგორც ისტორიულად ცვალებადი კატეგორია.

მხატვრული ტკობა მხატვრული რეცეპციის სპეციფიკური მომენტია. იგია იმის თავდები და მაჩვენებელი, რომ ხელოვნება პიროვნების თვითღირებად მნიშვნელობას ამკვიდრებს და არ მიიჩნევს მას მხოლოდ როგორც სოციალურ მეფუნქციეს, მოწოდებულს წყვეტდეს მხოლოდ გარკვეულ ისტორიულ ამოცანებს. არსებითი პუმაწური მნიშვნელობა ხელოვნებისა სწორედ ისაა, რომ თავისი შედეგებით იგი დალადებს: ისტორიული პროგრესი არა მხოლოდ უნდა შეიქმნას ადამიანების მიერ, არამედ მათთვისაც. პროგრესი უნდა ხორციელდებოდეს არა პიროვნების საწინააღმდეგოდ, არამედ მისით და მისთვის. პ ი რ ო ე ნ ე ბ ი ს თ ვ ი თ ღ ი რ ე ბ ა დ ი მ ნ ი შ ვ ნ ე ლ ო ბ ი ს დ ა მ კ ე ი დ რ ე ბ ა მ ი ს ი ს ო ც ი ა ლ ი ზ ა ც ი ი ს დ ა მ ა ტ ე ბ ი თ ი ს ტ ი მ უ ლ ი ა .

მხატვრული ტკობის პრობლემა თანამედროვე მეცნიერებაში უკვე არა ერთხელ იქნა რაოდენობრივად და ხარისხობრივად გაანალიზებული. ფართოდ არის, მაგალითად, გავრცელებული ამერიკელი მათემატიკოსის ჯონ ბირკგოფის ფორმულა, რომლის მიხედვით ესთეტიკური ზომა (M), პირდაპირპროპორციულია მოწესრიგებულობის (O), ხოლო სირთულის (C) — უკუპროპორციული.

ბირკგოფის ფორმულაა $M = \frac{O}{C}$. მაგრამ ჩვენი აზრით, უფრო საჩუ-

მუნაა გ. აიზეკის თვალსაზრისი, თუმცა, ისეთი რთული ფენომენის ყველა მხარეს, როგორცაა ესთეტიკური ზომა ისიც ვერ ითვალისწინებს. აიზეკი თვლის, რომ ესთეტიკური ზომა მოწესრიგებულობისა და სირთულის შეფარდება კი არ არის, არამედ ნამრავლია. მისი ფორმულაა: $M = O \times C$. მართლაც, მხატვრული აღქმისა და ტკობის ინტენსივობა პირდაპირპროპორციულია მხატვრული ფენომენის სირთულისა და მოწესრიგებულობისა. სხვა თანაბარი პირობებისას ნაკლებ რთული ნაწარმოები უფრო მისაწვდომია, უფრო მასიურია, მაგრამ ნაკლებად ზემოქმედია. აიზეკმა ყურადღება მიაქცია მხატვრული აღქმის არსებით მომენტებს: რეციპიენტმა სისრულისა და კმაყოფილების გრძნობა რომ განიცადოს, ესთეტიკურ ფორმას მრავალფეროვნებაში იგივეობრივად სჭირდება.

მხატვრული აღქმა შემოქმედებითად აქტიურია, და ეს აქტიურობა ესთეტიკური ტკბობის ინტენსივობის პირდაპირპროპორციულია, ტკბობა კი, თავის მხრივ, მხატვრული ნაწარმოების მოწესრიგებულობისა და სირთულის, მრავალფეროვანისა და განმეორებადის წონასწორობის პირდაპირპროპორციულია. ამასთანავე ნაწარმოების სირთულე მხატვრულ-კონცეპტური სიღრმის პირდაპირშესატყვისი და მისით გაპირობებული უნდა იყოს. **ჭ ე შ მ ა რ ი ტ ი ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა რ ე ც ი პ ი ე ნ ტ ს კ ვ ა ლ შ ი კ ი ა რ მ ი ს დ ე ვ ს, წ ი ნ მ ი უ ძ ღ ე ს, ა ჰ ყ ა ვ ს ა დ ა მ ი ა ნ ი დ ა მ ი ს ი მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი გ ე მ ო ვ ნ ე ბ ა უ ფ რ ო მ ა დ ა ლ ს ა ფ ე ხ უ რ ზ ე.** რეცეპციენტის წინააღმდეგობა, ეს მხატვრული პოტენციალი, ხელოვნების მნიშვნელოვანი კანონზომიერებაა, რომელიც მისი მოხმარების ხასიათს განაპირობებს.

თუ ყველაფერთან ერთად სოციალისტურ საზოგადოებაში მხატვრული კულტურის განვითარების სოციალურ ტენდენციასაც გავითვალისწინებთ, შეგვიძლია შემდეგი დასკვნები გამოვიტანოთ.

პირველი: მხატვრულ კულტურაში მოიმატებს მოწესრიგებულობისა და სირთულის გაზრდის ტენდენცია, მოიმატებს აგრეთვე უკიდურესობანიც: მრავალფეროვანი და განმეორებადი.

მეორე: პიროვნებაზე ესთეტიკური ზემოქმედების გაღრმავება, უფრო და უფრო ფართო ფენების მოკრებიტა და ხელოვნების უაღრესად მაღალ და რთულ ფორმებთან მათი ზიარებით, შეერწყმება ხელოვნების მასებზე ზემოქმედების გაფართოებას.

მესამე, ყოველგვარი შრომის შემოქმედებით შრომად გადაქცევის ტენდენციის განვითარების კვალდაკვალ მხატვრულ კულტურაში გაიზრდება მხატვრულ უნათა მრავალფეროვნების, ხელოვნების სახეთა მრავალგვარობის მოთხოვნილება.



1. ლეონარდო და ვინჩი. ქალი უარუემო. ჩეხლია გალერანის პორტრეტი.



მ. რაფაელ სანტი. მადონა
საეარძელში.



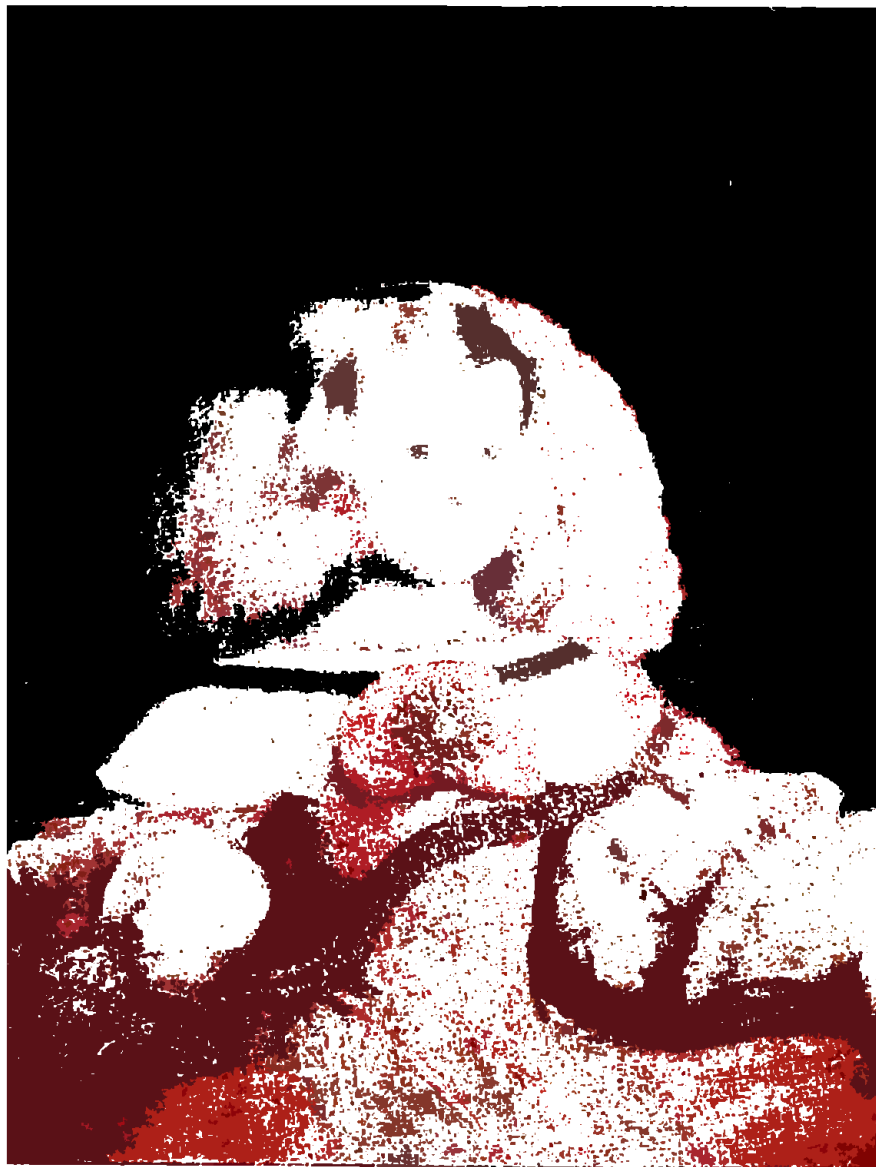
მ. ს. ბოტიჩელი. „ვენერას
დაბადება“. ფრაგმენტი.



1. რეზერანდტი.
წმინდა მათე.



ნ. ელ გრეკო.
მადონა.



ს. დ. ველასკესი. ინფანტა მარგარიტას პორტრეტი.



ვ. გ. გორია. მახეები აივანზე.



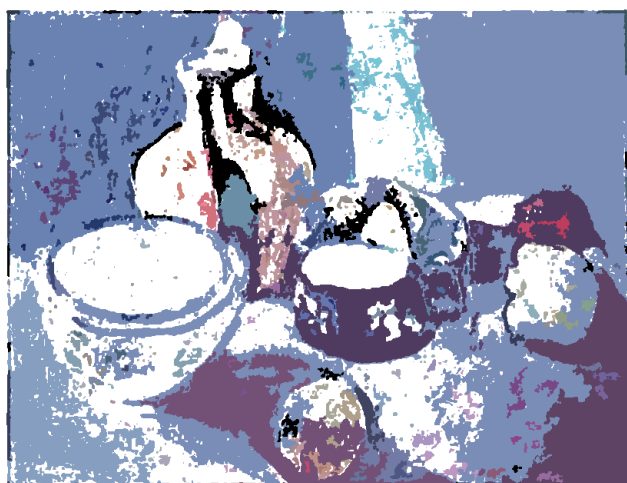
კ. კ. მონე. საუზმე ბაღაზზე.



მ. თ. რ ე ნ უ ა რ ი. მსახიობი ქალის ენა სამარის პორტრეტი.



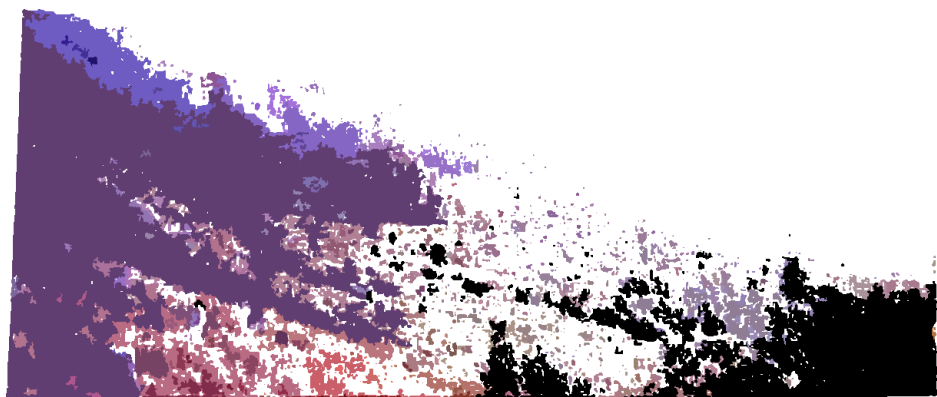
10. კ. გოგენი. ტაიბის პასტორალუმი.



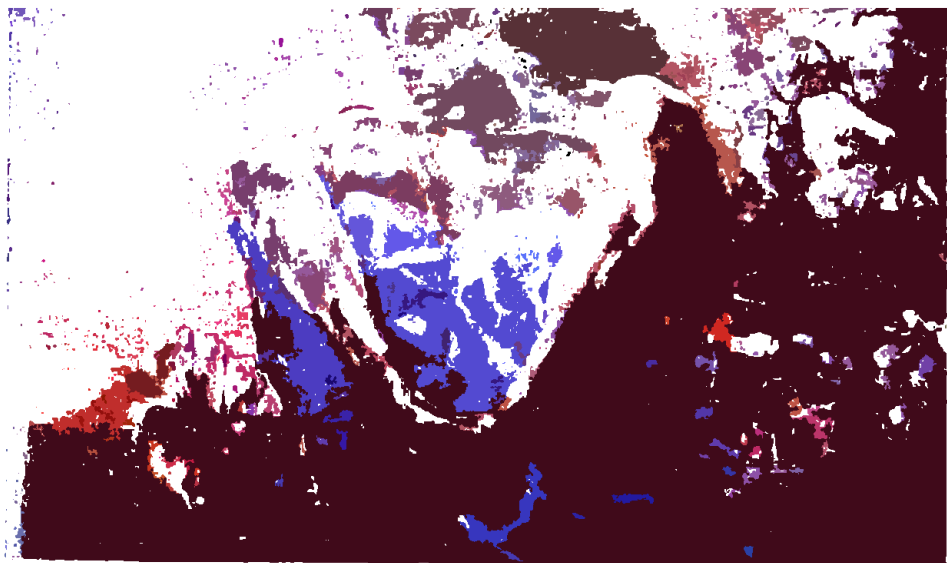
11. ა. მათისი. ნატურმორტი.



12. ს. ღაღი. მესხურების ახორება.



13. ი. ლევიტანი. საღამო.



11. მ. ვრუბელი. დუმონი.



15. ი. ვრახარი. მარტის თოვლი.



16. ვ. სეროვი. მ. ნ. ერმოლოვას პორტრეტი.



17. ნ. ფირცხანაშვილი. გლეხის ქალი ბავშვებით წააღზე მიდის.



18. ბ. კოსტოდიევი. 1917
წლის 27 თებერვალი.



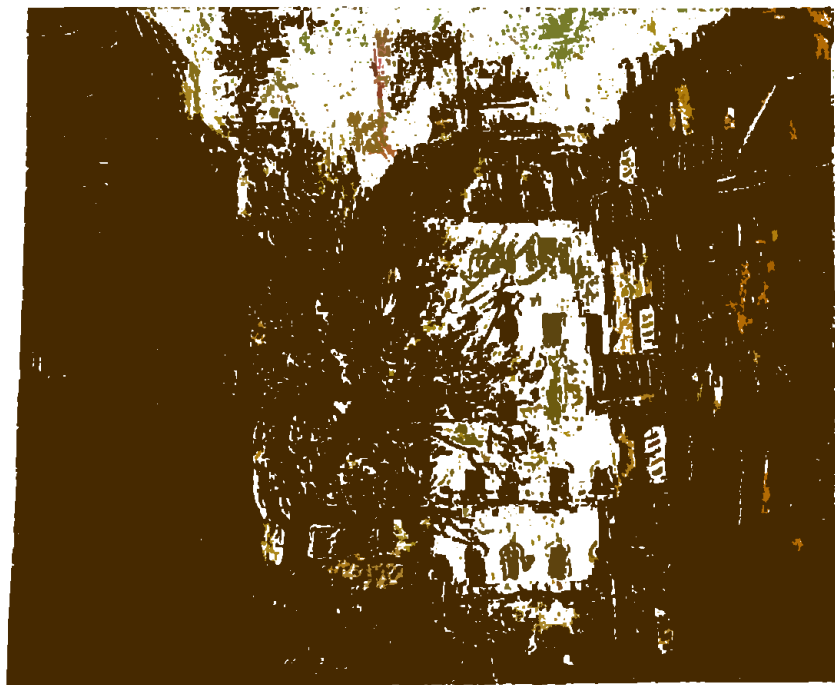
19. პ. კონჩალოვსკი. კომ-
პოზიტორ ს. ს. პროკოფიევის
პორტრეტი.



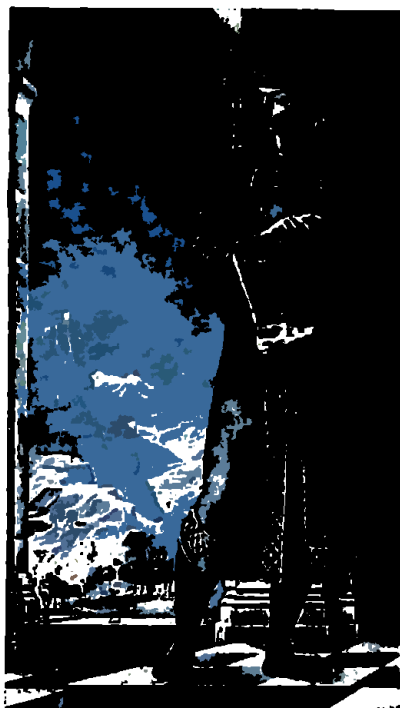


21. დ. კაკაბაძე. ავ-
ტობიოგრაფი.

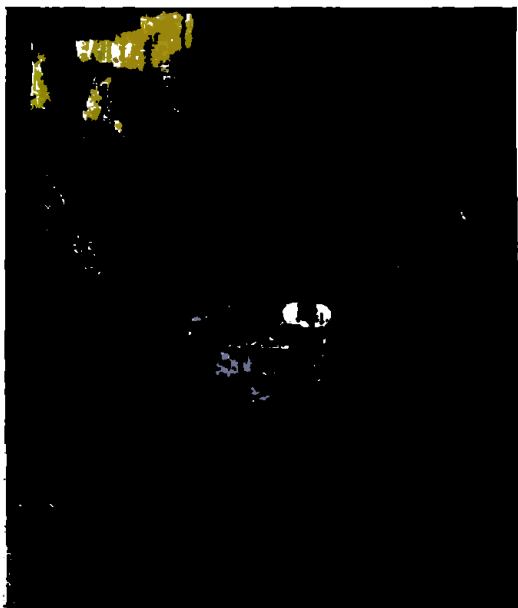
22. ე. ახვლედიანი.
პარიზის კუთხე.



მ. ს. კობულაძე შოთა რუსთაველი.



მ. ლ. გუდიაშვილი.
მეგობრების ქეიფი, ხაში.





25. მ. ბერძენიშვილი. კიდევაც დაიზრდებოან.

ესთეტიკა ხელოვნების თეორიული ისტორიაა

მეცნიერება მხატვრული პროცესის შესახებ



1. მხაგვრული პროცესის ღონაძიქის ქანონზომიერებანი

მხაგვრული ურთიერთობანი

მხატვრული ურთიერთობანი — ეს არის ცალკეული მხატვრული მოვლენის ან მოვლენათა ჯგუფის გავლენა სხვა მოვლენაზე ან მათ ჯგუფზე, ეს ხელოვნების როგორც განვითარებადი სისტემის ელემენტების ურთიერთკავშირია.

მხატვრულ პროცესში ყველაფერი ურთიერთდაკავშირებულია, გავლენის რომელიმე ტიპი სუფთა სახით შეუძლებელია შეგვხვდეს. მეცნიერული მიდგომა კი მხატვრულ ურთიერთობათა ტიპოლოგიის გამოვლენას მოითხოვს. ამ ურთიერთობებს აქვთ ორი „გვარი“: „ვნებითი“ (ხელოვანი თავად განიცდის გავლენას) და „მოქმედებითი“ (ხელოვანი ახდენს გავლენას); ორი კლასი — შიდასახეობრივი (მაგალითად, შიდალიტერატურული ან შიდა კინემატოგრაფიული) და სახეთაშორისი (თეატრი ზემოქმედებს ფერწერაზე, მუსიკა — კინოზე, კინო — ლიტერატურაზე და ტელევიზიაზე). სახეთაშორისი მხატვრული ურთიერთობანი ყვაილთა ჯვარედინ დამტვერვას წააგავს: პოეტის და ფერმწერის, რომანისტის და მუსიკოსის მხატვრული აზროვნების თავისებურებანი ერთმანეთს შეერწყმიან; ერთმანეთს ემთხვევა მათი მსოფლმხედველობა, სამყაროსადმი ესთეტიკური დამოკიდებულების ძირითადი პრინციპები. ამ საფუძველზე წარმოიშობიან სტილისტური დამთხვევები (ა. ა. ბლოკი და მ. ა. ვრუბელი, ნ. ნ. გე და ლ. ნ. ტოლსტოი, ი. ი. ლევიტანი და ა. პ. ჩეხოვი).

არსებობს მხატვრული ურთიერთობის სხვადასხვა დონე: ცალკეული ნაწარმოებების, ცალკეული ხელოვნების, მხატვრული მიმდინარეობის, მიმართულების და სკოლის, და, ბოლოს, მთელი ლიტერატურული ეპოქის დონე. ზემოქმედებითი პიროვნების დონეზე მხატვრული ზემოქმედების მაგალითია ნ. ა. ნეკრასოვის გავლენა მ. გ. ისაკოვსკის პოეზიაზე, მიმართულებათა დონეზე — სენტიმენტალიზმის გავლენა რომანტიკული ხელოვნების ჩამოყალიბებაზე, მხატვრული ეპოქების დონეზე — ბერძნული ანტიკური ხელოვნების გავლენა აღორძინების ხელოვნებაზე და ძველი რომის ხელოვნებისა — კლასიციზმზე.

ხ ა ს ი ა თ ი ს მიხედვით მხატვრული ურთიერთობანი შეიძლება იყოს ძლიერი ან სუსტი. არსებობს ლიტერატურული არაკი: ერთ-ერთ გამოჩენილ მწერალს კრიტიკოსები ჩ. დიკენსის ტრადიციის გამგრძელებლად მიიჩნევდნენ. ამის გაგებისას მწერალს უთქვამს: „თურმე არსებობს კიდევ ერთი მწერალი, რომელიც უნდა წავიკითხო“. პარადოქსია, მაგრამ არსებითად მწერალიც მართალია და კრიტიკოსიც. ხელოვანი შეიძლება განიცდიდეს წინამორბედის გავლენას ისე, რომ არც კი იცნობდეს მის შემოქმედებას. არა-იშვიათად ხდება, რომ დიდი ხელოვანი, თითქოსდა „გაჯერდება“ მსოფლიო მხატვრულ პროცესში და ყოვლისმომკველ გავლენას ახდენს მის განვითარებაზე. ცხადია ასეთი „გაჯერება“ არ ამცირებს გენიოსისა და მისი შემოქმედების დამოუკიდებელ მნიშვნელობას. ფიზიკის ენით რომ ვთქვათ, ეს სუსტი ურთიერთობანია; ისინი უაღრესად ფართოდ ვრცელდებიან და ურთულესი პროცესების უღრმეს ფენებს აღწევენ. იქმნება თავისებური „გრავიტაციული ველი“, რომლის მოქმედების სფეროში ახალ ეპოქაში აუცილებლად ექცევა ყველა ხელოვანი, — ემხრობა ან ემიჯნება, უარყოფს ან აგრძელებს დიდი წინამორბედის შემოქმედებით მრწამსს. მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესში ასეთი გაჯერებული გენია იყო დოსტოევსკი; მისმა შემოქმედებამ ბევრი რამ განაპირობა XX საუკუნის საერთო ლიტერატურულ სიტუაციაში. მ. გორკი გაემიჯნა დოსტოევსკის, ფ. კაფკა მის ძლიერ გავლენას განიცდიდა, ლ. მ. ლენინის შემოქმედება დოსტოევსკის ტრაგედიის კალაპოტში ვითარდებოდა.

ამგვარი მხატვრული ურთიერთობები გამოიხატება არა გამოჩენილი წინამორბედის შემოქმედების მომდევნო თაობის ამა თუ იმ წარმომადგენელზე უშუალო გავლენით, არამედ თავისებური შემოქმედებითი ველის შექმნით, რომლის გავლენის სფეროშიც ისინი ექცევიან. ასეთი გავლენა ნაკლებად შესამჩნევი, მაგრამ უფრო ქმედითია. ა. კამიუ და ბ. ბრეხტი სხვადასხვაგვარად, განსხვავებულ იდეურ საფუძველზე და ამასთანავე რაღაცაში ძალზე დაახლოვებულად განიცადეს დოსტოევსკის, მსოფლიოს ერთ-ერთი ყველაზე ფილოსოფიური და მორალური მწერლის შემოქმედებითი ველის გავლენა. მათი ინტელექტუალური ხელოვნების სათავეები დოსტოევსკის მხატვრულ პრინციპებშია საძიებელი. ბრეხტი და კამიუ ქმნიან პიესაკონცეფციებს, რომან-კონცეფციებს. მაგრამ თუ კამიუ ძირითადად ფილოსოფიურ-მორალურ პრობლემატიკაზე ამახვილებს ყურადღებას და თავისი კონცეფციის ცენტრში პიროვნებას აყენებს, ბრეხტი ფილოსოფიურ-პოლიტიკურ პრობლემებს მიმართავს და თავი-

სი კონცეფციის ცენტრში ხალხს და ხალხისადმი პიროვნების დამოკიდებულებას აქცევს.

ურთიერთობანი ორი სახის შეიძლება იყოს: ინდივიდუალური და ზოგადი. მაგ., დოსტოევსკი შესულია ბრესტის „ინდივიდუალური“, „კერძო“, „პირად“ გამოცდილებაში და მასზე გავლენა მოახდინა როგორც „ზოგადმა“ ტრადიციამ (სუსტი ურთიერთობა), როგორც იმგვარმა მხატვრულმა მონაპოვარმა, რომელიც მთელი ლიტერატურის საკუთრებად გამხდარა. „პირადი“ ტრადიცია დაკავშირებულია მწერალზე მისი წინამორბედის უშუალო გავლენასთან (ძლიერი ურთიერთზემოქმედება).

მხატვრული ურთიერთობანი რამოდენიმე ტიპისაა: პირველი ტიპი — ტრადიციის ნოვატორული გაგრძელება.

მეორე ტიპი — გამიჯვნა: ხელოვანი ნეგატიურად აღიქვამს თავისი წინამორბედის შემოქმედების თავისებურებას და ურთიერთმოქმედებაში მყოფი ნაწარმოებების მხატვრული კონცეფციები უპირისპირდებიან ერთმანეთს, მაშინ როცა, მაგალითად, გამოსახველობითი საშუალებები და მხატვრული მანერა შეიძლება დაახლოვებული ან მსგავსი იყოს. ასეთი ურთიერთობების საფუძველს შემოქმედებით პრინციპთა მტერ-მოყვარეობა შეადგენს.

მესამე ტიპი — დასესხება: ერთი მხატვრული სისტემის ელემენტების (სიუჟეტური სქემების, ვითარებათა, გმირთა ხასიათების, კომპოზიციის) გადატანა მეორეში. ამგვარ შემთხვევისას ახალ ნაწარმოებში გარჩევადია წყაროდან მომდინარე ნიშან-თვისებები. მაგრამ წასესხები ელემენტები ახალ კოლორიტთან, მხატვრულ მოუხელთებელ შეცვლილ რიტმთან, სახეთა ახლებურ გაზრებასთან არაან შერწყმულნი.

დასესხებასთან ახლოს დგას ურთიერთობის მეოთხე ტიპი — გავლენა. ამ შემთხვევაში ხელოვანი იყენებს თავისი წინამორბედის მხატვრული გამოცდილების ზოგიერთ მხარეს. ორიგინალის სტილისტური თავისებურებანი აქ შემონახული არაა და მხატვრული ზემოქმედება, ასე ვთქვათ, მოულოდნელად იჩენს თავს.

მეხუთე ტიპი — მიბაძვა, ორიგინალის ძირითადი სტილისტური თავისებურებების ანუ ფორმის, წინამორბედის შემოქმედებითი მანერის გადმოღება. მიბაძვის შემთხვევაში ორიგინალის გამოყენების ხარისხი უფრო მაღალია, ვიდრე დასესხების დროს, რადგან დასესხებისას ორიგინალის ცალკეული ელემენტების გადმოღება ხდება, მიბაძვისას კი — მთელი მისი სტრუქტურისა.

მეექვსე ტიპი — პ ა რ ო დ ი რ ე ბ ა, მიბაძვა, რომელიც ხაზ-გასმულად იმეორებს ორიგინალის თავისებურებებს, რაც ორიგინალის ზოგიერთი გმირისა და იდეისადმი კრიტიკულ-გამოწავრებით დამოკიდებულებაში ვლინდება. პაროდირება არ გამოორიცხავს ორიგინალის პატივისცემას და მისი თვისებებით აღფრთოვანებასაც კი. პაროდირების ტიპისაა პუშკინის „გრაფი ნულინის“ ურთიერთობა შექსპირის „ლუკრეციასთან“, სერვანტესის „დონ კიხოტისა“ — რაინდულ რომანებთან.

მეშვიდე ტიპი — ე პ ი გ ო ნ ო ბ ა, ბრმა მიბაძვა. იგი ვადაშუ-შაგების უმნიშვნელო ხარისხით, უბადრუკი წაბაძვით და ორიგინალთან შედარებით, მხატვრული პოტენციალის დაცემით ხასიათდება. ეპიგონობის ყველაზე დაბალი საფეხურია პ ლ ა გ ი ა ტ ი — სრული შემოქმედებითი უძღურება, ნულოვანი შემოქმედებითი პოტენციალის მქონე, ლიტერატურულ ძარცვაში გარდამავალი მხატვრული ურთიერთობა.

მერვე ტიპი — შე ჯ ი ბ რ ი. ხელოვანი თითქოს კიდევ იღებს და არც იღებს თავის წინამორბედ-მეტოქეს: ერთ მიმართებაში იგი სწავლობს მისგან, მეორეში — ემიჯნება მას, აცნობიერებს რა თავის თავისთავადობას ცდილობს შემოქმედებითად აჯობოს მას. მაგალითად ლერმონტოვის დამოკიდებულება ბაირონის შემოქმედებასთან.

მეცხრე ტიპი — კ ო ნ ც ე ნ ტ რ ა ც ი ა: დიდი ხელოვანი აერთიანებს, ნთქავს წინამორბედთა და თანამედროვეთა მთელი პლეადის შემოქმედებას. ბევრი ამთგანი შთამომავლობისათვის საინტერესოა არა საკუთრივ მხატვრული, არამედ კულტურულ-ისტორიული თვალსაზრისით, ვინაიდან ყველაფერი ღირებული მათი შემოქმედებიდან დიდი ხელოვანის შემოქმედებამ შეისისხლხორცა, რომლის შედეგებიც ფლობენ მარადიულ ღირებულებას. რუსეთისათვის ასეთი გენიოსი იყო პუშკინი, იტალიისათვის — დანტე, გერმანიისათვის — გოეთე, ინგლისისათვის — შექსპირი.

მხატვრული ურთიერთობის მეათე ტიპი კონცენტრაციის საპირისპირო პროცესს — გა ჯ ე რ ე ბ ა ს ასახავს. დიდი ხელოვანის შემოქმედება ისე გაზავდება, გაჯერდება, გაიშლება შემდგომ შემოქმედებით პროდუქტში, რომ ნაწარმოების დამოუკიდებელი მხატვრული და ესთეტიკური მნიშვნელობა შენარჩუნებულია. (ეს ხელოვნების შემდგომ განვითარებაზე შემოქმედების განსაკუთრებული ფორმაა).

მხატვრული ურთიერთობა ორი გვარის შეიძლება იყოს: ერთაშორის და შიდაეროვნული. ერთაშორისი ურთიერთობანი, თავის

მხრივ, შიდარეგიონალურ (მაგ. სლავურ ლიტერატურათა) და რეგიონთაშორის (მაგ. სლავურ და რომანულ ლიტერატურათა) ურთიერთობად იყოფა.

ერთაშორისი მხატვრული ურთიერთობანი შესაძლებელია როგორც პიროვნულ დონეზე (მაგალითად, ა. პუშკინი — ა. მიცკევიჩი), ასევე ხელოვნების ცალკეული სახეების (მაგალითად, რუსულ-პოლონური ლიტერატურული კავშირები) და მთლიანად ხალხთა მხატვრული კულტურების დონეზე (იაპონურმა მხატვრულმა კულტურამ გავლენა მოახდინა XIX-X სს-ის მიჯნაზე ევროპულ ფერწერაზე).

გლობალური ერთაშორისი ურთიერთობანი მხატვრული ეპოქების დონეზე განსაკუთრებით დიდ გავლენას ახდენენ კაცობრიობის მხატვრულ კულტურაზე. ერთი ერის მხატვრული აღმოჩენები გავლენას ახდენენ მრავალი სხვა ერის მხატვრულ კულტურაზე. ერთაშორისი მხატვრულ ურთიერთობებს ჩვეულებრივ, თავისი ეპიცენტრი აქვთ (საბერძნეთი ანტიკურობის ეპოქაში, იტალია რენესანსის ეპოქაში, საფრანგეთი კლასიციზმის ეპოქაში).

კაცობრიობის სოციალურ-ისტორიული განვითარების ერთიანობა, მიუხედავად ხელოვნების დინამიკური მოძრაობის შედარებითი დამოუკიდებლობისა, განაპირობებს სხვადასხვა ხალხის მხატვრული ცნობიერების საერთო ნიშნებსაც და ერთაშორისი მხატვრული ურთიერთობების საფუძველსაც.

განუპირობების განუპირობებობა

(დამთხვევითა გიგანტობა მხატვრულ პროფესიაში)

რა განაპირობებს სხვადასხვა ხალხის ხელოვნებაში საერთოს, მსგავსის გამოვლენას? კომპარატივისტიებისათვის (ა. ნ. ვესელოვსკი და მისი შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის სკოლა) ერთი ეროვნული ხელოვნების მეორეზე მხატვრული ზეგავლენის ძირითადი ფორმის, სახეობრივ აზროვნებაში ზოგადსაკაცობრიო საწყისების ძირითადი მატარებლის ფუნქციას ასრულებდნენ ე. წ. მოხეტიალე სიუჟეტები. მაგრამ „მოხეტიალე სიუჟეტები“ ვერ აგვიხსნიან ყველა დამთხვევას სხვადასხვა ხალხთა ხელოვნებაში.

ხშირია მხატვრული მოვლენების ისეთი მსგავსება, რომელსაც ვერ ავხსნით ერთი ერის კულტურის უშუალო გავლენით მეორეზე. გავიხსენოთ იაპონური ხელოვნების საოცარი ქმნილება — „ქვების ბალი“. ძენ-ბუდიზმთან დაკავშირებული, XIII ს-ის ეს ქმნილება

შეიცავს ღრმა ფილოსოფიურ სახეებს, რომლებსაც პარალელი დასაველური ცივილიზაციის სახეებსა და იდეებთან მოექმბნებათ. „ქვების ბალი“ — ესაა თეთრი ქვიშით დაფარული სივრცე, სადაც მოჩანს ხავსით დაფარული პატარა კუნძულები და უცნაური ქვები. ბუნებას არ ძალუძს შექმნას ასეთი პარმონიული ქაოსი და ასეთი ქაოსური პარმონია. ადამიანის სულისკვეთების გამოსახვა არ ებორკება ხელთუქმნელობის შთაბეჭდილებას. „ქვის ბალი“ ვერსალის პარკის გეომეტრიულ მშვენიერებას კი არ უკავშირდება, არამედ ფრანგული კულტურის უფრო გვიანდელ მოვლენას — ექსისტენციალიზმს, რომელმაც სამყაროს არარაობასთან გამათანაბრებელი, სიცოცხლის აბსურდულობის იდეა წამოაყენა. „ქვების ბალი“ სამყაროს სახეობრივი მოდელია. ქვები ქვიშაში-ესაა „კუნძული მარადიულობის ოკეანეში ანუ არარა“, როგორც ეს ბალის შემქმნელებმა განაცხადეს. სრულიად განსხვავებული ცხოვრებისეული პირობები, მაგრამ ორივე შემთხვევაში დაკავშირებული ისეთ ისტორიულ ვითარებასთან, რომელიც თანამედროვეებს უსაშველო ეჩვენებოდათ, გვაძლევს აბსურდული სამყაროს იდეის თავისებურ მხატვრულ განსახიერებას.

იაპონურ „ფილოსოფიურ ბალში“ „იზრდება“ 15 ქვა, მაგრამ ისე ოსტატურადაა განლაგებული, რომ ნებისმიერი წერტილიდან მხოლოდ 12-13 ქვის დანახვა შეგვიძლია. ჩვენს წინაშე სამყაროს თავისებური მოდელია, და ის, რომ თხუთმეტევე ქვის ერთდროული ხედვა შეუძლებელია მხატვრულად გამოხატავს სამყაროს უსასრულო მთლიანობის წვდომის შეუძლებლობას. მეთხუთმეტე ქვა მხატვრული ფორმით თითქოს წინასწარგანჭკვრეტაა კანტის „ნიეთისა თავისთავში“.

კულტურული „გადაკვეთის“ ეს შემთხვევა აშკარად ვერ აიხსნება მხატვრული კულტურების ეროვნული ტრადიციების ურთიერთგავლენით. მაგრამ სხვადასხვა ხალხთა ხელოვნებაში მსგავსი საწყისების აღმოცენების ყველა შემთხვევა ექვემდებარება მეცნიერულ კლასიფიკაციას.

მხატვრულ მოვლენათა მსგავსების პირველი ტიპი წარმოიშობა სხვადასხვა ხალხთა ცხოვრების ისტორიული პირობების პირდაპირი მსგავსების წყალობით. სხვადასხვა ერების ხელოვნება თავის განვითარებაში მსგავს სტადიებს გაივლის.

მხატვრული მოვლენების მსგავსების მეორე ტიპი მხატვრული კულტურის სპირალისებური განვითარების დიალექტიკით არის განპირობებული. სპირალის უფრო მაღალ

რგოლზე განლაგებული მოვლენები იმეორებენ ახალ საფუძველზე განვითარების წინა ეტაპის არსებით თავისებურებებს. აღორძინების ეპოქაში ახალ საფუძველზე ასე განმეორდა ძველბერძნული ხელოვნების ნიშან-თვისებები, კლასიციზმში კი — რომის ხელოვნების ზოგიერთი თავისებურებანი; გ. ლუსინგის რაციონალისტური, განმანათლებლობითი დრამატურგია მეორდება ბ. ბრეხტის ინტელექტუალურ, ეპიკურ დრამაში და სხვა.

მესამე, მხატვრული მოვლენების განმეორებადობის ყველაზე რთული და ნაკლებ შესწავლილი ტიპი განპირობებულია მხატვრული კულტურის განვითარების სხვადასხვა ციკლების არსებობით. ქართველმა მეცნიერმა შ. ნუცუბიძემ წამოაყენა მეთად ნაყოფიერი კონცეფცია აღმოსავლური რენესანსის არსებობისა, რომელიც დასავლურ რენესანსზე ადრე დაიწყო და მრავალი თავისებურებებით ხასიათდებოდა. ევროპოცენტრისტული კონცეფციის უარყოფა საშუალებას გვაძლევს ხელოვნების ისტორიის და თეორიის მხედველობის არეში მოვაქციოთ მხატვრული განვითარების არა მარტო დასავლური, არამედ აღმოსავლური ციკლიც, ვიპოვოთ ამ ციკლთა განსხვავებულ რგოლებში მსგავსი ნიშნები და შესაბამისობები. განვითარების განსხვავებულ ციკლებში თავისებურად მეორდებიან მხატვრული პროცესის სპირალები. ევროპული, ამერიკული, აფრიკული, აზიური, ოკეანეთის ხელოვნებათა გამოცდილების ერთობლივი გააზრება მხატვრული კულტურის სხვადასხვა ტრეტების პარალელურ ისტორიულ მოძრაობას დაგვანახებს და ბიძგს მოგვცემს ამ პროცესების ზოგადი კანონზომიერების საძიებლად.

კაცობრიობას საქმე აქვს ერთიან მატერიალურ სამყაროსთან, ერთიან, თუმცა კი მრავალფეროვან, მატერიალურ გარემოსთან, ერთიან საზოგადოებრივ-ეკონომიურ პროცესებთან. სწორედ ესაა იმ ზოგადსაკაცობრიო ერთობის, შეხედდრების, ურთიერთმოქმედებების და ერთაშორისი გავლენების საფუძველი, რომლებიც სხვადასხვა ხალხის ხელოვნებათა შეპირისპირების დროს ვლინდება. ამასთანავე, სხვადასხვა ხალხის თავისებური სოციალურ-ისტორიული და მხატვრული გამოცდილება და სხვა ხალხებისაგან მომდინარე მხატვრული გავლენების ეროვნულ-თავისებური გარდატეხა განაპირობებს ზოგად თვისებათა სპეციფიკურ გამოვლენას.

მხატვრული პროგრესი

რთულად, არასწორხაზოვნად ვითარდება ხელოვნება. რა არის ეს განვითარება — მარტოოდენ ცვალებადობა თუ იგი თანდათანობითი აღმავალი პროცესია და არსებობს პროგრესი ხელოვნებაში? წიგნში „მხატვრული რვეულები“ ი. გ. ერენბურგი უარყოფდა მხატვრული პროგრესის შესაძლებლობას იმის საფუძველზე, რომ ყოველ ეპოქას თავისი დიდი პოეტი ჰყავს და არ არის აუცილებელი, რომ უფრო გვიანდელი პერიოდი მხატვრული თვალსაზრისით უფრო მაღალ საფეხურზე იდგეს, ან გენიოსთა რიგში — ჰომეროსი, დანტე, შექსპირი, ტოლსტოი — ქრონოლოგიურად მზარდი უპირატესობა არსებობდეს.

პროგრესი ხელოვნებაში უნდა გვესმოდეს არა როგორც ხელოვნათა გენიალობის ხარისხი, არამედ როგორც საზოგადოებრივი აზროვნების დონის ამაღლება, სრულყოფა.

ხელოვნების, როგორც პროცესის გააზრება, აშკარა წინააღმდეგობას აწყდება. ერთი მხრივ, მხატვრული განვითარების ყოველი სტადია — საზოგადოებრივი აზროვნების აღმავალი საფეხურია, მეორე მხრივ — ისტორიულად გვიანდელი — აუცილებლად მხატვრულად უფრო მაღალი არაა. მხატვრული განვითარების ყოველ სტადიას აქვს არა მარტო შეფარდებითი მნიშვნელობა როგორც უფრო მაღალ ეტაპის მზადებას, არამედ განუმეორებლის დამოუკიდებელი ღირებულება. მხატვრული განვითარების არასწორხაზოვნების მიუხედავად იგი აღმავალი ხასიათისაა. სხვა სიტყვებით, ხელოვნების მთელ ისტორიას, მიუხედავად წინააღმდეგობების და გადახვევებისა, გასდევს კაცობრიობის მხატვრული აზროვნების თანდათანობითი გართულების, ესთეტიკურად და ცხოვრებისეულად გამდიდრების ხაზი. რეალიზმმა, მაგალითად, გამოიწვია მხატვრული აზროვნების ტიპის ამაღლება და სამყაროს წვდომის გაღრმავება იმის წყალობით, რომ მან აღმოაჩინა ფსიქოლოგიური ანალიზი, შეძლო „სულის დიალექტიკის“ ჩვენება და სამყაროს ესთეტიკური სიმდიდრის გამოხატვა ესთეტიკურად მრავალწახანგოვან სახეში.

იდეალიზმმა წარმოშვა მრავალი ესპატოლოგიურ-ესთეტიკური თეორია, რომლებიც ხელოვნების დაღუპვას წინასწარმეტყველებდნენ. ამ თეორიების სათავეები პლატონთანაა საძიებელი. ხელოვნებაზე ასეთ პესიმიისტურ შეხედულებას ზოგიერთი გამოწვევებით მხარს უჭერდა გ. ფორსტერი და ფ. შილერი. ეს თვალსაზრისი თავს იჩენს ი. ფიხტესა და ა. ვ. შლეგელის აღრეულ ნაშრომებშიც. ყველაზე მკაფიო და დასრულებული სახით ესთეტიკურ

ესქატოლოგიას ვხვდებით ჰეგელის მოძღვრებაში „ხელოვნების დასასრულის“ და მატერიალური ფორმისაგან თავისუფალი წმინდა სულიერების სამეფოს დამკვიდრების შესახებ. ყველა ესთეტიკური კონცეფცია, რომელიც ხელოვნების დაღუპვას წინასწარმეტყველებდა, მეტ-ნაკლებად ამცირებდა მის შემეცნებით როლს, აღნიშნავდა ხელოვნების ნაკლოვანებას ფილოსოფიასა და რელიგიასთან შედარებით.

ამ მიმართებით კ. მარქსის პოზიცია, რომელშიც ხაზგასმითაა აღნიშნული ხელოვნების შემეცნებითი როლი, უპირისპირდება არა მარტო იდეალისტების მხატვრულ აგნოსტიციზმს, მათ მიერ მხატვრული შემოქმედების შემეცნებითი შესაძლებლობების უარყოფას, არამედ იმ იდეალისტურ უტოპიებსაც, რომლებიც „ხელოვნების დასასრულს“ ქადაგებდნენ. მარქსიზმის კლასიკოსთა შრომებში მოცემული სახოვანი აზროვნების გნოსეოლოგია, გარკვეული აზრით, იქცა ხელოვნების მომავალი განვითარების თეორიულ გარანტიად, მისი აღმავალი განვითარების, პროგრესის როგორც მხატვრული პროცესის კანონზომიერების გამოხატულებად. ფ. ენგელსი აღნიშნავდა, რომ მომავლის დრამაში შექსპირისეული ცხოველყოფილობა და ქმედითობა ისტორიის გაცნობიერებულ საზარისს შეერწყმება. ამ დებულებას პრინციპული ზოგადმეთოდოლოგიური მნიშვნელობა აქვს; იგი მიუთითებს მხატვრული პროცესის აღმავალ ხასიათზე. მხატვრული განვითარების პროგრესულობის იდეა მოცემულია ვ. ი. ლენინის სტატიებში ლ. ნ. ტოლსტოის შესახებ. ლენინმა აღნიშნა, რომ დიდი რუსი მწერლის შემოქმედებაში ახალი რევოლუციური ეპოქა წარმოჩნდა როგორც წინ გადადგმული ნაბიჯი კაცობრიობის მხატვრულ განვითარებაში.

ხელოვნების ისტორიაში პროგრესი არა მხოლოდ აღამიანის ცხოვრების ახალი, უფრო მაღალი ფორმების, ახალი იდეების და პრობლემების ასახვით ვლინდება, არამედ თვით სახოვანი აზროვნების წესის სრულყოფასა და განვითარებაშიც.

მხატვრულ ღირებულებათა მარადიული ხასიათი

ყველაფერი წარმავალია, ამბობდნენ ძველად. მხოლოდ და მხოლოდ ჰუმანიტი მხატვრული ქმნილების შესახებ არ ითქმის ეს. ასეთ ქმნილებებს მარადიული ღირებულება გააჩნიათ. ამა თუ იმ ეპოქის კონკრეტული პირობებით წარმოშობილი სახოვანი აზროვნების ფორმები შემდგომში უკვე აღარ განმეორდებიან — კაცობ-

რიობის „ნორმალური ბავშვობის“ მიერ წარმოშობილი და გარკვეული აზრით დღესაც ჩვენთვის „ნორმისა და მიუწვდომელი ნიმუშის“ მნიშვნელობის მქონე ხელოვნებაზე რომ ლაპარაკობდა, კ. მარქსი წერდა: „ჩვენთვის მათი ხელოვნების მომხიბვლელობა არ ეწინააღმდეგება განუვითარებელ საზოგადოებრივ საფეხურს, რომელზედაც ეს ხელოვნება აღმოცენდა. იგი, პირიქით, ამ საფეხურის შედეგია და განუყრელად დაკავშირებულია მასთან იმით, რომ ის მოუძვინფებელი საზოგადოებრივი პირობები, რომლებშიაც იგი წარმოიშვა და სადაც მარტოოდენ შეიძლებოდა წარმოშობილიყო, არასოდეს არ შეიძლება ხელახლა განმეორდეს“¹.

სახოვანი აზროვნების ადრეული ფორმები, რომლებიც წარმოიშვნენ ეპოქაში, რომელმაც არ იცოდა არც საბეჭდი დაზგა, არც დენთი, არც უახლესი ცივილიზაციის სხვა საგნები, განუმეორებელი არიან.

„ხელოვნების გარკვეული ფორმების, მაგ., ეპოსის, შესახებ აღიარებულიც კია, რომ ისინი თავიანთი კლასიკური სახით, რომელიც ეპოქის შემქმნელია მსოფლიო ისტორიაში, ვერასოდეს ვეღარ წარმოიქმნებიან, მას შემდეგ, რაც ხელოვნებითი წარმოება, როგორც ასეთი დაიწყო; რომ, მაშასადამე, თვით ხელოვნების სფეროში გარკვეული ფორმები, რომლებსაც დიდი მნიშვნელობა აქვთ, შესაძლებელია ხელოვნების განვითარების მხოლოდ დაბალ საფეხურზე“².

მნიშვნელოვანი მხატვრული სახეები ინარჩუნებენ თავის დაშოუკიდებელ მნიშვნელობას მრავალი ასწლეულის შემდეგაც, მაშინ როცა წარსულის უდიდესი მეცნიერული აღმოჩენები მხოლოდ ცალკეული მომენტის სახით შედიან თანამედროვე მეცნიერებაში. ასე მაგალითად, ნიუტონის ფიზიკა აინშტაინის ფიზიკის მომენტია, ზოლო, ჰომეროსი არ გათქვეფილა არც დანტეში, არც შექსპირში, ისევე როგორც არც ისინი „მოხსნილან“ ტოლსტოის ან დოსტოევსკის მიერ.

რა თქმა უნდა, ყველაფერი ხელოვნებაში და ყველანაირი ხელოვნებაც არ არის მარადიული. მოვლენის უკან არსის დანახვა, უცვლელის შემჩნევა და მისი გამოყოფა წარმავლისაგან, ზედაპირულისაგან — ქეშმარიტი ხელოვნანის უდიდესი ნიჭია.

ზოგი პოეტი დროის შვილია,
ზოგი — ეკუთვნის მარადისობას.

¹ მარქსი კ. „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის“, თბ., 1953, გვ. 298.

² იქვე, გვ. 295-296.

ხეთა ლაშქარიც ფერსა და სამოსს
ვერ ინარჩუნებს, — მარად იცელება.
მარტოდენ ფიქვი უძლებს განსაცდელს,
არ ებუება წუთებს და წამებს,
ზამთრის თოვლში თუ ზაფხულის ხვატში
სულ კენარიი და თანაც მწვანე.¹

ხელოვნება ჩვეულებრივ საგნებს ისტორიულ მნიშვნელობას ანიჭებს. თუ ისტორია როგორც მეცნიერება ისტორიულ პროცესს არსებითი ფაქტების საშუალებით გვიხსნის, ხელოვნებას ძალუძს არაარსებითი ფაქტებიც ჩართოს მოცემული ეპოქისათვის დამახასიათებელ ადამიანურ ურთიერთობებში და აქციოს ისინი საყოველთაო ინტერესის მქონედ. რატომ ხდება ეს? სახეთა სისტემაში სინამდვილის რაიმე საგნის მოქცევამდე, ხელოვნება მას მხატვრულად გადაამუშავებს: საგანი უკვე უბრალოდ სინამდვილის საგანი აღარაა, იგი წარმოგვიდგება როგორც გარდაქმნილი სილამაზის კანონების შესაბამისად, ე. ი. როგორც ზოგადმნიშვნელოვანი. ხელოვნება საგანს ყოველთვის ესთეტიკურად — კაცობრიობისათვის მისი ღირებულების თვალსაზრისით იღებს, ამაშია მხატვრული შედეგების მარადიული მნიშვნელობის საფუძველი.

¹ Гамзатов-Р. Собр. соч. В 3-х т., т. 2, М., 1969, с. 15.

2. ისვორიული სვალნიურობის კანონზომიერებანი და მხაზვრული პროცესის სვრუქვუკები

მიმართულება როგორც მხაზვრული კონსუფუციის გივი

მხატვრული ნაწარმოები — ხელოვნების ყველაზე უტყუარი და ხელშესახები რეალობაა. მაგრამ მისი ამომწურავად შესწავლა არა მხოლოდ თავისებურების, არამედ იმ საერთოს გამოვლენასაც გულისხმობს, რომელიც მას აქვს იმ ხელოვნათა ნაწარმოებებთან, რომლებიც ერთიან ტიპოლოგიურ რიგს მიეკუთვნებიან გარკვეულ მხატვრულ სკოლასთან, მიმდინარეობასთან, მიმართულებასთან მისი კავშირის მექანიზმის ახსნასთან.

მიმართულება¹ — მხატვრული განვითარების დიალექტიკის გენერალური კატეგორია, ხელოვნების განვითარების მხატვრული ტენდენციაა. იგი ვლინდება როგორც იმ ნაწარმოებთა ერთობლიობაში, რომლებშიც განხორციელებულია გარკვეული დეკლარაციები და განზრახვები, ასევე პროგრამულ თეორიულ მანიფესტებშიც. ზოგჯერ სახოვანი აზროვნების ახალ წესზე პროგრამულად ორიენტირებულ ნაწარმოებთა ურთიერთობა პრაქტიკულად წინარე სკოლის წიაღში ხორციელდება. მაგალითად, XIX საუკუნის პირველი მეოთხედის რუსეთის ლიტერატურა, რომელიც რომანტიზმზე იყო ორიენტირებული, განვითარდა კლასიციზმის მიერ შექმნილი საზნოვრო მასალის საფუძველზე. კლასიციზმის მოწინააღმდეგენი ხშირად ებრძოდნენ არა იმდენად მის მოწინავე წარმომადგენლებს, რამდენადაც თეორიებს, მანიფესტებს და ეპიგონებს. შემდგომში პრობლემატიკა ვრცელდებოდა მთელ მიმართულებაზე. (მაგ., გბელინსკი მკაცრად აკრიტიკებდა კლასიციზმს მთლიანად). შემდგომში თაობების თეორეტიკოსები დიდი ხნის განმავლობაში ამ მიმართულებისადმი წინა თაობების მიერ შექმნილი დამოკიდებულების

¹ მხატვრული მიმართულება აქ განიხილება ავტორის მიერ მ. პოლიაკოვთან ერთად მომზადებული მოხსენების საფუძველზე. ეს მოხსენება წაკითხულ იქნა სკკპ ცენტრალურ კომიტეტთან არსებულ საზოგადოებრივ მეცნიერებათა აკადემიის მეცნიერულ-თეორიულ კონფერენციაზე „თანამედროვე ლიტერატურული კრიტიკის მეთოდოლოგიური პრობლემები“ (1974 წ.)

ჰიპნოზის ქვეშ არიან. ასეთ შემთხვევებში ბრძოლა ძირითადად დოგმატიზირებული თეორიის წინააღმდეგაა მიმართული.

მხატვრული მიმართულების ძირითადი თავისებურება, მისი არსი ისაა, რომ იგი გამოხატავს პიროვნებისა და სამყაროს მხატვრული კონცეფციის ტიპოლოგიას. მხატვრული მიმართულება — გაობიექტივებული მეთოდია, სახოვანი აზროვნების წესია, რომელიც მხატვრული სიმართლის განსაზღვრულ ტიპში ავლენს თავს.

მიმართულებაში გამოვლენილია მხატვრული პროცესის მხატვრულ-იდეოლოგიური, მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური თავისებურებები. როგორც მხატვრული პროცესის ესთეტიკური კატეგორია მიმართულება ასახავს ტრადიციისა და ნოვატორობის ურთიერთობის რეალურ ისტორიულ შედეგებს.

მხატვრული კონცეფცია გამოიხატება იდეათა სისტემის საშუალებით, რომელიც შერწყმულია განმაზოგადებელი მნიშვნელობის და კონცეპტუალური აზრის მქონე პლასტიკურ სახეთა სისტემასთან. ხელოვნების მიერ ასახული სამყაროს ძირითადი ელემენტები განსაზღვრავენ მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურის ძირითად ტიპს და სამყაროს მხატვრული კონცეფციის არსს. ამ შემადგენელ ელემენტთა სამი სახე არსებობს.

პიროვნება: პიროვნების ცნობიერება და ქვეცნობიერება, მისი ინტუიცია, მიდრეკილებები და ვნებები, აზრები და გრძნობები, მიზნები და მისწრაფებები, სურვილები და ნება, მისი „ნიღბები“, ხასიათი.

საზოგადოება: საზოგადოებრივი ჯგუფი და გარემო, პარტია და კლასი, ერი და ხალხი, საზოგადოება და სახელმწიფო, კაცობრიობა.

ბუნება: ბუნებრივი გარემო, ადამიანის შექმნილი „მეორე ბუნება“, კოსმოსი, რომლის ასახვა ხელოვნებაში აუცილებლობითაა დაკავშირებული ყოფიერების უმაღლესი, ფილოსოფიური პრობლემების წამოჭრასთან.

სამყაროს თითოეულ ამ ელემენტს ხელოვნება ასახავს პიროვნებასთან მიმართებაში, რაც მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურაში რიგ ფენებს ქმნის. 1) ადამიანის შინაგანი ურთიერთმოქმედება თავის თავთან; 2) ადამიანის კომუნიკაცია მეორე ადამიანთან; 3) ადამიანის ურთიერთმოქმედების და ურთიერთობის სოციალური პლანები; 4) პიროვნების მიმართება კაცობრიობასთან; 5) ბუნებრივი გარემო და პიროვნება; 6) „მეორე ბუნება“ და პიროვნება; 7) ადამიანი და კოსმოსი.

სამყაროს მხატვრული კონცეფცია, რომელიც მოცემული მიმართულების ნაწარმოებებშია გამოხატული, რეალიზდება სამყაროს ტიპოლოგიური მხატვრული მოდელის საშუალებით, რომლის არსი დამოკიდებულია იერარქიულად განლაგებულ ფენებზე: იმაზე, თუ რომელი მათგანი დომინირებს; როგორ, რა თანმიმდევრობით არიან განლაგებული დანარჩენი ფენები ამ დომინანტური ფენის მიმართ, რომელი ფენა არ არის ნაწარმოების სტრუქტურაში; როგორაა გაგებული თითოეული ის ფენა, რომელიც ნაწარმოებშია მოცემული.

იდეათა ამ პლასტიკური მოდელის გარდა სამყაროს მხატვრული კონცეფციის შემადგენლობაში შედიან არაპლასტიკური იდეებიც (ფილოსოფიური, პოლიტიკური, ზნეობრივი და ა. შ.).

ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში იქმნება განუმეორებელი ტიპოლოგიური მხატვრულ-სახოვანი კონსტრუქცია, რომლის ვარიაციებსაც ვხვდებით განსხვავებულ მიმდინარეობებში, სკოლებსა და ნაწარმოებებში, რომლებიც მოცემულ მიმართულებას მიეკუთვნებიან. ამასთანავე, ამ კონსტრუქციის ძირითადი ჩონჩხი (კარკასი) შენარჩუნებულია, და მხატვრული მიმართულება გვევლინება როგორც ინვარიანტი (მუდმივი, უცვლელი, მყარი საწყისი). სამყაროს მხატვრული კონცეფციისა.

ამრიგად, მიმართულება, როგორც მხატვრული პროცესის კატეგორია, წარმოიშობა ერთი ტიპოლოგიური მოდელის საფუძველზე აგებული კონკრეტული ნაწარმოებების სისტემაში, და განისაზღვრება სამყაროს მხატვრული კონცეფციის ტიპით, სამყაროს მხატვრული გააზრებულობით. მხატვრული მიმართულებების შეცვლა არის სამყაროს მხატვრული კონცეფციის შეცვლის პროცესი, რომელიც ვლინდება მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურის ტიპოლოგიის ცვლებადობაში. ყოველ ეპოქაში რომელიმე მიმართულებაა გაბატონებული.

შუა საუკუნეების ხელოვნება, რომლის ყურადღების ცენტრშია ღმერთი და მასთან დაკავშირებული პრობლემატიკა, ადამიანისა და სამყაროს ურთიერთმიმართებას ილუზორულ ფორმაში გაიზარებდა. ამ ტენდენციამ თავისი გაგრძელება ჰპოვა დანტესთან, რომელმაც მხატვრული კონცეფციის ცენტრში მთელი სამყარო მოაქცია. „ღვთაებრივ კომედიაში“ მოცემულია კოსმოსის სტრუქტურა და მასში ადამიანისა და საზოგადოების ადგილი (დომინანტია მეშვიდე ფენა).

აღორძინებისათვის სამყაროს ცენტრში დგას თავისი თავის გამაცნობიერებელი პიროვნება (დომინანტია პირველი ფენა).

კლასიციზმი აბატონებს სახელმწიფოს და ადამიანს მას უქვემდებარებს (დომინანტია მესამე ფენის ელემენტი, სახელმწიფო).

რომანტიზმის მხატვრული კონცეფციის ცენტრალური პრობლემაა პიროვნების შინაგანი სამყარო (დომინანტია პირველი ფენის ელემენტი, სოციალური ცნობიერება).

სოციალიზმი მხატვრული ნაწარმოების წინა პლანზე წამოსწევს ადამიანს და ხალხს, პიროვნებას და საზოგადოებას (დომინანტია პირველი ფენა და მესამე ფენის ელემენტები: ხალხი, საზოგადოება).

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში პიროვნება ხალხის მასებთან ერთად უერთდება ისტორიის „რკინის ნიაღვარს“. ისტორიით განსაზღვრული და ხალხთან ერთად ამ ისტორიის შემოქმედი ადამიანი — ახალი ხელოვნების პრობლემატიკის ცენტრია (დომინანტია მესამე ფენა).

ასე იცვლებოდნენ ისტორიულად ეპოქის მთავარი მხატვრული მიმართულებები, მათთან ერთად კი იცვლებოდა ნაწარმოებების ტიპოლოგიური სტრუქტურა და მათში მოცემული სამყაროს მხატვრული კონცეფცია.

ახლა შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ ხელოვნების, როგორც პროცესის, ერთიანი კანონზომიერება: ხელოვნება როგორც მხატვრული პროცესის ეს არის მხატვრული ერთეობების (განსხვავებული დონეების, სახეების და ტიპების) განვითარებადისისტემა, რომლის პროგრესი გამოიხატება მხატვრული აზროვნების ტიპის ამაღლებით მიმართულებათა. ისტორიული შეცვლის გზით ისე, რომ შენარჩუნებულია ადრე შექმნილ დირექტულებათა მარადიული მნიშვნელობა.

მიმართულების ბუნების სწორი გაგება საშუალებას გვაძლევს უფრო ღრმად ჩავწვდეთ ისტორიული და თანამედროვე მხატვრული პროცესის მთელ სირთულეს, პროცესისა, რომელიც არ ემთხვევა მთლიანად ეპოქის ძირითად მიმართულებას და თავის წამყვან ტენდენციებზე უფრო მდიდარია. მასში ბევრია არამყარი, ცვალებადი, მიმართულება კი, როგორც განვითარების კანონზომიერება, გამოხატავს მხოლოდ იმას, რაც უცვლელი რჩება.

მხაგვრული ეპოქები და მიმართულებები ნარსულის ხელოვნებაში

წარსულში მიმართულება, როგორც წესი, მხატვრულ ეპოქას ემთხვეოდა. ეს დამთხვევა ჭრება მხოლოდ XIX საუკუნის ბოლოს, იმის გამო, რომ მხატვრული პროცესი უფრო ინტენსიური ხდება და ძლიერდება მასში იდეურ-ესთეტიკური ბრძოლა. ვცადოთ წარსულის ხელოვნების იმ უმნიშვნელოვანეს მიმართულებათა დახასიათება, რომლებიც ძირითადად ემთხვეოდნენ მხატვრული განვითარების ეპოქებს. მეცნიერებაში ჯერ-ჯერობით არ არსებობს ამ პრობლემატიკის კვლევის ერთიანი თვალსაზრისი.

ზოგჯერ აზრით, მაგალითად, რეალიზმი აღორძინების ეპოქაში წარმოიშვა, ზოგი თვლის რომ იგი XIX საუკუნის პირშეშოა. სხვები ასაბუთებენ, რომ რეალიზმი მარადიულია და ნებისმიერი ჰუმანიზმი ხელოვნება რეალისტურია. ამ უკანასკნელი თვალსაზრისის მომხრენი მიუთითებენ იმაზე, რომ ანტიკური ხელოვნებაც კი რეალისტური იყო. მაგრამ, ჯერ ერთი, ეს განსაკუთრებული სახის რეალიზმი იყო (მითოლოგიური რეალიზმი) და, მეორეც, ხელოვნების ისტორიაში დამოუკიდებელი მნიშვნელობა ჰქონდათ და სამყაროს სპეციფიკური კონცეფციები შექმნეს კლასიციზმმა, სენტიმენტალიზმმა, რომანტიზმმა და სხვა მხატვრულმა მიმართულებებმა. რა თქმა უნდა, კლასიციზმიც, სენტიმენტალიზმიც მხატვრული სიმართლის თავისებური ტიპის მატარებლები არიან. მაგრამ არასწორია, ამის გამო, აღნიშნულ მიმართულებებში რეალიზმის ფლემენტების შესახებ ვილაპარაკოთ. ასეთი პოზიცია არაისტორიული იქნებოდა, რადგან რეალიზმი როგორც მხატვრული სიმართლის სპეციფიკური ტიპი, მხოლოდ გარკვეული ეპოქისათვის არის დამახასიათებელი. ისტორიულად არსებული მხატვრული სიმართლის ყველა ტიპის რეალიზმთან გაიგივება საბოლოოდ „უნაპირო რეალიზმის“ მცდარ კონცეფციასთან მიგვიყვანს.

ანტიკა სამყაროს მითოლოგიურად ხსნიდა. ეს იყო სამყაროს რეალისტურიცა და ილუზიურ-ფანტასტიკური, სტიქიურ-დიალექტიკური ხედვა. ანტიკის მითოლოგიური რეალიზმისათვის ის დამახასიათებელია ადამიანის გმირული კონცეფცია, პიროვნების და საზოგადოების ერთიანობის რწმენა, ინდივიდის შინაგანი სამყაროს პარამონია (ესქილე, სოფოკლე, ევრიპიდე). ძველ ბერძნულ ხელოვნებაში ორგანულად იყო შერწყმული ფილოსოფიური, რელიგიური, მეცნიერული, მორალური იდეები. ანტიკის გმირი აქტიური, მოქმედი. იგი სულაც არ ჰგავს პიროვნებას, რომელიც

ისტორიის ან ბედის ტრიალის გამო რომ იტანჯება. მართალია იგი აუცილებლობას ემორჩილება და ზოგჯერ არ ძალუძს დაღუპვას თავი დააღწიოს, მაგრამ ის იბრძვის და მხოლოდ მისი თავისუფალი მოქმედების გზით ვლინდება აუცილებლობა.

შუა საუკუნეების ხელოვნებამ თავის გმირს წაართვა მოქმედების უნარი და ეს უნარი ღმერთს მიანიჭა. ადამიანი — ტანჯული არსებაა, ყველაფერი ზემოდანაა მოცემული, სამყარო ღმერთის საშუალებით აიხსნება — ასეთია შუა საუკუნეების ხელოვნების კონცეპტუალური პრინციპები. ეს ხელოვნება აღსავსეა სიმბოლოებითა და ალევგორიებით (მაგალითად, ფერის სიმბოლიკა ბიზანტიურ ფერწერაში, პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის სკულპტურული ფიგურების ალევგორიულობა). შუა საუკუნეების ხელოვნება იმდენად მდიდარია სიმბოლიკით, რომ სამართლიანი იქნებოდა მისთვის ალევგორიულ-სიმბოლიკური გვეწოდებინა. შუასაუკუნეობრივი სიმბოლიზმის წიაღში ორი მხატვრული მიმართულება ვითარდებოდა — რელიგიური და საერო ხელოვნება.

აღორძინების ეპოქის რეალიზმი ეს არის ახალ, უფრო მაღალ საფუძველზე, ანტიკური ხელოვნების უმნიშვნელოვანეს ნიშან-თვისებებთან დაბრუნება.

ეს დიალექტიკური დაბრუნებაა, გამდიდრებული კაცობრიობის ახალი იდეურ-მხატვრული გამოცდილებით. პროცესი, რომელიც დაიწყო სამყაროს გულუბრყვილო რეალისტური, ბავშვურად უშუალო აღქმით, გართულებული და ესთეტიკურად გამდიდრებული უბრუნდება აზროვნების რეალისტურ წესს.

აღორძინების ეპოქა სამყაროს ახსნას თვით ამ სამყაროს კანონზომიერებებზე დაყრდნობით ცდილობს. სამყაროს ახსნას არ სჭირდება იმპეყნიური საფუძველი; ის არ აიხსნება არც ღმერთით, არც სასწაულით. ზებუნებრივ ძალებს აქ არაფერი უსაქმებათ, სამყაროს მდგომარეობის მიზეზი თვით მასშია. სამყაროს ჩვენება ისეთად როგორც იგი არის, მოვლენათა ახსნა მათივე შინაგანი ბუნებიდან — ასეთია სერვანტისის, რაბლეს, შექსპირის რეალიზმის დევიზი.

აღორძინების ეპოქის რეალიზმმა ინდივიდუალური ადამიანი აღმოაჩინა და მისი სიძლიერე და სილამაზე დაამკვიდრა. მისი გმირია-ტიტანური პიროვნება, რომელიც თავისუფალია თავის მოქმედებებსა და სწრაფვაში.

სამყაროს ახალმა კონცეფციამ აღორძინების ეპოქის მხატვრებისაგან პერსპექტივის თეორიისა და პრაქტიკის განვითარება, ადამიანის სხეულის ანატომიის ასაკობრივი, სქესობრივი და დინა-

მიუღი გარკვეულობათა მხატვრული ათვისება, კომპოზიციის პარ-
მონიის ძიება, გამოსახულებისადმი ხელოვანის დამოკიდებულების
გამოსახატავად ფერთა ნიუანსების გამოყენება მოითხოვა. აღორძი-
ნების ეპოქის რეალიზმმა აღამიანი შუასაუკუნეობრივი ასკეტიზმი-
საგან განათავისუფლა. შიშველი ნატურის, ქალის სხეულის ხიბლის
გამოსახვა მძლავრი არგუმენტი იყო ასკეტიზმთან ბრძოლაში.
მაგრამ ამ განათავისუფლებაში, რომელიც ემყარებოდა პრინციპს „გაა-
კეთე რაც გსურს“, აღორძინების ეპოქის რეალიზმის არა მარტო
სიძლიერე, არამედ სისუსტეც იმალებოდა, რადგან ფართო გასაქა-
ნი ეძლეოდა პიროვნების ყოველგვარი შესაძლებლობის ნასახების,
როგორც კეთილის, ასევე ბოროტის, აქტიურ თვითგანხორციელებ-
ას. რატომ ქსოვს იაგო ინტრიგების ბადეს ოტელოს წინააღმდეგ?
მკვლევარები მრავალ მიზეზს ასახელებენ: შური, კარიერისტული
მისწრაფებები, ექვიანობა, გამდიდრების სურვილი, რასობრივი სი-
ძულვილი და ა. შ. აქ მრავალი მიზეზის დასახელება შეიძლება;
შეიძლება იმიტომ, რომ შექსპირს არც ერთი მიზეზი არ აქვს აღ-
ნიშნული. იაგო ბოროტებას უმიზეზოდ სჩადის, თავისებურად ახორ-
ციელებს პრინციპს „აკეთე რაც გინდა“. სწორედ ამაშია აღორძი-
ნების ეპოქის კრიზისის შექსპირისეული გააზრება.

ბ ა რ ო კ ო აღორძინების იდეალების კრიზისის შედეგია. თუ
ჰუმანისტებისთვის სიცოცხლის ღირებულებაში დაექვეება მის მრავ-
ალფეროვნებასა და მნიშვნელობაში დარწმუნებულობის მხოლოდ
ერთი მომენტია, ბაროკოს ხელოვანთათვის ეს ეჭვი კრედოდ, აღ-
მიანური არსებობის ამოების კონცეფციად იქცევა. ბაროკოს პოე-
ტების გმირები არიან ეგზალტირებული წამებულნი, რომელთაც
ცხოვრების აზრის და ღირებულების რწმენა დაკარგეს. ბაროკული
მხატვრული აზროვნება გართულებული, ხშირად გაბუნდოვანებუ-
ლია.

XVII საუკუნის ფრანგულმა აბსოლუტიზმმა პიროვნების რეგ-
ლამენტაცია მოახდინა, პიროვნება სახელმწიფოებრიობის მკაცრ
ჩარჩოებში ექცევა. მეფე თითქოს ბურჟუაზიასა და თავადაზნაუ-
რობას შორის შუამავლად იქცა და მათ ქიმპობას ამოშმინებდა.
ეროვნულ ერთობაში აბსოლუტიზმის ეგვიდით შეუთანხმებადი და
შეუთავსებადი ერთიანდებოდა და ინდივიდუალური საზოგადოებ-
რის მსხვერპლად ეწირებოდა.

ამ კონფლიქტის გაცნობიერება და მისი გადაჭრის ისტორიული
შესაძლებლობა აისახა კლასიციზმის ხელოვნებაში (პ. კორნელი,
ჟ. რასინი, ჟ. მოლიერი). სწორედ იმიტომ, რომ კორნელის „სილ-
ში“ ყველაფერი პიროვნების ინდივიდუალური და საზოგადოებრი-

ვი საწყისების ტრადიციული კონფლიქტით არის გამსჭვალული, ამ პიესამ ასე სრულად გამოხატა კლასიციზმის არსი — ინდივიდუალური გრძნობის და საზოგადოებრივი მოვალეობის დაპირისპირება, კლასიციზმის ხელოვნებაში გმირი თვითონ კი არ მოქმედებს, არამედ საზოგადოებრივი მოვალეობის მკაცრ ნორმებს ექვემდებარება. პიროვნება და მისი თავისუფლება მსხვერპლად ეწირება საზოგადოებას და მის ინსტიტუტებს.

შუა საუკუნეების ხელოვნებაში პიროვნება ღმერთს ექვემდებარება. აღორძინების ეპოქაში ის თავისთავის მონაა. კლასიციზმში კი გმირის თავისუფალი მოქმედება საზოგადოებრივი აუცილებლობის გაცნობიერებაზე არის დამყარებული. ამ აუცილებლობის განსახიერება მეფეა. შეუზღუდავი ნების მქონე მონარქი ხდება გმირის ბედისტრიალის თავიდათავი.

სახელმწიფოებრივი ინტერესებისადმი ადამიანის დამორჩილება, გრძნობების დათრგუნვა გონებით, პიროვნების ბედნიერების და სიცოცხლის მსხვერპლად შეწირვა მოვალეობისათვის, ზნეობის აბსტრაქტული ნორმების დაცვა — ასეთია კლასიციზმის ესთეტიკური იდეალი.

კლასიციზმის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია მოქალაქეობრივი პათოსი, კონცეფციის სახელმწიფოებრიობა, გონების სიძლიერის რწმენა, მკაფიო და არაორაზროვანი ზნეობრივი და ესთეტიკური შეფასებები. ამავე დროს კლასიციზმი დიდაქტიკური, მენტორულია. მისი სახეები ესთეტიკურად ერთფეროვანია, მათ არ ახასიათებთ ინტელექტუალური და ემოციური სიღრმე, პლასტიკობა, მრავალწახნაგოვანობა; ლიტერატურული ნაწარმოების ენა მშრალია — „მაღალ სტილში“ არ შედის ხალხური მეტყველების მთელი ლექსიკური სიმდიდრე. კლასიციზმის იდეურ-ესთეტიკურ კონცეფციაში არ არის სათანადოდ შეფასებული ხალხის როლი, ისტორია გაგებულია როგორც გამოჩენილ პიროვნებათა მოღვაწეობის შედეგი. ისეთი „მაღალი ეპოსის“ ნაწარმოებში, როგორც ტრაგედიაა, ხალხის წრიდან გამოსულ გმირს არაფერი ესაქმებოდა. უბრალო ადამიანის ადგილი მხოლოდ კომედიაში იყო. სამყაროს მხატვრული კონცეფცია კლასიციზმში რაციონალისტური და არაისტორიული იყო: თანამედროვეობის პრობლემის გადასაწყვეტად იღებდნენ ანტიკურ, რომაულ და იმდენად აბსტრაქტულ მასალას, რომ არც ადგილს, და არც ეპოქას არსებითი მნიშვნელობა არ ჰქონდა.

კლასიციზმის რაციონალიზმის მემკვიდრე და გამაგრებლებელი გახდა XVII-XVIII საუკუნეების გა ნ მ ა ნ ა თ ლ ე ბ ლ ო ბ ი თ ი რ ე ა ლ ი ზ მ ი .

ამ ეპოქაში ხელოვნება ვითარდება გამწვავებული საზოგადოებრივი ბრძოლის პირობებში: ბურჟუაზიისა და თავადზნაურობის დროებითი ურთიანობა აბსოლუტიზმის ეგიდით იცვლება, ხოლო ეკონომიურად მომძლავრებული ბურჟუაზია არისტოკრატის პოზიციებს უტევს. აღორძინების თავნება ინდივიდუალისტის და კლასიციზმის რეგლამენტირებული ქვეშევრდომის ნაცვლად ხელოვნებაში მკვიდრდება მოქალაქე, რომელიც თავისუფლებას პოლიტიკის ჩარჩოებში ეძებს. დ. დეფო, ჯ. სეიფტი, ჰ. ფილდინგი, გ. ლენისგი, ა. ლესაჟი, პ. ბომარშე, ვოლტერი, და დ. დიდრო თავისი შემოქმედებით გონიერ საწყისს და ადამიანის ბუნებრიობას ამკვიდრებენ. მათი აზრით ყველა საზოგადოებრივი კოლიზიის გადაწყვეტის პირობაა ადამიანთა ცხოვრების განათება გონებით, ცოდნით. ამ ეპოქაში იჩენს თავს შრომის კაპიტალისტური დანაწილება, რომელიც ადამიანს „კერძოდ“ და „ნაწილობრივად“ აქცევს. განმანათლებლობის რეალიზმი უკვე აღარ ჰქმნის ისეთ მძლავრ ტიტანებს, როგორებსაც ჰქმნიდა აღორძინების ეპოქის ხელოვნება. სულის სიძლიერეს, ადამიანური ვნებები უდიდეს გამძაფრებას ცვლის ბურჟუაზიული სათნოობის იდეალო — მოქნილი, გამჭრიახი, საქმიანი გმირი.

ხელოვნება დემოკრატიული ხდება. საზოგადოების სხვადასხვა, მათ შორის დაბალი ფენების ცხოვრებით ინტერესდება. საგულდაგულოდ იკვლევენ ადამიანის საზოგადოებრივ ყოფაცხოვრებას, ხელოვნების წამყვანი ქანჩი სოციალურ-ყოფითი რომანი გახდა. გაფართოვდა მწერლების ყურადღების სფერო. დ. დიდრო მოუწოდებდა მწერლებს: „... წადით დუქანში, და ნახეთ, როგორ გამოიყურება გააფთრებული ადამიანი. ეძიეთ ყოველდღიური ამბები. დააკვირდით ქუჩაში, ბაღში, სახლში და ცხოვრების ყოველ მიმოქცევაში ნამდვილ მოძრაობაზე სწორი წარმოდგენა შეგექმნებათ“¹.

განმანათლებლობის რეალიზმი ტიპიზაციის მთავარ ობიექტად აქცევს ხასიათის სოციალურ არსს, მაგრამ განსხვავებით კრიტიკული რეალიზმის ხელოვნებისაგან, აქ ტიპიური ხასიათები ჩაყენებულია ექსპერიმენტულ და არა ტიპიურ გარემოში. განმანათლებლობის რეალიზმი მიმართული იყო ფეოდალიზმის, აბსოლუტიზმის, არისტოკრატის წინააღმდეგ, მაგრამ მისი კრიტიკული პათოსი თითქმის არ ეხებოდა ბურჟუაზიას.

ს ე ნ ი მ ი ე ნ ტ ა ლ ი ზ შ ი — ანტირაციონალისტური მიმართუ-

¹ Дидро Д. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1946, т. 6, с. 216.

ლებაა. მისი მხატვრული კონცეფციისათვის დამახასიათებელია დადებითი გმირების სათნოებათა გულაჩვილებული გაიდეალება. ცხოვრებაში კეთილსა და ბოროტს, დადებითს და უარყოფითს შორის მკვეთრი ზღვარის გაელება. სენტიმენტალიზმი (ე. ე. რუსო, უ. ბ. გრიოზი, ნ. მ. კარამზინი) სინამდვილისაკენაა მიმართული, მაგრამ სამყაროს გააზრებაში რეალიზმისაგან განსხვავებით იგი ზედმეტად გულუბრყვილო და იდილიურია. ცხოვრებისეული პროცესების მთელი სირთულე უპირატესად სულიერი მიზეზებით არის ახსნილი. სენტიმენტალური ხელოვნება ემოციით სავსეა და მგრძნობიარე.

განმანათლებლობის რეალიზმსა და სენტიმენტალიზმს შორის განსხვავება კარგად ჩანს ე. შარდენის და ე. პ. გრიოზის ფერწერული მანერის შედარებისას. შარდენის რეალიზმი რაციონალისტურია. მის ნატურმორტებში ჩანს ბურჟუაზიული მიდრეკილება ნივთობრიობისადმი — ყოველდღიური მოხმარების უბრალო, მკვიდრად ნაკეთებ და მოხერხებულ საგნებისადმი. გრიოზი მგრძნობიარეა. იგი დნება და იხიბლება ჩვეულებრივი ადამიანური სათნოებით. (სურათი „დამბლადაცემული“ და სხვ.) მხატვრული სახის სტრუქტურაში ერთ შემთხვევაში რაციონალური, მეორეში — ემოციონალური საწყისი სკარბობს.

რომანტიზმი ბურჟუაზიული რევოლუციების გრიგალში წარმოიშვა. იგი თავისუფლების, თანასწორობის და ძმობის პრინციპების საფუძველზე საზოგადოების გონივრული გარდაქმნის შესაძლებლობათა რწმენისა და იმედგაცრუების შედეგია. რომანტიზმმა შექმნა ბოროტების უკვდავების და მასთან მარადიული ბრძოლის კონცეფცია: ბოროტების წინააღმდეგობას, თუმცა შეუძლია სამყაროს აბსოლუტურ მბრძანებლად არ აქციოს იგი, მაგრამ არ ძალუძს სამყაროს ძირეული შეცვლა და ბოროტების საბოლოო ამოძირკვა.

სუბიექტურობის პოეზიით შეფერილ განზოგადების პრინციპად რომანტიზმში იდეალიზაცია გვევლინება.

რომანტიზმის სამყარო — ეს უპირატესად გმირის საკუთარ სულიერი სამყაროა. სამყაროს მთელი სევდა მისი არასრულყოფილების გამო გმირის ხასიათშია დაბუდებული. შემთხვევით არ წერდა პ. ჰაინე თავისი ტრაგედია „ალმანზორის“ გამო: „მე მასში ჩავდე საკუთარი „მე“ ჩემს პარადოქსებთან, ჩემს სიბრძნესთან. ჩემს სიყვარულთან, ჩემს სიძულვილთან და მთელს ჩემს სიგიჟესთან ერთად“¹. ოლონდ გმირის სულიერი მდგომარეობის („მსოფ-

¹ Гейне Г. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1959, т. 9, с. 269.

ლიო სევდა“) ჩვენებით, რომანტიზმმა (ფ. შილერი, პ. ჰაინე, ჯ. ბაირონი, პ. შელი, ფ. რ. შატობრიანი, მ. ი. ლერმონტოვი) სამყაროს მდგომარეობის მნიშვნელოვანი მხარეები ასახა.

რომანტიზმის ყურადღების ცენტრში ხასიათის ინდივიდუალური თავისებურებებია მოქცეული. ადამიანის ცხოვრების რეალური პირობები რომანტიზმში აბსტრაქტიზებულია. რომანტიკული გმირი მოწყვეტილია ჩვეულებრივი, ყოველდღიური ცხოვრებიდან და განსაკუთრებულ პირობებშია ჩაყენებული, სადაც მუდამ ეძებდა მისი სულის სიღიაღე. იგი განუმეორებელი პიროვნებაა და ამაშია მისი საზოგადოებრივი ღირებულების წყარო. ესაა ამაყი მარტოობის და სამყაროს არასრულყოფილების გამო მისი უარყოფელი გმირი.

თუ რომანტიზმი ახალი ბურჟუაზიული წყობის არასრულყოფილების წინათგარძნობა იყო, კრიტიკული რეალიზმი ამ წყობის არაადამიანური არსის აღმომჩენი და გამომხატავია. რომანტიზმის კონცეფციაში ჯერ კიდევ იყო ილუზიები ბურჟუაზიული ყოფის თაობაზე. კრიტიკული რეალიზმი — ეს არის „დაკარგული ილუზიების“ ხელოვნება. ესთეტიკური იდეალები, რომლებიც რომანტიზმის დადებით გმირში უპირატესად უშუალოდ იყვნენ განხორციელებული, რეალიზმში გაშუალებული არიან სახეთა მთელი სისტემით, რომელიც ხელოვანის გამოსახულებისადმი დამოკიდებულებას გამოხატავს. ესთეტიკური იდეალის დამოკიდებულება კრიტიკულ რეალიზმში უარყოფის გზით ხდება. ეს არის მსჯავრი იმ საზოგადოების შესახებ, რომელიც ადამიანს თავისუფლებას ართმევს. ხელოვნების ამოცანად იქცა სინამდვილის ასახვა და მისთვის განაჩენის გამოტანა (ნ. გ. ჩერნიშევსკი).

კრიტიკული რეალიზმი

XIX საუკუნის 20-იანი წლებიდან ევროპაში სწრაფად ვითარდება კრიტიკული რეალიზმი. ამ მიმართულებასთან დაკავშირებულია მრავალი თეატრალური მწერალი საფრანგეთში (ო. ბალზაკი, სტენდალი), ინგლისში (ჩ. დიკენსი), რუსეთში (ლ. ნ. ტოლსტოი, ფ. მ. დოსტოევსკი, ა. პ. ჩეხოვი). კრიტიკული რეალიზმის ჩამოყალიბების პროცესი რუსეთში მიმდინარეობდა დაჩქარებული მხატვრული განვითარების კანონების შესაბამისად, შემოკლებული და შერწყმული ციკლებით. ერთი და იგივე ხელოვანის შემოქმედებაში ხდებოდა გადასვლა რომანტიზმიდან რეალიზმზე (მაგალითად, ა. ს. პუშკინი, მ. ი. ლერმონტოვი, ნ. ვ. გოგოლი).

კაპიტალიზმმა პირველად კაცობრიობის ისტორიაში დაამყარა მეურნეობის მსოფლიო სისტემა და საზოგადოებრივი წარმოების სფეროში ჩაითრია სინამდვილის უაღრესად განსხვავებული ფენები. შესაბამისად ფართოვდება ხელოვნების საგანიც; საზოგადოებრივ მნიშვნელობას, ესთეტიკურ ღირებულებას იძენენ ადამიანის ფსიქოლოგიის უმცირესი ნიუანსებიც (ფსიქოლოგიური ანალიზი), ადამიანთა ყოველდღიური ცხოვრებაც (ყოფა-ცხოვრების აღწერა), ბუნებაც (პეიზაჟი), საგანთა სამყაროც (ნატურმორტი). ღრმა ცვლილებები განიცადა ხელოვნების მთავარმა საგანმა — ადამიანმა. კაპიტალიზმის განვითარების კვალად საზოგადოებრივმა კავშირმა საყოველთაო, ჰემშიარტიად მსოფლიო ხასიათი შეიძინა. ადამიანის სულიერ სამყაროში არ დარჩენილა არც ერთი კუთხე, რომელსაც ფართო საზოგადოებრივი მნიშვნელობა არ მიეღო და ხელოვნების ინტერესის საგნად არ ქცეულიყო. სინამდვილის ამ ცვლილებებმა წარმოშვეს სამყაროს მხატვრული კონცეფციის ახალი ტიპი, რომელიც კრიტიკული რეალიზმის სახით მოგვევლინა. სინამდვილის მოვლენები კრიტიკული რეალიზმის ხელოვნებაში გართულებული საზოგადოებრივი პრაქტიკის შესაბამისად მთელი მათი ესთეტიკური თავისებურების სირთულით, მრავალფეროვნებით და სიმდიდრით წარმოსდგა.

განზოგადების პრინციპი კრიტიკულ რეალიზმში არის ტიპიზაცია; დეტალების სიმართლე და ტიპიურ გარემოში მოქმედი ტიპიური ხასიათების ჩვენება ხდება რეალიზმის პრინციპი.

კრიტიკულმა რეალიზმმა უჩვენა არაადამიანურობა წყობისა, რომელმაც საზოგადოება „ბნელეთის სამეფოდ“, ადამიანები „დამცილებულ და შეურაცხყოფილ“ „საცოდავ ადამიანებად“, კაცის ტანჯვა და გულგატეხილობა კი — „ჩვეულებრივ ისტორიად“ აქცია. XIX საუკუნის რეალიზმის მწვავე კრიტიკულმა მიმართულებამ წინა პლანზე სატირა და კომედია წამოსწია. სამყაროს „ღვთაებრივი კომედია“ ჩვეულებრივ თვისებებს იძენს და „ადამიანურ კომედიად“ იქცევა.

განვითარების ამ ეტაპზე რეალიზმი უარს ამბობს ბუნებრივი ადამიანის განმანათლებლურ კონცეფციაზე და ცდილობს ადამიანის არსი სოციალურად ახსნას. ხელოვნება ჰაპანწყვეტაში ეძებს ადამიანისა და კაცობრიობის განვითარების გზებს, იცავს ჰუმანისტურ იდეალებს, ამკვიდრებს ადამიანის როგორც უმაღლესი ღირებულების გაგებას. მან ადამიანის ცხოვრების აზრის გაგებაში, ადამიანისა და ბუნების ურთიერთობის სირთულეში ბევრი სიახლე შეიტანა, განამტკიცა აზრი ისტორიის წინაშე პიროვნების პა-

სუხისმგებლობის შესახებ. XX საუკუნეში ხელოვნება გართულ-ბულ სინამდვილეს, საზოგადოებრივი განვითარების კატასტროფულობის ზრდას, სოციალური კონფლიქტების გამწვავებას, მეცნიერულ ტექნიკური რევოლუციით გამოწვეულ კონფლიქტებს და კოლიზიებს, გლობალურ (პოლიტიკურ, ეკოლოგიურ, ზნეობრივ) პრობლემებს, და შესაბამისად აუდიტორიის ახალ მოთხოვნებს შეეჯახა. კრიტიკული რეალიზმი რჩება რა ერთ-ერთ წამყვან პროგრესულ მიმართულებად დასავლეთის ხელოვნებაში, ამ პრობლემებზე პასუხის გაცემისას კონცეპტუალურ ძალისხმევას მიაქცევს არაკომუნიკაბელობის, გაუცხოების, კონფორმიზმის, ადამიანთა ურთიერთგაათიშულობის პრობლემებს. უ. ფოლკნერი, ე. ჰემინგუეი, ა. სენტ-ეგზიუპერი, ი. ბერგმანი, მ. ანტონიონი, ფ. ფელინი და დასავლეთის სხვა ხელოვანი — რეალისტები ცდილობენ უარყოფენ ექსისტენციალისტების აზრი, რომ ადამიანი მარტოობისათვის არის განწირული. ა. სენტ-ეგზიუპერი მოქმედების ადამიანს, აქტიურ პიროვნებას ამკვიდრებს. „მე თუ მონაწილე არ ვარ, ვინ ვარ მაშინ მე?“ — ასეთია მწერლის ყველა წიგნის ძირითადი ფორმულა. ის ადამიანთა საყოველთაო ძმობას ქადაგებს. მისი „პატარა პრინცი“ მთავარი იდეაა: შეუძლებელია ბედნიერი იყო დედამიწაზე თუ შორეულ ფარსკვლავზე ვინმე გასაჭირშია. სენტ-ეგზიუპერის ცხოვრების და შემოქმედების პათოსი ადამიანთა ურთიერთობა, მათი განცალკევებულობის მოსპობაა. უნდა ითქვას, რომ ადამიანის და საზოგადოების პრობლემა სენტ-ეგზიუპერის მხატვრულ-კონცეფციისაში ეთიკის თვალსაზრისითაა განხილული, პოლიტიკური ასპექტის გაუთვალისწინებლად.

ადამიანის გამართლება წარმატებაში კი არ მდგომარეობს, არამედ იმის შეგნებაში, რომ მან გააკეთა ყველაფერი, რაც შეეძლო თავისი წილხვედრი ამოცანის შესასრულებლად, — ასეთია ე. ჰემინგუეის შემოქმედებაში ადამიანის გააზრების ლაიტმოტივი. ჰემინგუეის შემოქმედების შემაჯამებელ ნაწარმოებში „მოხუცი და ზღვა“ არის ფრაზა: „ადამიანი შეიძლება მოჰკლა, მაგრამ მისი დამარცხება შეუძლებელია“. ეს აზრი ცენტრალურია ჰემინგუეის პროზისათვის, რომლის მთავარი გმირები არიან ჰუმანისტური სულისკვეთებით გამსჭვალული ადამიანები. რომანში „ქონა და არ ქონა“ და „ვის უხმობს ზარი“ ჰემინგუეი ავითარებს იდეას, რომ ადამიანი ხალხისათვის და მხოლოდ ხალხთან ერთად არსებობს.

ჰემინგუეისათვის არ არსებობს ადამიანი, რომელიც მარტოა „როგორც კუნძული, თავისთვის“, — ეს ჰემინგუეისათვის არის სწორედ სოციალური სამართლიანობისაყენ მისი გმირების სწრაფვის

ზნეობრივი საფუძველი, ადამიანის პასუხისმგებლობის იდეის ერთ-ერთი მხატვრული ვარიანტი.

კანონზომიერი და პარადოქსული იყო ერთდროული გამოჩენა ისეთი მნიშვნელოვანი მხატვრული ქმნილებებისა, როგორცაა „ჰამლეტი“ და „ღონ-ციხოტი“. თავისებურად ნიშანდობლივია იაპონელი რეჟისორის კანეტო სიდოს „შიშველი კუნძულის“ და იტალიელი რეჟისორის ფ. ფელინის „ტკბილი ცხოვრების“ ერთდროული გამოსვლა კინოეკრანზე. ეს ფილმები განსხვავდებიან როგორც ცხოვრებისეული მასალით, ასევე მხატვრული საშუალებებითაც, მაგრამ ორივე ერთნაირი სულისკვეთებით აშუქებს ერთი და იგივე მოვლენის სხვადასხვა მხარეს. „შიშველ კუნძულში“ ნაჩვენებია მძიმე, ჯანცვამწყვეტი შრომის უზარობა და არაადამიანურობა, მისი დამანგრეველი, დამაჩლუნგებელი ხასიათი; შრომისა, რომელიც ადამიანს ღროს და ძალებს არ უტოვებს დასვენების, სულიერი ღირებულებებით, თანამედროვე ცივილიზაციის მიღწევებით ტკობისთვის. „ტკბილი ცხოვრება“ გვიჩვენებს ნაყოფიერი შრომისგან განრიდებულ, უსასრულო ტკობის, სიამოვნების უზარობას, მის არაადამიანურობას, გამანადგურებელ და დამაჩლუნგებელ მოქმედებას ადამიანზე.

ფილმში „რვანახევარი“ ფ. ფელინი თბქქოს აცხადებს: „მე ადამიანი ვარ და ამიტომ ვეძიებ. სამყარო რთული და დისპარმონიულია, მაგრამ მე, არ ვკარგავ პიროვნებისა და სამყაროს პარმონიის პოვნის იმედს“. კინორეჟისორი — ფილმის გმირი — მოუსვენარი, შემოქმედებითი პიროვნებაა. ცხოვრების აზრს ის ხელოვნებაში ეძებს, მაგრამ არ იცის, რა უთხრას ადამიანებს, თითქოს ჟველაფერი უკვე ნათქვამია, ადამიანები კი მინც უბედურები არიან. არც პოლიტიკურ დოქტრინებს, არც ფილოსოფიურ მოძღვრებებს, არც რელიგიურ რწმენას ფელინის აზრით, ადამიანებისათვის ბედნიერება არ მოუტანიათ. ავტორი და მისი გმირიც ეძებენ „ცხოვრების ფორმულას“, რომელიც ყველა პრობლემას გადაწყვეტს. და აი, აგებულია უზარმაზარი ანძა-გამშვები მოწყობილობა კოლოსალური რაკეტისათვის — თანამედროვე ბაბილონის გოდოლი: ადამიანები მირბიან დედამიწიდან, რომელსაც ატომური საფრთხე ემუქრება. თანამედროვე ნოეს კიდობანი გადაარჩენს რჩეულთ და წაიყვანს მათ რალაც ახალ სამყაროში.

მაგრამ რა შორსაც არ უნდა შეიჭრას ადამიანი ვარსკვლავთა სამყაროში, იგი ვერსად გაექცევა თავის მყუდრო, მტრედისფერ და, ალბათ, უნიკალურ პლანეტას. მიწიერ სირთულეებისა და წინააღმდეგობებისაგან გაქცევა გამოსავალი არ არის. და რეჟისორი მრ-

ვალენოვან ბრბოს აიძულებს რაკეტის ტრაპიდან ზეიმით ჩამოვიდეს დედამიწაზე. საკუთარი უმწეობის შეგნებით სასოწარკვეთილმა რეჟისორმა აღარ იცის რა მოუხერხოს თავის გმირებს, რომლებიც სიმბოლურად მთელ კაცობრიობას განასახიერებენ. საბოლოოდ იგი აგნებს შესანიშნავ ბრძნულ და სიმბოლურ გადაწყვეტას. მისი ბრძანებით მუსიკა აუღერდება და ხელიხელჩაკიდებული ადამიანები ფერხულში ჩაებმებიან, მათ უკვე აღარ ეშინიათ განცალკევებულობის, მარტოობის, ატომური საფრთხის. გაერთიანებულ ადამიანებს აღარ სჭირდებათ დედამიწიდან გაქცევა: მათ რაკეტა — ნოეს კიდობანი კი არ სჭირდებათ, არამედ ადამიანური ერთიანობა და მხარდაჭერა! თანამედროვე სამყაროს ეს ღრმად ჰუმანური მხატვრული სახე, რომლითაც მთავრდება ფელინის მეტად დაძაბული კინორამა, სიმბოლური და დიდი ისტორიული აზრის მატარებელია.

ადამიანთა გათიშულობის ყველა ფორმის გადალახვის აზრი წამყვანია ამერიკელი კინორეჟისორის ს. კრეიმერის შემოქმედებაშიც. „ჩქედუხრელნი“ („გადაჯაჭვულნი“) — ეს არის ამბავი იმის შესახებ, თუ როგორ შეძლეს კატორღიდან გაქცეულმა ორმა ტუსაღმა — ზანგმა კალენმა და თეთრკანიანმა ჯეკსონმა — დაემსხვრიათ არა მარტო ის ბორკილი, რომლითაც ერთმანეთზე იყვნენ გადაჯაჭვული, არამედ რასობრივი წარმოდგენებიც, რომელიც მათ სულებს ბორკავდა, და მიეღწიათ ჰუმანიტად ადამიანური კავშირის — მეგობრობისათვის. მღვრეები მაინცდამაინც არ ჩქარობდნენ. ისინი დარწმუნებული იყვნენ, რომ საუკუნეთა განმავლობაში არსებული სიძულვილი თეთრსა და ზანგს შორის მალე იჩენდა თავს — ლტოლვილები ერთმანეთს წაუჩხუბებოდნენ და ადვილად ჩაუვარდებოდნენ ხელში ხელისუფლების წარმომადგენლებს. მაგრამ ჯერ გარემოებათა გავლენით, შემდეგ კი ერთმანეთში ჰუმანიტად ადამიანური თვისებების დანახვის წყალობით, ლტოლვილები იძენენ უფრო მეტს, ვიდრე ფიზიკური თავისუფლებაა. ისინი თავისუფლებიან სულიერად.

უგზო-უკვლოდ ხეტიალი, დრამატული პერიპეტეიები თვალს აუხელს ჯეკსონს: მისი შავკანიანი თანამგზავრი ვაქკაცური სული-საა და ნამდვილი მეგობრობის გაწევა შეუძლია. ზანგის კეთილშობილური თვისებები ზემოქმედებს თეთრკანიან თანამგზავრზე, რომელიც რასობრივი სიძულვილის სულისკვეთებით იყო აღზარდილი. და როცა თეთრკანიანს, ზანგის ლალატის ფასად, თავის გადარჩენის საშუალება მიეცა, იგი ამჯობინებს ზანგი დაიხსნას განსაცდელისაგან. ფილმის ფინალში ეს სიტუაცია მეორდება, ამჯერად კა-

ლენი აღმოჩნდება თავისუფლების ზღურბლთან, მაგრამ უარს ამბობს მასზე და არ მიატოვებს ჭეკოსონს. სიმბოლურია ამ ეპიზოდის მხატვრული სახე: ზანგი და თეთრკანიანი მატარებლისკენ მირბიან. ზანგი შეხტება ვაგონის საფეხურზე და ხელს უწვდის თეთრკანიანს. რამოდენიმე წუთის განმავლობაში მყუერბელი ხედავს ურთიერთგადაქცობილ შავ და თეთრ ხელებს. მაგრამ კრილობისაგან დასუსტებულ ჭეკოსონს არ აქვს საფეხურზე ასვლის ძალა. და მაშინ კალენიც ჩამოხტება გაქანებული პლატფორმიდან. მატარებელი — ლტოლვილების ერთადერთი იმედი — მიდის. მღვერები ახლოვდებიან. ისინი საოცარ სურათს ხედავენ — ზანგს ხელი გადაუხვევია თეთრისათვის, რომელიც ახლადშეძენილი მეგობრის მხარს ეყრდნობა. ერთი ბორკილით გადაჭაჭვული თეთრისა და შავკანიანის — ციხიდან გაქცეულების სახე ძალზე სიმბოლურია. ეს სიმბოლო მრავალპლანიანი და მრავალმნიშვნელოვანია. ერთის სიციხლუ მეორის სიციხლუზეა დამოკიდებული; თეთრკანიანის და შავკანიანის ურთიერთსიძულვილი გარემოებათა ქვაკლენით ურთიერთმხარდაჭერით და დახმარებით შეიცვლება. შეუძლებელია თავისუფალი იყოს ხალხი (თეთრკანიანები), რომელიც სხვა ხალხს (შავკანიანები) ჩაგრავს; ჩაგვრისაგან განთავისუფლება მხოლოდ ერთადაა შესაძლებელი. ფილმში „ქედუხრელი“ კრემლერი გვიჩვენებს დაპირისპირების „თეთრ-შავ“ ილუზიურობას და უფრო რთული სოციალურ კონფლიქტების რეალურობას.

კრემლერის ფილმში — „ნიურნბერგის პროცესი“ — დგას კაცობრიობის წინაშე პროცენების პასუხისმგებლობის პრობლემა. ბოროტების ჩამდენი ადამიანი პასუხს აგებს თავისი მოქმედებისათვის იმ შემთხვევაშიც, თუ იგი ბრძანებას ასრულებს, მაშინაც კი, თუ იგი ბრძანების შეუსრულებლობისათვის მას სიკვდილი ელოდება. პირადად პასუხისმგებელია ბრძანების გამცემიც და მისი შემსრულებელიც. განსხვავება მხოლოდ ამ პასუხისმგებლობის ზომასია. მაგრამ ნებისმიერი, თუნდაც დროებითი შეთანხმება ფაშიზმთან, კრემლერის აზრით, დანაშაულია.

ინდივიდუალურად ორიგინალური და ეროვნულად თავისებურია შვედი ი. ბერგმანის და იტალიელი მ. ანტონიონის ფილმები. ამ რუჟისორების მხატვრული სისტემები მეტად განსხვავებულია, მაგრამ პიროვნების მათეულ მხატვრულ კონცეფციებში ბევრი რამეა საერთო.

ი. ბერგმანის ყველა ფილმი გვიჩვენებს, რომ დამლუპველია კულტურის ნებისმიერი მიღწევის-ზნეობრივი პოსტულატი იქნება ეს თუ შემოქმედებითი ოსტატობისა და შთავგონების საიდუმლო,

ანდა მეშჩანური ყოველდღიურობისათვის დაპირისპირებული, თუნდაც მოხეტიალე მეციკეების მიერ შექმნილი, ესთეტიკური ღირებულების — დაეწევა ანდა უნდობლობა.

ი. ბერგმანის ფილმში „მეშვიდე ბეჭედი“ ყველა გმირი იღუპება: ძლიერი, მამაცი, მაგრამ რაციონალურ — პასიური ანტონიუს ბლოკი, ეშმაკი, აქტიური საჭურველთმტვირთავი ენსი, რომლისთვისაც მოქმედება უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე განსჯა, უმანკო გოგონაც, რომელსაც ეშმაკთან კავშირს აბრალებენ, და რაინდის ერთგული ცოლიც. ამ კინოგაჟის აპოკალიფსურ ფინალში ამომავალი მზით განათებული ცის ფონზე ჩნდებიან გმირების სილუეტები. ეს სიკვდილის ცეკვაა: ხელიხელჩაკიდებულ აჩრდილებს წინ მიუძღვის შავად შემოსილი, მიუკერძოებელი და შეუბრალებელი, ხელში ცელმომარჯვებული სტუმარი, სიკვდილი არ შეეხო მხოლოდ ყველაზე უმწეო, ბავშვურად გულუბრყვილო და უშუალო, ყველაზე სუსტ ადამიანებს: მოხეტიალე მსახიობებს — იოფას, მის ცოლს ლიას და მათ ბიჭუნას. მხოლოდ ხელოვნებაა უკვდავი, სხვა ყველაფერი წარმავალია და აღიგვება პირისაგან მიწისა უღმობელი ჟამისაგან. ხელოვნება აკავშირებს თაობებს, ის არის ესტაფეტა წარსულიდან აწმყოსაკენ და აწმყოდან მომავლისაკენ — ასეთია ფილმის იდეა.

მ. ანტონიონის ფილმში „ბლოუ-აპი“, ისევე როგორც მთელი მისი შემოქმედება, გაუცხოების, ადამიანის მარტოობის, უპატრონობის თემას ეძღვნება. ფილმის გმირი — ახალგაზრდა, საქმიანი და ნიჭიერი ფოტოგრაფია. იგი თავისუფლად უყურებს ყველაფერს, მათ შორის ინტიმურ ურთიერთობასაც, ადვილად ეგუება საყვარელი ცოლის გატაცებებს და თვითონაც არ არილებს თავს სხვადასხვა ქალებთან უზრუნველ შეხვედრებს. მაგრამ საზოგადოებრივი ნორმებისაგან განთავისუფლებული გმირი სექსუალური თავისუფლების მოწოდებებს იქცა და გრძნობს, რომ არ აქვს უფლება გადადგას რაიმე ნაბიჯი ცოლთან გაწყვეტილი ახლობლობის აღსადგენად, ურომლისოდაც მისი მარტოობა განსაკუთრებით მძაფრდება.

სამყაროში ადამიანის უმწეობას ფილმის გმირი მარტოოდენ საკუთარი შინაგანი სიცარიელის მაგალითზე როდი ხედავს. ერთხელ დილით რეპორტიორის პროფესიონალური აპარატით სურათს უღებს შეყვარებულ წყვილს. ახალგაზრდა ქალი, თავისდაუნებურად კადრში მოხვედრილი დაჟინებით სთხოვს ფოტოგრაფს ფოტოფირს, ფულსაც კი შესთავაზებს. ქალს თითქოს სასიყვარულო ურთიერთობის გამყლავნების ეშინია და მისი შემფოთების მიზეზიც თითქოს სწორედ ესაა. მაგრამ ფოტოგრაფი ფირის გამყლავ-

ნების შემდეგ, ყურადღებით დააკვირდა ამ, თითქოსდა ჩვეულებრივ ტრივიალურ სიტუაციას; „ბლოუ-აბი“ — მსხვილი პლანი, გადაღებულის ცალკეული გადიღებული დეტალები — ახლებურად დაანახებენ მას ამ ამბის მთელ სიტუაციას — ჩანაფიქრის აზრს — თურმე, ახალგაზრდა ქალი ცდილობს პარკის სიღრმეში შეიტყუოს თავისი სატრფო, სადაც ბუჩქებს ამოფარებული უცნობი მამაკაცია ჩასაფრებული პისტოლეტით ხელში. ამ აღმოჩენამ თავზარი დასცა ფოტოგრაფს. მიუხედავად გვიანი ღამისა, ის პარკში გაბრბინდა და იმ ხის ქვეშ სადაც შეყვარებულები ერთმანეთს ეალერსებოდნენ, მამაკაცის გვამს ნახავს. ავტორი თითქოს მოუწოდებს მაყურებელს: ყურადღებით დააკვირდით ცხოვრებას! შეხედეთ მას მსხვილი პლანით და ის სულ სხვა, უფრო რთული და უფრო საზარელი სახით წარმოსდგება თქვენს წინაშე, გაუცხოებით, ზიზღითა და ღალატით საესე.

„ბლოუ-აბის“ წყალობით ფილმის გმირი ღალატისა და დანაშაულის საიდუმლოს მფლობელი ხდება. ამ საიდუმლოს ტარება მარტო ძალზე ძნელია, ის სტანჯავს ფილმის გმირს. როგორი ცინიკურიც არ უნდა მოგვეჩვენოს ანტონიონის გმირი თავისი „თანამედროვეობით“, იგი მაინც ხელოვანია და მასში ცოცხლობს სოციალური პასუხისმგებლობის გრძნობა და აი, შინისკენ მიიჩქარის, ახლობელ ადამიანთან, ცოლთან რომ აწონ-დაწონოს საქმე, მაგრამ ცოლს საყვარელთან სძინავს; მეგობრებთან მივიარდება, მაგრამ მეგობრები ნარკოტიკებით გამოზფიტყვეული სიამოვნებისა და სექსუალური ზმორების აპოთეოზში არიან. ფოტოგრაფმა მთელ ქალაქში შემოიარა, მაგრამ ყველგან მხოლოდ სხვისი ბედისადმი გულგრილ გამვლელებს ან კოლექტიურ ფსიქოზში ჩავარდნილ ულტრამოდურ მუსიკის მოყვარულებს ხედავს. მოხდა მკვლელობა, დაიღუპა ადამიანი, სამყარო დანაშაულებრივად სასტიკი და გულგრილია პიროვნებისადმი — ეს საიდუმლო სტანჯავს ხელოვანის სულს, მაგრამ არავის აინტერესებს არც თავად ის და არც მისი საიდუმლო. საით წავიდეს ადამიანი? დოსტოევსკის ამ ცნობილ კითხვას, ანტონიონი მკაცრ და ერთმნიშვნელოვან პასუხს აძლევს: არსაით! ფილმის სიმბოლური ფინალი თითქოს აჯამებს გამოსავლის პოვნის, გაუცხოების ყრუ კედლის. გარღვევის უნაყოფო ცდებს. ჩოგბურთის კორტზე გრიმიანი მსახიობი — მიმები „თამაშობენ“ უბურთო ჩოგბურთს. ფილმის გმირი უყურებს ჩოგბურთის ამ უცნაურ პარტიას. ეს იმდენად სპორტი არ არის, რამდენადაც თეატრი, მხატვრული იმპროვიზაცია. ფოტოგრაფი ვერ ხვდება ამ მოქმედების აზრს და მიდის კორტებიდან. მაგრამ, მოულოდნელად,

ყველა მას შეხედავს: „ბურთი“ სწორედ ფოტოგრაფის ფეხებთან „დაეცა“. მიმები ანიშნებენ მას „აილოს“ „ბურთი“ და მოედნისკენ „გადმოაგდოს“ — მაგრამ ბურთი ხომ მართლა არ არსებობს. მაგრამ მსახიობები ისე დაეინებით არწმუნებენ ფოტოგრაფს მათი გამონაგონის რეალობაში და თვითონაც ისე სჭერათ ამ ილუზიის, რომ ფოტოგრაფი ბოლოს და ბოლოს ემორჩილება თამაშის წესებს, შედის მხატვრული პირობითობის სამყაროში. იგი „იღებს“ არარსებულ „ბურთს“ და „მიაწოდებს“ მოთამაშეებს. ერთ-ერთი „სპორტსმენი“ „იჭერს“ ამ „ბურთს“ და იწყებს თამაშს. გმირს ესმის „ჩოგანზე“ „ბურთის“ მოხვედრის“ ხმა, ხედავს „სპორტული შეჯიბრების“ აზარტს. ბავშვური უშუალობა, რომელიც თვლემდა ფოტოგრაფის შემოქმედებით ბუნებაში მოულოდნელად გამოჩნდება მის ბედნიერ ღიმილში. პირველად დაირღვა. მისი მარტოობა, მასა და სხვა ადამიანებს შორის კონტაქტი დამყარდა.

ფილმის დასასრული გვიტოვებს იმედს, რომ შესაძლებელია სასტიკი სინამდვილის გაადამიანურება კულტურისა და ხელოვნების დახმარებით. მ. ანტონიონი ხელოვნების ჰუმანისტური მნიშვნელობის აღნიშვნით ფილმში „ბლოუ-აპ“ უახლოვდება პიროვნების მხატვრულ კონცეფციას, რომელიც ი. ბერგმანის „მეშვიდე ბექედშია“ განვითარებული. სწორედ ესაა კრიტიკული რეალიზმის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ჰუმანისტური მხატვრული კონცეფციის ინვარიანტულობა. ასეთი ჰუმანიზმი, მართალია, ადამიანისათვის სიკეთის მსურველია, მაგრამ მოკლებულია იმ აქტიურ-გარდამქნელ საწყისს, რომელსაც შეუძლია შეცვალოს ადამიანთა მოუწესრიგებელი ცხოვრება, სამყარო, რომელშიც გაბატონებულია უსამართლობა, გაუცხოება, თვითნებობა. აქედან მისი წინააღმდეგობრიობა: მისი ძალა და ამავე დროს სისუსტე, მისი შესატყვისობა თანამედროვე ეპოქის არსისადმი და ამავე დროს ამ შესაბამისობის ნაკლოვანებაც. სწორედ ამან წარმოშვა სამყაროს ახალი მხატვრული კონცეფციის მოთხოვნილება. ასეთი კონცეფცია განავითარა სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებამ.

სოციალისტური რეალიზმი

XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისში რევოლუციური მოძრაობის ცენტრმა რუსეთში გადაინაცვლა, სოციალისტური აზრი შეუერთდა მუშათა მასობრივ მოძრაობას. შეიცვა-

ლა იდეალები და მოვლენათა ესთეტიკური ღირებულება. ხელოვნებამ ახალი გმირი და ახალი აუდიტორია შეიძინა.

ბ. გ. ბელინსკი წერდა: „აუცილებელია, რომ ეროვნულ პოეტს არა მხოლოდ თავისი სამშობლოსათვის პატივს დიდი ისტორიული მნიშვნელობა... არამედ მისი გავლენა მსოფლიო-ისტორიული მნიშვნელობის უნდა იყოს. ასეთი პოეტები შეიძლება ჰყავდეთ მხოლოდ იმ ხალხებს, რომლებიც მოწოდებულნი არიან კაცობრიობის ბედში მსოფლიო-ისტორიული როლი შეასრულონ, ანუ თავისი ეროვნული ცხოვრებით გავლენა იქონიონ მთელი კაცობრიობის ბედსა და განვითარებაზე“¹.

ბელინსკის ეს სიტყვები მით უფრო სამართლიანია მთელი მიმართულებებისათვის ხელოვნებაში — სოციალისტური რეალიზმისათვის.

სოციალისტური რეალიზმი წარმოიშვა XX საუკუნის დასაწყისში რუსეთში. მისი ფუძემდებელი იყო მ. გორკი. სოციალისტური რეალიზმის მთავარი იდეურ-მხატვრული წინამძღვარი იყო რუსული კლასიკური ხელოვნება — მისი რეალისტური და საზოგადოებრივ-ალმურღელობითი ტრადიციები, მძლავრი პატრიოტული და განმათავისუფლებელი იდეები. ოქტომბრის მიერ შობილმა საბჭოთა ხელოვნებამ თავისი განვითარების პირველსავე ათწლეულში წამოაყენა ადამიანისა და სამყაროს ახალი კონცეფცია.

საბჭოთა ესთეტიკასა და ხელოვნებაში ჯერ კიდევ 20-იან წლებში მიმდინარეობდა მწვავე პოლემიკა პიროვნების კონცეფციის თაობაზე. ადამიანის ცალმხრივი და გამარტივებული გაგების (ინდუსტრიული საზოგადოების რაციონალისტური ადამიანი — კონსტრუქტივისტებთან, „სტანდარტიზებული აქტივისტი“ ლეფელებთან, თავისთავად ღირებული რენესანსული ადამიანი — პერველცელებთან, რაპელების — ეპოქისათვის სოციალურ-უტილიტარულად გამოსადეგი პიროვნება) წინააღმდეგ ბრძოლაში იკაფავდა გზას მხატვრული კონცეფცია, რომელიც ამკვიდრებდა აქტიურ, ინდივიდუალურად განუმეორებელ, ხალხთან შერწყმულ და ისტორიულ ქმედობაში ჩართულ პიროვნებას.

თავიდანვე სოციალისტური რეალიზმის მხატვრულ კონცეფციაში გამოიკვეთა ისტორიის წინაშე პიროვნების პასუხისმგებლობის, ისტორიულ პროცესში მისი მონაწილეობის, ხალხთან ერთიანობის იდეა. სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება ხობტას ასხამს გმირობას, თავდადებას, თავგანწირვას (კ. პეტროვ-ვოლკინი

¹ Беллинский В. Г. Полн. собр. соч., М., 1955, т. 9, с. 440.

„კომისრის სიკვდილი“), თავშეწირვას (сердце отдать временам на разрыв — მაიაკოვსკი), როგორც ადამიანის უმაღლეს ღირსებას.

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებამ ისტორიული ოპტიმიზმის და სოციალური აზრით პიროვნების სისხლსავე ცხოვრების წყარო შეგნებულ ისტორიულ საქმის მონაწილეობაში დაინახა. რევოლუციური ჰუმანიზმის პათოსით არიან გამსჭვალული ა. სერაფიმოვიჩის „რკინის ნიაღვარი“ და დ. ფურმანოვის „ჩაპაევი“, ვს. ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედია“, ვ. მაიაკოვსკის პოემა „ქარგია“, ა. ტოლსტოის ტრილოგია „გზები წამებისანი“.

ს. ეიზენშტეინის ფილმებში — „გაფიცვა“, „ჩავშნოსანი „პოტიომკინი“, „ოქტომბერი“ — პიროვნების ბედი გაშუალებულია მასის ბედით, სიუჟეტად იქცა ის, რაც წინათ მხოლოდ მისი მეორეხარისხოვანი ელემენტი, „სოციალური ფონი“, „სოციალური პეიზაჟი“, „მასობრივი სცენა“, „ეპიური გადახრა“ შეიძლებოდა ყოფილიყო. ეიზენშტეინს არ გაუღარბებია ხელოვნების ადამიანური შინაარსი, ისტორიისათვის არ შეუწირია ტრადიციული ინდივიდუალური გმირი. ძლიერ თანაგრძნობას იწვევს დედა — ეპიზოდში ოდესის კიბეზე („ჩავშნოსანი „პოტიომკინი“), თავისი მომხიბვლევით მაცურებლის სიმპათიებს იმსახურებს მეჭავშნე იგნატი („ალექსანდრე ნეველი“). მაგრამ მაცურებლის თანაგრძნობა მხოლოდ პერსონაჟის პიროვნული ბედ-იღბალით არ ისაზღვრება, იგი სცილდება ამ საზღვრებს და თვით ისტორიის დრამის განცდას უკავშირდება.

საბჭოთა ხელოვნების ჰუმანიზმი ყოველთვის გულისხმობდა მსოფლიო ხალხების ინტერნაციონალური ძმობის იდეას. გმირი ომში მიდიოდა და თავს სწირავდა არა მარტო მშობლიური არყის ხეებისათვის, არამედ იმისთვისაც „რომ გრენდაში მიწა გლეხებს გადასცემოდა“, მთელი კაცობრიობის ბედნიერებისათვის.

მკაცრ ომისწინა პერიოდში პიროვნებას ღრმად ჰქონდა გაცნობიერებული საკუთარი პასუხისმგებლობა მსოფლიო ბედ-იღბლისათვის:

მიწისქვეშეთით მესმის გუგუნი,
მაუწყებელი სულ სხვა დიდების;
ვგრძნობ, გზას მოიკლევს ჩემი ეპოქა...
ვაზნებს ვინახავ და ვუფრთხილდები.¹

¹ Қога н П. Стихи. Воспоминания о поэте, Письма, М., 1966, с. 60.

ფაშინის წინააღმდეგ სამამულო ომის მსვლელობაში გამდიდრდა საბჭოთა ხალხის და მისი ხელოვნების ცხოვრებისეული გამოცდილება, გაღრმავება და ჰუმანიზმის გაგება.

კაცობრიობის წმიდათაწმიდას,
მის მტკიცე გრანტს რომ ვერ ბილწავდეს, —
მღამიობების კლანკ-საეცეხი
არ გაეკაროთ მაღალ ციტადელს.
ჩვენ უნდა ვიხსნათ შავი ჭირისგან
ქვეყანა, ხალხი, ძმობის მიზნები,
აი, რა არის კაცთმოყვარება,
აი, რად გვქვეა ჰუმანისტები!

50-იანი წლებიდან ჩვენი ქვეყნის სულიერ ცხოვრებაში და შესაბამისად, მხატვრულ კულტურაში ახალი ეტაპი იწყება. გაიზარდა და გამდიდრდა ხელოვნების ესთეტიკური იდეალი. პიროვნების და კაცობრიობის, ჰუმანიზმის და პროგრესის ურთიერთმიმართების პრობლემებმა შეიძინეს ცხოვრებისეული სიროთლე, დიალექტიკური მოქნილობა; გაძლიერდა ხელოვნების მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობა როგორც ისტორიის, ასევე პიროვნების წინაშე.

წინა ეპოქების მონაპოვრების შენარჩუნებით, ისტორიულად აქტიური პიროვნების კიდევ უფრო დაბეჯითებით განმტკიცებით ჩვენმა ხელოვნებამ შეძლო სრულად გაეაზრებინა ორმხრივი პროცესი: არა მარტო პიროვნება ისტორიისათვის, არამედ ისტორიაც პიროვნებისათვის. ხელოვნებამ წამოაყენა „პიროვნების თავის თავადი დირექტორების პრობლემა. დღესაც საბჭოთა ხელოვნება განამტკიცებს ადამიანის უნარს «сердце отдавать временам на разрыв». დღესაც ადამიანის ბედი მასში გამოისახება როგორც ხალხის ბედი. დღესაც საბჭოთა ხელოვნება განამტკიცებს მასების ისტორიულ შემოქმედებაში პიროვნების მონაწილეობის ჰუმანიზმს. მაგრამ იური ბონდარევის და ვ. ბიკოვის რომანებშიც, ჩ. აიტმატოვის პროზაშიც, მ. რომისა და იური რაიზმანის ფილმებშიც უფერს არა მარტო საზოგადოების წინაშე პიროვნების პასუხისმგებლობის ტრადიციული თემა, არამედ პირველად იტენს ასე მწვავე უფერადობას პიროვნების ბედისა და ბედნიერებისათვის საზოგადოების პასუხისმგებლობის თემა.

ადამიანმა, თავი ხალხს უნდა შესწიროს, „იყოს ადამიანი სხვებისათვის“, — ეგოისტური ჩაკეტილობა უაზროს ხდის ცხოვრებას, აბსურდად აქცევს მას. მაგრამ თუ ადამიანის სულიერი ზრდა სა-

¹ И н б е р В. Собр. соч. В 4-х т. М., 1965, т. 1, с. 476-477.

ზოგადოებისაგან მოწყვეტით პიროვნების დეგრადაციას იწვევს, საზოგადოების განვითარება ადამიანის გარეშე, მისი ინტერესების საპირისპიროდ თავისი არსით არაპროგრესულია.

დღეს სოციალისტური რეალიზმის მხატვრულ კონცეფციას ორი მოწინააღმდეგე ჰყავს, რომლებიც ცდილობენ გაანადგურონ კაცობრიობის უმაღლესი ჰუმანური ღირებულებები: სოციალური გულგრილობა, ეგოიზმი, ერთი მხრივ, და მემარცხენე ექსტრემიზმი მეორე მხრივ. სოციალისტური ხელოვნება უპირისპირდება მემარცხენე ექსტრემისტების ფსევდორევოლუციურ ჯოგურ „კოლექტივიზმსაც“, რომელიც ნთქავს პიროვნებას.

მრავალმა აღმოჩინა კაცობრიობის ისტორიაში ადამიანებს არა მარტო ახალი სიკეთე, არამედ ახალი უბედურებაც მოუტანა. სწორედ ამიტომ არ არსებობს აბსტრაქტული პროგრესი. ჰუმანიზმი — საზოგადოებრივი პროგრესის კომპასია. ადამიანის განვითარება, მისი სრულყოფა საზოგადოების საშუალებით, ხალხის კეთილდღეობისათვის უნდა ხდებოდეს, საზოგადოების განვითარება კი ადამიანის განვითარების, პიროვნების სრულყოფისათვისაა საჭირო — ადამიანისა და კაცობრიობის ამ დიალექტიკაშია ისტორიის აზრი და არსი.

ადამიანისა და საზოგადოების ჰუმანისტურ ურთიერთობას ამკვიდრებს მ. შოლოხოვის მოთხრობა „ბედი კაცისა“. მოთხრობიდან გამოსჰვივის ალტაცება გმირის ვაჟკაცობით, უანგარობით და სულგრძელობით და შეშფოთება მისი ბედის გამო. თავიდან სოკოლოვის ცხოვრება „ჩვეულებრივი იყო“. სამოქალაქო ომის დროს წითელი არმიის რიგებში იბრძოდა. უმოსავლო ოცდაორ წელს ყუბანში წავიდა, კულაკებს ემსახურებოდა და ასე გადარჩა. დედ-მამა და და კი შინ შიმშილით დაეხოცა. დარჩა მარტოდმარტო. ქარხანაში დაიწყო მუშაობა, ისწავლა ზეინკლობა. ცოლი შეირთო. მეგობრულად ცხოვრობდნენ. გაჩნდნენ ბავშვები და ოჯახში სიხარულმა იმატა. მაგრამ ყველაფერი უმოწყალოდ გაანადგურა ომმა. თვითონ გმირი ფაშისტური ტყვეობის მთელ საშინელებას გადაიტანს. „გცემდნენ ტყუილ-უბრალოდაც, რომ ადრე თუ გვიან ჩაეკალი და ჩაემკვდარებინე... ღუმელები ხომ ყველასათვის არ ეყოფათ იმოდენა გერმანიაში“.

ტყვეობაში მას ვაჟკაცურად უჭირავს თავი. იგი სიკვდილისაგან იცავს მეთაურს, ჰკლავს მოღალატეს, უარს ამბობს დალიოს გერმანული იარაღის გამარჯვების სადღეგრძელო, მიუხედავად იმისა, რომ სიკვდილი ემუქრება. უდიდესი სიძინელებით ტყვეობიდან თავდაღწეული, იგი სამშობლოში იგებს მისი ოჯახის დაღუპვის ამბავს.

მძიმედ, ძალზე მძიმედ, როგორც სასიკვდილო ავადმყოფობაგადატანილი ადამიანი, უბრუნდება სოკოლოვი ცხოვრებას. და მის საყრდენ წერტილად, სიცოცხლისათვის აზრის მიმცემად იქცევა ობოლი ბიჭუნა, რომელსაც დახმარება სჭირდება, რომელიც დაიღუპება ადამიანური თანაგრძნობის გარეშე. გმირი მარტო უპატრონო ბიჭუნას კი არ შემოაბრუნებს ცხოვრებისაკენ, არამედ თვითონაც იწყებს ახალ ცხოვრებას მისი წყალობით, სხვისთვის საჭიროების შეგრძნების წყალობით.

მაგრამ სოკოლოვს ჭერ კიდევ არ უპოვნია თავისი ადგილი ცხოვრებაში, არ მიუღია ის თანაგრძნობა, რომელიც მან დაიმსახურა: „მაგრამ ნოემბერში ფათერაკი შემემთხვა: ტალახში მივიღიოდი მანქანით, ერთ ხუტორში შევუხვით, გადამიჭრა გზა ძროხამ, დავეჭახე და წავაქციე. რალა გესწავლება, ქალებმა ყვირილი მორთეს, ხალხი მოგროვდა, ავტონისპექტორიც ხელად იქ დაერქო. როგორ არ ვეხვეწე, მაგრამ შოფრის წიგნაკი მაინც ჩამომართვა“.

ასე წაართვეს სოკოლოვს სპეციალობით მუშაობის საშუალება სწორედ იმ დროს, როცა ეს მხოლოდ მისთვის კი არ იყო საჭირო, არამედ სხვისთვის — პატარა ბავშვისათვის. შოლოხოვი მწვავედ აყენებს პრობლემას: არ შეიძლება ადამიანი შევაფასოთ მხოლოდ მისი ქცევით, გავზომოთ ქცევის სტანდარტული ნორმებით მისი პირადი ბედის მთელი სირთულის გათვალისწინების გარეშე. არ შეიბრალა ინსპექტორმა ადამიანი, რომელსაც მხეცურად სცემდნენ ფაშისტურ ტყვეობაში, რომელმაც დაკარგა ყველაფერი, რაც მისთვის ძვირფასი იყო, რომელიც გაჭირვებით უბრუნდებოდა ცხოვრებას. შოლოხოვის მოთხრობა გამსჭვალულია ნაღვლიანი პროტესტის ინტონაციით, სინანულით იმის გამო, რომ ჩვენ ყველა ვალში ვართ ამ ადამიანის მიმართ, რომ დავუგვიანეთ მას ყურადღება, ბედნიერება. მაგრამ მოთხრობის დასასრულს ავტორი არ ჰკარგავს რწმენას: „რა მოელის მას? მინდოდა მეფიჭრა, რომ ეს რუსი კაცი, ეს უტეხი ნებისყოფის კაცი, კვლავ გაიწევს, და მამის მხარდამხარ გაიზრდება, დავაუკაცდება ის, რომელიც ყველაფერს აიტანს, ყველაფერს გადალახავს თავის გზაზე, თუკი ამისთვის მას სამშობლო მოუხმობს“.

შოლოხოვმა მოთხრობით გვიქადაგა, რომ ადამიანი პასუხისმგებელია სამშობლოსა და ხალხის წინაშე და რომ, თავის მხრივ, ადამიანები პასუხს აგებენ თითოეული „პატარა — დიდი“ ადამიანის ბედნიერებისათვის.

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება ეხმარება ინდივილს, იპოვოს ცხოვრების აზრი სხვა ადამიანებთან, მთელ კაცობრიობას-

თან ერთიანობაში, აყალიბებს პიროვნებას, რომელიც ინარჩუნებს შინაგანი სამყაროს მთლიანობას, პიროვნებას, რომელიც არ არის მოკლებული არც გონებას, არც გრძნობათა სიმდიდრეს, არც სინდისს, არც ჰუმანისტურ იდეალებს. პიროვნების ყოველმხრივი განვითარება, მისი ჰარმონიული კავშირი ისტორიასთან, საზოგადოებასთან, კაცობრიობასთან — სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების უმაღლესი ჰუმანისტური იდეალია.

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში პიროვნების კონცეფციის მნიშვნელოვანი მხარეა ახალი, სოციალიზმით შობილი ადამიანის ხალხის ყოფა-ცხოვრების ფართო ნაციონალურ ტრადიციასთან კავშირის პრობლემა. ეს პრობლემატიკა ისმის ვ. ბელოვის, ვ. შუქშინის, ჩ. აიტმატოვის ნაწარმოებებში. თავისი განვითარების პირველ ათწლეულში საბჭოთა ხელოვნება ყურადღებით აკვირდებოდა იმ ნოვატორულ ფენისებებს, რომლებიც სულ უფრო მკაფიოდ ვლინდებოდნენ საბჭოთა ადამიანის ხასიათში ახალი სინამდვილის ზეგავლენით. ვს. ივანოვი და ა. ფადეევი შორეული აღმოსავლეთის პარტიზანთა სახეებში, დ. ფურმანოვი ჩაპაევის სახეში, გ. შოლოხოვი — დავიდოვის სახეში, ა. კორნეიჩუკი და ვს. ვიშნევსკი თავიანთი გმირებით განასახიერებდნენ ადამიანებს, რომლებიც უკუაგდებენ ძველი სამყაროს ტრადიციებს და ყოფას და ახალ ურთიერთობებს ამყარებენ. გადაჭრით და საბოლოოდ წყდება ის უხილავი ძაფები, რომლებიც პიროვნებას მის წარსულთან აკავშირებდნენ. წარსულთან და მის ტრადიციებთან კავშირის გაწყვეტაზე ყურადღების კონცენტრირება მართებული იყო ახალი ადამიანის ჩამოყალიბების პერიოდში. ბოლო ორი ათწლეულის ხელოვნების გმირი არის მუდმივ ძიებასა და განვითარებაში მყოფი, მაგრამ უკვე ჩამოყალიბებული ახალი ადამიანი; მისი არსებობა რეალობაა, რომელმაც გაუძლო ისტორიის გამოცდებს. ხელოვნებაში ყურადღებამ ახალი ადამიანის ჩამოყალიბების პრობლემიდან გადაინაცვლა იმაზე, თუ როგორ, რა თვისებით უკავშირდება იგი მრავალსაუკუნოვან ეროვნულ, ფსიქოლოგიურ, კულტურულ, ეთნოგრაფიულ, ყოფით, ეთიკურ ტრადიციებს. აღმოჩნდა, რომ ადამიანი, რომელმაც გარდაქმნის დღეში გაწყვიტა კავშირი ეროვნულ ტრადიციებთან, ჰკარგავს საზოგადოებრივად მიზანშეწონილი, ჰუმანური და სოციალისტური ცხოვრების საფუძველს და რომ ქეშმარიტება, ნამდვილი ნოვატორობა, აგრძელებს და ავითარებს პროგრესულ ტრადიციებს — მართებულია თვით ადამიანური პიროვნების გარდაქმნის მიმართაც.

ჩ. აიტმატოვი გადაჭრით უარყოფს მოთხრობის „თეთრი გემი“

ერთ-ერთ პერსონაჟს, ორაზკულს, რომელიც სასტიკი და დესპოტურია, არ უფრთხილდება საზოგადოებრივ ქონებას და არღვევს ხალხურ ტრადიციებს, თქმულებებს და მცნებებს. ფურირემი, რომელსაც ორაზკულის ბრძანებით კლავენ, მოთხრობაში განასახიერებს ყოველივე ცოცხალისადმი, ბუნებისადმი კეთილგანწყობის ღრმა ეროვნულ ტრადიციას და ყირგიზი ხალხის ისტორიული წარსულის სიმბოლოდ გვევლინება. ორაზკულის ბოროტება ვლინდება არა მარტო ანლობებთან თვითნებობით არამედ თავისი ხალხის ისტორიის უგულვებელყოფითაც.

პიროვნების შინაგანი იმპულსები და წინააღმდეგობები და პიროვნების კავშირი საზოგადოებისა და ხალხის ისტორიულ ბედთან — ეს პრობლემებია მოქცეული საბჭოთა ხელოვნების ყურადღების სფეროში. მისი საუკეთესო წარმომადგენლები ეძებენ შესატყვის ზომას პიროვნების განვითარების შინაგანი და გარეგანი ასპექტების დიალექტიკის ჩვენებისას. 40-50-იან წლებში შექმნილი ბიოგრაფიულ ფილმებში ხელოვანის პიროვნების სოციალური განპირობებულობა, მისი კავშირი ხალხთან, დამოკიდებულება საზოგადოებასთან ჩვეულებრივ მეტად სწორხაზოვნად იყო გადაწყვეტილი (გავისენოთ, მაგალითად, გლინკას, მუსორგსკის და სხვათა შესახებ შექმნილი ფილმები). ხელოვანის შინაგანი წინააღმდეგობები, მისი შემოქმედებითი აქტივობა ხშირად არ იყო გათვალისწინებული. ამ ტრადიციის პოზიციიდან პოლემიკურია ბიოგრაფიული ფილმი „ჩაიკოვსკი“ (მთავარ როლში ი. სმოკტუნოვსკი). ამ ფილმში ჩაიკოვსკის შემოქმედება გაგებულია როგორც კომპოზიტორის პიროვნების სიღრმისეული შინაგანი წინააღმდეგობების გადაწყვეტის შედეგი. პრობლემის ასეთნაირი განხილვა დავას არ გამოიწვევდა, ამ შინაგანი წინააღმდეგობების მიზეზად მოზრდილ ადამიანში ბავშვობაში ჩამოყალიბებული კომპლექსების გარდა, რთულ სოციალურ სინამდვილესთან ურთიერთმოქმედებაც რომ იყოს მიჩნეული. ფილმის „ჩაიკოვსკი“ ავტორები ჩაუღრმავდნენ ხელოვანის შინაგან სამყაროს და წინ წამოსწიეს პიროვნების შინაგანი კოლიზიების როლის პრობლემა მის საქმიანობაში, მაგრამ მათ უარი თქვეს საბჭოთა ხელოვნების მნიშვნელოვან მონაწილედ — შემოქმედებითი პიროვნების სოციალური განპირობებულობის ანალიზზე.

დღეს სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში პიროვნებისა და საზოგადოების კონცეფცია ყოველმხრივად დამუშავებული: ადამიანი ცხოვრობს „მშვენიერ და დაუცხრომელ სამყაროში“ და გრძნობს, რომ „ჩემს გარეშე ხალხიც არ არის სრულად“ (ა. პლა-

ტონოვი), პიროვნების ერთიანობა ხალხთან მოითხოვს პიროვნების დამოუკიდებელი ღირებულების და საერთო ისტორიული პროცესისათვის მისი მნიშვნელობის აღიარებას. სოციალისტური რეალიზმი მემკვიდრეა იმ ჰუმანისტური ტრადიციებისა, რომელიც არსებობდა პრობლემის — „პიროვნება და პროგრესი“ — გაგებაში.

ა. ი. გერცენი წერდა: „ნუთუ... თქვენ თანამედროვე ადამიანებს კარიკატურების მწარე ხვედრს უმზადებთ, კარიკატურებისა, რომელთა მხრებსაც ეყრდნობა ტერასა, რომელზეც ოდესმე სხვები იცეკვებენ... ან იმას, რომ დარჩნენ ბეჩავ მონებად, რომლებიც მუხლებამდე ტალახში ჩაფლულები მიათრევენ ოთხომელს საიდუმლო ვერძით და უწყინარი წარწერით „პროგრესი მომავალში“ დროშაზე? ქანცგაწყვეტილები გზაზე ეცემიან... ხოლო გზა იმდენივეა დარჩენილი, რამდენიც დასაწყისში... მიზანი, უსასრულოდ შორეული, — მიზანი კი არაა, არამედ, თუ გნებავთ, მახეა... ყოველ ეპოქას, ყოველ თაობას, ყოველ ცხოვრებას ჰქონდა, აქვს თავისი სისავე, გზადაგზა ახალი მოთხოვნილებები ვითარდებიან... ახალი საშუალებები... მიზანი ყოველი თაობისათვის — თვითონ ისაა“¹.

განვითარების თანამედროვე ეტაპზე სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება ისტორიულად აქტიური პიროვნების კონცეფციას ავითარებს:

„მე თუ არ დაიწვი,
შენ თუ არ დაიწვი,
ჩვენ თუ არ დაიწვით,
ბნელს რა გაანათებს?“

ნ. ჰექმეთა

მავრამ ამასთანავე პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთ-მიმართება ყოველმხრივ, მისი სირთულისა და უკუკავშირის გათვალისწინებითაც განიხილება.

Мир — не хлам для аукциона.
Я — Андрей, а не пиярек.
Все прогрессы — реакционны,
если рушится человек.²

პროგრესი არა პიროვნების საზიანოდ და არა მის ხარჯზე, ადამიანი ხალხისათვის და საზოგადოება ადამიანისათვის — ასეთია სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში პიროვნების კონცეფციის

¹ Герцен А. И. Собр. соч. В 30-ти т., т. 6, М., 1955, с. 34, 35.

² Вознесенский А. Дубовый лист вполончельный. Избранные стихотворения и поэмы. М., 1975, с. 416.

არსი. ის, რომ ეს კონცეფცია, გამსჭვალულია მაღალი ჰუმანისტური იდეალებით და ემთხვევა ისტორიის ობიექტურ მსვლელობას, არის პირობა იმისა, რომ სოციალისტური რეალიზმის საუკეთესო ქმნილებანი მარად დარჩებიან ადამიანთა თანამედროვეებად.

სოციალისტური რეალიზმის ნაწარმოებში მხატვრული კონცეფცია ყალიბდება კომუნიზმის ესთეტიკური იდეალების, კომუნისტური პარტიულობის პოზიციებიდან სინამდვილის ასახვის შედეგად. ეს სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებას აქცევს მხატვრული განვითარების თვისობრივად ახალ, უმაღლეს ეტაპად.

კლასობრიობა, რაც ახასიათებს მხატვრულ შემოქმედებას კლასობრივ საზოგადოებაში, სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში მაღლდება გაცნობიერებულ, თანმიმდევრულ, სოციალურად ორიენტირებულ თვალსაზრისამდე, პარტიულობის პრინციპამდე. სტატიამი „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“ და სხვა შრომებში ლენინის მიერ დამუშავებული ეს პრინციპი წარმოადგენს ხელოვნების კლასობრიობის ჰუმანიტ გამოვლენას და ნიშნავს შემოქმედების ნამდვილ თავისუფლებას, რომელიც უპირისპირდება როგორც ანარქისტულ თვითნებობას, ასევე ფულის ტომრის ძალაუფლებაზე დამოკიდებულებას. პარტიულობის პრინციპი განაპირობებს ხელოვნანის ორიენტაციას კომუნისტურ იდეალებზე, მკაფიო და ნათელ იდეურ პოზიციას, რომელიც განსაზღვრავს ცხოვრებისეული მასალის ამორჩევას, ამ მასალის გადამუშავების მიმართულებას და ხასიათს, ნაწარმოების მხატვრულ კონცეფციას.

იდეურობა, პარტიულობა შერწყმულია მხატვრულობასთან და განსაზღვრავენ ადამიანზე. ნაწარმოების შემოქმედების მიმართულებას და ხასიათს. ნაწარმოების იდეურობა მსჭვალავს მის შინაარსს, გამომდინარეობს კომპოზიციიდან, პერსონაჟების მდგომარეობასა და მოქმედებებიდან, და არა ავტორის დეკლარაციებიდან. „...ბომბეიში არის ბალი, რომელიც ყოველთვის მშვენიერია. ის არ ჰქნება და არ ხმება, თუმცა მის გარშემო უდაბნო და სიცხეა. თურმე, ბალის ქვეშ-ფარული ტბაა, რომელიც აწვდის ხეებს გრილ, მაცოცხლებელ ტენს. იდეა... ის წყალია, რომელიც უხილავად ჟღენთავს ნიადაგს და კვებავს მცენარეთა ფესვებს“¹.

სოციალისტური ხელოვნების მაღალი იდეურობა, პარტიულობა შეურიგებელს ხდის მას სოციალური უსამართლობის ნებისმი-

¹ Гамзатов Р. Собр. соч В 3-х т. 3, с. 31.

რი ფორმის შიშართ. ასეთ ხელოვნებას მკაფიო პოზიცია უკავია თანამედროვე იდეოლოგიურ ბრძოლაში, აქტიურად უპირისპირდება ბურჟუაზიულ მოდერნიზმს!...

სოციალისტური ხელოვნების პარტიულობა განუყოფელია მისი ხალხობისაგან. ეს არ არის ელიტარული, ხალხს მოწყვეტილი ხელოვნება, რომელიც ემსახურება „ცხოვრებამოყიარებულ გმირს“ ანდა „ზედაფენის ათი ათასს“. სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება მიმართულია მშრომელთა ფართო მასებისაკენ და ჰემმარიტად დემოკრატიული, ჰუმანისტური ხასიათი აქვს.

საბჭოთა ხელოვნება ადამიანთა კომუნისტური აღზრდის, ყოველმხრივ განვითარებულ, პარმონიული პიროვნების ჩამოყალიბების მნიშვნელოვანი საშუალებაა. სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება ცდილობს წინ გაუსწროს აუდიტორიას, გაუძღვეს მას მდიდარი სულიერი ცხოვრების მაღალი იდეალებისაკენ.

¹ დაწერილებით იხ.: Егоров А. Г. Проблемы эстетики. М., 1977, с. 400-446.

3. მოღარნისჯული მიმართულებები (ქრიზიკული ანალიზი)

ექსპრესიონიზმი:

გაუხსრეხული, დახნული აღმთანი მგრულ სემყაროვი

XX საუკუნის დასაწყისში გერმანიაში წარმოიშვა მოძრაობა, რომელიც ფერწერაში, გაბატონებულ აკადემიზმს დაუპირისპირდა. მისი ინიციატორები იყვნენ სტუდენტი — არქიტექტორები ე. კირხნერი, ფ. ბრელი, ე. ჰეკელი, კ. შმიდტროტლუფი და სხვ. 1905 წ. ღრეზდენში მათ შექმნეს ჯგუფი, რომელსაც „Brücke“ („ხილი“) უწოდეს. არც ერთ მათგანს არ ჰქონდა ფერწერული გამოცდილება და მათი მხატვრული ექსპერიმენტები, მათივე აღიარებით, „ნებისა და რწმენის აფეთქებანი“ იყო. მათ მიერ წამოწყებულმა მოძრაობამ წარმოშვა ექსპრესიონიზმი როგორც ახალი მხატვრული მიმართულება. ამ მიმართულებას არ უცდია საკუთარი თეორიული ბაზის შექმნა და, ამდენად, არც მანიფესტები არ გამოუცია. საკუთარი სახელწოდება მას მისმა წარმომადგენლებმა კი არ მისცეს, არამედ კრიტიკამ, რომელმაც ახალი მხატვრული ტენდენციები დაახასიათა მათი დომინანტური პრინციპის — ემოციური ექსპრესიულობის მიხედვით. ექსპრესიონიზმი წარმოიშვა, როგორც გამოძახილი იმპერიალიზმის ეპოქის უმწვავესი წინააღმდეგობისა და გამოხატავდა ინდივიდუალურ პროტესტს ტოტალური გაუცხოების წინააღმდეგ. ტექნიკური პროგრესი ექსპრესიონიზმს უბედურებად, საშინელებად, საფრთხედ, ისტორიულ ცდუნებად მიაჩნდა. ა. გ. ლუნაჩარსკი წერდა, რომ „ექსპრესიონიზმი საშინელი საზოგადოებრივი იმედგაცრუების ნაყოფია“¹.

ექსპრესიონიზმი ამართივებდა ფორმას, შემოქმონდა ახალი რიტმები, ინტენსიურ ფერებსა და აგზნებულ ემოციურობას მიელტვოდა.

ფრანგი კრიტიკოსი — მარქსისტი ჟაკ პულე ექსპრესიონისტული თეატრის შემდეგ თავისებურებებს აღნიშნავს: ჰალუცინაციური ხილვები; ყველაფრის უკიდურესობამდე მიყვანა; ეპიზოდების სწრაფი ცვლა; მიზანსცენების ემოციური ჟღერადობის წინააღმდე-

¹ Луначарский А. В. Статьи об искусстве, с. 295.

გობრიობა; პოლიტიკურად აქტიური, მაგრამ ინდივიდუალისტური პროტესტები¹.

ექსპრესიონიზმის გმირი — ეს არის მშფოთვარე მოუსვენარ სამყაროში მცხოვრები ემოციური პიროვნება. ექსპრესიონიზმის მხატვრულ სიმბოლოდ და მის სახოვან ექვივალენტად შეიძლება ჩავთვალოთ ე. მუნკის სურათი „ყვირილი“. რომელიღაც აბსტრაქტულ-ურბანისტულ სივრცეში გამოსახულია შიშისაგან დაზაფრული, გამწარებული ყვირილით პირდაღებული კაცი. მყვირალის უზარმაზარი ხახის უფსკრული სურათის კომპოზიციური ცენტრია. რატომ, რის გამო ჰყვირის ეს ადამიანი? მხატვარი არ გვიჩვენებს რაიმე რეალურ ხილულ საფრთხეს, რომელიც მას ემუქრება. ამიტომ მყუერებელს შეუძლია ადამიანის შიშის, ტკივილის; ტანჯვის რალაც საყოველთაო მიზეზი იგულისხმოს. სამყარო მთლიანად მტრულია პიროვნების, როგორც ასეთის, მიმართ, მიუსუნდავად ამ პიროვნების თვისებებისა. ჩვენს წინაშე „უთვისებო ადამიანი“; სამყაროსთან მისი ერთადერთი კავშირი არის შიში ამ სამყაროს არასრულყოფილების, დისპარმონიულობის, არაადამიანურობის გამო. დაფენილი პირის გარშემო სივრცე თანდათანობით მზარდ, ერთმანეთის მომცველ წრეებადაა ორგანიზებული — თითქოს სულის-შემძვრელი ყვირილი კონცენტრიული წრეების სახით ვრცელდება სამყაროში, ავსებს მას. მაგრამ სამყარო ყრუ და უტყვიია: ის ვერ ამჩნევს შემზარავ კვილს, ის გულგრილია პიროვნების ტკივილის მიმართ, პიროვნებისა, რომელიც უმწეოა სასტიკი სინამდვილის წინაშე. ამ სურათით მუნკი თითქოს გვეუბნება, რომ ამ გაუცხოებულ სამყაროში ადამიანს ისლა დარჩენია, იყვიროს თავისი ტკივილის შესახებ, იყვიროს დაზმარების ყოველგვარი იმედის გარეშე, იყვიროს ისე, როგორც ინსტინქტურად ბლავის აგონიაში ჩავარდნილი ცხოველი.

ექსპრესიონისტული ესთეტიკის და ხელოვნების წამყვან ესთეტიკურ კატეგორიად აფორიაქება იქცა. რეალისტური ხელოვნების მთლიან პიროვნებას ექსპრესიონიზმმა დაუპირისპირა სამყაროს ქაოსურობით აფორიაქებული ინდივიდი, რომელსაც ჰარმონიული ურთიერთობის უნარი აქვს. ექსპრესიონიზმის, როგორც მიმართულების, ეს თავისებურება განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოვლინდა ფერწერასა და გრაფიკაში (ე. კირხნერი — „ამერიკელი მოცეკვაეები“. ო. კოკოშკა — „ეტიუდი კალმით“, „გალდენის პორტრეტი“ და სხვ.).

¹ poulet G. L'expressronisme dans Le theatre europeen. La nouvelle eritcgue. p., 1972, № 52, p. 68-69.

თანამედროვე დასავლეთელი ხელოვნებათმცოდნეები და კრიტიკოსები ექსპრესიონიზმს განიხილავენ როგორც განგაშს კაცობრიობის მოსპობის საფრთხის გამო. და რადგან ეს საფრთხე განუზომლად გაიზარდა ატომური იარაღის შექმნის შემდეგ, ექსპრესიონისტული ხელოვნება, მათი აზრით, შეუძლებელია რომელიმე სხვა მიმართულებით შეიცვალოს.

ექსპრესიონიზმის თეორეტიკოსმა და მხატვარმა ფ. მარკმა წამოაყენა თეზისი, რომ სიწმინდის დაბრუნება ახლანდელ გონებათა აფორიაქების პირობებში შესაძლებელია მხოლოდ საკუთარი ცხოვრების და საკუთარი საქმის სრული იზოლაციის გზით. საკუთარი ცხოვრების იზოლირების პოსტულატით ექსპრესიონიზმმა გზა გაუკაფა როგორც რეალობას გაქცეული აბსტრაქციონიზმის უსაგნობის, ასევე, ექსისტენციალიზმის საფუძვლად მდებარე, პიროვნების პრინციპული მარტოობის იდეებს. გერმანელი მწერლის ე. ტოლერის ექსპრესიონისტული რომანის — „გარდაქცევა“ — გმირი ახალგაზრდა მოქანდაკე ფრიდრიხი მარტოხელაა და ყველა ადამიანის ძმობაზე ოცნებობს. მაგრამ ამ იდეალების განხორციელების ყველა ცდა ადამიანთა გაუცხოებას და მტრულ განწყობას აწყდება. იწყება კოლონიური ომი. ფრიდრიხი მოხალისედ მიდის ფრონტზე. სიკვდილმა და ტანჯვა-წამებამ შეაძრწუნა იგი; ხვდება, შეცდა, აღფრთოვანებით რომ შეხვდა ომს. დაქრილი ფრიდრიხი ლაზარეთში ხვდება; ის ერთ-ერთია იმ მცირერიცხოვან ჯარისკაცებს შორის, რომლებიც ბედად ცოცხლები გადაურჩნენ ომს. მოწინააღმდეგე დამარცხებულია. „განმათავისუფლებელმა არმიამ“ შეასრულა თავისი მისია, ფრიდრიხს რკინის ჯვრით აჯილდოებენ. სახლში დაბრუნებულა ფრიდრიხი იღებს შეკვეთას — მან უნდა შექმნას ძეგლი „სამშობლოს გამარჯვება“. ის აქანდაკებს შიშველი მამაკაცის უზარმაზარ ფიგურას, რომელსაც ზემოთ აღუმართავს მუშტადშეკრული ხელები. ეს ქანდაკება უნდა გახდეს „განმათავისუფლებელი არმიის“ ძალისა და უძლეველობის სიმბოლო. მაგრამ ერთ დღეს ფრიდრიხი ხვდება ომის ინვალიდს, რომელიც მოწყალეობას თხოულობს ქუჩაში. მათხოვარი ფრიდრიხის თანამებრძოლი, ყოფილი ჯარისკაცი აღმოჩნდა. შეხვედრით შეშფოთებული ფრიდრიხი ამსხვრევს ქანდაკებას და თავის მოკვლას გადაწყვიტავს. დამ გადაარჩინა. ფრიდრიხი ფაბრიკაში მიდის, სადაც უახლოვდება მუშებს და შრომისაგან ქანცგაწყვეტილ ადამიანებს შორის ქადაგებს ძმობის იდეებს. ტოლერისა და მისი გმირის ძმობისკენ მოწოდება მხოლოდ რომანტიკული ოცნებაა. მწერლის პოლიტიკური შეხედულებები პა-

ციფისტური ხასიათისაა, თანაც საკმაოდ მკრთალი და ბუნდოვანი, სოციალიზმისკენ მისი სწრაფვა კი, რეალურ მოქმედებას არ ემყარება და უტოპიურია. ასე რომ ექსპრესიონიზმის შემარცხენე ფრთაც კი უძლური აღმოჩნდა პიროვნებისათვის ბრძოლის პროგრამა მიეცა, მარტოობისა და გაუცხოების სამყაროში რეალური ალტერნატივა ეპოვა. ომის უაზრობის, არსებობის უსაშველობის გამო პროტესტის გამომხატველი, ექსპრესიონიზმის ყვირილი, ტკივილისა და უძლურების ყვირილი იყო.

ექსპრესიონიზმის უდიდესი წარმომადგენელი ფ. კაფკა ერთ-ერთი პირველი იყო, ვინც იგრძნო, რამდენად უმწუთა ადამიანი საზოგადოებრივი ინსტიტუტების წინაშე, რომლებიც თვითონ ადამიანმა შექმნა, მაგრამ რომლებიც მის კონტროლს აღარ ექვემდებარებიან: შესაძლებელია მოულოდნელად კაცის საქმის გამოძიება დაიწყონ. შეიძლება მისით დაინტერესდნენ ადამიანები, რომელთა უკან ბნელი და გაუგებარი ძალები დგანან („პროცესი“); ადამიანმა შეიძლება იგრძნოს თავისი უუფლებობა და სიკვდილამდე ცდილობდეს მიიღოს ამ ქვეყნად ცხოვრების ნებართვა, მაგრამ ამოდ („კოშკი“). კაფკას ნაწარმოებში არ არის ოპტიმისტური პერსპექტივა.

ადამიანის ექსპრესიონისტული კონცეფციის ძირითადი ნიშანთვისებები მკაფიოდ შეინიშნებიან კაფკას ნოველაში „მონადირე გრაჰი“. გრაჰი ყოფნისა და არყოფნის შუა „გამოკიდებული“: ის არც ცოცხალია, არც მკვდარი, არ არის არც ამქვეყნიურ და არც იმქვეყნიურ სამყაროში. გარდაცვალებიდან ათას წელზე მეტია გრაჰი ძველი ნავით დაცურავს, „დახეტიალობს საჰის გარეშე იმ ქარის ნებით, რომელიც სიკვდილის ქვენა სფეროებში ჰქრის“¹. ერთხელ პორტში მონადირეს სტუმარი ეწვია და სთხოვა მოკლედ, მაგრამ გასაგებად მოუთხროს თავისი თავგადასავალი. გრაჰი პასუხობს, რომ ის ვერ ხედავს რაიმე კავშირს სამყაროს მოვლენებში, ისევე როგორც ადამიანთა აზრებში, თუმცა ადამიანები ჭიუტად ამტკიცებენ, რომ ყველა და ყველაფერი ურთიერთდაკავშირებულია.

შექსპირის ჰამლეტი ტრაგიკულად აღითქვამდა დროთა კავშირის გაწყვეტას. კაფკას გმირი წინააღმდეგია ნებისმიერი კავშირის, მათ შორის კავშირისა აზრის წყობაშიც. ექსპრესიონიზმი ამტკიცებს სამყაროს პრინციპულ ქაოსურობას, დროისა და სივრცის დარღვეულობას. მარტოხელა გრაჰი აბსოლუტურად განდგომილია სამყაროსაგან, მასში მოხსნილია დაპირისპირება „მესა“ და სინამდვილეს, სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის. გრაჰი — ხორცშესხმა

¹ Кафка Ф. Роман, новеллы, притчи, М., 1965, с. 534.

არსებობისა, რომელიც უპირისპირდება ცოცხალ ცხოვრებას და რეალურ სამყაროს.

კაფქას მოთხრობაში „გარდაქცევა“ ახალგაზრდა კაცი გრეგორ ზამზა დილით იღვიძებს და დაინახავს, რომ საზიზღარ მწერად ქცეულა. გრეგორის ეს ალოგიკური მეტამორფოზა სრულიად ლოგიკურად და სავსებით ჩვეულებრივ პირობებში ხდება, და ავტორიც ყველაფერს მშვიდი და გულგრილი დაწერილმანებით გვიყვება. გრეგორს ხელები აღარ აქვს, სამაგიეროდ უამრავი პაწაწა ფეხი გაუჩნდა, რომლებიც აღარც კი ემორჩილებიან. არ შეუძლია ადგეს და გაალოს კარი, თუმცა მისი გაუჩინარებით შეწუხებული მშობლები და უფროსის მიერ გამოგზავნილი მმართველი სთხოვენ ამას. რომ ახლობლებს ვერ გააგებინა, რაც მას დაემართა, საშინლად სტანჯავს გრეგორის, ოღონდ ჭერ კიდევ მაინც აქვს იმედი, რომ ვიღაც უშველის. მაგრამ ადამიანებთან კონტაქტის დამყარების, მათთვის თავისი მდგომარეობის ახსნის, მათი თანაგრძნობის გამოწვევის ყველა ცდა მარცხით მთავრდება.

კაფქას „გარდაქცევის“ საზრისი. კარგად გამოიკვეთება სლავური ფოლკლორის ერთი ნიმუშის ფონზე. ზღაპარი „ალისფერი ყვავილი“ მოგვითხრობს ჰაბტუჯზე, რომელიც ბოროტ ჯადოქარს ურჩხულად უქცევია. მაგრამ ეს ურჩხული ხედება ქალიშვილს, რომელმაც შეძლო მისი შემზარავი გარეგნობის იქით, კეთილი, მშვენიერი სული დაენახა და შეიყვარა იგი. სიყვარულმა სასწაული მოახდინა, ჰაბტუკმა ადამიანური გარეგნობა დაიბრუნა. ზღაპარში მეტამორფოზი ორჯერ ხდება: ჰაბტუკი გადაიქცევა საშინელ ურჩხულად, ურჩხული — მშვენიერ — ჰაბტუკად. მეორე ცვლილების მიზეზიც და კატალიზატორიც ადამიანური თანადგომა, თანაგრძნობა და სიყვარულია. კაფქას მიერ დახატულ სამყაროში კი გარდაქცევა შეუქცევადია, ცვლილება მხოლოდ უარესისკენ შეიძლება და არავინაა ადამიანის თანამგრძნობი. კაცი მარტოდმარტოა, ახლობელი ადამიანებიც კი უნებურად ლალატობენ და ბედის ანაბარად ტოვებენ მას. გრეგორ ზამზა სწორედ იმიტომ იღუპება, რომ მისი მარტობა უსაშველოა.

კაფქას მოთხრობაში „სოფლის ექიმი“ — პატარა ბიჭის ავადმყოფობა და სიკვდილის ამბავი ცხოვრების აზრის და თაობათა მემკვიდრეობის პრობლემაში გადაიზარდა. ბიჭი გადარჩებოდა, ცხოვრების მიზანი რომ ჰქონოდა, რომ შეძლებოდა ეპასუხა კითხვაზე „რისთვის ვიცოცხლო?“. ის იმ შემთხვევაშიც იცოცხლებდა ექიმს — მდიდარი სპეციალური პროფესიული გამოცდილების მქონე უფროსი თაობის ადამიანს — სწორი პასუხი რომ გაეცა კითხვაზე, რო-

მელიც ბავშვს აწვალებდა. მაგრამ ის სამყარო, რომელშიაც კაფკა და მისი გმირები ცხოვრობდნენ ამ კითხვაზე პასუხს არ იძლევა: პასუხი ხომ სხვა ადამიანებში საკუთარი თავის სულიერი გაგრძელების იმ წესშია, რომელსაც ჰუმანიზმით გამსჭვალული კულტურა გვაძლევს. პიროვნებაზე ორიენტაციის გამო კაფკამ უარი სთქვა ჰუმანიზმზე, რომლის ძირითადი დანიშნულება ადამიანების, მთელი კაცობრიობის სამსახურია; ამიტომ ვერ დაინახა მან სხვა ადამიანებთან პიროვნების კავშირის შესაძლებლობა, ვერ შეძლო, გაეყვანა თავისი ბიჭუნა ისტორიის იმ გზაზე, რომელზეც შეძლებდა თავისი კითხვის პასუხი უპოვნა.

ექსპრესიონიზმის მხატვრული კონცეფციის მიხედვით ადამიანი მის მიმართ მტრულად განწყობილ სამყაროში ცხოვრობს და მას არავითარი გამოსავალი არ აქვს. ხსნა არსაიდან ჩანს. ადამიანის არსობრივი ძალები გაუცხოებულა ბურჟუაზიულ-ბიუროკრატიულ საზოგადოებრივ ინსტიტუტებში, რომლებიც მტრულად უპირისპირდებიან ადამიანს. ხელოვანი-ექსპრესიონისტი თავისი ნაწარმოებებით თითქოს გვეუბნება: „მე მინდა ადამიანი ვიყო, მაგრამ ეს შეუძლებელია, სამყარო პიროვნების მტერია“.

სიურრეალიზმი. აჟორიაჟული ადამიანი ილუმალ და შეუსწოგად სამყაროში

ცნება „სიურრეალიზმი“ პირველად გამოიყენა ფრანგმა პოეტმა გ. აპოლინერმა თავისი პიესის ჟანრის აღსანიშნავად — „სიურრეალისტური დრამა.“ 20-30-იან წლებში ახალ მხატვრულ მიმართულებას მისმა შემქმნელმა პოეტებმა ა. ბრეტონმა და ფ. სუპომ „სიურრეალიზმი“ („ზერეალიზმი“) უწოდეს. სიურრეალიზმის თეორეტიკოსები ფიქრობენ, რომ ახალმა მხატვრულმა მიმართულებამ ახალი, გარე სამყაროზე უფრო რეალური რეალობა უნდა შექმნას.

სიურრეალიზმი, ამტკიცებდნენ ისინი, ფარდას ჩამოხსნის სამყაროს, შექმნის დაუჯერებლის რეალობას, მეორე „ჰეშმარიტ“ სინამდვილეს — სიურრეალობას — აქედან — ს ა ო ც რ ე ბ ი ს ა ბ სოლუტიზაცია — და მისი ქცევა სამყაროსადმი ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების წამყვან კატეგორიად. „არაფერი არ არის, საოცრების გარდა“ (ა. ბრეტონი). ზერეალურის რეალობა, იდუმალის ნამდვილობა, ჩვეულებრივის არაჩვეულებრიობა ხელოვნე-

ბის მთავარი თემა ხდება. ფრანგმა პოეტმა პ. ელუარმა ხატოვნად სთქვა, რომ ჰიქა წყალშიც იმდენივე საოცრებაა, რამდენიც ოკეანის სიღრმეებში.

სიურრეალიზმის ხელოვნებაში ადამიანი, სამყარო, საგნები, თვით სივრცე და დრო დენადი და შეფარდებითია, მათი საზღვრები წაშლილია. ყველაფერი გაურკვეველია, გამუდმებით იცვლება. გადაადგილდება, ბუნდოვანი ხდება. სამყარო მოვლენათა უწყსრიგო გროვაა. ამიტომ არ არსებობს მიჯნა ბედნიერებას და უბედურებას, პიროვნებასა და საზოგადოებას შორის. სიურრეალიზმის პიროვნების კონცეფცია ასე შეიძლება ჩამოგვეყალიბებინა: მ ე ა დ ა მ ი ა ნ ი ვ ა რ , მ ა გ რ ა მ ჩ ე მ ი პ ი რ ო ვ ნ ე ბ ი ს და ს ა მ ყ ა რ ო ს ს ა ზ ღ ვ რ ე ბ ი წ ა შ ლ ი ლ ი ა . პიროვნებამ არ იცის, სად იწყება მისი „მე“ და სად მთავრდება, სად არის სამყარო და რა არის იგი.

სიურრეალიზმისათვის სამყარო დრამატულად დამაბულია. მარტოხელა ადამიანი იღუმალ და ცივ სამყაროს უპირისპირდება:

„ფილოსოფიური პეპელა
ვარდისფერ ვარსკვლავზე დასკუბდა,
სარკმელი გაუჩნდა ქოჯოხეთს,
გაშიშვლებული ევას წინაშე დგას და დგას
კაცი ნიღბიანი...“

ა. ბრეტონი

ხელოვანისა და სამყაროს ინტუიციური ზერეალური კავშირი (სინამდვილეში კი გათიშულობა) არა მარტო შემოქმედების პროგრამაა, არამედ ხელოვნების აღქმული აუდიტორიისაც, და საბოლოოდ, ადამიანისა საერთოდ. ინტუიტივიზმი პიროვნების სიურრეალისტური კონცეფციის და სიურრეალიზმის შემოქმედებითი მეთოდის საფუძველია.

სიურრეალიზმმა სამყაროს ქაოსურობა გამოაცხადა და მხატვრულ ფორმის საშუალებით ცდილობს აღადგინოს საგანთა და ადამიანთა კავშირი. იგი ხელოვანის წარმოსახვის უსაზღვრო თავისუფლებას და რაიმე ლოგიკური საწყისებით შემოქმედებითი პროცესის უკონტროლობას აღიარებს. ასე, მაგალითად, პიროვნებას ს. დალის შემოქმედებაში ფროიდისტული კომპლექსები ამოძრავებს და სამყაროს მენჯ-ბარძაყის ძვლის ნაჩვრეტიდან უყურებს (სწორედ ასეა გამოსახული პეიზაჟი ამ მხატვრის ერთ-ერთ ტილოზე).

ამ მიმართულებას ახასიათებს ირაციონალური ინტელექტუალიზმი, ცივი ცრუმოციურობა, გრძნობათა რაციონალისტური ან-

ესთეზია, სიხამდვილის გრძნობებისაგან დაცლის სურვილი. „...განცდა, ემოცია შეცვლილია ამ ემოციის გადმოცემის საშუალებათა დემონსტრაციით“¹.

სიურრეალიზმი უარს ამბობს როგორც შემოქმედებითი პროცესის, ასევე პიროვნების კონტროლზე რაიმე მორალურ ნორმებზე, ცდილობს გაწმინდოს, პიროვნება სოციალური, ზნეობრივი და ინდივიდუალური „ჩენჩოსაგან“, თესავე სოციალური ცხოვრების სიძულვილს.

სიურრეალისტური პოეტიკის პრინციპია მ ე ტ ა ფ ო რ უ ლ ო ბ ა. მეტაფორულობა გააბსოლუტურებულია სიურრეალიზმში; აქ ვხვდებით სრულიად განსხვავებული საგნების მოულოდნელ დაახლოებას, რაც შედარებათა თვითნებურ კაპრიზად იქცევა. საზოვანი აზრის ორიგინალობა თვითმზანი ხდება. პოემები მეტაფორების მხატვრულ ენციკლოპედიებს მოგვაგონებენ. ა. ბრეტონი „ზიარკურკელში“ წერდა: „ერთმანეთისაგან მაქსიმალურად დაშორებული ორი ობიექტის შედარება ან გასაოცარი და მოულოდნელი ფორმით მათი გამოსახვის სხვა რაიმე საშუალება წარმოადგენს პოეზიის უმაღლესი მიზნის ფუნდამენტს“². სიურრეალისტური პოეტიკის საშუალებებია ფრაზების, სიტყვების, მხედველობითი შთაბეჭდილებების ალოგიკური მონტაჟი, უაზრო შეერთება, ირაციონალური კავშირი. სიურრეალისტური სახის იდეალური მოდელია საოპერაციო მაგიდაზე საკერავი მანქანის და ქოლგის შეხვედრა. სიურრეალიზმის ალოგიკური მეტაფორულობა უცნაურ-მომხიბვლელ და ილუმალ-მოლივლივე სახეებს ჰქმნის:

В сети жизни твоей попалась природа.
Дерево — твоя тень — обнажает плоть свою: небо.
У дерева голос песка, жесты ветра.
И все, что ты говоришь, у тебя за спиною дышит.³

სიურრეალიზმი პრინციპულად არაკონკრეტული და არაისტორიულია. ასე, მაგალითად, სენ-ჯონ პერსი ამტკიცებდა, რომ მის ხელოვნებას გაწყვეტილი აქვს კავშირი დროსთან და კანონებთან და რომ იგი ცდილობს თავი აარიდოს ყოველგვარ ისტორიულ და გეოგრაფიულ მინიშნებებს. რეალობა გაქრა, ის გაიღვენთა. როგორც „იღვინთება“ საათი ს. დალის სურათში „მეხსიერების კაპრიზები“. დრო და სივრცე ბუნდოვანი ხდება, ისტორია ქრება.

¹ Подгаецкая И. Ю. Поэтика сюрреализма. Критический реализм XX века и модернизм, М., 1967, с. 179.

² La poesia surrealiste par Jean-Louis Bollouin. P., 1964, p. 338.

³ Элюар П. Стихи, М., 1971, с. 45.

თუ სოციალისტური რეალიზმი ისტორიულ შემოქმედებაში ჩართულ პიროვნებას ამკვიდრებს, სიურრეალიზმი ცდილობს აჩვენოს თვით ისტორიული პროცესის არარსებობა, დროის არაისტორიულობა: „გულგრილობა ისტორიისადმი“ (რ. შარი); „არ არსებობს სხვა ისტორია, გარდა სულის ისტორიისა“ (სენ-ჯონ პერსი); „გულგრილობა ყველაფრის მიმართ“ (ა. ბრეტონი).

სალი აზრი ვერ ეგუება სიურრეალიზმის ხელოვნებას. აქ ხელოვანი ორიენტირებულია ილუზიაზე, ფანტაზიაზე, ოცნებებზე, საოცრებაზე, რომლებიც მისი აზრით, თავისუფლების სფეროს შეადგენენ.

გონების მიძინება, „ოცნებების ტალღაში“ ჩაძირვა (ადრეული ლ. არაგონი), ინტუიციური საწყისი, ასოციაციურობა, შემოქმედების „ავტომატიზმი“ (ა. ბრეტონი) სიურრეალისტის შემოქმედებით პრინციპებად იქცევა: „სიურრეალიზმი. წმინდა ფსიქიკური ავტომატიზმი... აზრის კარნახი გონების მხრივ ყოველად უკონტროლო, ყოველგვარი ესთეტიკური ან მორალური პასუხისმგებლობის გარეშე...“¹.

ფილოსოფიასთან შედარებით საუკუნენახევრით გვიან (კანტი), სიურრეალიზმმა მხატვრულ ფორმაში გამოთქვა ტრანსცენდენტურობის იდეა, გამოაცხადა რეალური მოვლენების უკან რაღაც ზერეალობის არსებობა. ეს მხატვრული მიმართულება სახოვანი აზრის მრავალმნიშვნელოვანებას უსასრულოდ ზრდის და მხატვრული აგნოსტიციზმის დონემდე მიჰყავს.

ექსისტენციალიზმი. მარგოხალა აღამიანი პესურლის სამყაროში

ექსისტენციალიზმი, როგორც მხატვრული მიმდინარეობა, სიცოცხლის აბსურდულობის იდეას ეფუძნება. განსაკუთრებით სრულად ეს ა. კამიუს შემოქმედებაში გამოვლინდა. მის რომანში „ჭირი“ არის უცნაური პერსონაჟი კოტარი, რომელიც სიხარულით ხვდება იმ უბედურებას, რაც ქალაქს დაატყდა თავს. საოცარია, როგორ შეიძლება აღამიანს ახარებდეს ჭირი, რომლისგანაც ილუპებიან მისი თანამოქალაქენი და რომლისგანაც არც თვითონ ის არის დაზღვეული. აღმოჩნდება რომ კოტარის პიროვნებით დაინტერესებულია პოლიცია, და ეპიდემია რომ არა, მას უკვე დააპატიმ-

¹ Breton A. Manifeste du surréalisme p., 1929.

რებდნენ და სასაძაოთლოს გადასცემდნენ. საყოველთაო უბედურებად ბრმა სახელმწიფოებრივი მანქანა მოსწყვიტა მის მონოტონურ აუცილებელ საქმიანობას და ამით გადაარჩინა კოტარი საფრთხისაგან: მას უკვე უთვალთვალდნენ უცნაური ადამიანები, რომლებსაც არც სახე გააჩნდათ, არც სახელი, არც რაიმე ნიშანთვისება. ქალაქის ნატურალურ სურათში, ფილოსოფიური რომანის კონტექსტში იჭრებიან ირეალური არსებები, ფანტომები, რომლებიც მისტიურმა, იმქვეყნიურმა ქალებმა წარმოშვეს. ეს აჩრდილები ემუქრებიან კოტარს, სდევნიან მას. წარმოიქმნება სახე-ციტატა. კამიუს რომანში სხვა ნაწარმოებიდან ჩართულია აზრების მთელი მხატვრული სისტემა.

ძნელი არ არის იმის დადგენა, თუ ვისკენ გვითითებს ფრანგი მწერლის ფ. კაფკას რომანი „პროცესი“. როგორც კაფკას, ისე კამიუს რომანში ადამიანი მსხვერპლად ეწირება უსახო ორგანიზაციას, ხვდება ადამიანურ შინაარს მოკლებული ნორმების პროკრუსტეს სარეცელზე. კოტარის სახეში, რომელსაც ჰირი ურჩევნია აბსტრაქტული ძალების მხრივ დევნას, კამიუ ცდილობდა ახლო წარსული გაეაზრებინა: „პროცესის“ და „ჰირის“ დაწერის თარიღებს შუა ისტორიას ფაშისმის ბნელი ლაქა ამჩნევია. სწორედ ფაშისტურ სახელმწიფოში გამოვლინდა განსაკუთრებით მკაფიოდ ადამიანის უსუსურობა მტრული, ადამიანის წინააღმდეგ მიმართული ძალების წინაშე.

მაინც რატომ შეერწყა ასე ორგანულად კამიუს რაციონალისტური მანერისათვის უცხო კაფკასეული სიზმარეული სახოვნება ფრანგი მწერლის რომანს? იმიტომ რომ კაფკას კამიუსკენ მემკვიდრეობითობის პოზიტიური ხაზი მიდის. ექსისტენციალიზმის მხატვრული წყაროები ექსპრესიონიზმთან მიდის, მისი ფილოსოფიურა ძირები კი XIX ს-ის დანიელი ფილოსოფოსის ს. კირკეგორის შეხედულებებშია.

ისტორიული პროცესის ექსისტენციალური კონცეფცია მოცემულია კამიუს პიესაში „საალყო მდგომარეობა“. ერთი ქალაქი შემოფოთებამ მოიკვა: ცაში კომეტა გამოჩნდა და ადამიანები დელავენ უბედურების ამ მაცნის გამოჩენის გამო. მბრძანებელი თავისი ტრიბუნისაგან ცდილობს დაამშვიდოს ხალხი, ის ახსენებს თავისი მმართველობის პრინციპს, რომლის თანახმად ყველაფერი უცვლელი უნდა დარჩეს. ტრიბუნას უცნობი ქალი და მამაკაცი უახლოვდებიან. მამაკაცი განაცხადებს, რომ მას ძალაუფლების ხელში ჩაგდება სურს. მბრძანებლის განკარგულებით ორი გვარდიელი ცდილობს უცნობების დაპატიმრებას, მაგრამ ქალი იღებს უბის წიგ-

ნაკს, წაშლის მასში ორ გვარს — და ორივე გვარდიელი მკვდარი ეცემა. შეშინებული მბრძანებელი სტოვეებს ქალაქს, უცნობი მამაკაცი გაამხელს თავის სახელს — მას ჰქვია, ის აცხადებს, რომ ამიერიდან თვითონაა ამ ქალაქის მმართველი, რომ უწყესობას, როცა ადამიანები არაორგანიზებულად ცხოვრობდნენ და კვდებოდნენ, ამიერიდან ბოლო მოეღება. ქალაქში მყარდება ჰირის ფაშისტური წესრიგი, ოსვენციმის წესრიგი.

ქალაქის ერთ-ერთი მცხოვრები, დიეგო, ჰირის საიდუმლოს ჩაწვდება: ჰირი ყოვლისშემძლეა და ნებისმიერი ადამიანის დაღუპვა შეუძლია, მაგრამ უძლურია, თუ ადამიანებს მისი აღარ შეეშინდებათ. დიეგო თანამოქალაქეებს ააჯანყებს. ჰირი ცოცხალთა რიგებიდან ათასობით ადამიანს ამოშლის, მაგრამ ისინი მამაცურად განაგრძობენ ბრძოლას. მაშინ ჰირი ეშმაკურ ხერხს მიმართავს — ადგება და უბის წიგნაკს გადააგდებს. გამგლელი, რომელმაც იპოვა ეს წიგნაკი, მასში თავის მტრებს ამოშლის; ახლა მას წიგნაკს სხვა წაართმევს და ისიც ამოშლის თავის ჩამდენიმე მტერს. აჯანყებულთა რიგებში უთანხმოება და შინაომი გაღვივდება.

დიეგო ხელში ჩაიგდებს და გადააგდებს ამ წიგნაკს; აჯანყებულთა შორის კვლავ თანხმობაა: ჰირი ახალ ეშმაკობას მიმართავს. დიეგოს არჩევანი მისცეს: თვითონ ან მისი სატრფო მოკვდინდეს და ჰირი დასტოვებს ქალაქს, ან ორივე წაიღეს ქალაქიდან და ჰირი აქ დარჩება და იბატონებს. აქ განსაკუთრებულია ექსისტენციალური მსოფლმხედველობის ერთ-ერთი პოსტულატი: ადამიანი თავისუფალ არჩევანში დაადგენს თავის თავს და ეს არის აბსურდულ სამყაროში პიროვნების თვითგანხორციელების ერთადერთი ფორმა. დამახასიათებელია, რომ ამ პიესაში, რომელშიც ისტორიის ექსისტენციალური კონცეფციაა გაშლილი, პიროვნება იძულებულია არჩევანი მოახდინოს ცუდსა და უარესს შორის; ისტორია, კამიუს აზრით, პიროვნებას არ აძლევს არავითარ ბედნიერ გამოსავალს.

დიეგო საკუთარ სიკვდილს ამოირჩევს. მომაკვდავის სასთუმალთან მისი სატრფო ზის; ფანჯრიდან ჩანს. ჰირი სტოვეებს ქალაქს, ნის ნაცვლად კი ბრუნდება ძველი მბრძანებელი, რომელმაც ერთხელ უკვე უღალატა თავის ხალხს. კრემატორიუმის ღუმელში ყველასთვის ერთნაირი სიკვდილი შესცავლა სიკვდილის ძველმა მრავალფეროვნებამ, ხოლო ჰირის წინაშე ყველა ადამიანის თანასწორი უუფლებობა ძველმა უთანასწორობამ — ღარიბად და მდიდრად, ძალაუფლების მქონედ და უუფლებოდ დაყოფამ... სატრფო

ესაყვედურება დიეგოს: „ამ ქალაქის ცხოვრების ათი ათასი წელი არ ღირდა ჩვენი სიყვარულის ათ წლად“. დიეგომ თვითონაც კარგად იცის, რომ მისი არჩევანი არ ვარგოდა, მაგრამ უკეთესი არჩევანი არ არსებობს.

პიესის აზრი — ეს არის ცხოვრების წრებრუნვა, როცა ისტორია ცუდიდან უარესისაკენ მიემართება და კვლავ ცუდს უბრუნდება. აღმავალი მოძრაობა არ არსებობს, არის მხოლოდ ისტორიის ჯარა, რომელიც უაზროდ ატრიალებს კაცობრიობის ცხოვრებას. ამაშია ექსისტენციალიზმის ისტორიული კონცეფციის არსი.

ა ბ ს უ რ დ ის კონცეფცია — ამჯერად არა გლობალურ-ისტორიულ, არამედ პიროვნულ, ყოფით პლანში — განვითარებულია კამიუს პიესაში „გაუგებრობა“ (1941). პიესის სიუჟეტი მარტივია: დედა და მისი ქალიშვილი მარტა პროვინციაში ცხოვრობენ, სასტუმროს მებატრონეები არიან, მაგრამ ფულის დაგროვებასა და ქალაქში გადასახლებაზე ოცნებობენ. მარტა ცდილობს, დაითანხმოს დედა, რომ მოჰკლან ერთ-ერთი სტუმარი და მიითვისონ მისი ფული. დედა ყოყმანობს, მაგრამ მარტა მაინც დაითანხმებს და სიცოცხლეს გამოასალმებენ თავიანთ სტუმარს. დილით ჩამოდის დღუპულის ცოლი, და აღმოჩნდება, რომ ეს იყო ჟანი, მარტას ძმა, რომელმაც ოდესღაც, დიდი ხნის წინათ მიატოვა სახლი და ბედის საძებნელად გაეშურა. იგი გამდიდრდა, შეირთო ცოლი და გადაწყვიტა დაბრუნებულიყო სახლში, რათა დედა და და წაეყვანა ამ მივარდნილი ადგილიდან. ჟანი ცოლს შეუთანხმდა მეორე დილით ჩამოსულიყო, თვითონ კი გადაწყვიტა ინკოგნიტოდ გამოცხადებოდა დედას და დას. ჟანს მარტობა აწვალებდა, მას სურდა, რომ სახლში მიედოთ, რომ ახლობლებში ნათესაურ გრძნობას გაედვიდა, რომ გამჭრალიყო მისი მარტობა. მაგრამ ყველაფერი სხვაგვარად მოხდა და ჟანი დაიღუპა.

ფული, რომლის დაუფლებასაც სასტუმროს დიასახლისები დანაშაულით ცდილობდნენ, ისედაც მათთვის იყო განკუთვნილი. ამ პიესით კამიუ თითქოს პიროვნების პასიურობის პრინციპს ამტკიცებს: მოქმედება შინაგანად უარყოფს იმ მიზანს, რომლის გამოც იგი სრულდება. მარტობა, კამიუს აზრით, აბსოლუტურია: ყოველგვარი ადამიანური კავშირი ადამიანებს შორის ისეა გაწყვეტილი, რომ შესაძლებელია დედამ საკუთარი შვილის მკვლელობაში მიიღოს მონაწილეობა.

კამიუსთვის, ისევე როგორც ექსისტენციალიზმისათვის საერთოდ, მთელი სამყარო, მთელი ადამიანური საზოგადოება — თავით ბოლომდე — „გაუგებრობა“, აბსოლუტური აბსურდია. ადამი-

ნები მარტონი არიან, საკუთარ ნაქუქში ჩაკეტილებს მათ ერთმანეთთან კონტაქტის უნარი აქვთ დაკარგული. თითოეული ადამიანი — მთელი სამყაროა. მაგრამ ამ სამყაროებს ერთმანეთთან ურთიერთობა არ აქვთ. ადამიანთა ურთიერთობა ზედამიწულია და ვერ სწვდება სულის სიღრმეებს, ამიტომ არ შეუძლია მას ადამიანის მარტოობის შემსუბუქება. ასეთია სამყაროსა და ადამიანის ექსისტენციალური კონცეფციის მოდელი.

კამიუ თავის შემოქმედებას „მილიონობით მარტოხელას“ უძღვნის. ეს საზოგადოებრივი პოზიცია ეგოცენტრიზმის, თანამედროვე ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ადამიანთა წმინდა ფორმალური, მექანიკური ერთიანობის, ადამიანთა სულების დამთრგუნველი რთული სახელმწიფოებრივი მექანიზმის წარმოშობის შედეგია. შეიქმნა ადამიანთა ერთობის ისეთი ტიპები, რომლებშიც ინდივიდუალობა ითრგუნება, პიროვნება ძალადობის მსხვერპლი ხდება. ასეთი ტიპის ერთიანობა ექსისტენციალისტებში იწვევს საკუთარ თავში ჩაკეტვის სურვილს. ადამიანთა ერთიანობის კეშმარიტი, ადამიანური საფუძვლების ძიების ნაცვლად ექსისტენციალისტები მათი გათიშვის გზას ადგანან, ამტკიცებენ ადამიანთა ერთმანეთისაგან მოწყვეტის, გათიშვის გარდუვალობას.

ექსისტენციალური მხატვრული კონცეფციით აღიარებულ პრინციპიალურ მარტოობას ლოგიკურად მიყვებათ ცხოვრების უაზრობის იდეამდე. ცხოვრებას აზრი აქვს მანამდე, სანამ არსებობს კავშირი ადამიანებს შორის, სანამ ადამიანი აგრძელებს თავის თავს კაცობრიობაში. მაგრამ თუ ადამიანი მარტოა, თუ ის ერთადერთი ღირებულება სამყაროში, მაშინ მას დაკარგული აქვს ღირებულება, მას არ გააჩნია მომავალი, და მაშინ სიკვდილი აბსოლუტურია. იგი აქრობს ადამიანს. სიცოცხლე აზრს კარგავს.

ჭირი ა. კამიუს ამავე სახელწოდების რომანში — მრავლისმომცველი და მრავალმხრივი სახე — სიმბოლოა. ეს მხოლოდ ავადმყოფობა არ არის, იგი ამავე დროს ადამიანთა ცხოვრების განსაკუთრებული და მკაცრი წესრიგია. ამასთანავე ჭირი — ეს არის სიკვდილი, რომელიც გარკვეულ მომენტამდე თვლემს. ერთხელაც, მოულოდნელად ის გაიღვიძებს და თავის მსახურთა — ჩამღრქვალ ვირთხების — ურდოებს შეუხსევს მზით განათებული ქალაქის ქუჩებს. იღუმალი საზარელი და გარდუვალი, ის ყოველთვის ჩვენს გვერდითაა: ადამიანს ყველგან თან სდევს სიკვდილის სუნთქვა. ექსისტენციალიზმი დარწმუნებულია, რომ ადამიანს არ ძალუძს სამყაროს შეცვლა, მაგრამ მოქმედება აუცილებელია, რათა გან-

ხორციელდეს ნების თავისუფლება და ადამიანმა ყოველდღიურობის მონად არ იგრძნოს თავი.

ექსისტენციალიზმის პოეტიკის თავისებურებებია ინტელექტუალიზმი, ავტორის კონცეფციის გამომხატველი სიტუაციების მხატვრული მოდელირება, პირობითობის მაღალი ხარისხი, ეთიკურის და ესთეტიკურის დაშორება (მაგალითად, ე. პ. სარტრი თავის გმირების სულიერი სამყაროდან გამორიცხავს სინდისის კატეგორიას). აბსურდის თეატრში (ს.ბეკეტი და სხვ.), რომელიც ექსისტენციალიზმის ტრადიციებს აგრძელებს, აბსურდი სპექტაკლის არა მარტო შინაარსი, არამედ მისი მხატვრული ფორმაცაა: პერსონაჟები ერთმანეთს კი არ ელაპარაკებიან, არამედ უბრალოდ ერთმანეთის გვერდით ლაპარაკობენ და მათი არაკომუნიკაბელურობა დრამატულ ტექსტში მხატვრული კავშირების მოსპობაში გადადის. ექსისტენციალური ხელოვნების სტილისტიკაა სამყაროს ანალიზი, რომელიც ირაციონალური ნაკადითაა გაბუნდოვანებული.

აბსტრაქციონიზმი: პიროვნების გაქცევა ბუნალური და ილუზორული სინამდვილისაგან

აბსტრაქციონიზმი, ეს არის ფანტაზია ფერთა სფეროში, სტიქიურ-იმპულსური თვითგამოხატვა, ხელოვანის წამიერი სულიერი მდგომარეობის სურათი, პიროვნების და სამყაროს მხატვრულ წვდომაზე, სინამდვილის გამოსახვაზე პრინციპულად ხელის აღება, წმინდა გამომხატველობის ძიება.

აბსტრაქციონიზმი გვიანდელი იმპრესიონიზმის და პოსტ-იმპრესიონიზმის წიაღში ისახებოდა. ამაზე მიგვანიშნებენ, მაგალითად ვ. ვან-გოგის მოსაზრებები ძმისადმი გაგზავნილ წერილში: „... რომ მეცადა რეალობისაგან დაშორება და ფერით მუსიკის მაგვარი რალაციის შექმნა... მაგრამ ჩემთვის მეტად ძვირფასია სიმართლეც და სიმართლის ძიებაც. რას იზამ, ვამჯობინებ, მეწაღე ვიყო, ვიდრე მუსიკოსი, რომელიც საღებავებით მუშაობს“¹.

აბსტრაქციონიზმი წარმოიშვა სამყაროზე იმპრესიონისტული შთაბეჭდილებების მრავალფეროვნების გარდაქმნიდან. ამ გარდაქმნის პირველი ნიშნები უკვე ა. მატისთან შეინიშნება.

1909 წელს ვ. კანდინსკიმ შექმნა სურათი „მთა“. ამ სურათზე ვხედავთ კონტურებს, რომლებიც მთას მოგვაგონებენ. ფერა სუ-

¹ იხ.: Ревальд Дж. Постимпрессионизм, Л. — М., 1962, с. 230

რათში წმინდა გამომხატველობითია, სრულიად მოკლებულია ყოველგვარ გამომსახველობით ასოციაციებს; ეს სურათი ფერწერაში ნონფიგურატიულობაზე გადასვლის მაუწყებელია.

გ. ვ. კანდინსკი, კ. ს. მალევიჩი, პ. მონდრიანი, ცხოვრებისეული წინააღმდეგობების გადაჭრის გზას სინამდვილისაგან გაქცევაში ხედავდნენ. მათი შემოქმედება მოწმობს 1912-1913 წლებში ფერწერასა და ქანდაკებაში აბსტრაქციონიზმის, როგორც დამოუკიდებელი მხატვრული მიმართულების, ჩამოყალიბებას.

აბსტრაქციონიზმი სწრაფად ვითარდებოდა დასავლეთის ხელოვნებაში. 50-იანი წლების ბოლოსათვის ის საკმაოდ პოპულარულია მხატვრებს, ფერწერის თეორეტიკოსებს და კრიტიკოსებს შორის. ამ წლებში აბსტრაქციონიზმი ხასიათდება სინამდვილესთან კავშირის გაწყვეტის პროცესის გაღრმავებით, რასაც ვ. კანდინსკიმ ჩაუყარა საფუძველი.

აბსტრაქციონიზმში ორი მკვეთრად გამოხატული ტენდენცია შეინიშნება. ერთი მათგანი, რომლის წამოწყება ვ. კანდინსკია, ფსიქოლოგიური ტენდენციაა. კანდინსკი ინტუიციურ-ემოციური, „ლირიული“ აბსტრაქტებით ადამიანის წამიერ სულიერ მდგომარეობას გამოხატავდა. მისი სურათების ფერთა სიმფონია მუსიკის ემოციურ ზემოქმედებას უახლოვდება.

მეორე ტენდენცია აბსტრაქციონიზმში ინტელექტუალურია. მისი შემქმნელია ჰოლანდიელი მხატვარი პ. მონდრიანი, გეომეტრიული აბსტრაქტულობის ავტორი, რომელიც ცდილობდა ამ გზით ჩაწვდომოდა მშვენიერების ლოგიკას. მონდრიანის და მისი მიმდევრების გეომეტრიული აბსტრაქციონიზმი ხასიათდება სიბრტყეთა კომბინაციებით. წითელ, ყვითელ, ლურჯ ფერად შეღებილი სიბრტყეები შეუფერადებელ თეთრ სიბრტყეებთან შეხამებით ქმნიდნენ სტატიურად გაწონასწორებულ, რიტმულ და ჰარმონიულ კომპოზიციებს. ინტელექტუალურ მიგნებებს დიდი მნიშვნელობა ჰქონდათ თანამედროვე არქიტექტურის, ინდუსტრიალური ხელოვნების, დიზაინის, წიგნების და ინტერიერების გაფორმებისათვის. დამახასიათებელია მონდრიანის სურათი, რომელიც რომისებური ფორმის ქმნილებას წარმოადგენს. მის ერთფეროვან თეთრ ფონზე სხვადასხვა სისქის მხოლოდ ორი შავი ხაზია გავლებული.

თეორიული მანიფესტები, აბსტრაქციონისტების გამონათქვამები და ბურჟუაზიული ხელოვნებათმცოდნეების და ესთეტიკოსების მიერ ხელოვნებაში ამ მიმართულების გონებამახვილური დასაბუთებების ცდები ააშკარავებენ აბსტრაქციონიზმის პრინცი-

პებს. გამომხატველობისა და გამომსახველობის, ფერწერის და ქანდაკების ასახვითი და შემოქმედებითი ასპექტების გათიშვა და დაპირისპირება აბსტრაქციონიზმის საფუძვლადმდებარე თეორიული პოსტულატი.

ბუნებრივი ფორმები კანდინსკის ხელოვნებისათვის დაბრკოლებად მიაჩნდა. თავის წიგნებში „ხელოვნებაში სულიერობის შესახებ“, „წერტილი და ხაზი სიბრტყის მიმართ“ პლატონის იდეალიზმის შესატყვისი სულისკვეთებით იგი ამტკიცებდა, რომ საზოგადოების მოდელი პირამიდაა, ფუძესთან უფრო მატერიალური და პრიმიტიული ადამიანები არიან, მწვერვალთან კი — მდიდარი სულიერი სამყაროს მქონენი; პირამიდის მწვერვალზე კი ხელოვანი დგას — გულისა და გონების ხელმძღვანელი (პლატონისეულ სქემაში მწვერვალზე ფილოსოფოსები არიან მოქცეული). ხელოვანი, კანდინსკის აზრით, თავს არიდებს გარე სამყაროსა და მზერას თავის თავისაკენ შემოაბრუნებს, თავის თავს გამოხატავს. აქედან მომდინარეობს კანდინსკის, და მთლიანად აბსტრაქციონიზმის ესთეტიკის და მხატვრული პრაქტიკის ელიტარული, სნობისტური ხასიათი.

აბსტრაქციონიზმი შეგნებულად სწყვეტს ხელოვნებას სინამდვილისაგან. აბსტრაქციონიზმის თეორეტიკოსები თვლიან, რომ ფოტოგრაფიამ ფერწერას წაართვა გამომსახველობა და მხოლოდ გამომხატველი საშუალებები დაუტოვა ხელოვანის სუბიექტური სამყაროს გადმოსაცემად. აქ გათვალისწინებული არ არის, რომ ფოტოხელოვნებას სხვა ხასიათის გამომსახველობა და მხატვრული განზოგადების სხვა პრინციპები, შესაძლებლობები და საზღვრები აქვს, ვიდრე სახვით ხელოვნებას, ფერწერას.

აბსტრაქციონისტებს არ წამოუყენებიათ და არც შეუძლიათ მოგვცენ ობიექტურად ღირებულ კრიტერიუმში ამ მიმართულების შიგნით სპეკულაციისაგან შემოქმედების, ხუმრობისაგან სერიოზულობის, უნიჭოებისაგან ტალანტის გასამიჯნავად. სწორედ ასეთი კრიტერიუმების არარსებობა არის მნიშვნელოვანი საბუთი ხელოვნების დამანგრეველი, ამ მიმართულების წინააღმდეგ.

როგორია აბსტრაქციონიზმის სოციალური პოტენციალი, როგორია სამყაროსა და პიროვნების მხატვრული კონცეფცია აბსტრაქციონიზმში? „საგნები მოკლეს მათმა ნიშნებმა“, ამიტომ, აბსტრაქციონისტების აზრით, ფერწერა უსაგნო უნდა იყოს. სინამდვილისაგან გაქცევის კონცეფცია არ შეიძლებოდა ღირებულ ეოფილიყო ადამიანისათვის, ის არ უჩვენებდა გზას პიროვნებას, მისი ერთადერთი შედეგი პიროვნების იზოლაცია და ადამიანთა შორის კავშირის

გაწყვეტა იყო. აბსტრაქციონიზმის ხელოვნება ამკვიდრებდა სამყაროსაგან ადამიანის გამოყოფას, მასთან კავშირის სრულ გაწყვეტასაც კი. ეს იყო სოციალური სინამდვილისადმი მწვავე კრიტიკული დამოკიდებულობის თავისებური ფორმა, რომელიც სინამდვილის სრულ უარყოფამდე მიდიოდა, აბსტრაქციონიზმი ქმნის სამყაროსაგან მოწყვეტილი, დეიდეოლოგიზირებული პიროვნების მოდელს, რომლის თავისუფლება შეგარძნებების, აღქმების და თვითგამოხატვის თვითნებობაა.

ვ. კანდინსკი აბსტრაქციონიზმის თეორიული დასაბუთებისას ეყრდნობოდა ო. უაილდის აფორიზმს: „ხელოვნება იწყება იქ, სადაც მთავრდება ბუნება“. კანდინსკი თვლიდა, რომ ხელოვნების ნაწარმოები არის კონსტრუქცია, რომელშიც გამოყენებულია ფორმისა და ფერის ყველა შესაძლებლობა, განხორციელებულია შინაგანი მნიშვნელობისადმი ფორმის შესაბამისობა. ამით კანდინსკი თვითგამოხატვას ააბსოლუტურებდა. ხელოვნების ინგლისელი თეორეტიკოსი ჰ. რიდი აბსტრაქციონიზმს თანამედროვე არაადამიანური სამყაროს გარდუვალ შედეგად მიიჩნევდა. პიროვნების გამანადგურებელ გაუცხოებას რიდი უპირისპირებდა რეალური ცხოვრებისაგან პიროვნების შეგნებულ გაუცხოებას, ლაქების და ხაზების მრავალფეროვნებაში, წმინდა ფორმებისა და ფერების სტიქიაში გაქცევას. თუ სინამდვილე სპობს პიროვნებას, მაშინ თითქოს, რიდი მართალია: მისი ხსნა სინამდვილისაგან გაქცევაშია. მაგრამ რეალობისაგან პიროვნების გაუცხოების ნებისმიერი ფორმა საბოლოოდ მაინც მასთან კავშირის ფორმაა. ერთადერთი გამოსავალი — სინამდვილის გაადაამიანურებაა, მაგრამ სწორედ ამ გზას უარყოფენ აბსტრაქციონისტები.

აბსტრაქციონისტებს შორის, გარდა უნიჭო სპეკულატორი მხატვრებისა, იყვნენ ნიჭიერებიც — ვ. ვ. კანდინსკი, პ. მონდრიანი, ვ. ე. ტატლინი, კ. ს. მალევიჩი, რომლებმაც გარკვეული კვალი დატოვეს XX საუკუნის კულტურაში (გამდიდრეს პალიტრის ექსპრესია და ფერწერის რიტმულ-დინამიური გამომსახველობა, წინასწარ განწყობილ თანამედროვე არქიტექტურაში პლასტიკურ-სივრცით გადაწყვეტების მნიშვნელოვანი პრინციპები, გავლენა მოახდინეს დიზაინის, ინდუსტრიალური, გამოყენებითი და დეკორატიული ხელოვნების განვითარებაზე). ყოველივე ამის მიუხედავად აბსტრაქციონიზმი დამარცხდა უმთავრესში — უშედეგო აღმოჩნდა მისი პრეტენზია — შეექმნა თანამედროვე ეპოქის ფილოსოფიურ-მხატვრული კონცეფცია. პიროვნება, რომელსაც ამკვიდრებდა აბსტრაქციონიზმი უარს ამბობს რეალური სამყაროს არა

მარტო შემეცნებასა და გააზრებაზე, არამედ მასთან ყოველგვარ კავშირზეც, იკეტება საკუთარი დაცარიელებული სულის სამყაროში. ასეთი პიროვნება უძლური აღმოჩნდა, გადაეწყვიტა საუკუნის პრობლემები.

პოპ-არტი. მოხვეჭილი — მასობრივი მოხმარების საზოგადოების ლილეოლოგიზირებული პიროვნება

ტერმინი „პოპ-არტი“ (პოპულარული ხელოვნება) პირველმა გამოიყენა კრიტიკოსმა ლ. ელოუმ 1965 წელს. როგორც მხატვრული მიმართულება პოპ-არტი განამტკიცებს ხელოვნებაში მანამდე არსებულ ოპოზიციას: მასობრივ-ხალხურს.

პოპ-არტი — ეს არის „საგნობრივი მონატრების“ მხატვრული დამყარება და რეალიზაცია, რომელიც დასავლურ ხელოვნებაში აბსტრაქციონიზმის ხანგრძლივმა ბატონობამ წარმოშვა. ზოგიერთი მკვლევარი დასავლეთში პოპ-არტს აბსტრაქციონიზმზე თავისებურ რეაქციადაც კი თვლის. რეალობის აღქმის და გამოხატვის აბსტრაქციონისტულ უარს პოპ-არტმა დაუპირისპირა მატერიალური საგნების უხეში სამყარო, რომელსაც მხატვრულ-ესთეტიკური სტატუსი მიეკუთვნა.

პოპ-არტის თეორეტიკოსები ამტკიცებენ, რომ ყოველი საგანი გარკვეულ კონტექსტში ხელოვნების ნაწარმოებად გადაიქცევა. სხვადასხვა კომბინაციებში, მათი აზრით, საგნები კარგავენ თავდაპირველ მნიშვნელობას და მხატვრულ თვისებებს იძენენ. ამდენად ხელოვანის ამოცანა მხატვრული საგნის შექმნა კი არაა, არამედ ჩვეულებრივი საგნისათვის მხატვრული თვისებების მინიჭება მისი აღქმის გარკვეული კონტექსტის ორგანიზაციის გზით. მთელი საგნობრივი სამყაროს ესთეტიზაცია პოპ-არტის პრინციპად იქცა. ამ მიმართულების წარმომადგენლებს სურთ, რომ მათი ქმნილებები თვალშისაცემი, თვალსაჩინო, ადვილად გასაგები იყვნენ და ამის მისაღწევად ეტიკეტის და რეკლამის პოეტიკას იყენებენ. პოპ-არტი — ეს არის ყოფითი საგნების კომპოზიცია, რომელშიც ზოგჯერ მულაჟი ან ქანდაკებაა ჩართული.

დაქვეყნილი ავტომობილები, ყუთებზე დაწებებული გახუნებული ფოტოგრაფიებით, გახეთების და აფიშების ნაფლეთებით შედგენილი კომპოზიციები, მინის ხუფქვეშ მოქცეული ქათმის ფიტული, თეთრი საღებავით შეღებილი ძველი ფეხსაცმელი, ელექტრო-მოტორები, კომპოზიციები, რომლებშიც ჩართულია ძველი საბუ-

რავები და ძველი გაზქურები, აბაზანები, ჭაჭვზე ჩამოკიდებული ვედრო და ნიჩაბი, — ყველაფერი ეს პოპ-არტის ექსპონატებია.

პოპ-არტის მხატვრებს საკუთარი „ჟანრობრივი“ სპეციალიზაცია აქვთ. დ. ჩემბერლენი, მაგალითად, უპირატესობას დაქვეყილი ავტომობილებით „მუშაობას“ ანიჭებს. კ. ოლდენბურგის შემოქმედებითი მანერის დამახასიათებელი დეტალია კოლაჟი, დ. ჟ. დაინის — ყოფითი ინტერიერების გაფორმება. რ. რაუშენბერგს თეატრალური ფერწერის სკოლა აქვს გავლილი და სიერცის საგნობრივი ორგანიზების პრობლემა, რომელიც ძალზე მნიშვნელოვანია სცენისათვის, წამყვანია მის ახალ საქმიანობაში. ის საგნებს „მხატვრული უწყესრიგობის“ პრინციპების შესაბამისად განალაგებს. გარდა ამისა, რაუშენბერგმა „კომბინირებული ფერწერა“ შექმნა, რომელსაც ხმისჩამწერი აპარატებით ახმოვანებს. მისი ერთ-ერთი ხერხთაგანია გაზეთების, სურათების ნაგლეჯებთან და ძველ ნივთებთან კომპოზიციურად დაკავშირებული ფოტომონტაჟი.

პოპ-არტს, როგორც მხატვრულ მიმართულებას რამოდენიმე სახესხვაობა (მიმდინარეობა) აქვს: ოპ-არტი (მხატვრულად ორგანიზებული ოპტიკური ეფექტები, ხაზებისა და ლაქების გეომეტრიზებული კომბინაციები), ელ-არტი (საგნები და კონსტრუქციები, რომლებსაც ელექტრომოტორები ამოძრავებენ), ოკ-არტი (კომპოზიციები, რომლებიც მყურებელს გარს ერტყმინან) და ა. შ.

ოპ-არტი — პოპ-არტის ისეთი მიმართულებაა რომელშიაც ყურადღება ნივთთა სამყაროდან ადამიანის გარემოსა და ატმოსფეროზეა გადატანილი. განსაკუთრებული ესთეტიკური გარემო იქმნება სინათლისა და ფერადი ოპტიკური ეფექტების საშუალებით, ლინზების, სარკეების, მბრუნავი მოწყობილობების, მოზანზარე ლითონის ფირფიტების და მავთულების გამოყენებით. აქ ხელოვანი კონკრეტულობისაგან აბსტრაქტიზების საკმაოდ მაღალ საფეხურს აღწევს, მაგრამ ოპ-არტის ესთეტიკის რეკლამურ — პროპაგანდისტული ხასიათი აახლოებს და აკავშირებს მას პოპ-არტის სხვა მიმდინარეობებთან. ოპ-არტმა პოპ-არტი გეომეტრიული აბსტრაქციონიზმის ტრადიციებთან, „ბაუხაზის“ სკოლასთან და კონსტრუქტივიზმთან დააკავშირა. 1963 წელს ვაშინგტონის ეროვნულ მუზეუმში გამოფენილი იყო ბრკუვიალა სპილენძის მავთულის უზარმაზარი კომპოზიცია. ოპ-არტის ეს ნაწარმოები გამოსახვდა მზეს, რომელიც სპილენძის ქსელის — „ცის“ — ფოკუსი იყო. ჰაერის უმცირეს მოძრაობას კომპოზიცია ნელი რხევით პასუხობდა და ათასობით უწყვილესი სპილენძის მავთული მრავალფერად ელვარებდა.

1964 წელს ამსტერდამის ეროვნულ მუზეუმში, იმ დარბაზების გვერდით, რომლებშიც რემბრანდტის სურათებია გამოფენილი, პოპ-არტის გამოფენა გაიხსნა. გამოფენაზე ოკრ-არტის ასეთი ნიმუში იყო წარმოდგენილი: კედელთან დგას ტრილიაჟი, სარკის რაფაზე ქალის ტუალეტის აქსესუარებია — ოდეკალონი, პუდრი, ბალიშა, სამანიკურე მოწყობილობა, სარკის რაფის წინ პუფი დგას. ყველა საგანი აბსოლუტურად რეალურია, ოღონდ პუფზე თეთრი, არატონირებული თაბაშირისაგან გაკეთებული ქალის ფიგურაა მოთავსებული. ხელში ქალის ფიგურას რეალური სავარცხელი უჭირავს და თავის თაბაშირის თმებს ივარცხნის. ამ კომპოზიციისათვის დამახასიათებელია საგანგებო ხაზგასმული კონტრასტი რეალურ საგნებსა და თაბაშირის ფიგურას შორის.

ამავე გამოფენის სხვა ექსპონატი ელ-არტზე გვიქმნის წარმოდგენას. დარბაზის შუაში, კვარცხლბეკზე რთული მექანიზმი იდგა, რომელიც რაღაცით საათის გადიდებულ მექანიზმს მოგვაგონებდა. მაგრამ საათის მექანიზმისაგან განსხვავებით ეს ქმნილება, რომელიც მრავალი პატარა ბორბლის, კბილანის და ხრახნისაგან შედგებოდა, მოკლებული იყო მკაცრ ლოგიკურ უბრალოებას. სადღაც, ამ ქმნილების სიღრმეში მოთავსებული იყო ელექტრომოტორი. მაყურებელი ქმნილებასთან უნდა მისულიყო და თითო ღილაკზე დაეჭირა, რაც თითქოს ნაწარმოების ავტორთან შემოქმედებითი ზიარება იყო. ამის შემდეგ ქმნილება „ცოცხლდებოდა“: ბორბლები და კბილანები ამოძრავდებოდნენ, მოძრაობა თანდათანობით გადაეცემოდა ქვემოდან ზემოთ სულ უფრო მაღლა და მაღლა განლაგებულ კბილანებს და ბოლოს ლითონის ღეროს, რომელიც ამ ნაგებობის მწვერვალზე იყო მოთავსებული. ეს ღერო ნელ-ნელა იწყებდა მოძრაობას და მაყურებლების თავს ზემოთ ბრუნავდა. ბრუნვას თან ახლდა ლითონის ღეროს ბოლოზე დამაგრებული ზარის გაბზარული წკარუნი. ცოტა ხნის შემდეგ ღერძი ჩერდებოდა, მექანიზმი წყვეტდა მუშაობას და უმოძრაო იყო მანამ, სანამ სხვა მაყურებელი არ დააჭერდა ღილაკს თითს და არ ამოძრავებდა მას.

პოპ-არტის ზოგიერთმა მიმდინარეობამ გარკვეული გავლენა მოახდინა ყოფა-ცხოვრების ესთეტიკის ცალკეულ სფეროზე, მისი ცალკეული ელემენტები გამოყენებული იქნა ვიტრინების გაფორმებაში მაგრამ აშკარაა პოპ-არტის მხატვრული და იდეოლოგიური პრეტენზიების და „მასობრივი მოხმარების“ საზოგადოების პიროვნების მისეული კონცეფციის სრული უსუსურობა. ადამიანი — მომხმარებელი, რომელსაც სასაქონლო კომპოზიციების ესთეტი-

ზებულმა ნატურმორტებმა იდეოლოგიის მაგივრობა უნდა გაუწიონ, ადამიანი — მომხმარებელი, რომელიც ხარბად ნთქავს მასობრივ პროდუქციას, — ასეთია პოპ-არტის იდეალური პიროვნება. სიტყვების ნაცვლად საქონელი, ლიტერატურის ნაცვლად ნივთები, სილამაზის ნაცვლად სარგებლიანობა, სულიერი მოთხოვნილების ნაცვლად მატერიალური, სასაქონლო მოხმარების სიხარბე — აი, რა არის პოპ-არტი. ეს მიმართულება ორიენტირებულია მასობრივ არაშემოქმედებით პიროვნებაზე, რომელსაც დაუკარგავს. დამოუკიდებელი აზროვნების უნარი და „თავის“ აზრებს და შეხედულებებს რეკლამისაგან და მასობრივი კომუნიკაციების საშუალებებისაგან სესხულობს. ასეთი პიროვნება მოწოდებულია, შეასრულოს შემქნისა და მომხმარებლის როლები, მორჩილად აიტანოს ბურჟუაზიული ცივილიზაციის დამაჩლუნგებელი ზემოქმედება. პოპ-არტის პიროვნება — დეიდეოლოგიზირებული პიროვნებაა. როგორც წესი, პოპ-არტი არ ეხება საზოგადოებრივ პრობლემატიკას. მაგრამ იმ იშვიათ შემთხვევაში, როცა მას უხდება საზოგადოებრივ პრობლემებთან შეხვედრა, პოპ-არტის ხელოვანი ცხოვრების ამერიკულ წესს უწევს რეკლამას.

ამ მიმართულების დამახასიათებელი ფიგურაა „პოპ-არტის მამა“, როგორც მას შტატებში ეძახიან, ამერიკელი მხატვარი ე. უოროლი. თავისი შემოქმედების ესთეტიკურ პრინციპად მან აქცია რეკლამის ისეთი სპეციფიკური თავისებურებანი, როგორიცაა საგანგებო მყვირალა გაფორმება, რომელმაც მაგნიტივით უნდა მიიზიდოს მაყურებლის ყურადღება, ბანალურობა, პრიმიტივიზმი, საშუალო სტატისტიკურ პიროვნებაზე ორიენტაცია და ასეთი საშუალო პიროვნების ჩამოყალიბება.

პოპ-არტისათვის დამახასიათებელი ნივთის ესთეტიზაცია და იდეალიზაცია ახალი მოვლენა არ არის ხელოვნებაში. გავიხსენოთ, მაგალითად, „უმცროსი პოლანდიელების“ ნატურმორტები. ახალგაზრდა ბურჟუაზია, რომელიც ისტორიულ ასპარეზზე გამოდიოდა, სიხარულით შეჰყურებდა სამყაროს და ხობტას ასხამდა ნივთების მშვენიერებას. მაგრამ მაშინ ბურჟუაზიული ხელოვნება აიდეალვებდა ნივთებს, როგორც ადამიანის ქმნილებებს, მისი შემოქმედებითი შრომის პროდუქტებს. პოპ-არტში ნივთი ესთეტიზირებულია, როგორც „მასობრივ საზოგადოებაში“ „მასობრივი მოხმარების“ საგანი. წარმოიშობა მოხმარების ესთეტიზირებული ფეტიშიზმი, ნივთის კულტი. ეს არის პოპ-არტის თავისებურება. ამკვიდრებს რა ადამიან — მომხმარებელს, პოპ-არტი პოეტურ შარავანდედში ხედავს ან იმ ნივთს, რომელიც უნდა გახდეს „მასობრივი

მოხმარების“ საგანი, ან იმ ნივთს, რომელიც უკვე ემსახურა ადამიანს, დაძველებულია, მაგრამ ჯერ კიდევ ემჩნევა, რომ ის ადამიანის მოხმარების საგანი იყო (ნახმარი გაზ-ქურების, საბურავების, ტრილიაყებისაგან შედგენილი კომპოზიციები).

პოპ-არტისათვის დამახასიათებელია საგნის რეკლამური პროპაგანდა და მის მიმართ ფეტიშური დამოკიდებულების დამკვიდრება. ეს მიიღწევა კოლაჟების (მაგალითად, ჯ. ოლდენბურგის კომპოზიციებში) ან ინტერიერის გაფორმების საშუალებით (მაგალითად, ჯაქვზე ჩამოკიდებული ნიჩაბი — ჯ. დაინის „სამზარეულო“). პოპ-არტის კიდევ ერთი სარეკლამო ტრუქია ძველი, ნახმარი, მწყობრიდან გამოსული ნივთის ჩვენება. ამ ნივთმა უარყოფის გზით უნდა დაამკვიდროს ახალი, სრულფასოვანი პროდუქცია. ამრიგად, პოპ-არტის ესთეტიკა — ეს ყოველთვის უტილიტარიზმის ესთეტიკაა, ზოგჯერ ნიჰილისტური, რომელიც უარყოფის საშუალებით ამკვიდრებს ნივთის ფეტიშს.

პოპ-არტი — გარეგნულად მემამბოხე და თავისუფალი, ანარქიული, მაგრამ თავისი არსით დაქირავებული ხელოვნებაა, რომელიც მნიშვნელოვან დაცვით ფუნქციას ასრულებს: ის ემსახურება ადამიანის ადაპტაციას კაპიტალისტურ საზოგადოებაში. პოპ-არტის ერთ-ერთი შტო უკავშირდება „ახალი მემარცხენეების“ ძიებებსა და სოციალურ ნიჰილიზმს. მათთვის ცხოვრების შინაარსი იყო საყოველთაო უარყოფა, მიზანი კი — საყოველთაო, კოლექტიური ექსტაზი. ხელოვნება გამოდიოდა ასეთი მდგომარეობის შექმნის საშუალებად. „ახალ მემარცხენეებს“ შორის განსაკუთრებული პოპულარობით ხელოვნების ის სახეები სარგებლობდნენ, რომლებიც მყურებლებში მაქსიმალურ ექსტაზს იწვევდნენ, რასაც „ახალი მემარცხენეები“ განიხილავდნენ, როგორც ყოველდღიური გაუცხოებული არსებობით დატარგუნვილი „რევოლუციური პოტენციალების“ გამონათვისუფლებას — ექსტაზს, რომელიც მიაჩნდათ გაუცხოების ყველა და ყველანაირი ფორმის წინააღმდეგ „აჯანყებულ აქტად“. შემთხვევითი არაა, რომ სწორედ პოპ-მუსიკა, მისი ზემოქმედება მასობრივ აუდიტორიაზე იქცა ხელოვნების საზოგადოებრივი ფუნქციის განხორციელების მოდელად.

მ. ანტონიონის ფილმში „ბლოუ-აპი“ ვხვდებით პოპ-მუსიკის კოლექტიური აღქმის სცენას. ახალგაზრდული აუდიტორია სულ უფრო და უფრო იძაბება პოპ-მუსიკის მძაფრი რიტმების, ექსპრესიის, ემოციური შეტევის გავლენით. მსმენელთა თავები, მხრები, ხელები რიტმულ მოძრაობას იწყებენ, აუდიტორია ექსტაზშია, ადამიანთა თვალები სავსეა აღფრთოვანებით ყველაფრის უარყოფ-

ფელ ამბოხთან თანამონაწილეობის გამო, ამბოხთან, რომელიც მხოლოდ ბურჟუაზიული საზოგადოების ნორმების წინააღმდეგ კი არ არის მიმართული, არამედ ნორმალური ადამიანების თანაცხოვრების წინააღმდეგაც. დარბაზს აზანზარებს არაადამიანური შეძახილები. ერთ-ერთი მუსიკოსი ისეთი ძალით უკრავს, რომ მისი გიტარა ნაწილ-ნაწილ იშლება. მუსიკოსი გადაადგებს თავის ინსტრუმენტს. გაშმაგებული მსმენელები ცდილობენ გიტარის პატარა ნატეხს მაინც დაეუფლონ. ფილმის გმირი სიცოცხლის საფრთხეში ჩაგდების ფასად ახერხებს გიტარის გრიფის მოტაცებას, პოპ-მუსიკის თაყვანისმცემლები გამოუდგებიან. გმირი გარბის გასასვლელისაკენ. მღევრებისაგან თავდაღწეული, გაკვირვებით ათვალიერებს უსარგებლო ფეტიშს, და ტროტუარზე, მოზიმზიმე გამვლელთა ფერხთით აგდებს მას. ანტონიონის ფილმის ეს ეპიზოდი გვიხსნის „ესთეტიკური ჯანყის“ არსს, როგორც ჩამოყალიბების პროცესში მყოფი პიროვნების შეგუებას ბურჟუაზიული „მასობრივი მოხმარების“ და მასობრივი გაუცხოების საზოგადოებისადმი.

ფფრ-ში მასობრივი სტუდენტური მღელვარებების პერიოდში ამ სტრიქონების ავტორი ჰამბურგში ესაუბრა ცნობილ გაზეთის „დი ცაიტის“ პოლიტიკურ მიმომხილველს, რომელმაც აღიარა, რომ თუმცა ეს გამოსვლები საკმაოდ უსიამოვნოა, მაგრამ სერიოზულ შეშფოთებას არ იწვევენ, რადგან არ ემუქრებიან არსებული საზოგადოებრივი სისტემის სტაბილურობას: ახალგაზრდები „დადუღდებიან“ და „მასობრივი მოხმარების“ საზოგადოების წესიერ წევრებად იქცევიან. სხვა სიტყვებით, პოპ-არტი ადამიანში დამგროვებლისა და მომხმარებლის თვისებების აღზრდით ბურჟუაზიული საზოგადოების სტაბილიზაციის მიზნებს ემსახურება. ანარქიული ჰიპი — პიროვნების მეამბოხური დამკვიდრება ბურჟუაზიულ ღირებულებების ირონიული ფსევდოუარყოფის გზით, მხოლოდ და მხოლოდ მომხვეჭელური იდეის ნეგატიური ფორმაც: მხოლოდ ნივთთან მიმართებაში გამჟღავნდება ადამიანი. ეს დროებითი პროტესტი გულისხმობს დაბრუნებას მომხვეჭელობასთან.

ესთეტიკა—ხელოვნების მორფოლოგია

მეცნიერება მხატვრული შემოქმედების სახეთა
სისტემის შესახებ



1. ხელოვნების სახეები

ხელოვნების სახეთა სიზრავლის წყარო

ხელოვნება კონკრეტულ სახეებად არსებობს: ლიტერატურა, თეატრი, გრაფიკა, ფერწერა, ქანდაკება, ქორეოგრაფია, მუსიკა, არქიტექტურა, გამოყენებითი და დეკორატიული ხელოვნება, ცირკი, მხატვრული ფოტოგრაფია, კინო, ტელეხედვა. სადაა ხელოვნების ასეთი მრავალფეროვნების წყარო?

კანტის აზრით ეს წყარო სუბიექტის უნარების მრავალფეროვნებაშია. ჰეგელისათვის — ობიექტური იდეის შინაგან დიფერენციაში, ფრანგი მატერიალისტებისათვის — იმ მხატვრულ საშუალებათა განსხვავებაში, რომელსაც იყენებენ მუსიკოსები, პოეტები, ფერმწერები. მაგრამ კანტიც, ჰეგელიც, ფრანგი მატერიალისტებიც ხელოვნების სახეებად დაყოფის მიზეზს კი არ მიუთითებდნენ, არამედ ამ მიზეზით გამოწვეულ შედეგს გვიჩვენებდნენ.

ხელოვნების სახეებად დაყოფის ნამდვილი მიზეზი — სამყაროს მხატვრული ათვისების სფეროში ადამიანის საზოგადოებრივი პრაქტიკის ტიპების მრავალფეროვნებაა, რაც სინამდვილის ესთეტიკურ სიმდიდრეს ემყარება. კაცობრიობის მსოფლიო-ისტორიული პრაქტიკის საფუძველზე, ადამიანთა შრომითი საქმიანობის პროცესში წარმოიშვა ადამიანური სულის სიმდიდრე, განვითარდნენ ადამიანის ესთეტიკური გრძნობები, მუსიკალური ყური და თვალი, რომელსაც ფორმის სილამაზის ხედვა, სილამაზით ტკბობა შეუძლია.

სამყაროს ობიექტური ესთეტიკური სილამაზის აღიარება ხომ არ ნიშნავს სინამდვილის რაიმე განსაკუთრებული მუსიკალური, ფერწერული და სხვა თვისებების არსებობის აღიარებას? რა თქმა უნდა, ხელოვნების თითოეული სახე სინამდვილის რომელიმე გარკვეულ მხარეს აძლევს უპირატესობას. რამდენადაც ყურისათვის საგანი სხვაა, ვიდრე თვალისათვის, ამდენად სმენა ობიექტის სხვა მხარეს და თვისებებს აქცევს ყურადღებას და მხედველობა სხვას. „მუსიკალური გულისთვის ყველაფერი მუსიკაა“, — ამბობდა რ. როლანი. მაგრამ ამ მუსიკას წარმოშობს იგივე სამყარო, რომელსაც ხედავს ფერმწერი.

რ. როლანი აღწერს, თუ მისი რომანის მუსიკალური ნიჭით და-

ჯილდოებული გმირი ჟან-კრისტოფი როგორ „უსმენდა უჩინარ ორკესტრს, სურნელოვანი ნაძვების ირგვლივ მზის სხივებში გაშმაგებით მორიალე მწერების ფერხულს, კოლოების საყვირს, კრაზანების ორღანოს ბგერას, მინდვრის ფუტკრების გუნდის ზარით ჟრიალს ტყის კენწეროებზე და ღვთაებრივ შრიალს მოქანავე ხეებისა, ტოტების ჩუმ თრთოლას სიოს წამობერვაზე, ბალახის ნაზ რხევას. ნივდაკრულ ანკარა ტყის ბიბინს რომ ჰგავს ნიავის ქროლვაზე, ანდა შეეყვარებულთა ნაბიჯების ხმას. აი ეს ხმა ახლო მოდის, გვერდში ჩაგივლის და ჰაერში განიბნევა.

ყველა ეს ხმა, ეს ძახილი თავისივე არსებიდან მოესმოდა კრისტოფს — უმცირესსა და უდიდეს არსებებში სიცოცხლის ერთი მდინარე დიოდა და კრისტოფსაც ჰბანდა. ისინი იყვნენ სისხლნი სისხლთაგანნი მისნი, მასში ისმოდა იმათი სიხარულის ძმური გამოძახილი მათი ძალა ერთვოდა კრისტოფის ძალას, როგორც ათასი ნაკადული აღიდებულ მდინარეს¹

კომპოზიტორი სამყაროს სურათს სმენით აღიქვამს, მხატვარი იმავე სურათს მხედველობით აღიქვამს, სიამოვნებას მიიღებს არა ბგერებით, არამედ ფორმების სილამაზით, ხაზების თამაშით, ფერთა ელვარებით, შუქჩრდილთა თანდათანობითი გადასვლით და ა. შ. ერთი და იგივე საგანი — ადამიანისათვის ახალობელი ბუნება, რომლის ნაწილადაც ის სთვლის თავის თავს, — მხატვრის ყურადღებასაც იპყრობს და კომპოზიტორის ყურადღებასაც, რაც შესაბამისად აისახება ხელოვნების სხვადასხვა სახეებში, თავისი სხვადასხვა მხარეებით და თვისებებით. მაგრამ საბოლოოდ აღიქმება და აისახება ერთი და იგივე სინამდვილე.

კაცობრიობის მხატვრული განვითარება ორ ურთიერთშემხვედრ პროცესს შეიცავს. პირველი სათავეს იღებს სინკრეტიზმიდან (დაუნაწევრებელი, ერთიანი მხატვრული აზროვნებიდან, რომელშიც შერწყმული იყო ცეკვის, სიმღერის, მუსიკის, თეატრის, ლიტერატურის ელემენტები) და მივყავართ ხელოვნების ცალკეული სახეების ჩამოყალიბებამდე. ისტორიული პროგრესი ხელოვნებაში — ეს, კერძოდ, ხელოვნების სახეების გამოყოფის ჯერაც დაუმთავრებელი პროცესია (XX საუკუნეში, მაგალითად, ყალიბდებიან ხელოვნების სახეებად კინო, ტელეხედვა). ერთდროულად მიმდინარეობს ხელოვნებათა სინთეზის საპირისპირო პროცესიც (ჩეხოსლოვაკიური „ლატერნა მაგიკა“, მაგალითად, აერთიანებს კინოს, თეატრს, ქორეოგრაფიას და ა. შ.)

ხელოვნების განვითარებისათვის თანაბრად ნაყოფიერია რო-

¹ რ. რ. ლანე. ჟან-კრისტოფი, თბ., 1970, გვ. 242.

გორც ცალკეული სახეების საკუთარი სპეციფიკის გამოკვეთა, ასევე მუზათა ურთიერთმოქმედებაც, რომელთაგან თითოეულმა შეიძინა თავისი განუმეორებლობა. თუმცა ხელოვნების სახეებს აქვთ შეერთების, შერწყმის მიდრეკილება, უფრო მნიშვნელოვანია თითოეული მათგანის სპეციფიკური თავისებურებების განვითარება, რადგან ყოველ სახეს შეაქვს რაღაც თავისებური, განუმეორებელი, ახალი სამყაროს ესთეტიკურ ათვისებაში, კაცობრიობის მხატვრულ კულტურაში. ხელოვნების სახეთა მრავალფეროვნება გვაძლევს სამყაროს ესთეტიკური ათვისების საშუალებას მთელი მისი სიმდიდრითა და მრავალფეროვნებით¹. არ არსებობს მთავარი და მეორეხარისხოვანი ხელოვნება, ხელოვნების ყოველ სახეს აქვს თავისი ძლიერი და სუსტი მხარეები სხვა სახესთან შედარებით.

ხელოვნებათა ურთიერთშეფარდება, მათი მეტ-ნაკლები სიახლოვე, მათი შინაგანი მსგავსება, ურთიერთკავშირი და ბრძოლა ისტორიულად ცვალებადი და გარდამავალია. ჰეგელმა, მაგალითად, სრულიად სამართლიანად იწინასწარმეტყველა ფერწერის მუსიკასთან და ქანდაკების ფერწერასთან დაახლოების შესაძლებლობა: „...ბოლოს და ბოლოს ათინათთა ამ მაგიამ შეიძლება ისეთი გაბატონებული მნიშვნელობა მოიპოვოს, რომ მასთან შედარებით გამოსახულების შინაარსი საინტერესო აღარ იყოს, და რითაც ფერწერა თავისი ტონების წმინდა არომატითა და მომხიბლაობით, მათი დაპირისპირებულობით, ურთიერთგამსჭვალვით და მოციალე ჰარმონიით ისევე დაუახლოვდეს მუსიკას, როგორც რელიეფის შემდგომი განვითარების ქანდაკება უახლოვდება ფერწერის პრინციპებს“.²

ჰეგელის ეს წინასწარმეტყველება იმპრესიონისტებმა განახორციელეს. მათი სურათები ფერის მუსიკად იქცნენ, ისინი დაშორდნენ სიუჟეტურ, ლიტერატურასთან ახლოს მდგომ ფერწერას და მუსიკალურ ხელოვნებას მიუახლოვდნენ.

გამოყენებული ხელოვნება

მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთი უძველესი და დღესაც განვითარებადი სახეა — გამოყენებითი ხელოვნება. ის ხორცს ისხამს სილამაზის კანონების მიხედვით

¹ ხელოვნების სახეთა დაყოფისა და კლასიფიკაციის პრინციპების შესახებ იხ. აგრეთვე წიგნში: Борев Ю. Введение в эстетику. М., 1965, с. 247—252

² Гегель. Эстетика, М., 1971, т. 3, с. 224.

შექმნილ ყოფით საგნებში. ეს საგნები შექმნილია არა მარტო როგორც სასარგებლო, არამედ როგორც მშვენიერიც. მათი მხატვრული სახე დანიშნულებას გამოხატავს. გამოყენებითი ხელოვნება ყოველთვის, ყოველნაირად, ყოველწუთს ახდენს ესთეტიკურ ზემოქმედებას. საგნები, რომლებიც ჩვენს გარშემოა, რომლებიც გვიქმნიან სიმყუდროვეს, ჩვენს ყოფას შეადგენენ, რომლებიც გვემსახურებიან ყოველდღიურ ცხოვრებაში, შეიძლება ჰქმნიან ბევრ ხელოვნების მწვერვალებამდე ამაღლდნენ.

გამოყენებითი ხელოვნება თავისი ბუნებით ეროვნულია, ის წარმოიშობა ხალხის ჩვეულებებიდან, ტრადიციებიდან, რწმენიდან და უშუალოდაა დაკავშირებული მის წარმოებით საქმიანობასთან, ყოფა-ცხოვრებასთან.

გამოყენებითი ხელოვნების უძველესი ნიმუშები ფუფუნების საგნებია (ძველი ეგვიპტე), ლამაზი და მოხერხებული ნივთებია (ძველი საბერძნეთი), მკაცრი გემოვნებით გამორჩეული ნივთებია (რესპუბლიკის ეპოქის რომი), შუასაუკუნეობრივმა ასკეტიზმმა თავისი დალი დასვა გამოყენებით ხელოვნებას, მიანიჭა მას წმინდა კონსტრუქციული, რაციონალისტურად მკაცრი, უტილიტარული ხასიათი. ფეოდალური საზოგადოების განვითარების უფრო გვიანდელ პერიოდში გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშები ხასიათდებიან მორთულობისა და კონსტრუქციის შეხამებით. ავეჯზე, ტანსაცმელსა და გამოყენებითი ხელოვნების სხვა ნაწარმოებებზე გადაიტანეს არქიტექტურის ისრისებურ-ვერტიკალური ზაზები და ფორმები, ნივთები უფრო მდიდრულადაა ორნამენტირებული. აღორძინების ეპოქაში მნიშვნელოვანი ხდება სილამაზისა და ფუნქციის ერთიანობა. მაგრამ ჯერ კიდევ დიდხანს ნივთები ინდივიდუალური განუმეორებლობის სილამაზით არიან აღბეჭდილი. ეს უნიკალური ქმნილებებია, სადაც შენარჩუნებულია შემოქმედის — მხატვრის, ხელოსნის ტალანტი და მთლიანი პიროვნების მომხიბვლელობა.

წარმოების განვითარება ახალ დროში სპობს შემოქმედის ინდივიდუალობის დაღს. ნივთები ქარხნული წესით მზადდება. მაგრამ აი, წარმოებაში მოდის მხატვარი და იწყება დიზაინის სწრაფი განვითარება.

ბ ი რ კ ი

ცირკი — აკრობატიკის, ეკვილიბრისტიკის, ტანვარჯიშის, პანტომიმის, ჟანგლიორობის, ილუზიონიზმის, კლოუნადის, მუსიკა-

ლური ექსცენტრიკის, ცხენოსნობის, ცხოველების გაწვრთნის ხელოვნებაა.

ცირკი ესთეტიკას ერთ-ერთ ყველაზე რთულ კითხვას აძლევს: რა ხელოვნებაა ეს? რაა მისი სპეციფიკა? არის კი ცირკი ხელოვნება? თითქოს, ხელოვნებაა, მაგრამ შეიძლება, მხოლოდ სანახაობაა.

ი. დმიტრიევი სთვლის: „... ცირკი მრავალფეროვანია, მაგრამ მისი საფუძველი ყოველთვის ექსცენტრიკაა, ის, თუ გნებავთ, ცირკის ფორმაა, მის გარეშე ცირკი ისევე შეუძლებელია, როგორც ლექსები ურითმოდ, თეატრი უდილოგოდ, ფერწერა უსაღებავოდ“¹. მაგრამ არასწორია ცირკის ბუნების განსაზღვრა მისი ფორმის მიხედვით. ხომ არავინ დაკმაყოფილდება პოეზიის სპეციფიკის ისეთი განსაზღვრით: ლექსი — გართმული სტრიქონებია. რითმა ყოველთვის როდია პოეზიის ნიშანი. ზუსტად ასევე ექსცენტრიულობა არ შეიძლება იყოს ცირკის გენერალური ნიშანი. საჭიროა ვიპოვოთ მისი შინაარსის სპეციფიკა, ამისათვის კი უნდა დავუფიქრდეთ საციკო წარმოდგენის მიზანს.

პირველი, რაც თვალში გვეცემა ცირკის სპეციფიკის დადგენისას — ეს მისი „უმინობა“, შესრულებული ნომრების რაიმე მეტნაკლებად პრაქტიკულ მნიშვნელობის არარსებობაა.

რა აზრი აქვს, მაგალითად, ვასწავლოთ ლომს გახტეს რგოლში? ან ვის სჭირდება ძაღლი, რომელიც მორჩილად ჰყუფს იმდენჯერ, რა ციფრსაც დახატავს მისი მომთვინიერებელი დაფაზე? ლომი ხომ არასოდეს გახდება მეხანძრე, ძაღლი კი — მათემატიკოსი.

ცირკის ბუნების გაგების გზა ესთეტიკას არსებითად ნაპოვნი აქვს გამოყენებითი ხელოვნების თეორიის დამუშავებისას. ცირკზე ადრე წარმოიშვა და დღესაც არსებობს ისევე „უსარგებლო“ საქმიანობა, როგორც ძაღლისათვის სალტო-მორტალეს სწავლებაა. ეს საქმიანობა სამკაულების ქმნაა. მართლაც, რა პრაქტიკული დანიშნულება აქვთ მძივებს ან ბეჭედს? რა უნდა იყოს ოქრომჭედლის საქმიანობაზე უფრო უსარგებლო? ის აწახნაგებს ალმასს, ბრწყინვალეობას ანიჭებს მას. მაგრამ ბრილიანტი განა მხოლოდ ბრწყინავს, ის გამოხატავს ბუნებაზე ადამიანის გამარჯვებას. თუ ადამიანს შეუძლია დაამუშაოს ამ ქვეყნად ყველაზე მყარი მინერალი — ალმასი, ეს ნიშნავს, რომ ის თავისუფლად ბატონობს მინერალთა მთელ სამეფოზე და არ არსებობს ისეთი ქვა, რომელიც წინააღმდეგობას გაუწევდა ადამიანს. ოქრომჭედლის „უსარგებლო“

¹ Советский цирк, 1960, № 8, с. 11.

საქმიანობას ღრმა აზრი და საფუძველი აქვს: მის მიერ შექმნილი ღირებულებები მშვენივრად აღიქმებიან.

ცირკის ხელოვნება — გარკვეული აზრით, იუველირის ხელოვნებაა. ცირკის მსახიობი — იუველირია არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მას მოეთხოვება ასეთივე ოსტატობა, ასეთივე სიზუსტე და ფილიგრანულობა, არამედ იმიტომაც, რომ თავისი აზრითა და მნიშვნელობით მისი საქმიანობა ალმასის დამამუშავებელი ადამიანის საქმიანობის მსგავსია. მის საქმიანობაში უაღრესად შესაგრძნობად, თვალსაჩინოდ და დამაჯერებლად ჩანს ცხოველთა სამეფოზე თავისუფალი და სრული ბატონობა. მომთვინიერებელი თავის ნებას უმორჩილებს ნადირთა მეფეს და ამით თვალსაჩინოს ხდის ადამიანის უსაზღვრო ძლიერებას. თუ ადამიანს ძალუძს აიძულოს ნადირთა მეფე საუკუნეობრივი ინსტინქტების მიუხედავად ცეცხლს გადაახტეს, მაშასადამე, ნებისმიერი ცხოველი დაემორჩილება ადამიანს და მის ნება-სურვილს შეასრულებს. თუ შეიძლება ძაღლს ასწავლო სალტო-მორტალე, მით უფრო ადვილია აიძულო იგი უდარაჯოს სახლს ან ფარას, დაეხმაროს ადამიანს ნადირობაში. იგივე პრინციპი უდევს საფუძვლად აკრობატის საქმიანობასაც. აკრობატი თავბრუდამხვევი ნახტომებით გვიჩვენებს ადამიანის მიერ სივრცის, საკუთარი სხეულის პლასტიკის, წონასწორობის გრძნობის და ა. შ. თავისუფლად ფლობას. ცირკის მსახიობი თითქოსდა ზეამოცანას სწყვეტს, იგი საგანში ზეზომას პოულობს და მოქმედებს ექსცენტრიულობის კანონის მიხედვით. თუ მშვენიერი ის მოვლენაა, რომელსაც ადამიანი თავისუფლად ფლობს, ამალეებული — მოვლენა, რომელსაც ადამიანი ჭერ ვერ ფლობს თავისუფლად, მაშინ ექსცენტრიული არის ძნელად ასათვისებელი საგნის ვირტუოზულ-თავისუფალი ფლობის სფერო.

ექსცენტრიულობა ცირკში უბრალოდ ფორმა კი არ არის, ეს განსაკუთრებული მხატვრული შინაარსია, რომელიც ნათელ-ჰყოფს ადამიანის ძალაუფლებას ცხოველზეც, სივრცეზეც, საკუთარ სხეულზეც, საკუთარ გრძნობებზეც, ანუ ადამიანის უსაზღვრო ბატონობას მთელ სამყაროზე.

მარკო პოლო, XIII ს-ის ვენეციელი მოგზაური მოგვითხრობს, თუ როგორ განდევნა ჩინეთის მთავარმა კუბლაიმ თავისი ქვეყნიდან ოინბაზები და აკრობატები. ისინი ისე ბევრნი იყვნენ და ისე კარგად ფლობდნენ თავის იარაღს, რომ მრავალი მთა და უდაბნო გადალახეს და შორეული ქვეყნები დაიპყრეს. საცირკო ხელოვნების ასეთი ფართო გავრცელება მხოლოდ მისი სასიცოცხლო აუცილებლობით შეიძლება აიხსნას. არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ ვ. შკლო-

ესკის აზრს: „ცირკი რეალური საფრთხი; დაძლევის ადგილი იყო. დღევანდელ ცირკშიც... გიმნასტი რეალური უფსკრულის თავზე მიფრინავს მოქანავე ტრაპეციისაკენ. გამარჯვება შიშზე, შეუძლებლობაზე, რომლის ტრადიციული დასასრული უკვე გამორიცხულია, — ეს არის ცირკის საფუძველი, მისი განსხვავება თეატრისაგან“¹.

ზეამოცანის გადაწყვეტა — გამარჯვება სივრცეზე, გაბატონება ცხოველთა სამყაროზე, საკუთარ სხეულზე — ჯერ კიდევ არ არის საკმარისი საციკლო ნომრის შესაქმნელად. სპორტსმენი, რომელიც რეკორდულ მიღწევებს გვიჩვენებს, ასევე ზეამოცანას სწყვეტს, მაგრამ ის არ იქნება მსახიობი, ყოველივე ეს არენაზეც რომ გააკეთოს. ცირკის მსახიობი არა მარტო აღწევს ზებუნებრივ შედეგებს, არამედ კიდევ ქმნის სახეს ადამიანისა, რომელიც სწყვეტს ზეამოცანას, ქმნის მხატვრულ ნაწარმოებს ნორმის რიტმულ და კომპოზიციურ ორგანიზებულობის, ტრიუკების გააზრებული მონაცვლეობის, პარტნიორთა არტისტული ურთიერთობის წყალობით. საპაერო ტანმოვარჯიშე, ნომრის დამთავრებისას, თითქოს სინანულით უშვებს ხელს შტამბერტს. ეს ან დამუშავებული დეტალია, ან მხატვრული ინტუიციით ნაკარნახევი ექსტი. მაგრამ ასეთი „წვრილმანის“ გარეშე რთული სპორტული ვარჯიში არ იქცევა საციკლო ნომრად. სახიობრივი ძალის შექმნით გახდება ტრიუკი მხატვრულად გამომხატველი. თეატრისაგან ცირკი ნამდვილობით გამოირჩევა (აქ ნამდვილ სიმძიმეებს სწევენ, რეალურ დაბრკოლებებს სძლევენ), მაგრამ სცენას და არენას საერთოდ აქვთ — სახოვანობა, არტისტიზმი.

ც ი რ კ ი — ე ს რ ე კ ო რ დ ს მ ე ნ ო ბ ა კ ი ა რ ა რ კ ი ს, ა რ ა მ ე დ ს ა ხ ე ა ა დ ა მ ი ა ნ ი ს, რ ო მ ე ლ ი ც თ ა ვ ი ს უ მ ა ლ ლ ე ს შ ე ს ა ძ ლ ე ბ ლ ო ბ ე ბ ს გ ვ ი ჩ ვ ე ნ ე ბ ს.

ა რ ჭ ი ბ ე ქ ტ უ რ ა

მას შემდეგ, რაც ადამიანმა შრომის იარაღის დამზადება ისწავლა, მისი საცხოვრებელი სორო ან ბუდე კი აღარ იყო, არამედ მიზანშეწონილი ნაგებობა, რომელიც თანდათანობით ესთეტიკურ სახეს იძენდა. მშენებლობა არქიტექტურად იქცა.

ა რ ჭ ი ბ ე ქ ტ უ რ ა — ე ს ა რ ი ს ს ი ნ ა მ დ ვ ი ლ ი ს ფ ო რ მ ი რ ე ბ ა ს ი ლ ა მ ა ზ ი ს კ ა ნ ო ნ ე ბ ე ს მ ი ხ ე დ ვ ი თ ი მ შ ე

¹ Советский цирк, 1960, № 12, с. 2.

ნობების და ნაგებობების შექმნისას, რომლებმაც უნდა დააკმაყოფილოს ადამიანის მოთხოვნილება საცხოვრებელი ბინებისა და საზოგადოებრივ ნაგებობებზე. არქიტექტურა ქმნის ჩაკეტილ უტილიტარულ-მხატვრულ, ათვისებულ სამყაროს, რომელიც გამოყოფილია ბუნებისაგან, უპირისპირდება სტიქიურ გარემოს და საშუალებას აძლევს ადამიანებს გამოიყენონ გაადამიანურებულ სივრცე მათი მატერიალური და სულიერი მოთხოვნილებების შესაბამისად. არქიტექტურული სახით მხატვრულობა განუყოფელია ნაგებობების ფუნქციონისაგან და ორგანულად გამოხატავს მის დანიშნულებას.

მ. ვ. ლომონოსოვი, ხუროთმოძღვრების თავისებურებათა განსაზღვრისას, წერდა: „არქიტექტურული ხელოვნება, ძლიერი მხრების დაძაბვით და მძლავრი ხეებისა და მძიმე ქვების გარდაქმნით აგებს შენობებს, საცხოვრებლად მოსახერხებელს, თვალისთვის საამოს, უამთავლისათვის მყარს“¹. არქიტექტურის წყალობით იქმნება „მეორე ბუნების“ შემადგენელი ნაწილი — მატერიალური გარემო, რომელიც ადამიანის შრომითაა შექმნილი და სადაც იგი ცხოვრობს და მოღვაწეობს.

არქიტექტურას ანსამბლურობისაკენ აქვს მიდრეკილება. მისი ნაგებობისათვის მნიშვნელოვანია შეხამება ბუნებრივ ან ურბანისტულ (ქალაქურ) პეიზაჟთან. მაგალითად მხატვრულ გამომხატველობას მოსკოვის უნივერსიტეტის ახალ შენობას ის ანიჭებს, რომ იგი აგებულია ლენინის გორაზე, საიდანაც იშლება დედაქალაქის და შუარუსული დაბლობის შორს მიმავალი სივრცეების ხედი. კარგად ჩაეწერა მოსკოვის ქალაქურ პეიზაჟში ეკონომიური ურთიერთდახმარების საბჭოს შენობა, რომელიც, გადაშლილ წიგნს მოგვაგონებს.

არქიტექტურული ნაგებობების ფორმები დამოკიდებულია გეოგრაფიულ და კლიმატურ პირობებზე, ლანდშაფტის ხასიათზე, მზის სინათლის ინტენსივობაზე, სეისმურ უშიშროებაზე და ა. შ ხუროთმოძღვრები განსხვავებულად ითვალისწინებენ ბუნებრივ გარემოს — ეს დამოკიდებულია გემოვნებაზე და შემოქმედების პრინციპებზე, რაც სოციალურადაა გაპირობებული. არქიტექტურის განვითარება დამოკიდებულია სოციალური წყობის ხასიათზე. ესთეტიკურ იდეალებზე, საზოგადოების უტილიტარულ და მხატვრულ მოთხოვნილებებზე. არქიტექტურა ხელოვნების სხვა სახეე-

¹ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., М.-Л., 1959, т. 8, с. 808.

ბზე უფრო მჭიდროდაა დაკავშირებული საწარმოო ძალების, ტექნიკის განვითარებასთან. ის ხელოვნებაა, ინჟინერია, მშენებლობაც. ხელოვნების არც ერთი სფერო არ მოითხოვს კოლექტიური ძალების და მატერიალური სახსრების ისეთ თავმოყრას, როგორც არქიტექტურა. ისაკის ტაძარს, მაგალითად, ნახევარი მილიონი ადამიანი აგებდა ორმოცი წლის განმავლობაში. არქიტექტურული ნაწარმოებები საუკუნეებისათვის იქმნება. „ქვის წიგნის“ ავტორი და მისი ძირითადი „მკითხველი“ — ხალხია.

ხუროთმოძღვრული ნაწარმოები, ვ ჰიუგოს სიტყვებით, — ქვის უზარმაზარი სიმფონიაა, ადამიანისა და ხალხის დიადი ქმნილებაა, ერთიანი და რთული, მსგავსი „ილიადას“ და „რომანსეროსი“, რომლებსაც ის ენათესავება, მთელი ეპოქის ძალების გაერთიანების საოცარი შედეგია.

არქიტექტურა შეიძლება შეუკავშირდეს მონუმენტალურ ფერწერას, ქანდაკებას, დეკორატიულ და ხელოვნების სხვა სახეებს. არქიტექტურული კომპოზიციის საფუძველია მოცულობით — სივრცითი სტრუქტურა, შენობის ან შენობათა ანსამბლის ელემენტების ორგანული ურთიერთკავშირი. ნაგებობის მასშტაბი მნიშვნელოვნად განაპირობებს მხატვრული სახის ხასიათს, მის მონუმენტალურობას ან ინტიმურობას.

არქიტექტურა უშუალოდ არ ასახავს სინამდვილეს, მას გამომხატველობითი ხასიათი აქვს და არა გამომსახველობითი.

მოცულობითი შეფარდებების რიტმი, ასევე ხაზები — მისი გამომხატველობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საშუალებაა. თანამედროვე მხატვრული სტრუქტურის დამახასიათებელი თავისებურება — არითმია რიტმში, დისონანსი ჰარმონიაში თანამედროვე არქიტექტურის მიღწევებსაც ახასიათებს, მაგალითად ქალაქ ბრაზილიის შენობათა ანსამბლს.

არქიტექტურა წარმოიშვა შორეულ წარსულში, ბარბაროსობის უმაღლეს საფეხურზე, როცა მშენებლობაში მოქმედებას იწყებენ არა მარტო აუცილებლობის, არამედ სილამაზის კანონებით.

ძველ ეგვიპტეში აგებდნენ უზარმაზარ აკლდამებს — პირამიდებს (გიზაში ნეოპსის პირამიდის სიმაღლე 150 მეტრს აღწევს), ტაძრებს, რომლებსაც მრავალი მასიური სვეტი ამშვენებდა (კარნაკში ამონის ტაძრის სვეტების სიმაღლეა 20,4 მ. დიამეტრი — 3,4 მ.). ამ არქიტექტურას ახასიათებს ფორმების პრიმიტიული გეომეტრიული სიზუსტე, დაყოფათა არარსებობა, ნაგებობისა და ადამიანის მასშტაბების შეურიგებლობა, პიროვნების დამორგუნველი მონუმენტალურობა. გრანდიოზული ნაგებობები იქმნებოდა არა ხალხის

რეალური მოთხოვნები დასაკმაყოფილებლად, არამედ საკულტო მიზნებისათვის, ფარაონის დესპოტური ძალაუფლების განსაღიღებლად.

ძველ ელადაში არქიტექტურა დამოკრძალებულ იერს იძენს. საკულტო ნაგებობები (მაგალითად, პართენონის ტაძარი) თავისი არქიტექტურით ბერძენი მოქალაქის სილამაზეს, თავისუფლებას, ღირსებას ამკვიდრებს. წარმოიშობიან საზოგადოებრივ ნაგებობათა ახალი სახეები — თეატრები, სტადიონები, სკოლები. ხუროთმოძღვრები თავიანთ შემოქმედებაში მისდევენ არისტოტელეს მიერ ჩამოყალიბებულ სილამაზის ჰუმანისტურ პრინციპს: მშვენიერი არც ძალიან დიდი უნდა იყოს და არც ძალიან პატარა. ადამიანი აქ გვევლინება როგორც სილამაზის და ნაგებობათა მასშტაბების საზომი. ანტიკური საბერძნეთის ხუროთმოძღვრებმა შექმნეს ორდერული სისტემა და სხვა კონსტრუქციები, რომლებმაც დიდი როლი შეასრულეს არქიტექტურის განვითარებაში. ძველ რომში ხუროთმოძღვრები ფართოდ იყენებდნენ ბეტონის თაღვან და კამაროვან კონსტრუქციებს. გაჩნდნენ ნაგებობათა ახალი ტიპები: ამფითეატრები, ფორუმები, ტრიუმფალური თაღები, რომლებიც ასახავდნენ სახელმწიფოებრიობის, სამხედრო ძლიერების იდეებს.

შუა საუკუნეებში არქიტექტურა წამყვანი და ყველაზე მასობრივი ხელოვნებაა, რომლის სახეები მისაწვდომი იყო უწიგნური ადამიანებისათვისაც კი, მაგრამ ხალხი შეზღუდული იყო ბრწყინვალე სასახლეების უტილიტარული ფუნქციებით სარგებლობაში და უბადრუკ ქონებაში ცხოვრობდა. არქიტექტურის გამომხატველობითი შესაძლებლობები ეკლესიამ გამოიყენა. გოთური ტაძრების ცაში ატყორცნილ სწრაფვაში, ღმერთისაკენ არა მარტო რელიგიური ლტოლვა იყო გამოხატული, არამედ ბედნიერებისაკენ ადამიანთა მიწიერი მისწრაფებაც.

აღორძინების ეპოქაში არქიტექტურა ახალ საფუძველზე აწვითარებს ანტიკური კლასიკის პრინციპებს და ფორმებს. ანტიკურობის კომპოზიციური ფორმები კანონიზირებული იყო კლასიციზმის ხელოვნებაში. XVI ს-ის ბოლოდან XVIII ს-ის შუაწლებამდე, ეროვნული სახელმწიფოების ჩამოყალიბების რთულ ეპოქაში, რასაც სისხლისმღვრელი ომები ახლდა თან, ვითარდებოდა ბაროკოს სტილი. ამ სტილით აგებული შენობები გამოირჩევიან ნაძვრწი მორთულობების ღიდი რაოდენობით, დანაწევრების და სივრცითი შეფარდების სირთულით, პარადულობით, ამარლებულობით, ემოციური ეგზალტაციით და ფორმების კონტრასტულობით. ბაროკოს სტილით აგებული ზოგიერთი შენობა აბსოლუტიზმისა (მაგალი-

თად, ვერსალის სასახლე) და კათოლიციზმის (მაგალითად, ეკლესია სანტა მარია დელა ვიტორია რომში) დამკვიდრებასა და განდიდებას ემსახურება.

XVIII საუკუნის დასაწყისში საფრანგეთში წარმოიშვა და მთელს ევროპაში გავრცელდა არისტოკრატიის გემოვნების გამომხატველი ახალი სტილი — როკოკო. მისთვის ნიშანდობლივია უცნაური ორნამენტალური ფორმები, საგანგებო ასიმეტრიულობა და რთული ტალღოვანი ხაზები (ასეთია სასახლე სან-სუსი პოტსდამში). ინტერიერში გვხვდება მდიდრული მოხატულობა და უზარმაზარი სარკეები, რომლებიც სიმსუბუქის და კედლების არამატერიალურობის შთაბეჭდილებას ჰქმნიან.

XVIII ს-ის მეორე ნახევარში როკოკო ადგილს უთმობს ამპირს — მონუმენტურ, დიად სტილს. ამპირი კლასიციზმის ტრადიციებს და რომის იმპერატორთა ეპოქის სტილს ემყარება. ის გამოსახავს სამხედრო ძლიერებას და სახელმწიფო ხელისუფლების სიდიადეს (მაგალითად, გრანდიოზული ტრიუმფალური თაღი ეტუალის მოედანზე პარიზში, ან ვანდომის სვეტი, რომელიც იმეორებს ტრაიანის სვეტს რომში).

თვალსაჩინო ადგილი არქიტექტურის ისტორიაში რუსულ ხუროთმოძღვრებას უკავია. მისი მიღწევები განხორციელებულია კრემლებში, ციხე-სიმაგრეთა ანსამბლებში, სასახლეებში, საკულტო და სამოქალაქო ნაგებობებში (იოანე დიდის სამრეკლო, ვასილ ნეტარის ტაძარი). თვითმყოფ რუსულ ეროვნულ ტრადიციებს ვხვდებით ხის ნაგებობებში მათი მკაფიო კონსტრუქტიული გადაწყვეტილებით და მდიდარი ორნამენტული ფორმებით (მაგალითად, ეკლესიები კიეებში). „რუსულ ბაროკოს“ ნაგებობებში რუსული სახელმწიფოს ერთიანობის, ეროვნული ცხოვრების აღმავლობის იდეა იყო ხორცშესხმული (მაგალითად, ზამთრის სასახლე და ცარსკოე სელოს ანსამბლები. — რასტრელის შედევრები). XVIII-XIX საუკუნეებში შემეშავდა რუსული კლასიციზმის ძირითადი პრინციპები: არქიტექტურული სახის ხალხურობა, უბრალოება და გამომხატველობა, რაც მარტივი კონსტრუქტიული და მხატვრული საშუალებებითაა მიღწეული.

XX საუკუნეში ნაგებობათა ახალი ტიპები ჩნდებიან: სამრეწველო, ადმინისტრაციული, სატრანსპორტო, მრავალსართულიანი საცხოვრებელი სახლები და მთელი მასივები. არქიტექტურული მშენებლობა ინდუსტრიული მეთოდით წარმოებს, იყენებენ ახალ მასალებს და ქარხნული წესით დამზადებულ სტანდარტულ ელემენტებს. ეს ცვლის ესთეტიკურ კრიტერიუმს არქიტექტურაში და ახალ

მხატვრულ-გამომხატველობით საშუალებებს გვთავაზობს. ქალაქ-მშენებლობაში, მაგალითად, წარმოიშვა მასობრივი განაშენიანების მხატვრული გამომხატველობის პრობლემა.

მიდრეკილება ნაგებობების ზედმეტად მოკაზმვისაკენ, რაც ახასიათებდა ადრეულ საბჭოთა არქიტექტურას, სერიოზულად ამუხრუჭებდა მის განვითარებას. მასზე უარის თქმამ გააიაფა მშენებლობა და გაზარდა მისი მასშტაბები და ტემპები; თანაც არქიტექტორთა აზრი წარიმართა ეპოქის სულის შესაფერისი მხატვრულად უბრალო, გამომხატველი და რაც მთავარია, საკუთრივ არქიტექტურული გადაწყვეტილებების ძიებისაკენ. ამ მიმართებით საინტერესოა პიონერთა სასახლე, კინოს ვეტერანთა სახლი, შენობათა კომპლექსი კალინინის პროსპექტზე მოსკოვში.

არქიტექტურას მსოფლიოს მატრიანეს უწოდებენ: ის მაშინ ლაპარაკობს, როცა უკვე დაღუპებულია სიმღერებიც, ცეკვებიც, თქმულებებიც და როცა უკვე აღარაფერი მოგვაგონებს უკვალოდ გარდასული ხალხების შესახებ. „ქვის წიგნის“ ფურცლებზე კაცობრიობის ისტორიის ეპოქებია აღბეჭდილი.

დეკორატიული ხელოვნება

დეკორატიული ხელოვნება ეს არის გარემოს ესთეტიკური ათვისება. ეს ხელოვნება იჭრება ადამიანების ყოველდღიურ ცხოვრებაში, მხატვრულად აფორმებს ადამიანის მიერ შექმნილ „მეორე ბუნებას“: შენობებს, ნაგებობებს, სათავსოებს, მოედნებს, ქუჩებს, გზებს. ის ქმნის სილამაზეს საცხოვრებელი და საზოგადოებრივი ნაგებობების შიგნით და მათ გარშემო. დეკორატიული ხელოვნების ნიმუში შეიძლება იყოს კარის სახელური და მოაჯირი, ფანჯრის მინა და ლამპარი.

დეკორატიული ხელოვნება აერთიანებს ხელოვნების სხვა სახეების, განსაკუთრებით ფერწერის და ქანდაკების მიღწევებს. ფერწერა როგორც ხელოვნება თავდაპირველად არსებობდა კედლის (კლდის), ესე იგი, უფრო ზუსტად, დეკორატიული ფერწერის სახით და მხოლოდ მოგვიანებით ჩამოყალიბდა დამოუკიდებელი ფერწერა. იგივე ითქმის ქანდაკების შესახებაც. დეკორატიული ხელოვნების ერთ-ერთი სახეა — კედელზე შესრულებული მონუმენტური ფერწერა (ფრესკა), რომელიც არქიტექტურულ სახესთანაა დაკავ-

შირებული. კედელზე მხატვრობას მისმა ტექნიკამ მისცა სახელი: „ალ-ფრესკო“ — ნიშნავს წყლით გაზავებული საღებავებით სველ ბათქაშზე ხატვას. მსოფლიო ხელოვნების მრავალი უდიდესი ქმნილება (მაგალითად, მიქელანჯელოს, რაფაელის ფრესკები) მონუმენტურ-დეკორატიული ნაწარმოებების რიგს მიეკუთვნება.

დეკორატიული ხელოვნების განსაკრის ნიმუშია სტანცა დელა სენიატურა ვატიკანში (ოთახი, სადაც პაპი სასამართლო დოკუმენტებს აწერდა ხელს). ამ ოთახის კედლები და ჰერი მოხატულია რაფაელის მიერ. ფრესკები შექმნილია ღვთისმეტყველების, მართლმსაჯულების, ფილოსოფიის, მეცნიერების, პოეზიის თემებზე. ფრესკა „ათენის სკოლა“ ბერძენი ფილოსოფოსების შეხვედრას გამოხატავს. თითქმის ორმოცდაათი ფილოსოფოსის ფიგურა განსაცვიფრებელი კომპოზიციური და კოლორიტული ოსტატობითაა განლაგებული. კოლორიტული ინდივიდუალობის სიმრავლის მიუხედავად, სურათი ფერთა მკაცრი ჰარმონიით გამოირჩევა. ამ ფრესკის მხატვრული ეფექტი ერთ-ერთი საიდუმლო პერსპექტივაა. დიდ მხატვრულ ეფექტს იწვევს სიღრმეში მიმავალი პერსპექტიული კომპოზიცია. კვადრატების ორი რიგი იატაკზე მაყურებლის მზერას წარმართავენ სურათის სიღრმისაკენ. შემდეგ ეს აუჩქარებელი, საზეიმო მოძრაობა გრძელდება დიდებული კიბის საფეხურებზე და მთავრება სიღრმეში მიმავალი თაღების ანფილადით. წინა პლანზე ფილოსოფოსთა ფიგურებია, რომელთაგან ზოგი ზის, ზოგი კი დახრილია. შემდეგ გამოხატულია კიბეზე ამავალი რამოდენიმე ფილოსოფოსი და დიოგენი, რომელიც საფეხურებზე წამოწოლილა. ეს დეტალი ფრესკის წინა და უკანა პლანების კომპოზიციურ კავშირს ჰქმნის და ბოლოს, ცენტრში, ლურჯი ცის ფონზე ანტიკური ფილოსოფიის ორი კორიფე — პლატონი და არისტოტელე. რაფაელის მიერ მოგონილი და „აგებული“ დიდებული სასახლე შესანიშნავად აერთიანებს სურათის მთელ კომპოზიციას და ინარჩუნებს, მიუხედავად ფრესკის სიღრმეში მიმავალი პერსპექტივისა, მის ჰორიზონტალურ, ხაზობრივ პლანს და კედლის მხედველობით მთლიანობას. რენესანსური ფერწერის ასეთი მნიშვნელოვანი კომპოზიციურ-პერსპექტიული და კოლორიტული პრინციპები ამდღრებდნენ მონუმენტურ-დეკორატიულ ხელოვნებას, რომელმაც მარადიულობას აზიარა აღორძინების ჰუმანისტური იდეები.

დეკორატიული ხელოვნება — მორთვის ხელოვნებაა და არა სიკეკლუცის. იგი ერთიანი არქიტექტურული ანსამბლის შექმნას უწყობს ხელს. დეკორატიული ხელოვნების ნაწარმოებები უსიცო-

ცხოლო სიმბოლოები როდია — ადამიანის საქმეების, მისწრაფებების, გრძნობების, ჩანაფიქრების ცოცხალი ხატებია. დეკორატიულ ხელოვნებაში ყველაზე მეტად ვლინდება ეპოქის სტილი. ხელოვნებათმცოდნეს და არქეოლოგს კარის სახელურის ნატეხის ან კედლის მოხატულობის ფრაგმენტების საფუძველზე ისეთივე სიზუსტით შეუძლია ადადგინოს ეპოქის სახე, როგორაც პალეონტოლოგს ერთი კბილის საფუძველზე დიდი ხნის წინათ გადაშენებული ცხოველის და მისი გარემოს ნიშატი.

ფერწერა და გრაფიკა

ფერწერა მხატვრის შემოქმედებითი წარმოსახვით გარდაქმნილი რეალური სამყაროს სურათების სიბრტყეზე გამოსახვაა.

უძველესი მხატვარი ვერ ხედავდა პეიზაჟის სილამაზეს. ინგლისელი არქეოლოგი და ეთნოგრაფი ე. ტეილორი წიგნში „პირველსამყაროს აღნიშვნებია, ვიდრე მათი გამოსახვა“¹. მონადირე-მხატვრები, ეშვს გარეშეა, გაცილებით მალა დგანან, ვიდრე ძველი მხატვრები, კერძოდ, ლანდშაფტის ფერწერაში. ძველად, რა განსაკვიფრებლადაც არ უნდა ყოფილიყვნენ დახატული ფიგურები, უხეში მთები, ტყეები და სახლები უკანა პლანზე ჯერ კიდევ იდეოგრაფიულ დამწერლობას მოგვაგონებენ, — ისინი უფრო გარე სამყაროს აღნიშვნებია, ვიდრე მათი გამოსახვა“¹. მონადირე — მხატვრის ყურადღება სასიცოცხლო წყაროზე იყო კონცენტრირებული, ის შესანიშნავი ანიმალისტი იყო.

ძველ ფერწერაში გამოსახული მოვლენების თანაფარდობა არ იყო იმდენად სივრცითი, რამდენადაც აზრობრივი. ავსტრალიაში კუნძულ ჩემზე (კარპენტარიის ყურე) არის უძველესი გამოქვაბული. აქ თეთრ კედელზე შავი და წითელი საღებავებით დახატულია კენგურუ, რომელსაც ოცდათორმეტი მონადირე მისდევს. ამ მონადირეთაგან რიგით მესამე სხვებზე ორჯერ უფრო მაღალია, რადგან ის ბელადის გამოსახულებაა. ძველი ეგვიპტელი მხატვრები, ასევე აზრობრივი გამოყოფის გამო, მხედართმთავარს მემორებზე გაცილებით უფრო დიდს ხატავდნენ. ეს პირველი, ხაზობრივი და სივრცით პერსპექტივების, ჯერ არ მცოდნე ფერმწერის, კომპოზიციური აქცენტია.

აღორძინების ეპოქაში კომპოზიციური აქცენტები კომპოზი-

¹ Тэйлор Э. Первобытная культура, М., 1939, с. 174.

ციის გაშლილ პრინციპებად იქცევიან. სურათში ფიგურების ესა თუ ის განლაგება მათ ურთიერთობას, ხასიათებს და მათ ურთიერთ-მოქმედებას გამოხატავდა. კომპოზიცია სიერცეში გაიშალა.

ძველ დროში გრაფიკა და ფერწერა ახლოს იდგნენ არა მარტო ერთმანეთთან, არამედ ლიტერატურასთანაც. ძველ ჩინურ და ეგვიპტურ ფერწერას ერთი საერთო თავისებურება აახლოვებს. ეს თავისებურება თხრობითობაა. სურათი, ჩვეულებრივ, ფიგურების რიგით გადმოცემული მოვლენათა ჭაჭვი, თხრობა იყო. მაგრამ განვითარების უკვე ამ ადრეულ ეტაპზეც ფერწერა საგნის შესახებ სხვადასხვა თვალსაზრისს გამოხატავს. მხატვრები ძველ ეგვიპტეში პროფილში გამოსახულ სახეზე ორივე თვალს ხატავდნენ, სამხრეთ მელანეზიის ფერმწერთა სურათებში კი დაფარული სიბრტყეებიცაა გამოსახული: ადამიანის თავს ზემოთ დახატულია დისკო, რომელიც კეფას აღნიშნავს, ან ორმაგი სახე, რომელიც ყოველმხრიდან დანახულს გამოსახავს.

შუა საუკუნეების ფერწერა სამყაროს პირობით-სიბრტყით გამოსახულებას იძლეოდა. კომპოზიცია ითვალისწინებდა არა საგნის დაშორებას დამკვირვებლისაგან, არამედ მის აზრს და მნიშვნელობას. ეს თავისებურებები რუსულ ხატებსაც ახასიათებს.

აღორძინების ეპოქაში ფერწერა განვითარების ისეთ საფეხურს აღწევს, რომ იგი გარკვეული აზრით წამყვანი ხელოვნება ხდება. ეპოქის ანტიასკეტური, ანტისქოლასტიკური პათოსი, სწრაფვა პრაქტიკის, სიცოცხლის, სიმდიდრის, მისი სულიერი და ხორციელი სიამოვნებებისაკენ ყველაზე სრულად და უკეთ ფერწერაში შეიძლება გამოხატულიყო. (ს. ბოტიჩელი „გაზაფხული“). ფერმწერები ადამიანის ასაკობრივ ანატომიას გადმოსცემენ (ყრმა, რომელიც ლეონარდო და ვინჩის მადონა ლიტტას უჭირავს — ეს ჭუჭა კი არაა, არამედ ნამდვილად ჩეილია), წარმოსახავენ მოძრავი ადამიანური სხეულის ანატომიას.

აღორძინების მხატვრები ამტკიცებდნენ ფერწერის ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობას, ფერწერისა, რომელსაც ლიტერატურისაგან განსხვავებით თარგმნა არ სჭირდება (რაფაელის „მადონა“). ლეონარდო და ვინჩი წერდა: „...თუ პოეტს გონებას ყურის საშუალებით ემსახურება, ფერმწერი მას თვალით ემსახურება, რაც უფრო ღირსეული გრძნობაა, მაგრამ მე მათგან სხვა არაფერს მოვითხოვ, გარდა იმისა, რომ კარგმა ფერმწერმა გამოსახოს ბრძოლის მძინვარება და რომ პოეტმა აგვიწეროს სხვა ბრძოლა და რომ ისინი ერთმანეთის გვერდით გამოიფინონ. ნახავდი, სად უფრო დიდხანს შეჩერდებიან მაყურებლები, სად უფრო მეტს იკამათე-

ბენ, რომელი მიიღებს მეტ ქებას და რომელი მოუტანს მეტ კმაყოფილებას. რა თქმა უნდა, სურათი, როგორც გაცილებით სასარგებლო და მშვენიერი, უფრო მეტად მოეწონებათ... შეარჩიე პოეტი, რომელიც ქალის მშვენიერების შესახებ მოუთხრობს მის სატრფოს, და შეარჩიე ფერმწერი, რომელიც დახატავს მას, და შენ დაინახავ, თუ რომლისავენ უბიძგებს ბუნება შეყვარებულ მსაჯულს¹.

აღორძინების ეპოქაში ეყრება საფუძველი კოლორიტულ კომპოზიციას, რომელიც მთავარს, ცენტრალურს სურათში ფერისა და სინათლის საშუალებით გამოჰყოფს (ამ მხრივ საინტერესოა ლეონარდო და ვინჩის „ქალი ყარყუმით“). რემბრანდტი პორტრეტებში მუქი ფონის გამოყენებით ქმნის სინათლის აქცენტს, რომელიც გამოჰყოფს ყველაზე მეტყველს ადამიანში — მის სახეს და ხელებს. ისინი თითქოს გამოეყოფიან სიბნელეს, რომელიც ყოველწუთს მზადაა ჩაყლაპოს პიროვნება. რემბრანდტის ამ კოლორიტული კომპოზიციის უკან ღრმა ფილოსოფიურ-ტრადიციული პოზიცია ჩანს.

აღორძინებამ აღმოაჩინა პერსპექტივის კანონები და მეტიც — სივრცის თავისუფალი ფლობა. პერსპექტივის იდეას ამუშავებდნენ ბრუნელესკი და ალბერტი, რომლებიც ასწავლიდნენ სურათში სივრცის ისეთნაირ ორგანიზებას, რომ იგი უნდა შენდებოდეს საგნებისაგან ჩვენი თვალებისაგან მომავალი სხივებით შექმნილი წაკვეთილი პირამიდის პრინციპების შესაბამისად. სივრცის დაუფლებაზე მხოლოდ პერსპექტივის აგება არ მიგვიითიბებს (მაგ., ლეონარდო და ვინჩის „საიდუმლო სერობა“); იქმნება „დემატერიალიზებული“ სივრცე. ასე, სურათში „სიქსტის მადონა“ რაფაელმა გამოსახა ქალი, რომელიც ღრუბლებზე მოაბიჯებს. სივრცის დემატერიალიზაციის ეს ეფექტი პერსპექტივის გადაავილებითაა მიღწეული. სურათის წინა პლანზე, ღვთისმშობლის წინარე ორი (სახით მაყურებლისაგან) ანჯელოსია, მაგრამ მათი მზერა მაინც დედაღვთისკენაა მიქცეული. ჩვეულებრივი პერსპექტივის კანონებით მათ არ შეუძლიათ მადონას უყურონ, რადგან იგი მათ უკანაა გამოსახული, მაგრამ ისინი არამატერიალურ სივრცეში არსებობენ, და მათ თვალწინ სასწაული ხდება — მოევლინათ ქალი, რომელსაც ღმერთი მოჰყავს, ამიტომ შეუძლებელიც შესაძლებელია.

XIX საუკუნეში ღრმავდება და სრულდება ფერწერისა და გრაფიკის გამიჯვნის პროცესი, რომლის ნიშნები ადრევე შეიმჩნეოდა. გრაფიკის სპეციფიკა — ხაზების შეფარდებაშია. ის გამოსახავს საგნის

¹ Леонардо да Винчи. Избр. произв., М., 1935, т. 2, с. 62-63

ფორმებს, გადმოსცემს მათ განათებულობას, სინათლისა და ჩრდილის შეფარდებას და ა. შ. ფერწერა აღბეჭდავს სამყაროს ფერთა რეალურ ურთიერთმიმართებას, ფერში და ფერის საშუალებით ის გამოხატავს საგნების არსს, მათ ესთეტიკურ ღირებულებას, მათ საზოგადოებრივ დანიშნულებას, გარემოსადმი მათ შესაბამისობას ან შეუსაბამობას. გრაფიკისაგან პრინციპული განსხვავება ნათლად ჩანს იმპრესიონისტების ფერწერაში. იგი არაფერს გადმოსცემს ფერის გარეშე, ყველაფერ ხაზობრივს, წრიულს მასში მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა აქვს. ფერწერული ნაწარმოებების ესთეტიკური აზრის მთავარი მატარებელი ხდება არა ნახატი, არამედ გამოსახული საგნების ფერთა შეფარდება. „ფერწერა... გადაიქცა პოემად, რომელიც დამოუკიდებელია ექსპრესიის, სტილის და ნახატისაგან, რაც ძველი ფერწერის მთავარი მიზანი იყო. იქნებ აუცილებელია სხვა სახელი მოვუგონოთ ამ სპეციალურ ხელოვნებას, რომელიც იმდენადვე უახლოვდება მუსიკას, რამდენადაც შორდება ლიტერატურას...“¹

ფერწერამ აითვისა სინათლე. ის გამოსახავს სინათლის, ბინდის, ნისლის, ჰაერის, ჩრდილის ფერს. კ. მონეს სურათებში, რომლებშიც ლონდონის ნისლია გამოსახული, დაქერილი და აღბეჭდილია სინათლის უმცირესი ცვალებადობა. სურათის თვით კომპოზიცია კოლორიტული ხდება (მაგალითად, ვ. ვან-გოგის, ო. რენუარის, ე. მანეს, ა. ტულუზ-ლოტრეკის სურათები). თანამედროვე ფერწერაში, ამბობს პ. პიკასო, ფუნჯის თითოეული მოსმა ზუსტ ოპერაციად იქცა, რომელიც მესაათის მოქმედებას ჰგავს. ვთქვათ, რომელიმე პერსონაჟის წვერს ხატავ; ის წითურია, და ეს მოწითალო ფერი გაიძულეხს ყველაფერი გადაადგილო ანსამბლში, შეცვალო ყველაფერი, რაც მის გარშემოა, — ეს ჯაჭვური რეაქციის მსგავსია.

XX საუკუნეში ფერწერის ხასიათი მკვეთრად იცვლება. სამყაროს ფერწერულ ხედვაზე გავლენას ახდენს ფოტოს და კინოს. გაჩენა, ტექნიკის განვითარება, თანამედროვე ადამიანის შთაბეჭდილებების სიმდიდრე და მრავალფეროვნება, მისი ინტელექტუალური და ემოციური სამყაროს გაღრმავება. ფერწერაში ეს იწვევს სურვილს, საგანი გამოისახოს კინოს ტექნიკის მსგავსად, რაც გულისხმობს საგნის ყოველმხრივ ხედვას ცვალებადი, მოძრავი პოზიციებიდან. ფოტოგრაფიის გამოჩენამ და მის მიერ ფერის ათვისებამ ფერწერის წინაშე ახალი ამოცანები დააყენა. საგნის სამახსოვროდ აღბეჭდვა ახლა ფოტოგრაფიას შეუძლია. XX საუკუნის

¹ Моклер К. Импрессионизм, Его история, его эстетика, его мастер, М., 1908, с. 22.

ფერწერაში გაიზარდა სუბიექტური საწყისის როლი, მეტი მნიშვნელობა შეიძინა პირადმა ხედვამ, ცხოვრების ინდივიდუალურმა აღქმამ (გაგიხსენოთ თუნდაც ი. გრაბარის „მარტის თოვლი“).

ქანდაკება

ო. როდენმა ღმერთის ხელის გამოსახვისას, იგი მოქანდაკის ძეგლად აქცია, რომელიც თიხას სრესს. მოქანდაკის შრომა მართლაც წააგავს ღმერთის მიერ სამყაროს ლეგენდარულ შექმნას.

ქანდაკება სივრცითი — გამომსახველობითი ხელოვნებაა, რომელიც სამყაროს მოვლენათა ცხოვრებისეული ნირის გადმოცემის უნარმქონე მასალაზე. აღბეჭდილი, პლასტიკური სახეებით ასახავს.

სკულპტურულ ნაწარმოებს მარმარილოსაგან, გრანიტისაგან და სხვაგვარის ქვისაგან კვეთენ, გამოჭრიან ხისაგან, ძერწავენ თიხისაგან. რბილი მასალა დროებითია. ასეთი მასალით მუშაობისას ჩვეულებრივ იგულისხმება, რომ შემდგომში ნაწარმოები უნდა ჩამოიხსნას უფრო გამძლე მასალაში — თუჯში, ბრინჯაოში. ჩვენს დროში გაიზარდა ქანდაკებისათვის გამოსადეგი მასალების რაოდენობა: არსებობენ ფოლადის, ბეტონის, პლასტმასის და სხვა მასალით დამზადებული ნაწარმოებები.

ადამიანი ქანდაკების მთავარი, მაგრამ არა ერთადერთი ობიექტია. ანიმალისტები ქმნიან ცხოველების ფიგურებს. მრავალ ქანდაკებას. ადამიანის გარემოს მხოლოდ დეტალების წარმოქმნა შეუძლია. ქანდაკების ისეთი სახეები, როგორცაა ბარელიეფი და პორელიეფი, ფერწერას და გრაფიკას უახლოვდება და პეიზაჟის გამოსახვა შეუძლია.

ქანდაკება ყოველთვის მოძრაობას გადმოსცემს. სრული უძრაობაც კი ყოველთვის შინაგან მოძრაობად აღიქმება, როგორც გავრცობილი და მიმდინარე მდგომარეობა არა მარტო სივრცეში, არემედ დროშიც. მკვდარი ადამიანის სკულპტურული გამოსახულება გადმოგვცემს დაფარულ მოძრაობას, სხეულში განფენილ, სამარადჟამოდ გაყინულ, მის უკანასკნელ შევებას ან უკანასკნელ გაბრძოლებას. ასეთია ღვთისმშობლის მუხლზე მწოლიარე მკვდარი ქრისტეს გამოსახულება მიქელანჯელოს ქანდაკებაში „პიეტა“. მოძრაობა თვლემს ძე-ღვთის სხეულში, რომელიც ცურდება ღვდის მუხლებიდან და თითქოს ამავე დროს ეწინააღმდეგება ამ უსიციოცხლო ვარდნას.

მოქანდაკეს მოქმედების მხოლოდ ერთი მომენტის გამოსახვა შეუძლია, მაგრამ ეს ერთი მომენტი ატარებს მთელი წარსულის და შემდგომის დაღს. ეს ქანდაკებას დინამიურ გამომსატველობას ანიჭებს. ქანდაკების აღქმა ყოველთვის დროში და თანამიმდევრულად მიმდინარეობს. ეს ხელს უწყობს მოძრაობის გადმოცემას და გამოიყენება სკულპტურულ კომპოზიციაში. პოზიციის, ზედვის რაკურსის შეცვლა, ყოველი მზრიდან დათვალიერება მოცულობით გამოსახულებაში მის განსხვავებულ მხარეებს წამოსწევს წინა პლანზე. მომაკვდავი მონა მიქელანჯელოს ქანდაკებაში ცდილობს წამოდგეს, და მაყურებელს სჯერა, რომ დაცემული ადგება. მაგრამ როგორც კი სხვა რაკურსით შევხედავთ ქანდაკებას კვლავ ვხედავთ ღონეგამოცილ სხეულს, რომელიც ნელ-ნელა ეცემა მიწაზე. ხედვის კუთხის შეცვლისას დაღუპვის პირას მყოფი ადამიანის ბრძოლის ამოების შეგრძნება კვლავ იმედით იცვლება. საუკუნეთა განმავლობაში ასე ცდილობს წამოდგეს, მაგრამ კვლავ და კვლავ ეცემა სასიკვდილოდ განწირული მონა.

ქანდაკების ერთ-ერთი ორგანული შესაძლებლობა, რომელიც არქიტექტურასთან შეერთება-დაკავშირებას უზრუნველყოფს მონუმენტურობაა. სკულპტურისა და არქიტექტურული ნაგებობების ანსამბლის მნიშვნელოვანი ნიშნულია მედიჩის აკლდამა ფლორენციაში. ეს აკლდამა მიქელანჯელოს ქმნილებაა. ამ ანსამბლში შედიან ფიგურები „დილა“ და „სალამო“.

მამაკაცის ფიგურა საღამოს განასახიერებს. ის წამოწოლილია, ცალ ხელს ეყრდნობა, მეორე კი უღონოდ დევს თეძოზე, მარჯვენა ფეხი საყრდენს ეძებს და ვერ პოულობს, თავი საცაა მარცხენა მხარს დაეყრდნობა.

ქალის ფიგურა დილას გამოსახავს. ისიც წამოწოლილია, ხელი იდაყვში აქვს მოხრილი და ოდნავ წამოწეულა, ამ ნახევრად მძინარე ფიგურის ორივე ფეხი მყარად ეყრდნობა საწოლს. ადამიანი, რომელიც იძინებს და ადამიანი, რომელიც იღვიძებს — ასეთია ამ პლასტიური ფიგურების უშუალო მნიშვნელობა. ამასთანავე მათი აზრი გაცილებით უფრო ფართოა. ეს ადამიანის სულის გაღვიძება და ჩაძინებაა, საუკუნო ძილში ჩაძირვაა, კვდომა და დაბადებაა, აღდგომაა. არა მარტო დღე-ღამის მომენტები, არამედ ადამიანის ცხოვრების პერიოდებიც და კაცობრიობის მდგომარეობაც ამოკითხება მოქანდაკის ამ განზოგადებულ, სიმბოლური მნიშვნელობით სავსე სახეებში.

ფართო განზოგადება ქანდაკების თვით ბუნებაშია ჩანერგული. ა. ს. პუშკინი აღნიშნავდა, რომ შეფერადებული ქანდაკება

ნაკლებ შთაბეჭდილებას ახდენს, ვიდრე ერთფეროვანი, შეფერადება განზოგადებას ზღუდავს.

ქანდაკების გამომსახველობის და გამომხატველობის საშუალებებია შუქი და ჩრდილი. გამოძერწილი ფიგურის სიბრტყეები და ზედაპირები სინათლის არეკვლით და ჩრდილის დაფენით ქმნიან ფორმების სივრცით თამაშს, რომელიც ღრმა ესთეტიკურ ზემოქმედებას ახდენს მაყურებელზე. ბრინჯაოს ქანდაკება მკვეთრად ჰყოფს სინათლეს და ჩრდილს, მარმარილო, რომელშიც აღწევენ სინათლის სხივები, შუქ-ჩრდილების დახვეწილი თამაშის გადმოცემის საშუალებას იძლევა. მარმარილოს ამ თავისებურებას კარგად იყენებდნენ ძველი მოქანდაკეები; ვენერა მილოსელის სტატუის ნაზი ვარდისფერი, ოდნავ გამჭვირვალე მარმარილო გასაოცარი სიზუსტით გადმოგვცემს ქალის სხეულის სინაზეს და მოქნილობას.

ქანდაკება — ხელოვნების ერთ-ერთი უძველესი სახეა. მისი პირველი ნიმუშები პალეოლითის ეპოქას მიეკუთვნებიან. ძველ ეგვიპტეში ქანდაკება მჭიდროდ იყო დაკავშირებული მიცვალებულის კულტანს. რელიგიური რწმენა, რომ სული ცოცხალია, სანამ ცოცხლობს ადამიანის გამოსახულება, აიძულებდა ხელოვანთ მარადქამული ქანდაკებები ძალიან გამძლე მასალისაგან (ლიბანური კედარი, გრანიტი, წითელი პორფისი, ბაზალტი) შეექმნათ. ძველეგვიპტური ქანდაკება ხასიათდება მონუმენტურობით, ფორმათა გარკვეული გამარტივებით, ფიგურის სტატიკურობით. ძველ საბერძნეთში ძერწვამ განვითარების უმაღლეს დონეს მიაღწია. არ არის შემთხვევითი, რომ ჰეგელი ხელოვნების კლასიკურ (ანტიკურ) პერიოდს სწორედ ქანდაკებას უკავშირებდა. ანტიკურ სკულპტურაში ყოველთვის იგრძნობა შინაგანი თავისუფლება. გმირი უშუალოა და შინაგანი ღირსების გრძნობას ინარჩუნებს, ტანჯვაც კი არ ამახინჯებს მის სახეს, არ არღვევს სახის პარმონიას. (მაგალითად, „ლაოკოონი“).

შუა საუკუნეებში განსაკუთრებით ქანდაკების მონუმენტური ფორმები ვითარდებიან. რომლებიც სინთეზს ჰქმნიან არქიტექტურასთან. გოტიკურ ქანდაკებაში დეტალების ნატურალისტური სიზუსტე შეხამებული იყო დეკორატიულობასთან და ფიგურების დინამიურობასთან, რომლებიც დაძაბულ სულიერ ცხოვრებას გამოხატავდნენ. ჩნდებიან ილუზიურ-ფანტასმაგორიული სახეებიც (მაგალითად, პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის ქიმერები). აღორძინების ეპოქაში შეიქმნა ნებისყოფიანი, ინიციატივიანი, საქმიანი ადამიანების მკაფიოდ ინდივიდუალური სახეების გალერეა.

ბაროკოს სკულპტურა (XVII ს.) საზვიამოდ — პათოსური, საღლე-

სასწაულოა, შუქ-ჩრდილთა უცნაური თამაშით, მასიური ბოლქვების აბობოქრებითაა აღსავსე. კლასიციისტური ქანდაკება, პირიქით, რაციონალისტურია, მშვიდია, დიადია, მას ახასიათებს კეთილშობილური უბრალოება. XVIII ს-ში ქანდაკება ცდილობს, მოგვცეს ადამიანის სოციალურ-ფსიქოლოგიური დახასიათება. XIX ს-ში მკვიდრდებიან და ვითარდებიან ქანდაკების რეალისტური ფორმები. იქმნება ადამიანთა ესთეტიკურად მრავალმხრივი გამოსახულებები. სახეები ისტორიულ კონკრეტულობას, ყოფით და ფსიქოლოგიურ დახასიათებას იძენენ.

XX ს-ში რეალიზმის მონაპოვართა შენარჩუნებით მოქანდაკეები ცდილობენ, შექმნან უფრო განზოგადებული, ზოგჯერ კი სიმბოლური სკულპტურული სახეები. ქანდაკება ვითარდება, მაგრამ არა ადამიანის სხეულის უფრო ზუსტი გამოსახვის მიმართულებით (ამ მხრივ ბერძნები მიუწვდომლები არიან) — ღრმავდება გამოსახულების ფსიქოლოგიური შინაარსი, ფართოვდება პლასტიკაში ეპოქის სულიერი ცხოვრების გამოხატვის შესაძლებლობები.

ლიტერატურა

ლიტერატურაში სამყარო მხატვრული სიტყვის საშუალებით არის ესთეტიკურად ათვისებული. მისი ისედაც ვრცელი სფერო განუხრელად ფართოვდება. დღესდღეობით ლიტერატურის საგანია ბევრი ბუნებრივი და საზოგადოებრივი მოვლენა, სოციალური კატაკლიზმები, ხალხთა მასების მოძრაობა, პიროვნების სულიერი ცხოვრება, მისი გრძნობები.

მოვლენათა ამ მრავალფეროვან სფეროს ლიტერატურა ამა თუ იმ ქანრით ან დრამატულ მოქმედებად გადააქცევს, ან ვითარებათა ეპიკურ თხრობად, *ან ადამიანის შინაგანი სამყაროს ლირიკულ მონოლოგად.

პეგელი აღნიშნავდა ლიტერატურის უნიკალურ უნარს, თავის შინაარსში ჩაითრიოს აზრებიც და მოვლენათა გარეგნული ფორმებიც, რის გამოც იგი არც ამალღებულ ფილოსოფიურობას გამოსახავს და არც ბუნებრივ ყოფას.

საშემსრულებლო ხელოვნებებს (მუსიკა, ქორეოგრაფია, თეატრი) ესთეტიკური ზემოქმედებისათვის სჭირდება ხელოვანი, რომელიც აუდიტორიას გადასცემს ავტორის მიერ შექმნილ სახეებს. არასაშემსრულებლო ხელოვნებები (ქანდაკება, ფერწერა) არ საჭიროებენ შემოქმედებით შუამავალს ავტორსა და აუდიტორიას შორის.

თავისი ისტორიის დასაწყისში ლიტერატურა საშემსრულებლო ხელოვნება იყო, რადგანაც მხოლოდ ზეპირი ფორმით არსებობდა. დამწერლობით ლიტერატურის წარმოშობის შემდეგ მისი საშემსრულებლო ფორმები არ გამქრალან (ფოლკლორი), მაგრამ სიტყვიერი ხელოვნების განვითარების მთავარმა ხაზმა არასაშემსრულებლო ხასიათი შეიძინა.

ლიტერატურა ისტორიულად ცვალებადია. ეს ნშირად ესმით ხოლმე როგორც მხოლოდ ასახული ცხოვრებისეული მოვლენების, მისი ავტორის მსოფლმხედველობრივი პოზიციების და იდეალების ცვლილება, როგორც ახალი მხატვრული საშუალებების, ხერხებისა და ფორმების შემოტანა. მაგრამ საქმე მართო ეს არაა. ლიტერატურის თვით სპეციფიკაა ისტორიული მოვლენა; ლიტერატურული ნაწარმოების და ლიტერატურული პროცესის ყველა ელემენტი და შემადგენელი ნაწილი, ლიტერატურის ყველა თავისებურება მუდმივ ცვალებადობას განიცდის. ლიტერატურა ცოცხალი, მოძრავი იდეურ-მხატვრული სისტემაა, რომელიც ფხიზლად რეაგირებს ცხოვრების ყოველგვარ ცვლილებაზე.

ლიტერატურის განვითარების პროცესი არის უცვლელისა და ცვალებადის, მემკვიდრეობისა და ნოვატორობის ურთიერთმოქმედება. ლიტერატურის ისტორიული განვითარება თავისთავად ჯულისხმობს „კონსერვატიულ“ მხარესაც. ლიტერატურის ცვლილება სულაც არ იწვევს მისი არსის მოსპობას და მის შეცვლას ფილოსოფიით, როგორც ამას ჰეგელი ვარაუდობდა. არსებობს მარადიული საწყისები, რომლებიც ლიტერატურის ბუნებას ქმნიან. ეს არის ადამიანის ცხოვრება სხვა ადამიანებს შორის და ხალხის ცხოვრება სამყაროში, ესე იგი ადამიანი და საზოგადოება მათ ურთიერთმიმართებაში ლიტერატურის მარადიული თემა და საგანია. ადამიანთა ბედნიერება, საზოგადოების განვითარება არა ინდივიდის საწინააღმდეგოდ და მისი გაღარიბების ხარჯზე, არამედ სწორედ ინდივიდის გზით მისი გთვალისწინებით ქვეშარბიტი ლიტერატურის მუდმივი იდეალია. მარადიული ფორმა კი საზოვანება და სილამაზება.

სიტყვა ლიტერატურული სახის მუდმივი სამშენებლო მასალაა. იგი თავის ძირისძირში საზოვანია. ხალხის მიერ შექმნილი ენა მის მთელ გამოცდილებას შეიცავს და აზროვნების ფორმად იქცევა. ენის ჩამოყალიბების ისტორიულმა პროცესმა, რომელშიც ხდება მსგავსი ნიშნების გადატანა ერთი მოვლენიდან მეორეზე გაამდიდრა ის სამყაროს ასოციაციური ხედვით და მოამზადა სინამდვილის მხატვრული ასახვისათვის.

ჰეგელმა სიტყვას უწოდა ყველაზე პლასტიური მასალა, რომე-

ლიც უშუალოდ სულს ეკუთვნის. სიტყვა ლიტერატურულ ნაწარმოებში მოქნილია, მოძრავია, ცვალებადია და განსაზღვრულია თავისი შინაარსით. პოეტის ხელში იგი თრთის და ბორგავს, როგორც ახლად დაკერილი თევზი. პოეტური სიტყვის ქმედითი ძალის შესახებ მრავალი თქმულება არსებობს. ბერძნების გადმოცემით, მომღერლები ორფეოსი და ამფიონი სიმღერებით ათვინიერებდნენ გარეულ ცხოველებს და ადგილს უცვლიდნენ ხეებს და ქვებს. ხეები უდაბნოში მიჰყვებოდნენ ორფეოსს, რათა იქ ქალად ქცეულიყვნენ. ამფიონის სიმღერების გავლენით ლოდები თვითონ ეგებოდნენ ქალაქის კედლებად.

სიტყვის მოქნილობის და განუსაზღვრელი შესაძლებლობების წყალობით ლიტერატურას შეუძლია ნებისმიერი ხელოვნების მხატვრული შინაარსის ელემენტები გაითავისოს. ლიტერატურის ენაზე შეიძლება ვთარგმნოთ სხვა ხელოვნებათა სახეები. ლ. ნ. ტოლსტოი „ომსა და მშვიდობაში“, მაგალითად, ნატაშა როსტოვას ცეკვის აღწერით ქმნის თითქმის ხილულ ქორეოგრაფიულ სახეს; ვ. პიუგო „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარში“ არქიტექტურული ნაწარმოების სახეს წარმოქმნის.

ლიტერატურული ნაწარმოები ზოგჯერ ძალიან უახლოვდება მეცნიერულ გამოკვლევებს, რომლებიც ასევე სიტყვიერი, ენობრივი ფორმით არსებობენ. მაგალითად, ისეთი მასშტაბის მემუარები როგორცაა ა. ი. გერცენის „ნამყო და ფიქრები“, ისტორიით და ფილოსოფიით ლიტერატურის სამანთან დგას, ისტორიის ფილოსოფიაა. მაგრამ თუ მეცნიერული აზრი შეიძლება, თანაბარი წარმატებით, სხვადასხვა სიტყვებით გამოვთქვათ, მოვახდინოთ მისი პერფორმირება, მხატვრული აზრი შეიძლება ზუსტად გადმოიციეს მხოლოდ განსაზღვრული, გარკვეული თანამიმდევრობით განლაგებული სიტყვებით.

ცალკეული მეცნიერებანი „გამოაცალკეებენ სხეულის, მოვლენის, ცხოვრების ერთ-ერთ მხარეთაგანს“¹. მეცნიერებისაგან განსხვავებით ლიტერატურას მოვლენა აინტერესებს მის მთლიანობაში. მის ცალკეულ თვისებათა და თავისებურებათა რეალურ კავშირსა და ურთიერთმოქმედებაში. ამიტომ, განსხვავებით მეცნიერულისაგან, ლიტერატურულ ნაწარმოებში თითოეული ფრაზა — ერთადერთი შესაძლებელი ფრაზაა, მასში რაიმეს შეცვლა ნაწარმოების გამოხატულებას და აზრს მიაყენებს ზიანს. ლიტერატურული სახე მოვლენებს ასახავს მათს დაუნაწევრებელ მთლიანობაში,

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 330.

მეტყველების უმცირესი ელფერი აქ დიდ მნიშვნელობას იძენს. ლიტერატურული სახის ეს თავისებურება განაპირობებს, მაგალითად, ერთი ენიდან მეორეზე მხატვრული თარგმანის სიძნელეს. ლიტერატურის სიტყვიერი ფორმა საშუალებას აძლევს მას, გამოხატოს არა მარტო ესთეტიკური, არამედ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური იდეალებიც, მკიდროდ დაუკავშირდეს ფილოსოფიას, პოლიტიკას, მორალს და საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა ფორმებს. ლიტერატურას წამყვანი ადგილი უკავია ხელოვნების სისტემაში, ის არსებით გავლენას ახდენს ხელოვნების სხვა სახეების განვითარებაზე.

თეატრი

თეატრი მაყურებელთა თვალწინ მიმდინარე, დრამატული მოქმედების საშუალებით სინამდვილის მხატვრულად ამთვისებელი ხელოვნების სახეა.

თეატრის საფუძველი დრამატურგიაა. მასთან ერთად თეატრი საჭიროებს ფერწერას, ქანდაკებას, ზოგჯერ არქიტექტურას (დეკორაციები), ზოგჯერ კინოს, მუსიკას, ცეკვას. თეატრალური ხელოვნების სინთეზურობა განსაზღვრავს მის კოლექტიურ ხასიათს: სპექტაკლში ერთიანდება დრამატურგის, რეჟისორის, მხატვრის, კომპოზიტორის, მსახიობის შემოქმედებითი ძალები.

თეატრის განვითარების ადრეულ ეტაპზე დრამატურგი და შემსრულებელი ხშირად ერთი პიროვნება იყო. მაგრამ შემდგომში სპექტაკლის მთავარ პრინციპად ანსამბლი იქცა. სპექტაკლის შემქნელი კოლექტივის სათავეში რეჟისორი დგას. ის არა მხოლოდ ხელმძღვანელობს დასს, არამედ განმარტავს კიდეც დრამატურგის ჩანაფიქრს, პიესას სპექტაკლად აქცევს და მთელ მის მსვლელობას წარმართავს.

მხატვრული სახის „საშენი მასალა“ თეატრში ცოცხალი ადამიანი, მსახიობია. მისი საშუალებით ხორციელდება დრამატურგის და რეჟისორის ჩანაფიქრი ის მოაქცევს მოქმედების სფეროში და თეატრალურობას ანიჭებს ყველაფერს, რაც სცენაზეა. შეიძლება ზუსტად აღადგინო სცენაზე ოთახის ინტერიერი, პეიზაჟი, ქალაქის ქუჩის ხედი, მაგრამ ყველაფერი მკვდარ ბუტაფორიად დარჩება, თუ მსახიობი არ შთაბერავს სულს ამ დეკორაციებს თავისი სცენური მოქმედების სიმართლის წყალობით. და პირიქით, გარემოს უზოგადესა

მინიშნება (თუნდაც პატარა ფიციანი წარწერით „ბალი“, „სტეპი“ ან „სასახლე“, როგორც ეს იყო, მაგალითად, შექსპირის თეატრში) სცენურ სიციოცხლეს დაიწყებს, თუ მსახიობი შეძლებს გარდაიქმნას იმ ადამიანად, რომელიც ამ გარემოში ცხოვრობს. მსახიობის ხელოვნება განსაკუთრებულ ტალანტს მოითხოვს, მისთვის აუცილებელია დაკვირვების უნარი, ყურადღება, ცხოვრებისეული მასალის ამორჩევის და განზოგადების უნარი, ფანტაზია, მეხსიერება, ტემპერამენტი, ისეთი გამომსახველობითი საშუალებები, როგორცაა კარგი დიქცია, ინტონაციური მრავალფეროვნება, მიმიკა, პლასტიკა, ვესტი და ა. შ.

თეატრის მნიშვნელოვანი თავისებურება ისაა, რომ აქ შემოქმედების აქტი (მსახიობის მიერ სახის შექმნა) მაყურებლის თვალწინ ხდება. ამის წყალობით თეატრს აქვს აუდიტორიაზე სულიერი ზემოქმედების ამოუწურავი შესაძლებლობები. კინოში მაყურებელი შემოქმედებითი პროცესის შედეგებს უყურებს, თეატრში—საკუთრივ ამ პროცესს. ამაშია სპექტაკლის განსაკუთრებული მიმზიდველობის გასაღები. როლის ყოველ შემდგომ შესრულებას მსახიობი ახალი ცხოვრებისეული დაკვირვებით, აზრებით ამდიდრებს, ითვალისწინებს მაყურებელთან თავისი ურთიერთობის გამოცდილებას. ამასთანავე თეატრი ნაკლებ მასობრივი ხელოვნებაა, ვიდრე კინო, რადგანაც მას არ შეუძლია სპექტაკლის ასობით ასლის შექმნა. ფირზე გადაღებული სპექტაკლი ბევრ რაიმეს ჰკარგავს, უპირველეს ყოვლისა კი იკარგება მაყურებელთან მსახიობის ცოცხალი კონტაქტი, შემოქმედება აუდიტორიის თვალწინ.

თეატრალურ ხელოვნებას შორეულ წარსულში აქვს გადგმული ფესვები. მისი უმნიშვნელოვანესი ელემენტები უკვე პირველყოფილ რიტუალებში, ტოტემურ ცეკვებში, ცხოველების ქცევის მიბაძვაში და ა. შ. გვხვდება. ხშირად რიტუალების თეატრალიზებული შესრულების დროს იყენებდნენ სპეციალურ კოსტუმებს, ნიღბებს, ტატუირებას და სხეულის მოხატვას. ანტიკურ სამყაროში თეატრს უზარმაზარი აუდიტორია ჰყავდა, სპექტაკლს ათი ათასობით მაყურებელი ესწრებოდა. სპექტაკლები ჩვეულებრივ ბუნების წიაღში მიმდინარეობდა, როგორც თითქოს ცხოვრების რეალური ნაწილი. ეს ანტიკურ თეატრს ბუნებრიობას და სიციოცხლეს ანიჭებდა.

შუა საუკუნეებში თეატრი ორი ფორმით ვითარდება: ხალხური და ოფიციალურ-რელიგიური. ეს უკანასკნელი უკავშირდება ლიტერატურულ დრამას, რომელიც საეკლესიო რიტუალის ნაწილი იყო. XIII-XIV საუკუნეებში იქმნებიან საეკლესიო დადგმების და-

მოუკიდებელი ფორმები — მისტერია, მირაკლი, რომლებშიც ხალხური მოტივები და წარმოდგენების ელემენტები აღწევენ. თეატრის განვითარების დემოკრატიული ხაზი იყო ხალხის თვითმოქმედება, ეს ძირითადად მონეტალურ მსახიობთა დასების საქმე იყო. XV საუკუნეებში გაჩნდა შუასაუკუნეობრივი თეატრის ყველაზე დემოკრატიული ქანრი — ფარსი, რომელიც გონებამახვილურად წარმოდგენდა ხოლმე დროის ყოფა-ცხოვრების და ზნე-ჩვეულებების სურათებს.

აღორძინების ეპოქაში ჩნდებიან თეატრალური ხელოვნების ხალხური, ჰუმანიზმით გამსჭვალული ფორმები (იტალიურ ნიღბთა კომედია), თეატრი იძენს ღრმა ფილოსოფიურ შინაარსს, იქცევა სამყაროს ანალიზის საშუალებად (შექსპირი), მწვავე სოციალური ბრძოლის იარაღად (ლოპე დე ვეგა).

კლასიციზმის თეატრი (XVII ს.) ეყრდნობოდა ნორმალურ ესთეტიკას (ბუალო) და რაციონალისტურ ფილოსოფიას (დეკარტი). მის საფუძველს შეადგენდა დიადი ტრაგედიული (როსინი, კორნელი) და კომედიური (მოლიერი) დრამატიურგია, რომელიც ცდილობდა შეექმნა იდეალური გმირები, სააშკარაოზე გამოეტანა ზოგადსაკაცობრიო მანკიერებანი. მსახიობი ცდილობდა, განესახიერებინა პერსონაჟის ზოგადადამიანური თვისებები და უგულვებელყოფდა მათ კონკრეტულ-ისტორიულ და ეროვნულ თავისებურებებს.

XVIII საუკუნეში ხელოვნებაში ვრცელდებიან განმანათლებლობითი იდეები (დიდრო, ლესინგი), თეატრი იქცა ფეოდალიზმის წინააღმდეგ მესამე წოდების სოციალური ბრძოლის საშუალებად. მსახიობები ცდილობენ გამოხატონ პერსონაჟების სოციალური მდგომარეობა, ხელოვნება რეალისტურ თვისებებს იძენს.

ფეოდალურ-აბსოლუტიტურული წყობის დამხობის შემდეგ თეატრი დემოკრატიული ხდება, ვითარდებიან მისი მასობრივი, ხალხური ფორმები. იქმნებიან თეატრები, რომლებიც უბრალო ხალხს ემსახურებიან: „ბულვარული“ თეატრები (პარიზი), „მცირე“ თეატრები (ნიუ-იორკი), გარეუბნების თეატრები (ვენა). XIV საუკუნის პირველ ნახევარში ვითარდება რომანტიული თეატრი, რომელიც გამოსახავდა ფრანგული ბურჟუაზიული რევოლუციის შედეგებით საზოგადოების გულგატეხილობას: რომანტიული თეატრი გაზრდილი ემოციურობით, ღირიზმით, მეამბოხური პათოსით, პერსონაჟების მტკიცე ხასიათით გამოირჩევა. XIX საუკუნის 30-იან წლებში თეატრში ბატონობდა კრიტიკული რეალიზმი, რომელიც ვითარდება ნ. ვ. გოგოლის, ა. ნ. ოსტროვსკის; ა. პ. ჩეხოვის გ. იბსენის, ბ. შოუს დრამატურგიის საფუძველზე. თეატრი ეროვნული ხდება.

XIX საუკუნის რუსული სცენიური ხელოვნება არის რეალიზმის, მწვავე სოციალური პრობლემატიკის, სინამდვილისადმი მწვავე კრიტიკული დამოკიდებულების, რაც ხშირად მის სატირულ მხილებამდე მიდის, ცხოვრების ღრმა ტიპიზაციის, პიროვნების ფსიქოლოგიური ანალიზის თეატრი.

საბჭოთა თეატრი აგრძელებს კლასიკური ხელოვნების რეალისტურ ტრადიციებს და ამდიდრებს მათ სცენიური აზროვნების ახალი ფორმებით.

საბჭოთა თეატრის განვითარებაში დიდი დამსახურება კ. ს. სტანისლავსკის მიუძღვის. მან შექმნა და მხატვრულ პრაქტიკაში დანერგა სამსახიობო ხელოვნების თეორიულად დასაბუთებული პრინციპები. სტანისლავსკის სისტემა ისეთ სცენიურ ქცევას გულისხმობს, რომელსაც სახესთან მსახიობის სრულ შერწყმასთან, მაქსიმალურად სრულ გარდასახვასთან მიგყავართ. ვ. ე. მეიერხოლდმა და ე. ბ. ვახტანგოვმა მსახიობის თამაშის პრინციპად როლისაგან „გაუცხოება“ აქციეს: შემსრულებლები და პერსონაჟი არ ერწყმიან ერთმანეთს, მათ შორის შენარჩუნებულია დისტანცია, რომელიც საშუალებას აძლევს მსახიობს გამოხატოს გმირისადმი თავისი დამოკიდებულება. სპექტაკლში „პრინცესა ტურანდოტი“ ვახტანგოვის თეატრში ახალი შესაძლებლობა იქნა აღმოჩენილი: მსახიობი და გმირი ხან ერწყმოდნენ ერთმანეთს და ერთ სახედ იქცეოდნენ, ხან კი კვლავ დაცალკევდებოდნენ.

თეატრის ახალი მნიშვნელოვანი თავისებურებები აღმოაჩინეს ნ. ფ. პოგოდინმა, ბ. ა. ლავერნიოვმა, ეს. ვ. ვიშნევსკიმ. მათ სასცენო ხელოვნებაში კინემატოგრაფიული აზროვნების ელემენტები შეიტანეს (ეპიზოდების სწრაფი ცვლა, მოქმედების მაღალი ტემპი, მასობრივი სცენები, რომლებიც ასახავდნენ ხალხის როლს ისტორიულ პროცესში და ა. შ.).

წარმოდგენის ხელოვნება და გარდასახვის ხელოვნება — სამსახიობო შემოქმედების ორი პრინციპია. მათგან პირველი დღეს ძირითადად ინტელექტუალურ თეატრში ვლინდება, მეორე — ყოფით ღრამაში, და, ძირითადად, ფსიქოლოგიურ თეატრში, რომლის მთავარი თავისებურება კარგად განსაზღვრა ა. ს. პუშკინმა: „ენებათა ქეშმარიტება, გრძნობათა სიმართლე ნაგულისხმებ სიტუაციებში...“

თუ თეატრის ტიპებს ორსიტყვიანი წინადადება — ფორმულებით დაეახსიანათ, სადაც პირველი სიტყვა იმის აღმნიშვნელი იქნება, რასაც პიესის სცენური განხორციელებისას ეყრდნობით, მეორე — სპექტაკლის მყურებელზე ზემოქმედებისა, მაშინ თეატრალურ სისტემათა სამი ტიპი შეიძლება გამოვყოთ: გრძნობა — გრძნო-

ბა (ა. ბლოკის დრამატურგია და თეატრი); გრძნობა — აზრი (ა. პ. ჩეხოვის დრამატურგია და კ. ს. სტანისლავსკის რეჟისურის პრინციპები), აზრი-აზრი და აზრი-გრძნობა (ბ. ბრეხტის ეპიური დრამისა და თეატრ „ბერლინერ ანსამბლის“ რეჟისურის პრინციპები). ჩეხოვის დრამაში, რომელიც კლასიკურად შეესატყვისება სტანისლავსკის სისტემას, მოქმედება იწვევს გრძნობას, გრძნობა კი აზრის მატარებელია. გრძნობა, რომელიც იპყრობს მსახიობს, უნდა იყოს მკაფიო და ემოციურად გადამდები მაყურებლისათვის, მან გამოძახილი უნდა ჰპოვოს მაყურებლის გულში, გამოადვიდოს, არისტოტელეს სიტყვებით რომ ვთქვათ, „მსგავსი აფექტები“. მაყურებელში უნდა გაიღვიძონ მსახიობის გრძნობების მსგავსმა გრძნობებმა (თანაგანცდა). მაყურებლის ემოციების განსაზღვრულ კალაპოტში მოქცევით თეატრი მის აზრსაც გარკვეული მიმართულებით წარმართავს.

ბრეხტის ეპიურ თეატრში გაგრძელება ჰპოვა დიდროს განმანათლებლური თეატრის პრინციპებმა, რომლებიც ჩამოყალიბებულია მის მიერ ნაწარმოებში „პარადოქსი მსახიობის შესახებ“. მსახიობი, დიდროს აზრით, — უდიდესი თვალთმაქცია, რომელიც ცრემლებს ღვრის არა გრძნობათა სიჭარბის გამო, არამედ გონებაზე შეგნებული ძალდატანებით. ის უნდა იყოს დრამატურგის აზრის ცივი და მშვიდი გადმომცემი. ყველაფერს, მათ შორის გრძნობებსაც, აზრი ხელმძღვანელობს.

ლექსში „ყოველდღიური თეატრის შესახებ“, რომელიც მსახიობებისადმი მიმართული, ბრეხტი ასე აყალიბებდა ეპიურ თეატრში სამსახიობო ხელოვნების პრინციპებს:

„... მიმბაძველი

არასოდეს არ ითქვიფება მისაბაძში. ის არასოდეს.

არ გარდაიქმნება საბოლოოდ იმად, ვისაც ის ბაძავს ყოველთვის რჩება ის დემონსტრატორად, და არა ხორცშესხმად. განსახიერებელი არ შეერწყა მას, — ის, მიმბაძველი,

არ იზიარებს არც მის გრძნობებს.

არც მის აზრებს. მან მის შესახებ

ცოტა რამ იცის. მის იმიტაციაში

არ წარმოიშობა რაღაც მესამე, მისგან და იმ მეორისაგან.

თითქოსდა ამ ორივესაგან შემდგარი, — რაღაც მესამე,

რომელშიც იძვრებდა ერთიანი გული და

იაზროვნებდა ერთიანი ტვინი.

ინარჩუნებს ყველა თავის გრძნობას,
დგას თქვენს წინაშე გამომსახველი და წარმოდგენს თქვენს წინაშე მისთვის უცხო ადამიანს¹.

ეპიური თეატრი, ამბობდა ბრეხტი „აიძულებს მაყურებელს, მიიღოს გადაწყვეტილება“; „მაყურებელს პირისპირ აყენებს მოვლენასთან და აიძულებს შეისწავლოს ის“; „მიმართავს გონებას“.

პარადოქსულია, მაგრამ კინომ დააბრუნა თეატრი თეატრში. მან გადაუქცია გზა სინამდვილის ნატურალისტურ მიბაძვას — დეკორაციების და მსახიობთა ქცევის ფოტოგრაფიზმს. ცხოვრების ნატურალურობის ჩვენებაში თეატრი ვერ შეედრება კინოს, და ამიტომ მხატვრული ძიება სცენაზე სხვა მიმართულებით უნდა მიდიოდეს: ცხოვრების ინტელექტუალური ანალიზი, სამყაროს მდგომარეობის ფილოსოფიური შეფასება; ადამიანის ბუნების ღრმა განზოგადება.

მუსიკა

მუსიკა საზოგადოებრივი განვითარების ძალზე დაბალ საფეხურზე წარმოიშვა და უპირატესად უტილიტარულ როლს ასრულებდა: სიმღერა შეესაბამებოდა შრომითი მოძრაობების რიტმს, აიოლებდა მათ და ხელს უწყობდა შრომის ნაყოფიერებას. რიტმი ემსახურებოდა ადამიანების ერთიან პროცესში გაერთიანებას. მუსიკა აღედებს და ავითარებს ბგერითი ურთიერთობის ფუნქციას, რომელიც დაკავშირებულია ადამიანურ მეტყველებასთან.

თავიდან მუსიკა ლიტერატურასთან მჭიდრო კავშირში ვითარდებოდა. პოეტური ნაწარმოები ინტონირებული იყო მელოდიით, ის იმღერებოდა. ასეთივე სინთეზს ქმნიდა მუსიკა ცეკვასთან.

მუსიკალური ხელოვნება განსაკუთრებული თვისების ბგერებს ქმნის, რომლებიც არ გვხვდებიან ბუნებაში და არ არსებობენ მუსიკის გარეშე. საიდან ჩნდებიან ეს ბგერები? „ზუსტად ისევე, როგორც ფერმწერი ბაძავს ბუნების ფორმებს და ფერებს, — წერდა უ. ბ. დიუბო, — ასევე მუსიკოსიც ბაძავს ბგერებს, ინტონაციებს, ამოხვრას, ხმის მოღვლაციებს, ერთი სიტყვით, ყველანაირ ბგერებს, რომელთა საშუალებითაც თვით ბუნებაში გამოიხატება გრძნობები და ვნებები“². პ. სპენსერიც თვლის, რომ მუსიკის

¹ Б р е х т Б. Пьесы, М., 1956, с. 7.

² об.: Г р о с с е Э. Происхождение искусства, М., 1899, с. 260.

ბგერა ინტონაციური ბუნებისაა. პირველი მუსიკალური ინსტრუმენტი ხმა იყო. მუსიკის საფუძველია — რიტმი და ჰარმონია, რომელთა შეერთება მელოდიას ქმნის. მეტყველებითი ინტონაციების პირველადი მუსიკალური განზოგადობა ხდება ხალხურ მელოდიებში, რომელიც მრავალი ასეული წლის განმავლობაში იქმნებოდა და იხვეწებოდა ადამიანური მეტყველების ინტონაციებში, ისინი მუსიკალური სახის საფუძველს ქმნიან, და ყოველთვის ემოციურად დატვირთული არიან. სწორედ ეს განსაზღვრავს მუსიკის თავისებურებას, რომელიც ადამიანებს ესაუბრება „სულის უშუალო ენაზე“, ალღელებს ადამიანს, იწვევს მასში სიხარულს, სევდას, მწუხარებას; ემოციების უსასრულო მრავალფეროვნებას. მუსიკალური სახე მთლიანად ადამიანური გრძნობებისაგან არის შედგენილი.

მუსიკაში ბგერათმბობდაც არის, მასში გამომსახველობით მომენტებსაც შევხვდებით, მაგრამ ისინი არ ქმნიან მის სპეციფიკურ თავისებურებას. მუსიკალური სახე მოკლებულია ფერწერის უშუალო ხილვადობას და სიტყვის კონკრეტულობას. მასში არ არის ზუსტი ცნებები, ის არ ქმნის მხედველობისათვის მისაწვდომ სურათებს, არ მოგვითხრობს რაიმე ამბავს. მუსიკა იმდენად საგნობრივი გამოსახულება კი არაა, რამდენადაც ადამიანური გრძნობების და აზრების გამოხატვა. აზრი კი, როგორც აღნიშნავდა ბ. ასაფიევი, იმისათვის, რომ ბგერით გამოიხატოს, ინტონაციად იქცევა¹.

მუსიკა თავისი ბუნებით დინამიურია, ის არაა მარტო გარკვეული სახის ბგერებია, არამედ ამ ბგერათა მოძრაობაცაა, მათი ნაკადია, რომელიც მოძრაობს დროში და გამოხატავს ადამიანური განცდების მთელ გამას. ის — „ბგერის პოეზია“².

მუსიკა ბგერით სახეებში განზოგადებულად გამოხატავს ცხოვრების არსებით პროცესებს. ლ. ვ. ბეთჰოვენის ნაწარმოებებში ისმის მკაცრი საბრძოლო ვითარებათა, დიადი ლაშქრობების და გამარჯვებების გამოძახილი, რევოლუციური მარშების ინტონაციები და რიტმები. ასეთია, მაგალითად, მისი მეხუთე სიმფონიის ფინალი. რ. როლანმა ამ მუსიკას დიდების ეპოპეა, სამხედრო მოქმედებების და გრანდიოზული ტრიუმფების მუსიკა უწოდა.

მუსიკას, როგორც ხელოვნების რთულ სახეს, რომლის სახეებს არ გააჩნიათ გაშლილი გამომსახველობითი ფუნქცია, ეყრდნობოდნენ ინტუიტივისტური კონცეფციები. რაციონალიზმი (გ. ლეიბნიცი) მუსიკას განსაზღვრავდა, როგორც სულის ფარულ არითმეტიკულ

¹ იხ.: А с а ф ъ в Б. Музыкальная форма как процесс, М., 1963, с. 211.

² იხ.: Столковский Л. Музыка для всех нас, с. 23.

ვაეჩიშს. ა. შობენჰაუერი თვლიდა, რომ მუსიკა სულის იღუმალის მეტაფიზიკური ვარჯიშია, რომლის ფილოსოფიური გამოხატვა მას (სულს) არ შეუძლია. მუსიკა არის ბრმა, არაცნობიერი, ყველგან მყოფი ნების უშუალო ანაბეჭდი. შობენჰაუერის აზრით მუსიკისთვის უცხოა ხილული სამყაროს შემეცნება, რადგან ის მისგან დამოუკიდებელია და იარსებებდა მაშინაც, სამყარო რომ არ არსებობდეს, რასაც ვერ ვიტყვით ხელოვნების სხვა სახეებზე. ო. შპენგლერი, პირიქით, მუსიკას ადამიანური შემეცნების უმაღლეს ფორმად თვლიდა. მაგრამ ვერც მუსიკის შემეცნებითი შესაძლებლობების უარყოფა ან გაზვიადება, ვერც რაციონალისტური ან ინტუიტივისტური კონცეფციები ვერ აგვიხსნიან მის ჭეშმარიტ ბუნებას. ემოციური განცდა და გრძნობით შეფერადებული იდეა, რომელიც გამოიხატება განსაკუთრებული სახის ბგერებით, რომელთა საფუძვლად ადამიანური მეტყველების ინტონაციები იძევს — აი, მუსიკალური სახის ბუნება.

მუსიკალური ენის უმნიშვნელოვანესი ელემენტები და გამომხატველობის საშუალებებია მელოდიურ-ინტონაციური წყობა, ჰარმონია, ორკესტრირება, რიტმი, ტემპრი, დინამიკა.

მუსიკას არქიტექტურასთან აახლოებს მასში რიტმის უდიდესი მნიშვნელობა და მისი სახეების ცხოვრების ფორმებისაგან დაშორებული ფორმები, ასევე, კონკრეტული ცხოვრებისეული მასალისაგან მხატვრული აბსტრაგირების მაღალი ხარისხი და, ბოლოს, ცხოვრების არა ცალკეული მხარეების და მომენტების, არამედ სწორედ მისი არსის ასახვის განსაკუთრებით ფართო შესაძლებლობები.

ქორეოგრაფია

ცეკვა-მუსიკის ექოა, მელოდიური და რიტმული ბგერა, რომელიც ადამიანთა ხასიათების, მათი გრძნობების და აზრების გამომხატველად ამიანიის სხეულის მელოდიურ და რიტმულ მოძრაობად იქცევა. ქორეოგრაფიული სახე მუსიკალურ-რიტმული გამომსახველი მოძრაობებისაგან წარმოიშობა, რომლებსაც ზოგჯერ ავსებს პანტომიმა, ზოგჯერ სპეციალური კოსტიუმი და საყოფაცხოვრებო, შრომის და საომარი საგნები (იარაღი, თავსაფარი, ჭურჭელი და ა. შ.)

ადამიანის ემოციური მდგომარეობა ვლინდება არა მარტო ხმა-

ში, არამედ მის უესტიკულაციამშიც, მოძრაობებშიც. ადამიანის სიარულიც კი შეიძლება იყოს მხიარული, მიზანსწრაფული, ნაღვლიანი. ადამიანის მოძრაობა ყოველდღიურ ცხოვრებაში და შრომის პროცესში ყოველთვის მეტ-ნაკლებად ინტონირებულია, გამომხატველია და განსაზღვრულ რიტმს ემორჩილება. ცეკვა საუკუნეთა განმავლობაში ხეწდა და განაზოგადებდა ამ გამომხატველ მოძრაობებს, და საბოლოოდ საკუთრივ ქორეოგრაფიული მოძრაობების სისტემა, ადამიანის სხეულის პლასტიკის საკუთარი მხატვრულ-გამომხატველობითი ენა წარმოიშვა. ცეკვა ეროვნულია, ის განზოგადებულ ფორმაში გამოხატავს ხალხის ხასიათს.

ისევე როგორც მუსიკა, ცეკვა თავიდან არსებობდა, როგორც ერთდროულად შემოქმედებითი და საშემსრულებლო ხელოვნება (ავტორი ამავე დროს შემსრულებელიც იყო). მოგვიანებით, ამ ხელოვნებათა გართულების შედეგად, შემოქმედი (კომპოზიტორი, ბალეტმეისტერი) გამოეყო შემსრულებელს (მუსიკოსს, მოცეკვავს).

საბალეტო თეატრის ფუძემდებელი უ. უ. ზოვერი წერდა: „ბუნებით მომადლებული სიყვარული მუსიკისადმი იწვევს ცეკვის სიყვარულსაც. ორივე ეს ხელოვნება ერთმანეთისაგან განუყოფელი ძმები არიან. ერთის ნაზი და ჰარმონიული ინტონაციები იწვევენ მეორის გამომსახველ მოძრაობებს, ერთიანობაში ისინი ქმნიან მხედველობისა და სმენისათვის საამო სურათს...

ხელოვნებათა ჰარმონიული შერწყმა იყარობს მაყურებელს და ერთ-ერთ ყველაზე ძლიერ სიამოვნებას ანიჭებს მას“¹.

ცეკვა შორეულ წარსულში, ჯერ კიდევ პირველყოფილი თემური წყობის პირობებში წარმოიშვა, როგორც ნადირობის და შრომითი პროცესების მხატვრული იმიტაცია. პირველყოფილ საზოგადოებაში ცეკვა აერთიანებდა ადამიანებს. მაგალითად, ავსტრალიელი ტომები ცეკვით აღნიშნავდნენ ყოველგვარ მნიშვნელოვან საზოგადოებრივ მოვლენას, რომელიც მასობრივ მოქმედებას მოითხოვდა: მოსავლის აღება, ნადირობა, ჭაბუკის კურთხევა, სამხედრო ლაშქრობა.

ძველ ინდოეთში არსებობდა ცეკვის რამოდენიმე სტილი და სკოლა, რომლებსაც განსხვავებული მიმიკა და გამომხატველი მოძრაობები ჰქონდა. ძველ ეგვიპტეში ცეკვა ღვთისმსახურების შემადგენელი ელემენტი იყო, ძველ საბერძნეთში კი კულტის ნაწილი იყო (ექსტაზური ცეკვები დიონისეს პატივსაცემად, ნარნარი, სადღესასწაულო ცეკვები აპოლონის საამებლად). გარდა ამისა, არსებობდნენ „პირიული“ (სამხედრო), ათლეტური (სპორტული) ცეკ-

¹ Новерр Ж. Ж. Письма о танцах и балетах, с. 236-237.

ვები, რომლებიც ახალგაზრდობის ჰარმონიულ აღზრდას ემსახურებოდნენ. ლუკიანე ასე აღწერს ბერძნულ ცეკვებს: „...ფერხულს წარმართავს ჰაბუკი, რომელიც მძლავრ საცეკვაო მოძრაობებს ასრულებს, — მოგვიანებით ისინი მას ომში გამოადგებიან; მას მიჰყვება ქალიშვილი, რომელიც ქალებს ფერხულის კეთილშობილურ ქცევას ასწავლის, და ასე იქმნება თითქოს ჯაჭვი თავმდაბლობისა და მამაცობისაგან“¹. ძველ რომში ცეკვას სახელმწიფოებრივ — სახალხო მნიშვნელობა ჰქონდა; საზოგადოების მაღალ ფენებში გავრცელებული იყო აგრეთვე გასართობი (კერძოდ, ეროტიული) ცეკვებიც.

შუა საუკუნეებში ოფიციალური ხელისუფლება სდევნიდა ცეკვას, მაგრამ ხალხური საცეკვაო ხელოვნება განაგრძობდა განვითარებას. აღორძინების ეპოქაში ცეკვა კვლავ პოპულარული ხდება. XVI საუკუნეში ახალი საცეკვაო ფორმები გაჩნდნენ: პაენა, კურანტა (ნელი) და გალიარდა, ვოლტა (სწრაფი). 1661 წელს საფრანგეთში შეიქმნა ცეკვის სამეფო აკადემია. მან ჩამოაყალიბა კლასიკური ქორეოგრაფიის სისტემა, რომელმაც უდიდესი როლი შეასრულა საბალეტო ხელოვნების განვითარებაში. XVII საუკუნის ბოლოს ევროპაში ფართოდ ვრცელდებიან სამეჭლისო ცეკვები — გავოტი, პოლონეზი, ბენუეტი. ფრანგული განმანათლებლობა (ვოლტერი, რუსო, დიდრო) ილაშქრებდა არისტოკრატიისა და აბსოლუტიზმის წინააღმდეგ და აკრიტიკებდა მათ ნაყოფსაც — მეფის კარის ბალეტს გართობის კულტის; ფრივოლურობის, შტამპების, რუტინის გამო. XVIII საუკუნეში ცეკვა სულ უფრო ხშირად ეყრდნობა განვითარებულ სიუჟეტურ-დრამატიულ ემოციურ საფუძველს, რაც ხელს უწყობს საბალეტო ხელოვნების განვითარებას.

პირველი საცეკვაო წარმოდგენა „ბალეტი ორფეოსისა და ევრიდიკის შესახებ“ ჰუსეთში დაიდგა 1673 წელს.

პ. ი ჩაიკოვსკის ზუსიკამ, ბალეტმეისტერების შ. დიდლოს და მ. პეტროპას შემოქმედებამ, ა. ისტონინას და ა. პავლოვას საცეკვაო ხელოვნებამ ჩამოაყალიბეს რუსული ბალეტის თვითმყოფი სკოლა.

საბჭოთა ბალეტი ავითარებს წარსულის შესანიშნავ ტრადიციებს გ. ულანოვას, ო. ლეპეშინსკაიას, მ. პლისეცკაიას, ვ. ჰაბუკიანის და სხვათა შემოქმედებაში. ამავე დროს ვითარდება ხალხური ცეკვის ხელოვნებაც, იქმნებიან ხალხური ანსამბლები („ბერიოზკა“, „რერო“ და სხვ.)

ცნობილი ბალეტმაისტერი მ. ფოკინი თანამედროვე ქორეოგრაფიის თავისებურებათა კვლევისას წერდა: „ცეკვა არ უნდა გახდეს

¹ Л у ж н а н . Собр. соч. М. — Л., 1935, Т. 2, с. 55.

სხვადასხვა რთული ნახტომების ლემონსტრიკების საბაბი. მისი მოწოდება მოქმედების შინაგანი არსის გამოხატეაა¹. საბჭოთა ბალეტი ეყრდნობა პრინციპებს, რომელთა თანახმად ქორეოგრაფია ორგანულად უნდა იყოს დაკავშირებული მოქმედებასთან, განუყოფელი უნდა იყოს მისგან; ბალეტი საცეკვაო ნომრებით სიუჟეტის გალამაზება როდია, იგი ადამიანური მოძრაობების ინტონირებული პლასტიკით სიუჟეტის გამჟღავნებაა.

შოგოგრაფია

1839 წლის 7 იანვარს გამომგონებელმა ლ. დაგერმა პირველად უჩვენა ფრანგ მეცნიერებს და მხატვრებს ვერცხლის ფირფიტებზე მიღებული გამოსახულებები. ეს იყო სურათი — მინიატურები: ლუერის ხედი, პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის გუმბათები, სენის სანაპირო, მხატვრის სახელოსნოს კუთხე. აღმოჩენილ იქნა სინათლით ხატვის ხერხი, ოპტიკისა და ქიმიის კანონების გამოყენებით საგნების ასახვის საშუალება. მხატვარმა ლ. დაგერმა და ჰელიოგრაფიის გამომგონებელმა ე. ნიეჰსმა შექმნეს ფოტოგრაფია.

მაშინვე წამოიჭრა ფოტოგრაფიის და ხელოვნების ურთიერთ-მიმართების პრობლემა. მხატვარმა პ. დელაროშმა მეცნიერებათა აკადემიაში წარადგინა წერილი, რომელშიც აღნიშნა ის შესაძლებლობები, რომლებსაც ფოტოგრაფია აძლევდა ხელოვნებას: „დღეიდან ფერწერა მკედარია“. გერმანული ჟურნალი „kunstblatt“-ის საპირისპირო თვალსაზრისს იცავდა: „საერთოდ, ფოტოგრაფიის აღმოჩენას დიდი მნიშვნელობა აქვს მეცნიერებისათვის და ძალზე შეზღუდული მხატვრებისათვის“.

მიშელ ფ. ბრევის წიგნში „ფოტოგრაფის საუკუნე“, რომელიც პარიზში გამოვიდა (1966), მოტანილია ლამარტინის სიტყვები პირველი ფოტოსურათების გამო: „ეს — ხელოვნებაა, რომელიც მზესთან თანამშრომლობისთვისაა მოწოდებული“. დღეს ფოტოგრაფია მართლაც იქცა ხელოვნების სახედ, რომელსაც თავისი სპეციფიკური თავისებურებები აქვს.

ფოტოს შეუძლია სინამდვილედ აქციოს გოეთეს ფაუსტის ის ოცნება, რომლის გამოც მან შეფისტოფელს მიჰყიდა სული: „შეჩერდი, წამო, შენ მშვენიერი ხარ!“ ფოტოგრაფია სამუდამოდ აღბეჭდავს ცხოვრების ფაქტს:

ცოდვა-მადლით მცხოვრებ ხალხში
უცაბედი გაჩნდა შეება:
შექმნეს ფოტოაპარატი.
გადიბირეს უკვდავება.

¹ Ф о к и н М. Против течения, Л.-М., 1962, с. 425-426.

თუ სარკეში მხოლოდ წამით
გამოკრთება არსის ლანდი
და ეძლევა დავიწყებას
ეფემერა პირიადი, —
ფოტო სხვაა: მისი თვალი,
ჭადოქრობის თვისის გამო,
რასაც ხედავს, ნათლად ხატავს,
რასაც ხატავს — სამუდამოდ.¹

ფოტოხელოვნების სპეციფიკა ისაა, რომ ის გვაძლევს დოკუმენტური მნიშვნელობის მქონე სახეს. დოკუმენტურობა ფოტოს ავლადიდებაა.

ფოტოგრაფია მხატვრულად მეტყველ სახესაც გვაძლევს და ზუსტად აღბეჭდავს სინამდვილის არსებით მომენტს.

ფოტოგრაფიაში ცხოვრებისეული ფაქტები თითქმის ყოველგვარი დამატებითი დამუშავების გარეშე გადადიან სინამდვილის სფეროდან მხატვრულ სფეროში. ამასთანავე, ტექნიკისა და ფოტოგრაფირების ოსტატობის განვითარებამ შესაძლებელი გახადა ფოტოსახეში ობიექტისადმი ფოტოგრაფიის აქტიური დამოკიდებულების გადმოცემა. ეს დამოკიდებულება ელინდება გადაღების რაკურსშიც, სინათლისა და ჩრდილის განაწილებაშიც, თავისებური „ფოტოპლენერის“, ე. ი. პაერის და საგნებისაგან განფენილი რეფლექსების გადმოცემაშიც, გადაღების მომენტის ამორჩევაშიც. ფოტოგრაფია ფერადი გახდა და ახლა სამყაროს მოცულობითი, პოლოგრაფიული გამოსახვის ზღურბლზე დგას.

ქ ი ნ ო

კინო XX საუკუნის პირმშოა. მისი წარმოშობა განაპირობებს მეცნიერებისა და ტექნიკის მიღწევებმა ოპტიკის, ქიმიის, ელექტრო — და ფოტოტექნიკის, მხედველობის ფიზიოლოგიის (აღმოჩენა თვალის ბადურის უნარისა წამის ერთი მეათედის განმავლობაში შეინარჩუნოს შთაბეჭდილება) და სხვა სფეროებმა. მაგრამ კინემატოგრაფიის წარმოშობა არ შეიძლება ავხსნათ მხოლოდ წმინდა ტექნიკური და მეცნიერული მიღწევებით. კინო, უპირველეს ყოვლისა, ცხოვრების მოთხოვნილებების ზემოქმედებით წარმოიშვა. მის შექმნას ზღს უწყობდნენ უახლესი დროის სოციალური თავი-

¹ С меляков Я. Собр. соч. В 3-х т. М., 1977, т. 2, с. 46-47.

სებურებები, სახალხო მოძრაობების უდიდესი მასშტაბები, მილიონიანი მასების ჩართვა ისტორიის შეგნებული შემოქმედების პროცესში, ცხოვრების დინამიკის ზრდა, განსხვავებული პროცესების ურთიერთდამოკიდებულების გაფართოება და გაღრმავება (მოქმედების სწრაფი გადაადგილება გეოგრაფიულ სივრცეში; დედამიწის ერთ კუთხეში მომხდარი მოვლენების კავშირი მის სხვა კუთხეებში მიმდინარე მოვლენებთან; სინამდვილის სხვადასხვა სფეროებთან ადამიანის ურთიერთმოქმედება).

კინოს საფუძველი, მისი წინაპირობები ტრადიციული ხელოვნებების მიღწევებმა შექმნეს. ახალი დროის რომანში (ბალზაკი, სტენდალი, ტოლსტოი, დოსტოევსკი) ცხოვრების უმცირესი დეტალების ხედვა შეხამებულია სინამდვილის ფართო უპიურ ხედვასთან; მასში გამოიყოფა მსხვილი და საერთო პლანი, სიუჟეტის განვითარება ხდება ნაწილ-ნაწილ თხრობათა მონტაჟის გზით და ა. შ. იბსენის და ჩეხოვის პიესების ფართო ცხოვრებისეული ქვეტექსტი, სამსახიობო ტექნიკის სრულყოფა, კერძოდ სტანისლავსკის მიერ ადამიანის შინაგან მდგომარეობასთან ფიზიკური მოქმედების კავშირის დადგენა, — ყველაფერმა ამან გავლენა მოახდინა კინოს გამომხატველობით საშუალებებზე. კინემატოგრაფის მხატვრულ მომზადებაში მონაწილეობდნენ ფერწერა და გრაფიკაც. ფერწერამ სინამდვილის გამოსახვაში სხვადასხვა პლანები აღმოაჩინა, იყენებდა მსხვილ პლანს, გამოჰყოფდა საგნის დახასიათებისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვან დეტალებს. იგი ცდილობდა გადმოეცა ხალხის მასების მოძრაობის დინამიკა (სურვიკოვი, რეპინი), ადამიანების მკვეთრად დამახასიათებელი პროფესიონალური მოძრაობები (დეგა), შუქისა და ჩრდილის დინამიკა (რენუარი, მონე). გრაფიკაში ვითარდება იზომოთხრობა, რომელშიც მოვლენები სიუჟეტურად ვითარდებიან დროში (ეს ტენდენცია აშკარაა დანიელი კარიკატურისტის ბიდსტრუპის შემოქმედებაში, თუმცა მისი ძირები უფრო ადრეულ პერიოდში შეიძლება აღმოვაჩინოთ).

ხელოვნებათა შორის იერარქია არ არსებობს. კინო თეატრზე, ლიტერატურაზე, ფერწერაზე მაღლა დგას ხ ი ლ ვ ა დ ი მ ო ძ რ ა ვ ი ს ა ხ ე ე ბ ი ს შ ე ქ მ ნ ა შ ი , რ ო მ ლ ე ბ ს ა ც შ ე უ ძ ლ ი ა თ გ ვ ი ჩ ვ ე ნ ო ნ თ ა ნ ა მ უ დ რ ო ვ ე ც ხ ო ვ რ ე ბ ა მ თ ე ლ მ ი ს ე ს თ ე ტ ი კ უ რ მ ნ ი შ ვ ნ ე ლ ო ბ ა ს ა და მ რ ა ვ ა ლ ფ ე რ ო ვ ნ ე ბ ა შ ი . კინო გადმოსცემს ეპოქის დინამიკას; დროის, როგორც გამოხატვის საშუალების გამოყენებით მას შეუძლია გვიჩვენოს მოვლენათა სწრაფი ცვალებადობა, მათი შინაგანი ლოგიკა. ამასთან კინო ბევრ რამეში ჩამორჩება სხვა ხელოვნებებს. მსახიობის

უშუალო კონტაქტი და მისი კავშირი აუდიტორიასთან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თეატრის უპირატესობაა, ხოლო „წამის შეჩერების“ უნარი, არსებითი მოვლენის დოკუმენტალური აღბეჭდვა — ფოტოგრაფიის უპირატესობაა.

თ ა ვ ი ს ი ბ უ ნ ე ბ ი თ კ ი ნ ო ს ი ნ თ ე ზ უ რ ი ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა ა : კინოსახეში, როგორც მისი ორგანული შემადგენელი ელემენტები, შედიან ლიტერატურაც (სცენარი, სიმღერები), ფერწერაც (მულტიფილმი, დეკორაციები, და რაც მთავარია — სახვითი ხელოვნების გამოცდილება), თეატრიც (მსახიობთა თამაში). კინოში ხმისა და სივრცის (სტერეოკინო) შექრამ, კინოსახის ბუნების შეცვლის გარეშე, გაამდიდრა ის სიტყვით და მუსიკით. მუსიკა მთლიანი მხედველობით-ბგერითი სახის შექმნის საშუალებაა, და არა მხედველობით შთაბეჭდილებათა თანმხლები და გამძლიერებელი.

კინო უშუალოდ ეყრდნობა ტექნიკის შესაძლებლობებს. კინოს სპეციფიკა ვითარდება და იცვლება ახალი ტექნიკური და მხატვრული საშუალებების შექმნის და სრულყოფის შესაბამისად. თავიდან კინო არსებობდა როგორც „ღიადი მუნჯი“. ტექნიკის განვითარებამ (ფოტოელემენტების გამოგონებამ) შესაძლებელი გახადა ბგერისა და ხილვადი სახის სინქრონული ჩაწერა. მართალია, თავიდან კინო დიდ სირთულეებს შეხვდა ხმის მხატვრულ ათვისებაში. პირველი ხმოვანი ფილმები 1928 წელს გამოჩნდნენ, მაგრამ ჩარლი ჩაპლინმა განაცხადა, რომ ის არ გადაიღებს ხმოვან ფილმებს. სტატიას, რომელიც ხმოვან ფილმს ეძღვნებოდა, მან უწოდა „კინოს თვითმკვლელობა“. „ღიადი ქალაქის ჩირაღდნები“, „ახალი დროება“ ჩაპლინმა გადაიღო როგორც მუნჯი ფილმები. მას ეწინააღმდეგა, რომ ხმა ეკრანზე ცუდ თეატრალურობას შემოიტანდა და კინოს სპეციფიკა დაიკარგებოდა. მაგრამ ხმოვან კინოზე გადასვლასთან დაკავშირებით კრიზისმა გაიარა, ბგერა, ხმა საკუთრივ მხატვრულ საშუალებად იქცა.

„ღიადი მუნჯისაგან“ — ხმოვანი ფილმებისკენ, ხმიდან — ფერისკენ, ფართოეკრანიანი კინემატოგრაფიის სტერეოეკოპიისა და სტერეოფონიისაკენ, სინერამისაკენ — ასეთია კინემატოგრაფიის მხატვრული შესაძლებლობების გაფართოების ეტაპები.

კინოსათვის დამახასიათებელია არა იმდენად სიტყვიერი, რამდენადაც ხილვადი მოქმედება. ამიტომ კინოსცენარი ეპოსთან (მოთხრობა, რომანი) უფრო ახლოს დგას, ვიდრე დრამასთან. კინოსცენარისტი დრამატურგისაგან განსხვავებით თავისუფალია იმ მრავალი შეზღუდულობისაგან, რასაც სცენა კარნახობს დრამატურგს. კინემატოგრაფისათვის მისაწვდომია ნებისმიერი მოვლენა და ამ-

ბავი, რაგინდ მასშტაბური ან უმნიშვნელო არ უნდა იყოს იგი, რაგინდ გრანდიოზულ მასშტაბებს არ უნდა აღწევდეს იგი ღროსა და სივრცეში. სცენა კინემატოგრაფიაში მთელი სამყაროა, მოქმედება ადვილად და თავისუფლად გადაადგილდება ღროსა და სივრცეში.

კინო კემპარიტად ინტერნაციონალურია. მის ტექნიკურ და მხატვრულ სრულყოფაში მრავალმა ერმა შეიტანა თავისი წვლილი. ფილმში „ჯავშნოსანი „პოტიომკინი“ ს. მ. ეიზენშტეინის მხატვრული აღმოჩენების შემდეგ, მონტაჟს მთელს მსოფლიოში „რუსულ მონტაჟს“ უწოდებენ.

კინოს მხატვრული საშუალებები მეტად მდიდარი და მრავალფეროვანია: მონტაჟი, მაყურებელსა და სინახაობას შორის მანძილის შეცვლა (მსხვილი პლანი, საშუალო, საერთო), მოვლენის ხედვის კუთხის შეცვლა და ა. შ. კინოსახის „პირველელემენტია“ — კადრი. ის აფიქსირებს ხელოვანის ინტერესის საგანს. კადრში მახვილი ეცემა არა იმას, თუ როგორ ხედავს სამყაროს ხელოვანი, არამედ იმას, თუ რას ხედავს იგი. მონტაჟი, პირიქით, უპირველესად გვაძლევს ობიექტის ხედვის თვისებას და ხასიათს, გვეხმარება, გამოვყოთ მასში მთავარი. მონტაჟის წყალობით ნათელი ხდება კადრების აზრობრივი კავშირი და გადმოიცემა ცხოვრების მოძრაობის რიტმი, გმირის შინაგანი მდგომარეობა.

სახე კინოში ღროითია, მოძრავია, მას თავისი ტემპორიტმი აქვს. იგი შემოქმედი მსახიობის ქცევით იმდენად არ განისაზღვრება, რამდენადაც მონტაჟით, რომელიც ეპიზოდის ემოციონალურ შინაარსს ავლენს. „ნელმა“ მონტაჟმა შეიძლება გვიჩვენოს მშვიდი დამკვირვებლის შთაბეჭდილება და მღორე, თანამიმდევრული მოვლენები. „სწრაფი“ მონტაჟი გადმოსცემს დამკვირვებლის ძლიერ ნერვულ დაძაბულობას და მოვლენათა სწრაფ ცვლას. ხელოვანის ხელში კინოკამერას ცხოვრებისეული სურათების არა მარტო ფიქსირება, არამედ შემოქმედებითად გადამუშავებაც შეუძლია. გავიხსენოთ მაგალითად, ბორისის სიკვდილის ემოციურად მეტყველი სცენა მ.კ. კალატოზოვის ფილმში „მიფრინავენ წეროები“. არყის ხეების ტრიალი ეკრანზე გადმოგვეცემს სასიკვდილოდ დაჭრილი ჯარისკაცის უკანასკნელ შთაბეჭდილებებს და ამკვიდრებს სიცოცხლის სილამაზეს. კამერის მოძრაობის ფორმების, გადაღების რაკურსების მრავალფეროვნება პრაქტიკულად ამოუწურავია და სწორედ აქ იმალება კინოს მდიდარი მხატვრული შესაძლებლობები.

თანამედროვე კინემატოგრაფმა გაითავისა ხელოვნების სხვა სახეთა ისეთი მნიშვნელოვანი აღმოჩენები, როგორიცაა სტანისლავსკის სისტემა, ფსიქოლოგიური ანალიზის მეთოდი, ინტელექტუა-

ლიზმი. ადამიანის აზრი, მისი შინაგანი სამყარო ფოტოგენური გახ-
და. კინოხელოვნება მსოფლიო ცივილიზაციის საგანძურში შევიდა.
კინოს მწვერვალები გაუთანაბრდნენ ლიტერატურის, ფერწერის,
ქანდაკების მწვერვალებს. კინემატოგრაფიის შემდგომი პროგრესის
შესაძლებლობები ამოუწურავია.

გ ე ლ ე ხ ე დ ვ ა

როგორ განესაზღვროთ ტელეხედვა? რა არის ეს? კინო სახლში?
სანახაობა? ჟურნალისტიკის ტიპი? ხელოვნების ახალი სახე? ზო-
გიერთი მას „ცალთვალა მონსტრს“ უწოდებს, ზოგიერთი — „ოც-
ნებების ყუთს“, ზოგიერთი „მსოფლიოს მერვე საოცრებას“. რა
არის ეს—ტექნიკის სიანხეა თუ ესთეტიკის? ტელეხედვა არა მარტო
მასობრივი ვიზიო-ინფორმაციის საშუალებაა, არამედ ხელოვნების
ახალი სახეცაა, რომელსაც საშუალება აქვს შორ მანძილზე გადას-
ცეს სინამდვილის ესთეტიკურად გადამუშავებული შთაბეჭდილე-
ბები. მასობრიობით ტელეხედვამ კინოს გაუსწრო. დღეს მსოფლიო-
ში ათასობით გადამცემი და სარეტრანსლიაციო ტელესადგური მოქ-
მედებს. ეს ჩვენი პლანეტის ზოგიერთ კოსმოსურ მაჩვენებელს
სცვლის და მის რადიომახასიათებლის გიგანტურ ვარსკვლავებთან
ახლოვებს. „ვერც ერთი კულტი ვერ შემოიკრებს ამდენ განსხვა-
ვებულად მოაზროვნე მიმდევარს“¹, — ამბობს ფრანგი ჟურნალის-
ტი პ. რონდერი.

როგორც ვიზიო-ინფორმაციის საშუალებას,
ტელეხედვას უდიდესი სოციალური ღირებულება აქვს. სატელევი-
ზიო მიმოხილვის საზღვრები ფართოვდება. დღეს შეიძლება ტელე-
გადაცემის ჩვენება მიწიდან, მიწის ქვემოდან, წყლიდან, ჰაერიდან
და კოსმოსიდანაც კი — ტელე-თვალის ხედვას იქაც, სადაც ადამი-
ანის თვალის უძლურია. „ასჯერ გაგონილს, ერთხელ ნანახი სჯობია“.
ეს ძველი ანდაზა დღეს ტელეხედვის უპირატესობას გვიჩვენებს
რადიოსთან შედარებით და ნაწილობრივ პასუხობს კითხვას, რა-
ტომ შეიძინა ტელეხედვამ საკუთარი მხატვრულ-გამომსახველობი-
თი საშუალებები.

როგორია ტელეხედვის გამომხატველი და გამომსახველი თავი-
სებურებები? ტელეეკრანი გამოსახულებას გამოუშუქებით ქმნის,
ამიტომ აქ გამოსახულებას რამდენადმე განსხვავებული ფაქტურა,

¹ Рондьер П. Размышления о телевидении, Иностранная литерату-
ра, 1965, № 2, с. 197.

განათების კანონები და კომპოზიცია აქვს, ვიდრე კინოეკრანზე. სინათლე ტელეხედვის გამომხატველობის უძლიერესი საშუალებაა. საგნის აღქმის რაკურსი, ტელემონტაჟი, კამერის მოძრაობა და გამოსახულების საგნის მოახლოება ტელეხედვას მხატვრული გამომხატველობის დიდ შესაძლებლობებს აძლევს. ტელეხედვასთან დამახასიათებელია რიტმულად თანაბარი „ფარული“ მონტაჟის შეხამება მოულოდნელ ცვლილებასთან, გადასვლასთან ყურადღების ახალ ობიექტზე.

ტელეხედვას, მიუხედავად მისი ფაქტოგრაფიულობის, ნატურასთან სიახლოვის, ქრონიკულობის, სინამდვილის არჩევის და ინტერპრეტაციის უდიდესი შესაძლებლობები აქვს. ამასთანავე მას ახლავს ადამიანების აზროვნების სტანდარტიზაციის საშიშროება. დაბალი ხარისხის სულიერი პროდუქციის „მასობრივმა მოხმარებამ“ შეიძლება შექმნას შტამპები და შაბლონები საზოგადოებრივ ცნობიერებაში. შემთხვევითი არ არის, რომ დღეს განსაკუთრებით აქტიურად სწორედ ტელეხედვაში ავლენს თავს ბუჩუკაზიული მასობრივი კულტურა. ამიტომ აქ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი გადაცემების ესთეტიკური ფაქტორი და მათი მხატვრული დონეა.

ტელევიზიის თავისებურებები (რომლებიც მას გამოყენებით ხელოვნებასთან აახლოებენ) განისაზღვრებიან აღქმის ინტიმურობით, საშინაო ხასიათით. ეს ჩვენს სახლში მოსული ხელოვნებაა, რომელიც ჩვენი ყოფის ნაწილად იქცა.

ჯერ კიდევ ტელეხედვის გარიჟრაჟზე ს. მ. ეიზენშტეინმა იწინასწარმეტყველა მსახიობის ახალი თვისება ხელოვნების ამ დარგში.

ტელეგადაცემის იდეალური წამყვანია ცოცხალი, „არადაპროგრამებული“, „წინასწარმოუმზადებელი“ ადამიანი, გადაცემის მასპინძელი, რომელიც მყოფობის თვალწინ წარმართავს საუბარს, შეუძლია ტაქტიანად აიყოლიოს თანამოსაუბრენი თავისუფალ ბაასში გული გადააშლევინოს მათ. რა თქმა უნდა, ხელოვნებაში ყველაფერი მძიმე შრომით, ძალისხმევით მიიღწევა. მაგრამ რა მძიმეც არ უნდა იყოს პოეტის შრომა, კარგი ლექსი ბუნებრივად და თავისუფლად იღვრება მისი სულიდან. ასე ბუნებრივად უნდა ღვივდებოდეს ტელეგადაცემაც. მეცნიერი, ნოვატორი, საზოგადო მოღვაწე — ყველა, ვინც ტელეეკრანზე ხვდება, გარდა თავისი პროფესიისა უნებლიედ იქცევა ცოცხალ სახედ, მხატვრული რეპორტაჟის პერსონაჟად.

ტელეხედვას ნიჭიერების საკუთარი კრიტერიუმები აქვს. ტელეხელოვნების მოღვაწე თავის თავში უნდა აერთიანებდეს მსახიო-

ბის, ჟურნალისტის, რეჟისორის თვისებებს, მომზიბლობას და ერუდიციას, ადამიანებთან ურთიერთობის სიმსუბუქეს და ბუნებრიობას, საზრიანობას, გონებამახვილობას, იმპროვიზაციის უნარს და, ბოლოს, მოქალაქეობრიობას, პუბლიცისტურობას. ჯერჯერობით სამწუხაროდ, ყველა პროფესიონალს, რომელიც ეთერში გამოდის, ეს თვისებები არ აქვს.

ტელეხედვის მნიშვნელოვანი ესთეტიკური თავისებურებაა „ამწუთას მომხდარი მოვლენის“ გადაცემა, უშუალო რეპორტაჟი შემთხვევის ადგილიდან, მაყურებლის ჩართვა ისტორიის იმ ნაკადში, რომელიც სწორედ ახლაა და რომლის შესახებ კინოქრონიკა მხოლოდ ხვალ მოგვითხრობს, ლიტერატურა, თეატრი, ფერწერა — ზეგ. ჯერჯერობით უშუალო რეპორტაჟს ტელეხედვა მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევაში იყენებს: დიდი ფეხბურთი, ფიგურისტების შეჯიბრება, კოსმონავტებთან შეხვედრა, საზეიმო პარადები და მშრომელთა დემონსტრაციები და ა. შ. მაგრამ ისტორია მხოლოდ სადღესასწაულო დღეებში არ იქმნება. ცხოვრების ბუნებრივი მიმდინარეობის „განჭკვრეტა“ ტელეკამერის და ჰკვიანი, იმპროვიზაციის უნარის მქონე კომენტატორის თვალით — აი, რას აქვს განსაკუთრებული ფასი. დიდი შესაძლებლობები აქვს ფარულ კამერას, რომელიც აკვირდება ცხოვრებას ხალხმრავალ გზაჯვარედინზე, მალაზიაში, დაწესებულებაში, ქარხანაში, პორტში.

მხატვრული ტელერეპორტაჟის ეკრანული დრო რეალურ დროს უდრის. როცა ტელეხედვა კინოქრონიკას იყენებს, მან უნდა შეინარჩუნოს გადაცემის „ამწუთიერობის“ ეფექტი, მიმდინარე ვითარების მაყურებლის თანდასწრების პრინციპი.

ტელეხედვისათვის მნიშვნელოვანი, სპეციფიკური რეჟისორული მიგნების შესახებ მოგვიყვანენ ცენტრალური ტელევიზიის მუშაკები ერთ-ერთი გადაცემის გახსენებისას. ყველაფერი დაიწყო წერილით, რომელიც ტელევიზიას გაუგზავნა უკრაინელმა ქალმა, რომელიც ეძებდა სამამულო ომის დროს დაღუპულ შვილის საფლავს. დადგინდა, რომ მებრძოლი დაიღუპა ერთ-ერთი პატარა ჩეხური ქალაქის განთავისუფლებისას და იქვეა დაკრძალული. ამ ქალაქში ახსოვთ გმირი მებრძოლი, უფროთხილდებიან მის ხსოვნას, ერთ-ერთ პიონერულ რაზმს გმირის სახელი ჰქვია. რაზმს ხელმძღვანელობს ქალიშვილი, რომელმაც ომში მშობლები დაკარგა. ეს რომ გაიგო, მებრძოლის დედამ იგი დაუსწრებლად იშვილა. მოსკოველი კინო და ტელერეპორტიორები შინ ეწვივნენ ამ ქალს და შესთავაზეს, ტელევიზიის საშუალებით გადაეცა ყველაფერი, რისი თქმაც უნ-

დოდა მას თავისი შვილობილისათვის. ეს სცენა ფირზე გადაიღეს. იგივე გააკეთეს ჩეხოსლოვაკიაშიც ტელევიზიის თანამშრომლებმა. შემდეგ მათ ერთმანეთს გაუცვალეს ფირები და დათქმულ დღეს და საათს პრალაში და მოსკოვში ტელესტუდიებში მიიწვიეს დედა და ქალიშვილი. დედამ მოულოდნელად ნახა ფილმი ქალიშვილის შესახებ, შვილმა — კი დედის შესახებ. ამ დროს ისინი ტელეფონით დააკავშირეს ერთმანეთს. მოსკოვსა და პრალას შორის გაისმა ორი ადამიანის აღუღვებული საუბარი, ადამიანებისა, რომლებმაც პირველად გაიგონეს ერთმანეთის ხმა და პირველად ნახეს ერთმანეთი ეკრანზე. ყველაფერ ამას ორივე ტელეცენტრი ეთერში გადასცემდა. რეპორტაჟი საოცრად ემოციური იყო და გვიჩვენებდა ადამიანების რეალურ ხასიათებს, გრძნობებს. ამ გადაცემის წარმატების საიდუმლო ახალ და საკუთრივ სატელევიზიო ხერხშია: ძ ი ე ბ ა ს ი ტ უ ა ც ი ე ბ ი ს ა , რ ო მ ლ ე ბ შ ი ც ბ უ ნ ე ბ რ ი ვ ა დ ვ ლ ი ნ დ ე ბ ი ა ნ ა დ ა მ ი ა ნ ე ბ ი ს ხ ა ს ი ა თ ე ბ ი , გ რ ძ ნ ო ბ ე ბ ი , ა ზ რ ე ბ ი . ტელეხედვისათვის მნიშვნელოვანია გამოსახულის „არაპირობითობის ეფექტი“.

ტელევიზორს შეუძლია ჩვენი მხედველობის არეში მთელი სამყარო მოაქციოს. მას შეუძლია აიძულოს მაყურებელი იაზროვნოს მთელი ერის, მთელი ქვეყნის, მთელი კაცობრიობის კატეგორიით, ჩააფიქროს ის სამყაროს ბედზე. ტელეეკრანს შეუძლია სამყაროს მდგომარეობის გაანალიზება და ცოცხალი, ხილული სახეებით მისი ჩვენება. ასეთი ფილოსოფიურობის გარეშე ტელეხედვა ვერ შექმნის საკუთარ კლასიკას, მის გარეშე კი ხელოვნების ვერც ერთი სახე ვერ იცოცხლებს.

ტელეხედვა ინფორმაციის მძლავრი საშუალებაა, რომელსაც შეიძლება მხატვრული შინაარსიც ჰქონდეს. ტელეხედვა ნაოფლიოს მხატვრული ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი მოვლენების შესანიშნავი რეტრანსლიატორია. ჯერ კიდევ 1921 წელს პოეტი ვ. ხლენიკოვი, თითქოს წინასწარგანჭკრებდა ტელეხედვას, ოცნებობდა მხედველობითი სახეების გადაცემაზე: „თუ ადრე რადიო იყო მსოფლიო სმენა, ახლა ის — თვალებია, რომლებსთვისაც არ არსებობს მანძილი“¹.

თანამედროვე ტელეტექნიკის რეალური საოცრება აიძულებს მეცნიერებს, ჟურნალისტებს, მწერალ-ფანტასტებს, იოცნებონ ტელეხედვის ახალ მომავალ შესაძლებლობებზე.

ფანტასტები ძმები სტრუგაცები ტელეხედვის სოციალურ შესაძლებლობებზე, საფრთხეზე და მის პერსპექტივებზე წერენ: „ტე-

¹ PT, 1966, № 18, c. 6.

ლევიზორი შეიძლება აღმოჩნდეს ტროას ცხენი, რომელიც შედის საშუალო ადამიანის სულსა და გონებაში და ღალატობს, მეშინად და არამზადად, ბანდიტად და მკვლელად აქცევს მას. ლოგიკური დასასრული, როცა ტელევიზორი ნარკოტიკად იქცევა, ადამიანს თავის მონად აქცევს, როგორც ამას გვიჩვენებს ბრედბერი ამერიკის ცხოვრების მაგალითზე. მაგრამ იმავე მიმზიდველობის წყალობით ტელევიზორი ადამიანის დიდ მასწავლებლადაც შეიძლება იქცეს. ეს მისი სიკეთეა¹.

ტელეხელოვნების საგანი მთელი სამყაროა... ახალგაზრდა მუზა იზრდება, საკუთარ წმას, ცხოვრების საკუთარ ხედვას, საგნებისადმი საკუთარ დამოკიდებულებას, საკუთარ პრაქტიკას იძენს.

¹ PT, 1966, № 17, c. 2.

2. ხელოვნების სახეების ისტორიული ღინაგია

სოციალური მოთხოვნილება და ხელოვნების სახეების განვითარება

ხელოვნების სახეები ისტორიულად ცვალებად სისტემას ქმნიან. ამიტომ, მათი სპეციფიკის გასაგებად საჭიროა არა მარტო ამ სისტემის თითოეული ელემენტის — ხელოვნების სახის თავისებურებები გამოვავლინოთ, არამედ საჭიროა თვალი გავადევნოთ მათ ისტორიულ მოძრაობას, მათ ცვალებად ურთიერთმოქმედებას. ამასთანავე უნდა გავითვალისწინოთ შემდეგი მომენტები:

ლიტერატურის, როგორც მხატვრული კულტურის ვერბალური საფუძვლის გავლენა სხვა ხელოვნებებზე;

ხელოვნების თითოეული კონკრეტული სახის წარმოშობის დროს, მისი არსებობის ინტენსიურობა, მისი სოციალური ფუნქციურობა და ზემოქმედება მოცემულ ეპოქაზე;

ხელოვნების სხვადასხვა სახის სოციალური მოთხოვნილების ისტორიული ცვალებადობა;

ხელოვნების სახეთა დაშორების ხასიათი (მათი გამოცალკეეება, განუყოფელი სპეციფიკურობის შექმნა, შეუცვლელობა, უპირატესობები და შეზღუდვები) და მათი შეკავშირება (სინთეზის პროცესი და მისი ტიპების მრავალფეროვნების განდიდება);

ყოველ ეპოქაში აქტუალური (მოცემული ეპოქის სოციალურ-მხატვრული მოთხოვნილებებისადმი შესაფერისი, ყველაზე მასობრივი, პოპულარული, რომელიც აქტიურ გავლენას ახდენს ფართო აუდიტორიაზე) და რეპრეზენტაციული (რომელიც ყველაზე სრულად წარმოადგენს მოცემული ეპოქის მხატვრულ კულტურას მომდევნო ეპოქებში) ხელოვნების გამოყოფა.

ხელოვნების სახეებს განსაზღვრავს ის ცხოვრებისეული მასალა, რომლის საფუძველზეც ისინი აიგებიან და მათი შემოქმედის პიროვნების ბუნებაც. ისევე როგორც საქმიანობის ნებისმიერ სხვა დარგში, მხატვრულ შემოქმედებაში ხდება ადამიანის არსობრივი ძალების გასაგნება მათი კონკრეტული ისტორიული თავისებურების შენარჩუნებით. ეს თავისებურება ვლინდება მხატვრული საქმიანობის ყველა ძირითად ფუნქციაში — შემეც-

ნებაში, შეფასებაში, შემოქმედებასა და სამყაროსთან ურთიერთობაში, ასევე მისი სუბიექტის — ხელოვანის პიროვნების თვითშემეცნებაში. თვითშეფასებაში, თვითშემოქმედებაში და სვით-ურთიერთობაში (შინაგანი კომუნიკაცია).

ფორმალური ძიება, ახალი მხატვრული საშუალებების აღმოჩენა, შინაგანი მისწრაფება შეუცნობელისაქენ ყოველთვის ახასიათებს ხელოვნებას, მაგრამ ეს არ არის მხატვრული განვითარების ძირითადი ზამბარა. მის მექანიზმში მთავარ როლს ასრულებენ სოციალური მოთხოვნები და ის, თუ რამდენად აკმაყოფილებს ხელოვნების მოცემული სახე ამ მოთხოვნებს. ეს შეიძლება ადვილად დავასაბუთოდ სახვითი ხელოვნების განვითარების მაგალითით, თუ გამოვავლენთ მიზეზს იმ გრანდიოზული ისტორიული აღმავლობისა, რომელიც ამ ხელოვნებებმა აღორძინების ეპოქაში განიცადეს.

ცხოველთა ანატომია კარგად იყო ცნობილი უძველესი ხალხებისათვის. გამოქვაბულებში აღმოჩენილ ნახატებში ცხოველთა გამოსახულებანი გვაოცებენ ფორმათა სიზუსტით, მათი სხეულის აგებულების და ქცევის საოცარი ცოდნით. ცხოველი რომ მოეკლათ საჭირო იყო, სცოდნოდათ მისი სუსტი ადგილები და მისი ქცევის მანერა; მოკლული ცხოველის ასაქნელად საჭირო იყო მისი ანატომიის ცოდნა, ხოლო აქნის პროცესი პირველყოფილი მხატვრებისათვის ანატომიის გაკვეთილი იყო. მუდმივმა ნადირობამ მისგან შესანიშნავი ანიმალისტი ჩამოაყალიბა. ხალხის მონადირული გამოცდილების აღბეჭდვით მხატვარი ამავე დროს ეხმარებოდა თავის თავს და თავის თანამედროვეებს სასიცოცხლო ინტერესების ობიექტის შესახებ უფრო ზუსტი და მკაფიო დამოკიდებულების შექმნაში. უტრიტიარული, როგორც ყოველთვის, წინ უსწრებდა ესთეტიკურს, სასარგებლო წარმოშობდა სილამაზეს, სილამაზე კი ხელს უწყობდა მეტი სარგებლობის მიღებას, ბუნების უფრო ფართოდ დაუფლებას.

ანტიკური ხანის მხატვარმა ძალიან კარგად იცის არა მარტო ცხოველის, არამედ ადამიანის ანატომიაც. მამაცი და ძლიერი მეომრის აღზრდაში ტანვარჯიში, მუსიკა და ადამიანის სხეულის სილამაზისა და ძალის მგრძნობელი სახვითი ხელოვნება მონაწილეობს. ოლიმპიური თამაშები და გმირების სკულპტურული გამოსახულებები, არსებითად, ერთნაირ სოციალურ-ისტორიული ფუნქციებს ასრულებენ. მონათმფლობელურ დემოკრატიას ესაჭიროება მეომარი, ელადის დამცველი მონების მოპოვებული მეურნეობის აღწარმოებისა და განვითარებისათვის. ადამიანის სხეულის ძალისა და სილა-

მაზისადმი ბერძნული სახვითი ხელოვნების ინტერესს ღრმა კონკრეტულ-ისტორიული ფესვები აქვს.

შუა საუკუნეებში სახვითი ხელოვნება ყურადღებით აკვირდება ადამიანის შინაგან სამყაროს, ცდილობს, შეაღწიოს მისი სულის სიღრმეში. ადამიანის სხეული ჰქარგავს დამოუკიდებელ მნიშვნელობას. შიშველი სხეულის სილამაზის კულტს ცელის მძიმე, იატაკამდე დაშვებულ ქსოვილებში დამალული სხეულის კულტი. ბერძნულ-ბიზანტიური ტანსაცმელი განსაკუთრებით დამახასიათებელია შუა საუკუნეებისათვის. იგი ფორმას უქარგავს ადამიანს, მალავს მისი სხეულის კონტურებს. ხელოვნებამ ჯერ არ იცის ბავშვის და ზრდასრული ადამიანის ანატომიური განსხვავება. ამ პერიოდის ნახატებზე ყრმა იესო — ეს ჯუჯაა, ქონდრისკაცია, ზრდასრული ადამიანი შემცირებულ ზომებში.

აღორძინება აღადგენს შიშველი სხეულის კულტს, ყურადღებას აქცევს არა მარტო მის სილამაზეს და სიძლიერეს, არამედ ხორციელ მიშინდევლობასაც. სიცოცხლის სიხარული, სულიერი და ხორციელი სიამოვნება აღორძინების ფერწერის გამჟღავნებელი თემაა; ეს ფერწერა ხობტას ასხამს ქალის სხეულის მშვენიერებას, მის ჯორჯონესეულ უბიწობას, რუბენსისეულ სიფაფუკეს, ტიციანისეულ მიწიერ და ციურ სილამაზეს, ელ გრეკოსეულ ზეშთაგონებულობას.

აღორძინების მხატვრებმა იციან არა საერთოდ ადამიანის ანატომია, არამედ ასაკობრივი ანატომიაც. ისინი ჰერეტენ და ზუსტად გადმოსცემენ ბავშვის, მოწიფული ადამიანის, მოხუცის სხეულის ნაწილების თანაფარლობას. მათ აღმოაჩინეს ადამიანის დინამიური ანატომია — მოძრაობის სხვადასხვა ტემპის, რაკურსის, მიმართულების გათვალისწინება ადამიანის სხეულის გამოსახვის დროს.

ლეონარდო და ვინჩიო მოგვცა აღორძინების ეპოქის ხელოვნების სახეთა სისტემაში ფერწერის წამყვანი როლის ისტორიულად განპირობებული განსაზღვრება: „როდესაც მეფე მათეს დაბადების დღეს პოეტმა თხზულება მიუძღვნა, რომელშიც ხობტას ასხამდა იმ დღეს, როცა მეფე გაჩნდა ქვეყნის საკეთილდღეოდ, ხოლო ფერმწერმა კი მისი სატრფოს პორტრეტი აჩუქა, მეფემ მაშინვე დახურა პოეტის წიგნი და აღტაცებული მზერა სურათზე შეაჩერა. მაშინ აღშფოთებულმა პოეტმა სთქვა: „ო, მეფე, წაიკითხე, წაიკითხე და შენ იგრძნობ, რომ ეს უფრო შინაარსიანი საგანია, ვიდრე უტყვი სურათი“ — მაშინ მეფემ, რომელსაც საყვედურობდნენ მუხჯი საგნებით აღფრთოვანების გამო, სთქვა: „ო პოეტო, გაჩუმიდი, შენ თვითონ არ იცი, რას ამბობ: ეს სურათი უკეთეს გრძნობას ემსახურება, ვიდრე შენი წიგნი, რომელიც ბრძმებისთვის არის განკუთვნილი.

მომეცი რამე, რაც შემძლია დავინახო და რასაც შემეძლება ხელით შევეხო, ნაცვლად იმისა, რომ მხოლოდ მოვისმინო და ნუ გაკიცხავ ჩემს არჩევანს იმის გამო, რომ შენი წიგნი გვერდზე გადავდე, ხოლო ფერწერული ნაწარმოები კი ორივე ხელით მიჭირავს და მზერას ვერ ვაშორებ: ხელებმა თვითონ ამჯობინეს მოემსახურონ უფრო ღირსეულ გრძნობას, ვიდრე სმენაა. მე ვთვლი, რომ ფერწერის მეცნიერებას და პოეტის მეცნიერებას შორის ისეთივე მიმართება უნდა იყოს, როგორიც არსებობს შესაბამის გრძნობებს შორის, რომლის საგნებადაც ისინი იქცევიან¹. ეს აზრები მხოლოდ მხატვრის აზრები როდია, რომელიც უპირატესობას ანიჭებს თავის საქმიანობას — ფერწერას, ეს არის თეორეტიკოსის მოსაზრება, რომელიც გრძნობს ფერწერის წამყვან მდგომარეობას რენესანსის ეპოქის ხელოვნების სახეების სისტემაში. ეპოქის ანტიასკეტური, ანტიქოლასტიკური, ჰუმანისტური პათოსი, მისი სწრაფვა პრაქტიკისაკენ, ცხოვრების სიმდიდრის, სულიერი და ხორციელი სიამოვნებისაკენ ყველაზე უკეთ და სრულად სწორედ ფერწერაში შეიძლებოდა გამოსახულიყო. გენიოსები ყოველთვის საზოგადოებრივი პრაქტიკის ყველაზე მნიშვნელოვან უბანზე ჩნდებიან. შემთხვევითი არ არის, რომ აღორძინების ეპოქამ მოგვცა ისეთი დიადი მხატვრები, როგორებიც არიან ლუონარდო და ვინჩი, რაფაელი, ტიციანი.

სოციალური მოთხოვნილება ფერწერას მსოფლიო სულის მწვერვალებისაკენ უბიძგებდა. მოძრაობის ეს მექანიზმი შეიძლება აღმოვაჩინოთ ხელოვნების სხვა სახეთა მაგალითზეც.

ხელოვნების სახეთა განსაკუთრების ისტორიული გენეზისი

ხელოვნების სახეთა ისტორია ეს არის მათი განცალკევებისა და სპეციფიკური თავისებურებების შექმნის ისტორია. ეს ნათლად ჩანს გრაფიკასთან და ლიტერატურასთან ფერწერის ურთიერთმიმართების საფუძველზე.

ფერწერის საფუძველად დევს ფერის ესთეტიკური გრძნობა, რომელსაც კ. მარქსმა ელემენტარული და ყველაზე პოპულარული ესთეტიკური გრძნობა უწოდა. ფერწერამ ეს გრძნობა განსაკუთრებულ სფეროდ გამოჰყო და სამყაროს ათვისების ერთ-ერთ საშუალებად აქცია. მაგრამ ეს ერთბაშად არ მომხდარა; მრავალი საუკუ-

¹ Леонардо да Винчи. Избранные произведения, т. 2, с. 71.

ნის განმავლობაში ფერწერა და გრაფიკა ვითარდებოდა როგორც ერთიანი სახვითი ხელოვნების ქანრები. მათ შორის სახეობრივი განსხვავება არ არსებობდა. ფერწერა ფერადი გრაფიკა იყო.

გრაფიკა წინ უსწრებდა ფერწერას. ადამიანმა ჯერ საგნების სიუჟეტების და პლასტიური ფორმების ხატვა ისწავლა შემდეგ კი მათი ფერების და ელფერების გარჩევა და გამოსახვა. ფერის დაუფლება ისტორიული პროცესი იყო: ყველა ფერი ერთდროულად არ აუთვისებია ადამიანს. ბერძნებიც კი არ ასხვავებდნენ ცისფერს და მწვანეს.

აღორძინების ეპოქის მხატვრებმა აღმოაჩინეს სახვითი პერსპექტივა, ეს აღმოჩენა როგორც ფერწერის ასევე გრაფიკის შენაძინად იქცა. ადამიანმა შეიგრძნო არა მარტო ფორმა და ფერი საგნების, არამედ სივრცეში მათი ურთიერთშეფარლება. ძველ ხელოვნებაში მოვლენათა შეფარდება იმდენად სივრცითი არ იყო, რამდენადაც აზრობრივი. აზრობრივი გამოყოფა აღინიშნებოდა გამოსახულების ზომებით, ასე იქმნებოდნენ ფერწერაში პირველი კომპოზიციური აქცენტები, რომლებიც მოგვიანებით კომპოზიციის პრინციპებად ჩამოყალიბდნენ.

ძველი სახვითი ხელოვნების სინკრეტოზში თავს იჩენდა ფერწერის კავშირში როგორც გრაფიკასთან, ასევე ლიტერატურასთანაც. ძველი ფერწერის ლიტერატურასთან სინკრეტული კავშირის მაჩვენებელია მისი თხრობითი ხასიათი. ასე, მაგალითად, ხელოსნური და ძველეგეობური ფერწერის ნაწარმოებები მოგვითხრობენ მოვლენებზე, ეს თხრობა გაშლილია სცენების და ფიგურების ჯაჭვად, ამ ნაწარმოებებში გამოსახული იყო მოვლენების თანამიმდევრობა. სახვითი თხრობის ტრადიცია განსაკუთრებით მყარი და ხანგრძლივი გამოდგა ხატწერაში.

ფერწერის შემდგომი განვითარების შედეგად ხდება მისი კრიტიკალიზაცია დამოუკიდებელ, ხელოვნების სხვა სახეებით შეუცვლელ სახედ. აღორძინების ეპოქა — მნიშვნელოვანი ეტაპია ამ პროცესში. და მაინც ფერწერულ აზროვნებას ჯერ კიდევ არ მოუპოვებია სრული დამოუკიდებლობა პოეტური აზროვნებისაგან. ჯერ კიდევ XVII საუკუნეში და XVIII საუკუნის პირველ ნახევარში პოეზია და ფერწერა თეორიულად თითქმის არ განსხვავდებიან თავისი სპეციფიკით.

ვ. ფ. ასმუსი აღნიშნავდა, რომ XVII-XVIII საუკუნეების თეორეტიკოსებისათვის „ძველებურად დამახასიათებელია აზრი, რომელიც პოეზიას ფერწერასთან აიგივებდა; მათი სპეციფიკური გან-

მასხვევებელი ნიშნები არ გამოიყოფიან და არ აღინიშნებიან¹.

ბოეზისა და სახვითი ხელოვნების სპეციფიკური განსხვავება პირველად ნათლად გ. ლესინგმა აღნიშნა. ეს განსხვავება შედეგია, არა მარტო თეორიული აზროვნების, არამედ თვით მხატვრული პროცესის განვითარებისა, რაც ცალკეულ ხელოვნებათა სპეციფიკის გაღრმავებაში გამოიხატება.

XIX საუკუნის ბოლოს ფერწერისა და გრაფიკის გათიშვის პროცესიც ღრმავდება. მხატვრული აზროვნება ფერწერაში უკვე მკვიდრადაა დაკავშირებული ფერთან: ფერწერა ასახავს სინამდვილის მრავალფერადობებს როგორც მის ესთეტიკურ სიმდიდრეს, და ფერში, ფერის საშუალებით გამოსახავს საგანთა არსს, განსაზღვრავს მათ საზოგადოებრივ დანიშნულებას და ღირებულებას. XX საუკუნის მიჯნაზე ხელოვნების დამოუკიდებელ სახეებად ფერწერისა და გრაფიკის ჩამოყალიბების პროცესი დასრულდა. იმპრესიონისტების ფერწერა უკვე პრინციპულად განსხვავდება გრაფიკისაგან. ფერის გარეშე ის არაფერს არ გადმოგვცემს; ყველფერი ხაზობრივი მასში მეორეხარისხოვან როლს ასრულებს. ფერწერული ნაწარმოების ესთეტიკური აზრის ძირითადი მატარებელი ახლა უკვე არის არა ნახატი, არა სიუჟეტი, არამედ გამოსახული საგნების ფერით შეხამებები. ამით ფერწერა (არა მხოლოდ როგორც შედეგი — ფერწერული ნაწარმოები, არამედ უპირველეს ყოვლისა როგორც შემოქმედებითი პროცესი) გაემიჯნა გრაფიკასაც და ლიტერატურასაც.

ხელოვნებათა ურთიერთმოქმედების და სინთეზის ისტორიული გენეზისი

მხატვრული კულტურის ისტორიაში ხელოვნების სახეების დაშორების და მათი ინდივიდუალური სპეციფიკის გამოვლენის გაძლიერების გვერდით შემხვედრი პროცესიც მიმდინარეობს: დამოუკიდებელი და განუყოფელი თავისებურებების მქონე ხელოვნების ურთიერთმოქმედების და სინთეზის გაძლიერება. ამასთანავე, იზრდება მხატვრული სინთეზის ტიპების სახეები. მათი ისტორიულად მოძრავი ტიპოლოგიის შესწავლა საჭიროა არა კლასიფიკაციის ასაგებად, არამედ ხელოვნების დიალექტიკური მორფოლოგიისათვის.

სინთეზის განსაკუთრებული სახე — სინკრეტისმი უძველესი ხელოვნების არსებობის ფორმა იყო. სინთეზის ეს ფორმა ხა-

¹ Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века, М., 1962, с. 92.

სიათღება როგორც სხვადასხვა ხელოვნებების დაუნაწევრებელი, ორგანული ერთიანობა. ეს ხელოვნებები ჯერ არ არიან გამოყოფილი კულტურის ერთიანი პირველყოფილი ისტორიული ძირისაგან, რომელიც შეიცავდა არა მარტო მხატვრული საქმიანობის სხვადასხვა სახეების ჩანასახებს, არამედ ასევე მეცნიერული, ფილოსოფიური, რელიგიური და მოხალური ცნობიერების ჩანასახებსაც.

ხელოვნებათა სინთეზის მეორე ფორმაა — დ ა ქ ვ ე მ დ ე ბ ა რ ე ბ ა, როცა ხელოვნების ერთი სახე დომინირებს მეორე სახეზე, ასეთი ურთიერთობები ყალიბდებიან ჯერ კიდევ უძველეს არქიტექტურაში, რომელიც უკავშირდება მონუმენტურ სკულპტურას, ფერწერას, მოზაიკას. ამ სინთეზში არქიტექტურა დომინირებს. ზოგჯერ ლიტერატურაც კი, წარწერის სახით (პოეტური ნაწყვეტი, ლიტერატურული ტექსტის ციტატა და ა. შ.) ექვემდებარება ქანდაკებას. ცნობილია არქიტექტურასთან მუსიკის დაქვემდებარებული მიმართების შემთხვევაც. ერთ-ერთი ბირმული პავოდა პატარა ზარებით არის მორთული, რომლებიც შენობის გარშემო უნახესი და უმსუბუქესი წკრიალის ვერცხლისფერ ღრუბელს ჰქმნიან.

შუა საუკუნეებში მისტერიებში წარმოიშვა, ხოლო XX საუკუნეში ჩებურ „ლატერნა-მაგიკაში“ განმეორდა ხელოვნებათა სინთეზის კიდევ ერთი ფორმა — მათი კოლაჟური ურთიერთმოქმედება, განსხვავებულ ხელოვნებათა ცალკეული ელემენტების „შეწყობება“.

ხელოვანთა სინთეზის მეოთხე ფორმაა მათი ს ი მ ბ ი ო ზ ი, რომლის დროსაც ხელოვნების თანასწორუფლებიანი ურთიერთმომართების შედეგად სრულიად ახალი რამ იქმნება. XVII-XIX საუკუნეებში აქტიურად ვითარდება ოპერა, რომელიც დრამისა და მუსიკის თანასწორი ურთიერთმოქმედების შედეგია. XIX ს-ის ბოლოს ჩნდება ესტრადა როგორც ხელოვნება, რომელიც ლიტერატურის, მუსიკის, ბალეტის, თეატრის, ცირკის და ა. შ. თანასწორი ურთიერთკავშირის შედეგია. ესტრადა არის „ქრელი“ აუდიტორიისათვის განკუთვნილი მასობრივი სანახაობა, რომელშიც განსაკუთრებით გაძლიერებულია სახალისო — გასართობი საწყისი. ესტრადის. ესთეტიკური ზემოქმედება მაყურებელზე იმდენად ერთიანი და სპეციფიურია, რომ შესაძლებელია რიგი ხელოვნების თანაბარუფლებიანი თანაარსებობიდან ახალი ხელოვნების წარმოშობის შესახებ ლაპარაკი.

მხატვრული სინთეზის მეხუთე ფორმა — მ ო ხ ს ნ ა იმით ხასიათდება, რომ ერთი ხელოვნება მეორის საფუძველია ისე, რომ უშუალოდ არ მონაწილეობს თავისი ძირითადი ელემენტებით მხატვრულ

შედგში და მასში მხოლოდ „მოხსნილი“ სახით შედის. ასეთია, მაგალითად, ბალეტში ლიტერატურისა და ქორეოგრაფიის ურთიერთ-მოქმედება. ბალეტის ლიტერატურული საფუძველი (ლიბრეტო, სიუჟეტური ქარგა), რა თქმა უნდა, მნიშვნელოვანია, მაგრამ მხატვრულ შედეგში — საბალეტო სპექტაკლში — ლიტერატურა არ არის წარმოდგენილი თავისი ძირითადი ელემენტით — სიტყვით. ხელოვნებათა სინთეზის ეს ფორმა შედარებით გვიან — XVIII საუკუნეში — განვითარდა.

სინთეზის მეექვსე ტიპია კონცენტრაცია. ამ შემთხვევაში ხელოვნების ერთი სახე შეისრუტავს ხელოვნების სხვა სახეებს, ამავე დროს ინარჩუნებს თავისთავადობას და საკუთარ მხატვრულ ბუნებას. მაგალითად, ფოტოგრაფია იყენებს ფერწერის და გრაფიკის მიღწევებს, მაგრამ არ იქცევა არც ფერწერად და არც გრაფიკად, კინო იყენებს ფერწერის, გრაფიკის, თეატრის, ლიტერატურის მხატვრულ საშუალებებს და გამოცდილებას და ა. შ. სინთეზის ეს ტიპი ახასიათებს ისეთ სინთეზურად რთულ ხელოვნების სახეს, როგორც თეატრია, რომელიც მხატვრულად ურთიერთკავშირშია მუსიკასთან, ლიტერატურასთან, ფერწერასთან, არქიტექტურასთან, ქორეოგრაფიასთან, მოგვიანებით, ფოტოგრაფიასთან, კინოსთან და ა. შ. ამავე დროს თეატრი ინარჩუნებს თავის განუმეორებელ თეატრალურ სპეციფიკას.

ხელოვნებათა სინთეზის, ბოლო, მეშვიდე ტიპია რეტრანსლაცია ციური კავშირი, რომლის დროსაც ხელოვნების ერთი სახე მეორე სახის გადაცემის საშუალება ხდება. ეს განსაკუთრებით დამახასიათებელია ტელეხედვისათვის, ასევე კინოსა და ფოტოგრაფიისათვის, რომლებიც მეტ-ნაკლები სისრულით და ეფექტურობით გადასცემენ თეატრის, ბალეტის, ესტრადის და ხელოვნების სხვა სახეების მხატვრულ შედეგებს.

კონცენტრაცია და რეტრანსლაციური კავშირი სინთეზის ის ფორმებია, რომლებიც განსაკუთრებით დამახასიათებელია თანამედროვე ხელოვნებისათვის. სინთეზის ეს ფორმები უპირატესად XX საუკუნის „ტექნიკური“ ხელოვნებების — კინო, ტელეხედვა, ფოტოგრაფია, — საფუძველზე წარმოიშობიან.

ლიტერატურა მხატვრული კულტურის პირბაღური საუბრაელი, ხელოვნების ნაშენი სახე

ფართოდ გავრცელებული ფორმულა „ლიტერატურა და ხელოვნება“ თეორიულად არასაკმარისად არის გააზრებული. ლიტერატურა ხელოვნების ერთ-ერთი სახეა, ისეთივე როგორც თეატრი, ქანდაკება ან ქორეოგრაფია. და მინც, არავინ იტყვის, მაგალითად, „თეატრი და ხელოვნება“. როგორც ჩანს, ლიტერატურა „თანასწორთა შორის პირველი“ ხელოვნებაა, და თითქოს არც მთლად ხელოვნებაა ან მხოლოდ ხელოვნება არ არის, თუკი მას შეუძლია ასე უცნაურად გამოიყოს მხატვრული კულტურის ზოგად სტრუქტურაში. როგორია ლიტერატურისა და ხელოვნების ურთიერთმიმართება? რა არის ისტორიულად მყარი, სუბსტანციური მათს ურთიერთობებში და რა გარდამავალი? ხომ არ ქმნიან ლიტერატურა და ხელოვნება გარკვეულ ოპოზიციას. ან ხომ არ არიან ისინი რაღაც ერთიანი მთელის არათანაბარუფლებიანი წევრები? რა არის მათში საერთო და რა სპეციფიური? ეს ხელოვნების სახეების და მხატვრული კულტურის სტრუქტურების პრობლემის უმარტივესთაგან პირველნი და ურთულესთაგან საბოლოო საკითხებია.

ლიტერატურა იყენებს „ბუნებრივ“ ენას, რომლის უნივერსალურობა, ყოვლისმომცველი ხასიათი, სოციალურად განვითარებულობა და ყოველდღიური უსაზღვრო გამდიდრება და გაფართოება, მისი გამუდმებული კავშირი ხალხის ცხოვრებისეულ გამოცდილებასა და სოციალურ პრაქტიკასთან არის ლიტერატურის ყოვლისმომცველობის, მრავალმხრივობის, მრავალფეროვნების წყარო: მიუხედავად უნივერსალურობისა, მისი ძლიერება და ერთდროულად სისუსტე არ აძლევს ლიტერატურას საშუალებას თავად შეაქოს მხატვრული კულტურის მთელი სფერო. ლ. ნ. ტოლსტოი აღნიშნავდა: „...კაცმა რომ თქვას ადამიანის აღწერა შეუძლებელია, მაგრამ იმის აღწერა კია შესაძლებელი როგორაც იგი ჩემზე ზემოქმედებს“¹. სხვა სიტყვებით, ლიტერატურა გამომსახველობის მხრივ ფერწერას ვერ შეედრება, მას სხვა ამოცანები და შესაძლებლობები აქვს.

სიტყვა—ლიტერატურის გამომხატველი საშუალება და საზროვნო ფორმა, მისი საზოგადოების ნიშნური საფუძველია. ბუნებრივი ენის განვითარების ისტორიულმა პროცესმა გაამდიდრა იგი სახეებით და მოამზადა სამყაროს ასოციაციური, საზოგადოებრივი გააზრებისათვის. პირ-

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч. В 20-ти т., М., 1965, т. 19, с. 69.

ველად იყო სიტყვა... ასე მოგვეთხოვს ბიბლია სამყაროს შექმნის შესახებ. თუ ეს ფრაზა ილუზორულად გვიხსნის სამყაროს წარმოშობას, სამაგიეროდ მხატვრული სამყარო, რომელსაც ლიტერატურა ქმნის, სწორედ ასე გაჩნდა: პირველად იყო სიტყვა.

მწერალი ლიტერატურის საშენ მასალას — სიტყვას — ბუნების წიაღში კი არ მოიპოვებს, არამედ ხალხური სულის სიღრმეებში. ის „ხალხის, ენის შემოქმედის“ „ნიჭიერი შეგირდია“ (ვ. მაიაკოვსკი). თიხის, საღებავის, კინოფირის და ქანდაკების, ფერწერის, კინოს სხვა საშენი მასალისაგან განსხვავებით, ლიტერატურის საშენი მასალა — სიტყვა — წინასწარ სოციალურად გადაშუშავებული, გადამიანურებული“ კი არ არის მხოლოდ (ასეთნაირი ნაწილობრივ თიხაცაა, საღებავიც...), არამედ წინასწარ სოციალურად დატვირთულიცაა. სიტყვაში სოციალური შინაარსი მოცემულია მანამ, ვიდრე იგი გარკვეულ სიტყვიერ რიგში ჩადგება, მხატვრულ კონტექსტში მოექცევა, ახლებურად გაიზრდება და ლიტერატურულ ნაწარმოებში მხატვრულ აზრს შეიძენს. სიტყვას ხელოვნებაში მხოლოდ მუსიკალური ბგერა ენათესავება, მაგრამ ეს ბგერა თვითონ ემყარება სიტყვას, უფრო სწორად. კი ისტორიულად მეტყველების ინტონაციური წყობის საფუძველზე წარმოიშვა. ამრიგად, გარკვეული აზრით, მუსიკაც თავის წარმოშობას ლიტერატურას უნდა უმადლოდეს.

არანაკლები მნიშვნელობა აქვს ლიტერატურას სხვა ხელოვნებებისთვისაც. მის ვერბალურ ფორმაში ხდება გააზრება ესთეტიკური იდეალების და ცხოვრების წესისა, რაც შესამჩნევად განსაზღვრავს არქიტექტურის ტიპს. მითოლოგიური და ლიტერატურული სიუჟეტები და მოტივები ქმნიან ფერწერის, ქანდაკების, თეატრის, ბალეტის, ოპერის, პროგრამული მუსიკის და ა. შ. ნაწარმოებთა სიუჟეტის, კომპოზიციისა და მხატვრული კონცეფციის საფუძველს.

მხატვრული კულტურა, შეიძლება ითქვას, ვერბალურ საფუძველს ემყარება: ლიტერატურა განმსაზღვრელ (სიტემის წარმომქნელ) გავლენას ახდენს ხელოვნების ყველა სახეზე, მის კონტექსტში აღიქმებიან სხვა ხელოვნებებში შექმნილი მხატვრული სახეები. ხელოვნების ყველა სახის მხატვრული აღქმა გულისხმობს გარკვეულ ლიტერატურულ კულტურას, ნაკითხობას, მოითხოვს ხელოვნების ამ სახის მიერ მოცემული მხატვრული ტექსტის შედარებას მის ლიტერატურულ საფუძველთან. ზოგიერთი მკვლევარი აღიარებს წარსულში ლიტერატურის განმსაზღვრელ მნიშვნელობას ხელოვნების სხვა სახეებისათვის, მაგრამ მიიჩნევს, რომ ამჟამად ეს მდგომარეობა შეიცვალა. მათი აზრით,

კინოსა და ტელეხედვის განვითარებამ, ხედვადი და არა ვერბალური, ინფორმაცია გახადა რაოდენობრივად უმეტესი და თვისობრივად განმსაზღვრელი. მაგალითად, ტექნიციზმის ერთ-ერთი პრობანდისტი მ. მაკლიუენი კულტურის ისტორიაში მისი განვითარების სამ პერიოდს გამოჰყოფს; პირველ ეტაპზე განმსაზღვრელი მნიშვნელობა აქვს ზეპირ ვერბალურ ინფორმაციას, მეორეზე — დამწერლობით ვერბალურს, მესამეზე — ხედვადს. მართლაც, ხედვადი ინფორმაციის როლი ამჟამად ძალზე გაიზარდა. მაგრამ ლიტერატურა მაინც ინარჩუნებს მთელი მხატვრული კულტურის განმსაზღვრელი ვერბალური საფუძვლის მნიშვნელობას.

ლიტერატურის საგანს გაფართოების ტენდენცია ახასიათებს. მის სფეროში შედის ბუნების სამყაროც, საზოგადოებრივი ცხოვრებაც, ინდივიდის სულიერი მდგომარეობაც. ამ მასალის ლიტერატურა თავის მრავალფეროვან უნარებში ასახავს ხან მოქმედების დრამატული გადმოცემის გზით, ხან ეპიური თხრობის საშუალებით, ხან აღმნიანის შინაგანი სამყაროს ლირიული გახსნის საშუალებით.

ხელოვნების აქტუალური სახე და მისი ისპორიული ცვალებადობა

ხელოვნების აქტუალური სახე ყველაზე სრულად აკმაყოფილებს თავისი ეპოქის სოციალურ-ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს. ის ისტორიულად ცვალებადია, რაც განპირობებულია ამ მოთხოვნილებების და ასევე სოციალური სუბიექტის ცვლილებით. სოციალური სუბიექტი გარკვეულ გავლენას ახდენს მხატვრულ პროგრესზე (მატერიალური საშუალებების გამოყოფა და სულიერი ძალების კონცენტრაცია მხატვრული კულტურის ამა თუ იმ სახის და რეგიონის განვითარებაზე) საზოგადოებრივი ყურადღების მიმართვა ხელოვნების რომელიმე სახეზე ქმნის ამ სახის უპირატესი განვითარების შესაძლებლობას და ამ სახის გაზრდილი მოთხოვნილების მაჩვენებელია.

ანტიკურ ეპოქაში დემოსის ესთეტიკური გემოვნება, რომელიც გამოხატავდა თავისუფალ მოქალაქეთა მხატვრულ მოთხოვნილებებს, მხატვრული განვითარების წარმმართველი ძალა იყო და განსაზღვრავდა აქტუალურ ხელოვნებათა გამოყოფას. ფართო სტიქიური გამოვლენის საშუალებას ეს გემოვნება თეატრალური წარმოდგენების და სხვა მასობრივი მხატვრულ-კულტურული მოქმედებების დროს იძენდა. ანტიკური დემოკრატიის მხატვრული მოთ-

ხოვნილებები განსაზღვრავდნენ ხელოვნების მისაწვდომობას და სტიმულს აძლევდნენ ხელოვნების იმ სახეების განვითარებას, რომელთა მხატვრული ზემოქმედებაც მიმართული იყო პოლისის ყველა მოქალაქისადმი. ამიტომ ამ პერიოდში განსაკუთრებით ინტენსიურად ვითარდებიან და აქტუალობას იძენენ ქანდაკება, თეატრი და არქიტექტურა.

შუა საუკუნეებში სუბიექტად, რომელიც განსაზღვრავს ხელოვნების განვითარებას, იქცევა ეკლესია. პიროვნების ორიენტაცია არაამქვეყნიურზე, ამაღლებულ-იდეალურზე ყველაზე სრულ მხატვრულ შესაბამისობას სატაძრო არქიტექტურაში და ხატწერაში პოულობს. მისწრაფება ზეცისაკენ ხილულ მატერიალურ-სივრცით გამოხატულებას გოტიკური ტაძრის ფორმებში იძენს. არქიტექტურა იქცევა ხელოვნების იმ სახედ, რომელსაც პირველ რიგში უზრუნველყოფენ მატერიალურ-ტექნიკური საშუალებებით და რომლის განვითარებასაც განსაკუთრებით უწყობენ ხელს. არქიტექტურის აქტუალობას შუასაუკუნეობრივი კულტურის სისტემაში თეორიულად ასაბუთებდა და განამტკიცებდა იმ ეპოქის ესთეტიკა. ავგუსტინე, მაგალითად, არქიტექტურის უპირატესობას აღიარებდა ფერწერასთან შედარებით, რადგან ეს უკანასკნელი „ადამიანს ნივთებისკენ იზიდავს და აშორებს შემოქმედებისაკენ“. სატაძრო არქიტექტურა სინთეზს ქმნის ფერწერასთან (ხატწერა), მუსიკასთან (საეკლესიო ვალობა, მესები, ქორალები).

აღორძინების ეპოქამ წარმოშვა მეცნიერების ინსტიტუტი — არისტოკრატიის მიერ ხელოვნების ანგაჟირების ფორმა. ყურადღება, ძირითადად, სახვით ხელოვნებაზეა კონცენტრირებული. შუასაუკუნეობრივი ასკეტიზმის უარყოფის რენესანსული მოთხოვნილება სრულ დაკმაყოფილებას პოულობდა ფერწერის და ქანდაკების ხედვად, გრძნობისათვის მისაწვდომ მშვენიერ სახეში.

კლასიციზმის ეპოქაში მხატვრული კულტურის განვითარების წარმმართველი ძალაა მონარქიული სახელმწიფო. მისი ყურადღების ცენტრი გადაინაცვლებს თეატრზე, ხოლო მხატვრული კულტურის განვითარებაზე ზემოქმედების მთავარი ფორმა ხდება კლასიციზმის ნორმატიული ესთეტიკა. მისი მოთხოვნილებები ყალიბდებიან მხატვრულ ნორმატივებად, რომლებშიც საეციფიურად გადააზრებულია მეფის კარის სოციალურ-პოლიტიკური პოზიციები და მოთხოვნილებები.

გამანათლებლობის, სენტიმენტალიზმის, რომანტიზმის ხელოვნებაში მხატვრული კულტურის განვითარებაზე სოციალური გავლენის ხასიათი რთულდება და გაშუალებული ხდება. მისი საბო-

ლო სუბიექტია ბურჟუაზია, მაგრამ მისი ინტერესების სფეროში ხელოვნების ჩართვის ფორმები იხვეწება და იძენენ ხელოვანზე სულიერი, მსოფლმხედველობრივი, ფილოსოფიურ-ესთეტიკური გავლენის ხასიათს, რაც ზოგჯერ ეკონომიურ იძულებასთან არის შერწყმული. სოციალური ყურადღების ცენტრში ლიტერატურა და თეატრი ექცევიან, რომლებსაც მსოფლმხედველობრივი იდეების პირდაპირი გამოხატვა შეუძლიათ.

რეალისტური ხელოვნება ფართო დემოკრატიულ სოციალურ საფუძველზე ვითარდება. სოციალური გავლენის წყარო აქ მესამე წოდებაა, მოგვიანებით კი ზოგჯერ გლეხობაც თავისი სუსტი და ძლიერი მხარეებით და წინააღმდეგობებით. გლეხობის გავლენა ლ. ნ. ტოლსტოის შემოქმედებაზე ღრმად გაანალიზა ვ. ი. ლენინმა¹. რეალისტურ ხელოვნებაზე სოციალურად წარმმართველი გავლენის მთავარი ფორმა მხატვრული კრიტიკაა. აქტუალურობას ლიტერატურა იძენს. სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება ასახავს პროლეტარიატის ინტერესებს, მოგვიანებით კი — სოციალისტური საზოგადოების საერთო სახალხო ინტერესებს. მხატვრული კულტურის განვითარების ხელშეწყობის ძალა კომუნისტური პარტიაა. ხელოვნებაზე მისი წარმმართველი გავლენის ფორმები მრავალფეროვანია: მხატვრული ინტელიგენციის, უპირველეს ყოვლისა, შემოქმედებითი ახალგაზრდობის კომუნისტური აღზრდა, სახელმწიფოს ზრუნვა ხელოვნების განვითარებაზე, სოციალურად ღირებულ ტენდენციების მორალური და მატერიალური წახალისება, მხატვრული კრიტიკის ქმედითობა. მთავარი ყურადღება მიპყრობილია ხელოვნების ყველაზე მასობრივი სახეებისაკენ: ლიტერატურა, კინო, ტელეხედვა. ხელოვნების წარმომადგენლები თავიანთ შემოქმედებაში შეგნებულად ატარებენ კომუნისტური პარტიულობის პრინციპს.

ამრიგად, სოციალური ინტერესების სფეროში სხადასხვა ეპოქებში ხელოვნების განსხვავებული სახეები ექცეოდნენ. ეპოქიდან ეპოქაში იცვლებოდა მხატვრული კულტურის დამკვეთი სოციალური სუბიექტი და რეგულირების ფორმა. შესაბამისად იცვლებოდა აქტუალური ხელოვნების სახეც, რომელიც მაქსიმალური სისრულით აკმაყოფილებდა თავისი ეპოქის სოციალურ-მხატვრულ მოთხოვნილებებს.

¹ იხ.: *Ленин В. И. Полн. собр. соч. т. 17, 436, т. 20.*

ხელოვნების რეპრეზენტაციული სახეები და მათი ისტორიული დინამიკა

მომდევნო ეპოქებს და თაობებს მხატვრული კულტურა გადაეცემა როგორც „პორიზონტალურად“ (მოცემული საზოგადოებისა და ყოველი კონკრეტული ეპოქის საზღვრებში), ასევე „ვერტიკალურად“. ხელოვნების სახეს, რომელიც ყველაზე კარგად ასრულებს ისტორიული ტრანსლიაციის როლს, ეწოდება რეპრეზენტაციული. ხელოვნების სახის რეპრეზენტაციულობა განისაზღვრება მისი უნარით სრულად გამოხატოს თანამედროვე მხატვრული კულტურის არსი და გადასცეს საზოგადოებრივი განვითარების მომდევნო ეტაპებს. სამყარო იცვლება, და ახალ „კულტურულ-ისტორიულ თვისებას“ უფრო ადექვატურად მხატვრული კულტურის სხვა სახე გადმოგვცემს—ხდება ხელოვნების რეპრეზენტაციული სახის შეცვლა. ხელოვნების სახის რეპრეზენტაციული ფუნქცია უზრუნველყოფს კულტურული ტრადიციის უწყვეტობას და ხელს უწყობს ახალი ისტორიული ეპოქის კულტურული თვითნობიერების ჩამოყალიბებას. ხელოვნების სახეები არა მარტო ასახავენ სინამდვილეს და ადამიანური საქმიანობის პრაქტიკას, არამედ მხატვრულად წარმოგვიდგენენ ინდივიდის კონკრეტულ-ისტორიულ არსსაც. მხატვრული ნაწარმოები ადამიანს უჩვენებს მის ადამიანურ თვისებებს, და იმდენად რამდენადაც ეს დემონსტრირება აღმოაჩენს მოცემული სოციოკულტურული სიტუაციისათვის ისტორიულად ყველაზე დამახასიათებელს, ამდენად შეიძლება ვილაპარაკოთ ხელოვნების ამა თუ იმ სახის რეპრეზენტაციულობის შესახებ.

ყოველი ახალი ეპოქა ცდილობს წარსულის მხატვრულ კულტურაში რეპრეზენტაციული ხელოვნების სახე აქტუალურში დაინახოს. ზოგჯერ ასეთი დამთხვევა მართლაც ხდება (მაგალითად ანტიკური ქანდაკება). მაგრამ ხელოვნების სახე, რომელიც ყველაზე ზუსტად წარმოადგენს თავის ეპოქას შემდგომ პერიოდებში (რეპრეზენტაციულობა), ყოველთვის არ ემთხვევა ხელოვნების სახეს, რომელიც ყველაზე პოპულარული იყო და ყველაზე ინტენსიურად ფუნქციონებდა თავის დროს და თავის საზოგადოებაში (აქტუალურობა). კლასიციზმის თეატრი — თავისი ეპოქის აქტუალური ხელოვნებაა. ის ნ. ბუალოს ესთეტიკის ცენტრშია; მასზეა კონცენტრირებული მეფის კარის ესთეტიკური ინტერესი, ის ყველაზე სრულად აკმაყოფილებს პუბლიკის მხატვრულ მოთხოვნილებებს. მაგრამ კლასიციზმის ეპოქის შესახებ სრულ წარმოდგენას გვიქმნის არა თეატრი, არამედ ლიტერატურა, რადგანაც თეატრალური ნაწარმოე-

ბი — სპექტაკლი არ შეინახება, მას არ აქვს ადექვატური ისტორიული კონსერვაციის უნარი. ჩვენი დროის ყველაზე აქტუალური და მასობრივი ხელოვნებაა ტელეხედვა. მაგრამ მას ჯერ არ შეუქმნია კლასიკა, რომელიც შეძლებს მომავალ თაობებს გადასცეს ჩვენი კულტურის სული, ჩვენი ეპოქის არსი. ამ რეპრეზენტაციულ ფუნქციას უკეთ ასრულებენ კინო, ფოტოგრაფია და ლიტერატურა.

ხელოვნების სახის რეპრეზენტაციულობა გულისხმობს მის საზღვრებში კლასიკური მხატვრული ნიმუშების შექმნას, რადგან მხოლოდ ისინი ინარჩუნებენ მნიშვნელობას ახალი ეპოქისათვის და ისტორიულ „ვერტიკალზე“ გადასცემენ თავისი დროის სულს და თავისი კულტურის არსს. მხატვრული შემოქმედების ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა — თვისება, რომელიც მის უღრმეს ბუნებას შეესაბამება, — ხელოვნების რეპრეზენტაციულობაში ხორციელდება.

გენიოსი განითავრება და ხელოვნების სახეების რთობითობის პრინციპები

ტექნიკის და მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებების განვითარება ესთეტიკური მოთხოვნილებების უშუალო შემოქმედებით მიმდინარეობს. ტელეხედვა, მაგალითად, შედეგია თანამედროვე ტექნოლოგიების ფაქტების და მოვლენების დოკუმენტურად — თვალსაჩინოდ, რეალურად — ადექვატურად გადაცემის და იდეოლოგიურად მიზანმიმართული მხატვრული დამუშავების მოთხოვნილებისა. თუმცა ტელეხედვა მრავალ სოციალურ მოთხოვნილებას აკმაყოფილებს, მისი წარმოშობის სტიმული სწორედ ეს იყო. მაგრამ, მიუხედავად სატელევიზიო გამოსახულების სრულყოფისა (სიმკვეთრის და კადრის ზომის გადიდება, ფერის გაჩენა და გაუმჯობესება), მანათობელი ეკრანის თანამედროვე ტექნიკური მდგომარეობა ჯერ კიდევ სრულად ვერ აკმაყოფილებს იმ მოთხოვნილებებს, რომლებიც მისი წარმოშობის სტიმული გახდნენ. დღეს ტელეგამოსახულება ჯერ კიდევ არ არის სინამდვილის ადექვატური: მას არ აქვს მოცულობა. ესთეტიკური მოთხოვნილებები, რომლებმაც ხელი შეუწყვეს ტელეხედვის წარმოშობას, განაგრძობდნენ შემოქმედებას მის განვითარებაზე, სტიმული მისცეს ფერის გაჩენას (რეალობისადმი კადრის შესაბამისობის ახალი საფეხური) და ახლა მოითხოვენ მოცულობით ფერადი ტელეგამოსახულების განვითარებას. ამასთანავე, მისი შექმნის ტექნიკური პრინციპები უკვე აღმოჩენილია. ეს

არის პოლოგრაფია' სტერეოფონიასთან კავშირში. ახლა მთავარია ამ პრინციპების ხორცშესხმა.

რას მისცემს მხატვრულ კულტურას პოლოგრაფიული ტელეხედვა? უპირველეს ყოვლისა, მხატვრული კულტურის მთელი ფენა ადექვატური რეტრანსლიაციისათვის საჭიროებს მოცულობით კადრს: ქანდაკება, არქიტექტურა, თეატრი, ფერწერა პერსპექტივას სიბრტყეზე აგებს და ამიტომ ტელეტრანსლიაციის დროს წაგებულა არა მოცულობითი კადრის არარსებობის, არამედ ფერის არასრულყოფილების გამო. ქანდაკება, არქიტექტურა და თეატრი კი ბევრს ჰყარგავს სიბრტყითი ტელეტრანსლიაციის გამო. ხელოვნების ამ სახეებს მოცულობითი ტელეხედვა უფრო ზუსტი რეტრანსლიაციის შესაძლებლობას და კონსერვაციის ახალ საშუალებას მისცემს. ომით დანგრეული, ვარშავის ძველი ნაწილის და მეფის კოშკის, პეტროდვორეცის უნიკალური ნაგებობების აღდგენა გაცილებით ადვილი იქნებოდა მათ შესახებ რომ პოლოგრაფიული ტელეინფორმაცია გვეწონოდა. საინტერესოა, ასევე, მოსკოვის, პარიზის, რომის ქუჩებში ტელემოგზაურობის შესაძლებლობა. სხვა ხალხების ხელოვნების ეროვნულ ძეგლებთან ასეთი ზიარება გაგვიხსნის მსოფლიო კულტურის ესთეტიკური აღქმისა და ათვისების ამოუწურავ შესაძლებლობებს.

დიდ შესაძლებლობებს გაუხსნის სტერეოტელეხედვა თეატრსა და მუსიკას. ამ ხელოვნებების ტელეტრანსლიაცია მიუახლოვდება საკონცერტო დარბაზში ან თეატრებში ტრადიციული აღქმის სიტუაციას. დარჩება უკანასკნელი დაბრკოლება (რომელიც ტექნიკურად ასევე შეიძლება გადაილახოს) ადექვატურ აღქმისათვის — უქუქავშირის არ არსებობა ტელეგადაცემაში.

პოლოგრაფიული ტელეხედვა ყოველგვარი გადაცემისას გააძლიერებს „დასწრების“ ეფექტს. მაშინ არა მხოლოდ საკუთრივ მხატვრული, არამედ პუბლიცისტური და წმინდა ინფორმაციული გადაცემაც ესთეტიკური ზემოქმედების ხასიათს შეიძენს.

მაგრამ რეალობისადმი ტელეგამოსახულების ადექვატურობის გაზრდას წინააღმდეგობრივი შედეგები აქვს. დადებითი მხარეა: მაყურებლის „დასწრების“, „ჩართულობის“ ეფექტის გაძლიერება, გადაცემების დოკუმენტურობის, დამაჯერებლობის და მათი იდეურ-ესთეტიკური ზემოქმედების გაძლიერება; უარყოფითი შედეგი-გამოსახულების დაახლოება უთუო რეალობის სტატუსთან დაარღვევს პირობითობას, რომელიც ნებისმიერი ხელოვნებისათვის არის დამახასიათებელი. რეალობისადმი ტელეგამოსახულების ადექვატურობის მაღალმა ხარისხმა შეიძლება გამოიწვიოს მისი შენაცვლების იმდე-

ნად ძლიერი ეფექტი, რომ მაყურებელი შეიძენს მსოფლიო მოვლენებში ილუზორული მონაწილეობის შეგრძნებას, მაშინ როცა თვითონ აბსოლიტურად პასიური დარჩება. ჩნდება თვალსერიობის, მაყურებლის მოქალაქეობრივი პოტენციალის დაქვეითების საშიშროება. მაყურებელი შეძლებს მთელი თავისი აქტივობის რეალიზებას ილუზორული რეალობის პირობებში. ცხოვრებისეული სიტუაციის „გათამაშებით“ ერთდროულად ჩნდება მაყურებლის „პირდაპირი“ აქტიურობის საშიშროება. ეს აქტიურობა მიმართული იქნება არა ცხოვრებაზე, არამედ მის გამოსახულებაზე.

მხოლოდ ჰეგელიანურად მხატვრულ ზემოქმედებას შეუძლია გამოიწვიოს მაყურებელში ზნეობრივ-ესთეტიკური განცდა და ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი აზრები, რომლებიც წარმოშობენ არა სცენიურ მოვლენებზე მიმართულ აქტივობას, არამედ აქტივობას, რომელიც ცხოვრებისეულ სიტუაციებზეა მიმართული. აქედან გამომდინარეობს, რომ გადაცემების ნატურალიზაცია შეხამებული უნდა იყოს ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი პირობითი მომენტების გაძლიერებასთან. ვერბალურ საშუალებებს აქ მნიშვნელოვანი როლი შეუძლიათ შეასრულონ. სწორედ სიტყვას შეუძლია აღადგინოს და ააგოს პირობითობის აუცილებელი ზომა არაპირობით მოცულობით გამოსახულებაში. ამიტომ, როგორც ჩანს, მომავალში მას ახალი დიდი მნიშვნელობა ექნება ტელეხედვაში. ამ მიმართებებით მ. მაკლიუენის პროგნოზი მომავალი „ხედვადი“ ცივილიზაციის შესახებ მცდარია. ტელევიზიის განვითარების წყალობით ადამიანის ცხოვრებაში ხედვადი სახეების როლის გაძლიერება სულ უფრო გაწონასწორდება ვერბალური საწყისით. სხვა სიტყვებით, პოლოგრაფიული ტელეხედვის წარმოშობასთან ერთად გაჩნდება ტელეხედვისა და ლიტერატურის ახალი სინთეზი. ლიტერატურის წამყვანი მნიშვნელობა ხელოვნების სხვა სახეების მიმართ მომავალში კიდევ უფრო გაძლიერდება.

გრამჩანაწერის გაჩენა — მუსიკის ისტორიაში თვისობრივი გადატეხაა, რომლის შედეგები ჯერ კიდევ ბოლომდე არ გამოვლენილა. პირველად მუსიკალური კულტურის ისტორიაში შეიქმნა ქდერადი მხატვრული ნაწარმოების ტირაჟირების და კონსერვირების შესაძლებლობა. ამის შედეგად გაჩნდა ახალი გამამშუალებელი რგოლი კომპოზიტორისა და მსმენელს შორის. ადრე არსებულ გამამშუალებელ რგოლს — შემსრულებელს — დაემატა კიდევ ერთი — დისკი, მაგნიტური ფირი, რომელიც აფიქსირებს და კვლავ წარმოქმნის ნაწარმოებს, რომელიც სრულდება.

შესრულების ხასიათი იცვლება გრამფირფიტაზე ჩაწერისას.

გარდა ახალი გამაშუალებელი რგოლისა, შემსრულებელი იძულებულია გაითვალისწინოს ისეთი ფაქტორებიც, როგორცაა მსმენელთან უშუალო კონტაქტის უქონლობა, შესრულების ხასიათის „გათანაობება“, რაც გამოწვეულია მასობრივ მსმენელზე ორიენტაციით. გრამფირფიტამ, მიკროფონმა, მაგნიტოფონმა წარმოშვეს რიგი ტენდენციები შესრულების ხასიათში: უშუალოდ „უხილავ“ აუდიტორიამდე ნაწარმოების მიტანა მხატვრული გამარტივების და ხმამაღალი შესრულების გზით; პოპ-არტული ტენდენციები: „უხმო“ ვოკალის გაჩენა; პოპულარულ მუსიკაში ტექსტის გამარტივება, რაც ეულგარულობამდე შეიძლება მივიდეს.

ეს პროცესები გავლენას ახდენენ მუსიკალური კლასიკის ბედზეც გრამფირფიტების საუკუნეში. უპირველეს ყოვლისა გაფართოვდა კლასიკური მუსიკის აუდიტორია, მან დაჰარგა ელიტარულობის შარავანდელი. გრამფირფიტებმა და ბგერის რეგისტრაციის სხვა ფორმებმა გამოიწვიეს მუსიკალური კლასიკის შესრულების დემოკრატიზაცია, შექმნეს მისი პოპულარიზაციის ფართო შესაძლებლობები.

გრამფირფიტები და ფონოკულტურა თანამედროვე მხატვრული კულტურის შემადგენელ ნაწილად იქცნენ, შეიქრნენ დასვენების სფეროში რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია თავისუფალი დროის ზრდასთან დაკავშირებით.

გრამფირფიტები, როგორც მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებები, ანალოგიურია ისეთი აუდიოვიზუალური საშუალებებისა, როგორცაა კინო და ტელევიზია. მუსიკის ფიქსაციამ, ტირაჟირებამ და კონსერვირებამ ხელოვნების სხვა სახეებთან (კინო; თეატრი, ტელეხედვა) მუსიკის ურთიერთკავშირის და სინთეზის ახალი ასპექტები წარმოშვა. ამ მხრივ, მაფიქსირებელ ფონოკულტურას არამუსიკალური მიმართულებით განვითარების დიდი შესაძლებლობები და პერსპექტივები აქვს: მხატვრული კითხვის ოსტატების, თეატრალური დადგმების, ლიტერატურული კომპოზიციების და ა. შ. ჩაწერა. ნაწილობრივ ამ შესაძლებლობებს უკვე იყენებენ. ფიქსირებული ფონოკულტურა მყარად იკიდებს ფეხს ცხოვრებაში: ფიზიკური ვარჯიში, ზღაპარი ბავშვებისათვის, უცხო ენის გაკვეთილები ჩაწერილია გრამფირფიტებზე.

ფირფიტების ტექნიკური მანანიათებლების შემდგომი გაუმჯობესება და გაფართოება (ხმის ჩაწერის სრულყოფა, სინთეზის დიპაზონის გაფართოება, ფირფიტების თემატური ნაკრები და ა. შ.) ზრდის და აფართოებს მათ მხატვრულ-ესთეტიკურ შესაძლებლობებს. ჩაწერილია მთლიანად ოპერები, ბალეტები, დიდი სიმფონიუ-

რი ნაწარმოებები, კონცერტები და ა. შ. ბგერის ფიქსაციის ტექნიკური შესაძლებლობების გაუმჯობესებამ წარმოშვა სტერეოფონია, ბგერითი სივრცე. ამავე დროს ფართოვდება ფერიითი მუსიკის შესაძლებლობები.

მხატვრული კულტურის ისტორიული „ვერტიკალის“ მიმართ გრამფირფიტების ზოგად კულტურული მნიშვნელობა მეტად დიდია: ისინი საშუალებას გვაძლევენ მომავალ თაობებს შემოვუნახოთ გენიალური მუსიკალური შემსრულებლები. ამასთანავე წამოიჭრა ახალი ტექნიკური და მნიშვნელოვანი კულტურულ-ესთეტიკური ამოცანა და პერსპექტივა: ფ. ი. შალიაპინის, ე. კარუზოს და სხვა მუსიკოსების მონოჩამწერების სტერეოჟღერადობის „აღდგენა“.

დიდია გრამფირფიტების ზოგადკულტურული მნიშვნელობა მხატვრული კულტურის „ჰორიზონტალის“ მიმართაც. ის საშუალებას გვაძლევს მსოფლიოს ყველაზე შორეულ კუთხეებს მივაწვდინოთ საუკეთესო მუსიკა საუკეთესო შესრულებით. გრამჩაწერა აფართოებს პიროვნების ესთეტიკური აღზრდის შესაძლებლობებს.

1. ხელოვნება, როგორც მხატვრული კომუნიკაცია

მხატვრული კომუნიკაციის სპრეჟურები და გვიანები

ა. ნ. ტოლსტოიმ ერთხელ ასეთი წარმოსახვითი სიტუაცია აღწერა: „თქვენ, მწერალი, უკაცრიელ კუნძულზე მოხვდით. დაუშვავათ, დარწმუნებული ხართ, რომ სიცოცხლის ბოლომდე ველარ შეხვედებით ადამიანურ არსებას და რომ ყველაფერი, რასაც დასტოვებთ, ვერასდროს ვერ იხილავს დღის სინათლეს. დაწერდით მაშინ რომანებს, დრამებს, ლექსებს? რა თქმა უნდა, — არა... შემოქმედების ნაკადისთვის საჭიროა მეორე პოლუსი, — მსმენელი, თანაგამცდელი: მკითხველთა წრე, კლასი, ხალხი, კაცობრიობა“¹. მხატვრული კომუნიკაციის მრავალი არსებითი მხარე ნათელი ხდება ამ ექსპერიმენტული სიტუაციის საფუძველზე.

მხატვრული კომუნიკაცია ეს არის ავტორისა და რეციპიენტის ინტელექტუალურ-შემოქმედებითი ურთიერთკავშირის განხორციელება, გადაცემა რეციპიენტისთვის მხატვრული ინფორმაციისა, რომელშიც მოცემულია სამყაროსადმი გარკვეული დამოკიდებულება, მხატვრული კონცეფცია, მყარი ღირებულებითი ორიენტაციები. ამ გადაცემის გამაშუალებელი რგოლია მხატვრული ნაწარმოები, საშემსრულებლო ხელოვნებაში (მუსიკა ან თეატრი) შემსრულებელიც. მხატვრული კომუნიკაციის მსვლელობაში ადრესანტი (ხელოვანი) სამი ტიპის ურთიერთობებს ამყარებს: ავტორი — სინამდვილე; ავტორი — რეციპიენტი; ავტორი — მხატვრული პროცესი. მხატვრული კომუნიკაციის თითოეულ მნიშვნელოვან რგოლს და მხარეს განსაკუთრებული დისციპლინა შეისწავლის.

1. მხატვრული კომუნიკაცია იწყება მხატვრული ტექსტის შექმნის შემოქმედებითი პროცესით და აუდიტორიაზე მისი შემდგომი შემოქმედებით. ამიტომ მხატვრული კომუნიკაციის შესწავლას წინ უსწრებს იმ სულიერი მექანიზმების განხილვა, რომლებიც უზრუნველყოფენ: ჩანაფიქრის ხორცშესხმის და ნაწარმოების შექმნის

¹ Толстой А. Н. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1961, т. 10, с. 63.

შემოქმედებით პროცესს; მხატვრულ ქმნილებათა სულიერ მითვისებას. ამ პრობლემებს შეისწავლის ხელოვნების ფსიქოლოგია.

2. შემოქმედებითი პროცესი მთავრდება მხატვრული ტექსტის შექმნით, რომელსაც შემდეგ აღიქვამს რეციპიენტი. მხატვრული აზრი ხელოვნების მოცემული სახის ენის საშუალებით დაიშიფრება. ხელოვანის დაშიფრული აზრი ქმნის გარკვეულ ნიშნულ სისტემას, რომელიც არის სწორედ ნაწარმოების ტექსტი. რეციპიენტის მიერ ტექსტის აღქმისას ხდება ნიშნური სისტემის გაშიფვრა და უწყებულის აღქმა. პროცესის ყველა ამ ასპექტს შეისწავლის ხელოვნების სემიოტიკა.

3. მხატვრული ტექსტის შექმნა და მისი შემდგომი აღქმა რეციპიენტის მიერ წარმოადგენს მხატვრული ინფორმაციის გადაცემას, რასაც შეისწავლის მხატვრული ინფორმაციის თეორია.

4. მხატვრული კომუნიკაციის არსებითი რგოლია მხატვრული აღქმა. მას შეისწავლის მხატვრული რეცეპციის თეორია, რომელიც განიხილავს აღქმის ფსიქოფიზიკურ და ესთეტიკურ მექანიზმებს (იდეტიფიკაცია, სინესთეზია, მხატვრული სუგესტია, ესთეტიკური ტკბობა და ა. შ.).

5. მხატვრული კომუნიკაცია ხორციელდება მხატვრული ნაწარმოების აზრის გაგების გზით, მისი წაქითხვით ისტორიის, სოციალური რეალობის, მხატვრული კულტურის, საზოგადოებრივ შეხედულებათა კონტექსტში. მხატვრული კომუნიკაციის ეს ასპექტი გულისხმობს: ავტორის მიერ გამოსახული ისტორიული რეალობის; რეციპიენტის თანამედროვე რეალობის; ავტორის (მისი პიროვნების) იმის, რისი თქმაც მას უნდოდა და იმის, რაც მან სთქვა; მხატვრული ტექსტის აზრის, მასში ბუნდოვანი ადგილების (მათი გამოაშკარავება); ტექსტში აღბეჭდილი კულტურის სულის, ნაწარმოების მხატვრული კონცეფციის — გაგებას. გაგების თეორიას ამუშავებს ჰერმენევტიკა.

6. მხატვრულ კომუნიკაციაში. შედის არა მარტო მხატვრული ნაწარმოების აზრის აღქმა, არამედ მისი ღირებულებისაც. ეს უკანასკნელი ელინდება როგორც ნაწარმოების მნიშვნელობა კაცობრიობისათვის, ასევე როგორც ხელოვნების ტექნიკური საშუალებებისა და ნორმების ფლობის ავტორისეული თავისუფლება (ოსტატობა), როგორც ნაწარმოებში ჩანაფიქრის განხორციელების თავისუფლება. ყველა ამ ასპექტს გამოავლენს აქსიოლოგია

(ღირებულე ბათათეორია) და მასზე დამყარებული ნაწარმოების ღირებულებითი ანალიზი.

7. მხატვრული კომუნიკაციის მთლიან პროცესს როგორც ნაწარმოების საშუალებით ადრესანტის (ხელოვანის) და ადრესატის (საზოგადოება) ურთიერთმოქმედებას განიხილავს კომუნიკაციის თეორია.

8. თუ რეციპიენტის როლშია მასა, ხოლო მხატვრული ნაწარმოები მასთან მიიტანება თანამედროვე მძლავრი კომუნიკაციური საშუალებებით, რომლებიც უზრუნველყოფენ გეოგრაფიულად (სივრცეში) ფართო და ისტორიულად (დროში) შორეულ ტრანსლიაციას, მაშინ ეს პროცესი მასობრივი კომუნიკაციის თეორიის შესწავლის ობიექტი ხდება.

პრინციპულად განსხვავდება ნაწარმოების მხატვრული აღქმა კითხვისას (ლიტერატურა), სპექტაკლის ცქერისას (თეატრი), ტელე-და კინოეკრანიზაციისა და რადიოდადგმის, ესე იგი მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებების დახმარებით მისი ტრანსლიაციის დროს. მხატვრული აზრი ასეთ შემთხვევებში სხვა ენაზეა გამოხატული, არა მარტო მხატვრული საშუალებებით, არამედ სემანტიკურადაც სხვაა. ხელოვნების განსხვავებული სახეების განსხვავებული რეზონანსი არ გამოდგება მათი მეტ-ნაკლები ღირებულების საზომად. ხელოვნების ყოველი სახე ჰქმნის მხატვრული რეცეპციის საკუთარ ტიპს, რომლის სპეციფიკურ ზემოქმედებას პიროვნებაზე ვერ შეცვლის მხატვრული აღქმის ვერც ერთი სხვა ტიპი. მიუხედავად ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზების, ტელე — და რადიოდადგმებისა, მათ წაკითხვას ვერ შეცვლის ვერც ერთი სხვა მხატვრული შთაბეჭდილება.

კითხვის, როგორც მხატვრული რეცეპციის ტიპის, ძლიერი მხარეები აიხსნება: რეცეპციაში მკითხველის გამოცდილების ჩართვის აქტიურობით, მრავალსაუკუნოვან ტრადიციაზე დაყრდნობით, ვერბალური საზოგადოების და მკითხველის ფანტაზიისაკენ მიმართული გამომხატველი საშუალებების ქმედითობით, კულტურის ეროვნულ ხასიათთან კავშირით და ლიტერატურის ფუნდამენტალური მნიშვნელობით მთელი კულტურისათვის, სიტყვიერი ხელოვნების გამამდიდრებელი უკუგავლენით ბუნებრივ ენაზე. კითხვა ემყარება მხატვრული სიტყვის-უდიდეს პლასტიკურ და იდეურ პოტენციალს, თარგმანის და უცხოენოვან ეროვნულ კულტურასთან ზიარების შესაძლებლობას და ისტორიულ გამოცდილებას.

კითხვის მნიშვნელობას ზრდის: საკაცობრიო ღირებულებების უმდიდრესი მხატვრულ-კულტურული ფონდი, რომელიც ჰომერო-

სის, დანტეს, შექსპირის, ტოლსტოის, დოსტოევსკის გენითა შექმნილი; მხატვრული ლიტერატურის მოქნილი და უშუალო კავშირი ფილოსოფიასთან, მორალთან, საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა ფორმებთან, ამასთანავე, კითხვა დიდ ინტელექტუალურ დაძაბვას მოითხოვს და შესაბამისად მაღალი ჰედონისტური ეფექტით ხასიათდება. ამნაირად ლიტერატურა თავისი ჰემპარიტი სახის „მოზაიკურად“ მანიპულაციურად კი არ ზემოქმედებს პიროვნებაზე, არამედ მსოფლმხედველობრივად.

თეორიულ-ინფორმაციული ესთეტიკა (მ. ბენზე, გ. ფრანკი, ა. მოლი) ინფორმაციის ორ ტიპს გამოჰყოფს: სემანტიკურს და ესთეტიკურს. სემანტიკური (მაგალითად, მეცნიერული) ინფორმაცია ყურადღებას აზრის, ფაქტების გამოცდილების გადაცემაზე ამახვილებს, ესთეტიკური — შეფასების, მიმართებების გამოცდილების გადაცემაზე. ესთეტიკური ინფორმაცია დაბრკოლებების, უცხო ელემენტების მიმართ, უფრო მგრძნობიარეა, ვიდრე სემანტიკური. მეცნიერული ტექსტი თითქმის ყოველგვარი დანაკარგების გარეშე შეიძლება გადმოვცეთ სხვა სიტყვებით ან თითქმის ადექვატურად გამოვსახოთ მათემატიკის ენაზე. მხატვრული ტექსტი ასეთი მანიპულაციების შედეგად ირღვევა. გარდა ამისა, ესთეტიკური ინფორმაცია სემანტიკურისაგან განსხვავდება კოდის არასტანდარტულობით, „სიჭარბით“ (მაგალითად, თეატრში მხატვრული აზრის გადაცემა ხდება რამოდენიმე ერთიმეორის შემცვლელი სისტემით), პრინციპული ორიგინალურობით.

მ. ბენზეს და მისი მიმდევრების აზრით, ესთეტიკური ინფორმაცია ხასიათდება „ნიშნის საფუძველზე მნიშვნელობის გარეშე“ არსებობით. სხვა სიტყვებით, მხატვრული ენის ნიშნები გადასცემენ საზრისს, მაგრამ არა აქვთ საგნობრივი მნიშვნელობა, ესე იგი ისინი უსარგებლო, პრაქტიკულ მიზანთან დაუკავშირებელი ინფორმაციის მატარებლები არიან. მ. ბენზეს ეს მსჯელობა თეორიულ-ინფორმაციული ესთეტიკის ტერმინებში გადმოგვცემს ძველ კანტისეულ აზრს ხელოვნების, როგორც პროდუქტიული წარმოსახვის, უმიზნო თამაშის შესახებ. ამ იდეას არ შეიძლება დავეთანხმოთ, რადგან მხატვრულ ინფორმაციას აქვს არა მარტო საზრისი, არამედ საგნობრივი მნიშვნელობაც — მხატვრული ღირებულება, როგორც მნიშვნელობა კაცობრიობისათვის.

ინფორმაციული ესთეტიკა შემდეგნაირად ახასიათებს მხატვრული ნაწარმოების არსებობის პირობებს. პირობა-მინიმუმი განსაზღვრავს მის ფიზიკურ არსებობას: მატერიალურობა (საგნობრივი განხორციელება), კომუნიკაციურობა (ფუნქციონება, როგორც ინფორ-

მაციის გადაცემა), ნაკეთობა („ხელოვნურობა“, ხელითნაკეთობა, ადამიანის საქმიანობის შედეგი). პირობა-მაქსიმუმი განსაზღვრავს ნაწარმოების ესთეტიკურ რეალობას: ნიშნურობა (მოცემული საგნით სხვა საგნის შეცვლა), მოწესრიგებულობა (აზრისადმი დაქვემდებარება, სტრუქტურის ორგანიზებულობა), განუსაზღვრელობა (აზრის განსხვავებული ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა), ღირებულება (საგნობრივი მნიშვნელობის გლობალურობა, კაცობრიობასთან შეფარდება).

მხატვრული შემოქმედების განხილვა მხოლოდ თეორიულ-ინფორმაციული თვალსაზრისით ცალმხრივად ამუშავებს ხელოვნების კომუნიკაციურ ფუნქციას, ჩრდილში სტოვებს მის სხვა მნიშვნელოვან ფუნქციებს. ამასთანავე თეორიულ-ინფორმაციული ანალიზი, მისი სწორად ჩატარებისას, გამოავლენს ესთეტიკის მნიშვნელოვან მეცნიერულ ამოცანას — მხატვრული კომუნიკაციის თეორიის შექმნის ამოცანას.

მხატვრული გეჰსტი—მხატვრული კომუნიკაციის ცნობრალური რეოლია

დიალოგში „იონი“ პლატონი აღწერს ხელოვნების წარმოშობას და ფუნქციობას. პირველად განიხილავს მას როგორც კომუნიკაციურ პროცესს: მუზა შთააგონებს ხელოვანს, მისგან კი იწყება სხვა შთაგონებულთა ჯაჭვი, რაც შეიძლება შევადაროთ მაგნიტის მიერ რკინის რგოლებისათვის თავისი ძალის გადაცემას. მხატვრული ტექსტი კონცეპტუალურად დატვირთული და ღირებულებით ორიენტირებული ინფორმაციის მატარებელია. მხატვრული კომუნიკაციის აქტი წარმოადგენს აზრობრივი ინფორმაციის, მხატვრული ღირებულებების გადაცემას ადრესანტისაგან (ავტორი) ადრესატისათვის (რეციპიენტი). მხატვრული ნაწარმოები — არის „დაძაბულობის“ სფერო ინფორმაციის გამგზავნის და მის მიმღებს შორის.

მხატვრული ნაწარმოების სიცოცხლე, მისი სოციალური ონტოლოგია, იწყება მისი სოციალური ფუნქციობის მომენტიდან, რომლის პირველი ეტაპია ხელოვნების მხატვრული აღქმა, „მონზარება“. ეს უკანასკნელი ნაწარმოების და პუბლიკის ურთიერთმოქმედების შედეგია. ამ ურთიერთმოქმედებაში არის უკუკავშირი: არა მარტო ნაწარმოები ზემოქმედებს საზოგადოებაზე, არამედ საზოგადოებაც თავისი შეხედულებებით და აზრებით ზემოქმედებს ნაწარმოების სოციალურ ფუნქციობაზე და ნაწარმოების მიერ თავისი თავის როგორც მხატვრული კულტურის ფაქტის განხორციე-

ლებზე. აღქმის პროცესში მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურა, რომელიც პლასტიურობით ხასიათდება, თითქოს ბრუნდება და იცვლის აგებულებას რეციპიენტების მიმართ მათ განწყობების შესაბამისად.

აუდიტორიაზე ზემოქმედებს პირდაპირ გამოთქმული აზრიც. სახეთა სისტემაში მოქცეული კონცეფტაცია, ნაწარმოების სტილიც. ხელოვნების ზოგიერთ სახეში (გამოყენებითი ხელოვნება) ხელოვანი თითქოს სტილით აზროვნებს, სტილი არის მხატვრული ინფორმაციის ძირითადი ნაკადის მატარებელი. სტილი — ეს არის რეცეპციულად ორიენტირებული და გარეთ გამოვლენილი მხატვრული სამყაროს შინაგანი აუცილებლობა. კომუნიკაციურ ასპექტში სტილი არის მხატვრულ ტექსტში მოცემული პროგრამა ავტორის და აუდიტორიის ურთიერთობისა, რომელიც მისი (მხატვრული ტექსტის) მეშვეობით ხორციელდება.

რეცეპციის სახეა ინტერპრეტაციის ხასიათი, კომუნიკაციის მთელი არსი ტექსტის ხარისხითაა განპირობებული. ტექსტი სამი ტიპის შეიძლება იყოს: მეცნიერული (მეცნიერული ნაშრომი, მოხსენება, ლექცია), „პრაქტიკული“, საქმიანი (წერილი, დოკუმენტი, რეპორტაჟი, პამფლეტი, დღიური) და მხატვრული.

მეცნიერული წაკითხვა არ მოითხოვს ტექსტის ინტერპრეტაციას: ის ერთმნიშვნელოვნად წაკითხება აზრის ერთმნიშვნელოვნების და მეცნიერულ ტერმინებში მოქცეული აზრის მოცულობის განსაზღვრულობის წყალობით. „პრაქტიკული“ ტექსტის ინტერპრეტაციას კომუნიკაციური სიტუაცია განსაზღვრავს.

მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაცია გულისხმობს „მსგავსების საშუალებით“ ს ი ნ ა მ დ ვ ი ლ ე ს თ ა ნ მ ი ს ი ა ნ ა ლ ო გ ი ს გ ა მ ო ვ ლ ე ნ ა ს. ამის გამო; მეცნიერული ტექსტისაგან განსხვავებით, მხატვრული ტექსტის მრავალი წაკითხვა არსებობს. მაგრამ მხატვრული ტექსტის წაკითხვის მრავალმნიშვნელოვანება არ არის უსასრულო, აბსოლიტური; მას გარკვეული საზღვრები აქვს. მისთვის დამახასიათებელია რხევის გარკვეული ამპლიტუდა აზრის „ღერძის“ გარშემო. ამ ამპლიტუდის უკიდურეს წერტილთან საზღვარსგამცდარი წაკითხვა ტექსტის არაადექვატურია. თუმცა მხატვრული ტექსტის აღქმა ვარიანტულია, მასში მოცემულია ამ განსხვავებული წაკითხვების ინვარიანტი და იძლევა მხატვრული რეცეპციის მყარ პროგრამას. მიუხედავად იმისა, რომ რეცეპცია დიდად არის დამოკიდებული რეციპიენტის პიროვნებაზე, მის განწყობაზე, ცხოვრებისეულ და მხატვრულ გამოცდილებაზე, ამ პროგრამას აქვს მყარი პარამეტრები, რომლებსაც განსაზღვრავს მხატვ-

რული ტექსტის ობიექტური შინაარსი, მასში მოცემული კონცეფცია და ღირებულებითი ორიენტირება.

მხატვრული კომუნიკაციის პროცესში ჩნდება რ ე ც ი პ ი ე ნ ტ ი ს და მ ო კ ი დ ე ბ უ ლ ე ბ ე ბ ი ს ვ ე ლ ი — იმ ობიექტური და თემატური ფაქტორების ერთიანობა, რომლებიც უზრუნველყოფენ ინფორმაციის აღქმას. აღქმა დამოკიდებულია წინაპირობებზე — რეციპიენტის ცოდნაზე, მის გრძნობებსა და განცდებზე, ინფორმაციის ხასიათზე და მისი მიღების პირობებზე (დრო და ადგილი). შეტყობინების აქტუალობა განისაზღვრება მისი მნიშვნელობით მიმღებისათვის იმ აზრით, რომელიც მხედველობაში ჰქონდა გამგზავნს. კომუნიკაციის პროცესი რეალიზდება, როცა ინფორმაციის მიმღების დამოკიდებულებების ველი ემთხვევა გამგზავნის დამოკიდებულებების ველს, რომელიც განსაზღვრავს ტექსტს.

საქმიანი ტექსტისაგან განსხვავებით მხატვრული შეტყობინება აიგება კომუნიკაციური ურთიერთობების სფეროში მოდელზე. მხატვრული ტექსტისათვის დამახასიათებელია: 1) დამთავრებულობა, სრულყოფილება, გარედან ჩარევის შეუძლებლობა და ამავე დროს აზრის ცვალებადობა, რაც ჰქმნის შეტყობინების განსაზღვრულ ველს, როგორც მხატვრული კომუნიკაციის სპეციფიურ გარემოს; 2) საგანი, რომლის შესახებაც მოგვითხრობს ტექსტი, ამ ტექსტის გარეშე არ არსებობს; 3) დამოკიდებულებების ველი, რომლის საფუძველზეც წარმოიშობა კომუნიკაცია გამოგონილ ტექსტთან, ამ ტექსტის აღქმამდე არ არსებობს. რეციპიენტს, მხატვრული ტექსტის აღქმა ჩაითრევს თ ა ნ ა შ ე მ ო კ ი მ ე დ ე ბ ა შ ი, რ ო მ ე ლ ი ც ჰ მ ნ ი ს გ ა მ ო ნ ა გ ო ნ ს. რეციპიენტის დამოკიდებულება ტექსტისადმი — გ ა ნ მ ა რ ტ ე ბ ა ა.

2. ხელოვნება როგორც ენა. ესთეტიკური და მხატვრული საქმიანობის სემიოტიკა

ნიშანი და მისი როლი მხატვრულ კულტურაში

სემიოტიკა არის ნიშანთა და ნიშნური სისტემების ზოგადი თეორია. სემიოტიკის წარმოშობის პროცესის პარალელურად (შემქმნელები—ამერიკელი ფილოსოფოსები ჩ. პირსი და ჩ. მორისი) ლოგიკასა და ლინგვისტიკაში მიმდინარეობდა ხელოვნების ენობრივი ასპექტების გაცნობიერების პროცესი, რომელმაც ნაყოფიერი ნიადაგი მოამზადა მხატვრული კულტურის შესწავლაში სემიოტიკის იდეების გამოყენებისათვის. საბჭოთა კავშირში ხელოვნების სემიოტიკური შესწავლის პიონერი იყო ს. მ. ეიზენშტეინი, რომლის შემოქმედებასთან არის დაკავშირებული ახალი კინოენის შექმნა, რამაც მოითხოვა გარკვეული თეორიული კვლევა. ამ კვლევას კინორეჟისორი ატარებდა ფსიქოლოგებთან ლ. ს. ვიგოტსკისთან, ა. რ. ლურიასთან და ენათმეცნიერ ნ. ი. მართან ერთად. ხელოვნების სემიოტიკის შესწავლაში, მისი ენობრივ-ნიშნური ასპექტების კვლევაში თავისი წვლილი შეიტანეს ვ. ი. პროპა, პ. გ. ბოგატროვმა, მ. მ. ბახტინმა, თ. მ. ფრეიდენბერგმა, ვ. ვ. ივანოვმა, დ. ს. ლიხაჩოვმა, ი. მ. ლოტმანმა, მ. ი. პოლიაკოვმა.

ხელოვნების და ესთეტიკური საქმიანობის სემიოტიკა — თანამედროვე ესთეტიკის მნიშვნელოვანი ნაწილია. შეგვირდეთ სემიოტიკის ძირითად დებულებებზე ხელოვნების ენის გაგებისათვის მათი მნიშვნელობის თვალსაზრისით და განვიხილოთ ცნებათა შემდეგი არსებითი ციკლები „სიგნალი — მანიშნებელი — ნიშანი — გამოთქმა“; „ნიშანი — სახე — მხატვრული გამოთქმა — მხატვრული ტექსტი — მხატვრული ნაწარმოები — მეტანიშანი“.

სიგნალი — არის საგანი, რომელიც მოქმედებს გრძნობებზე და რაიმე ინფორმაციის მატარებელია.

მანიშნებელი — სიგნალი, რომელიც წინასწარგანუზრახველად, დაუმუშავებლად შეგნებულად მიცემული მნიშვნელობით დაუტვირთავი ინფორმაციის მატარებელია. ღრუბელი, მაგალითად, არის წვიმის მანიშნებელი (და არა ნიშანი!) ის მიზეზშედეგობრივ

დამოკიდებულებას ასახავს და არ არის კოდირებული ინფორმაციის მატარებელი.

ნიშანი — სიგნალი, რომელიც აზრის, აზრობრივად დატვირთული ინფორმაციის მატარებელია; საგანი, რომელიც რაღაც მიმართებაშია სხვა საგანთან, მიუთითებს მასზე, აღნიშნავს მას. „ნიშნის როლი ქცევაში (სულიერ საქმიანობასა და კულტურულ ქცევაში — ი. ბ.). ანალოგიურია შრომის იარაღის როლისა შრომით ოპერაციაში“¹. ნიშნისათვის და შრომის იარაღისათვის საერთოა გაშუალების ფუნქცია, განსხვავება კი ისაა რომ შრომის იარაღი არის ადამიანის მიერ ობიექტზე ზემოქმედების ინსტრუმენტი, ნიშანი კი მხოლოდ შეენაცვლება ობიექტს ისე, რომ მასში არაფერს არ სცვლის. ნიშანი იქმნება საქმიანობისათვის, რომლის უპირველესი ამოცანაა არსის წვდომა და თვით ადამიანის გარდაქმნა.

ნიშანი გრძნობით აღქმადი საგანია, რომელიც მის აღმქმელებს სხვა საგანზე მიუთითებს. ნიშანი კი არ გამოცვლის, არამედ შეენაცვლება აღნიშნულს (აღნიშნული საგანი, დენოტატი). ს. მ. ეიზენშტეინი აღნიშნავს, რომ სტრესულ სიტუაციებში ადამიანი ზოგჯერ უკან ბრუნდება აზროვნების ლოგიკურამდელი ფორმებისაკენ, სადაც ნიშანი აღნიშნულისაგან გამორჩეული არაა: „როცა ქალიშვილი, რომელსაც თქვენ უღალატეთ, „გაბრაზებულ გულზე“ ნაკუწებად აქცევს ფობოსურათს, თითქოს ანადგურებს „ბოროტ მატყუარას“, იგი წამიერად იმეორებს ადამიანის გამოსახულების მოსპობით ამ ადამიანის განადგურების წმინდა მაგიურ ოპერაციას (რაც ემყარებოდა გამოსახულების და ობიექტის ადრეულ გაიგივებას)“². ეიზენშტეინის მიერ აღწერილი შინაგანი მდგომარეობის გამოვლენის ეს „უძველესი“ ფორმა განსაკუთრებით ხელსაყრელია ხელოვნებისათვის და შემოქმედი არ დაახანებს მის გამოყენებას გმირის მსგავსი მდგომარეობის გადმოსაცემად. ამასთან დაკავშირებით ეიზენშტეინი ამტკიცებდა, რომ „რეგრესისკენ“ ტენდენციის გარეშე ხელოვნებაში არ არის ფორმა, ისევე როგორც „პროგრესისკენ“ ტენდენციის გარეშე არ არის შინაარსი. ის თვლიდა, რომ მხატვრული ნიჭით დაჯილდოებული პიროვნების ფსიქიკაში ორივე კომპონენტის არსებობა აუცილებელია. „ძლიერი და მნიშვნელოვანი პიროვნება... სწორედ ის არის, რომელთანაც ორივე კომპონენტის მკვეთრი ინტენსიობის დროს წამყვანი და მეორის დამაქვემდებარებელი აღმოჩნდება პროგრესული შემადგენელი. ასე-

¹ Лилев А. Към природата на художественото творчество, София, 1979, с. 476.

² Эизенштейн С. М. Избранные произведения, В 6-ти т., М., 1964, т. 2, с. 119.

თია ძალთა გარდუვალი შეფარდება მხატვრულ-შემოქმედებითი პიროვნების შიგნით, ვინაიდან რეგრესული კომპონენტი ამ შემთხვევისათვის იმდენად აუცილებელი გრძნობადი აზროვნების კომპონენტია, რომლის მკვეთრად გამოხატული არსებობის გარეშე ხელოვანი — სახეთა შემოქმედი — საერთოდ შეუძლებელია. და ამასთან ერთად ადამიანი, რომელსაც შეუძლია მართოს ეს სფერო მიზანმიმართული ნებით, რომელიც გარდუვალად გრძნობადი სტიქიის ტყვეობაშია, განწირულია არა იმდენად შემოქმედებისათვის, რამდენადაც შეშლილობისათვის¹.

ხელოვნებაში ნიშანი აზრის კონკრეტულ-გრძნობადი საფუძვლის გაშიშვლებაა. სახელი წარსულში ცოცხალი არსების წმინდა ნაწილად იყო მიჩნეული. „სახელის დარქმევით პირველყოფილი ადამიანი არსს აღორძინებდა“². სახელსა და არსს შორის ეს უძველესი მიმართება მხატვრულ შემოქმედებაში ნიშანსა და აზრს შორის მიმართების საფუძველი ხდება. ნიშანი, ისევე როგორც მთლიანად აზროვნება, მოქმედებასთან არის დაკავშირებული. ცნობიერების არქაული ფენების გამომწეურებით ეიზენშტეინი უჩვენებდა სიტყვის და ქესტის კავშირს, ტერმინების პირველყოფილ ქესტურ აზრს. ყველაზე აბსტრაქტული სიტყვების მნიშვნელობის სიღრმისეულ საფუძველშიც მარტივი ადამიანური მოძრაობები ძევს. შემთხვევით არაა არც ის, რომ სცენაზე მეტყველი სახის შესაქმნელად კ. ს. სტანისლავსკი მოითხოვდა მისი საფუძვლისაკენ — ფიზიკური მოქმედებისაკენ დაბრუნებას. მოქმედებისა და სცენური ქცევის ლოგიკიდან მას მსახიობი მიჰყავს გრძნობების და აზრების, განცდების ლოგიკისაკენ, ეს კი მაყურებლის გამიზნულად თანაგანცდის გამოწვევის საშუალებას იძლევა, რამაც საბოლოოდ მაყურებლის სულიერ განწმენდამდე, მისი ცნობიერების სტრუქტურის ცვლილებებამდე უნდა მიგვიყვანოს. სწორედ პერსონაჟის მოქმედება ჰქმნის სასცენო ხელოვნებაში ამოსავალ ხილულ ნიშნებს, რომლებისგანაც აიგება სახეები, მხატვრული აზრი, მხატვრული კონცეფცია. სპექტაკლში მხატვრული აზრის ნიშნებად იქცევიან საგნებიც (დეკორაციების ელემენტები): ისინი ჩაირთვებიან მოქმედებაში და უნდა „იმუშაონ“. ა. პ. ჩეხოვი ამბობდა, რომ თუ პირველ მოქმედებაში კედლებზე ჰკიდია თოფი, მაშინ სპექტაკლის ბოლოს ის უნდა გავარდეს. სწორედ მოქმედებაში საგანი — ნიშნის ამ ჩართულობაშია მისი აზრის შემქმნელი როლი თეატრში.

¹ ციტ.: Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР, М., 1976, с. 67.

² Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра, Период античной литературы, Л., 1936, с. 104.

ნიშნის ფუნქციობა ქმნის ნიშნურ სიტუაციას. ნიშნის წაკითხვა გულისხმობს მის უკან მდგარი საგნის (ნიშნის საგნობრივი მნიშვნელობა) და აზრის (ნიშნის აზრობრივი მნიშვნელობა) გამოვლენასა და გაცნობიერებას. ნიშნურ სიტუაციაში ყოველთვის ვლინდება მნიშვნელობაც და აზრიც. ამ კომპონენტებიდან ერთ-ერთის არ არსებობა აუქმებს ნიშნურ სიტუაციას. თუ, მაგალითად, გზის პირას დგას საგზაო ნიშანი, რომელზეც წაშლილია ნახატი, მაშინ მას ექნება საგნობრივი მნიშვნელობა (მიეკუთვნება გზის ამ მონაკვეთს), მაგრამ არ ექნება აზრი. და პირიქით, თუ სხვადასხვა საგზაო ნიშნებს გროვად დავყრიტ, მაშინ თითოეულ მათგანს ექნება აზრი, მაგრამ არ ექნება საგნობრივი მნიშვნელობა (არ იქნება დაკავშირებული რეალურ საგანთან — გზის ამა თუ იმ მონაკვეთთან).

ნიშნების განსხვავებული ტიპები არსებობენ. ნიშნების ერთ-ერთი პირველი კლასიფიკაცია ეკუთვნის ამერიკელ ლოგიკოს ჩ. პარსს. ტიპოლოგიის საფუძველად მან აირჩია მნიშვნელობის და აზრის გამოხატვის საშუალება. მან ნიშნების სამი ტიპი გამოიყო: ხატური, სიმბოლური და ინდექსები.

ხატურ ნიშნებს აქვთ მსგავსება აღსანიშნ ობიექტთან, გვაძლევენ გრძნობად-კონკრეტულ წარმოდგენას მის შესახებ, გადმოსცემენ მის გარეგნულ იერს.

ნიშან-სიმბოლოებს ობიექტებთან ასოციაციური კავშირი აქვთ. ესენია ხელოვნურად აგებული ნიშნები, რომლებიც გაშლილი, ზოგჯერ კონცეპტუალურად დატვირთული ინფორმაციის მატარებლები არიან, მათ განზოგადებულად მოაქვთ ცნებათა მთელი სისტემა. ნიშნების ამ ტიპს ჩვეულებრივ ჰერალდიკური სიმბოლოები (ღერძი), სასაქონლო (ფირმის ნიშნები), ნუმისმატური (ნიშნები მონეტებზე), სერაგისტული (ბეჭდების), ფილატელისტური (მარკების), სარეკლამო, საგამომცემლო და ა. შ. ნიშნები მიეკუთვნებიან. ნიშანი — სიმბოლო განზოგადების მაღალი საფეხური და აზრის კონცეპტუალური გამოხატვაა, ამის გამო ის დიდ როლს ასრულებს მხატვრული კულტურის წარმოშობასა და განვითარებაში. „...გრძნობადი და აზრობრივი საწყისების, კონკრეტულის და აბსტრაქტულის შერწყმის შედეგია სიმბოლოზაცია, როგორც მხატვრული აზროვნების ძირითადი ზერხი“¹.

ნიშანი — ინდექსი ბუნებრივ ბუნებაში რეალურად არსებულ კავშირშია ობიექტთან და აუცილებლობით გულისხმობს აღნიშნული ობიექტის თანამყოფობას. ამ კლასიფიკაციის თანახმად ელვა

¹ Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики, М., 1978, с. 41.

არის ჰეჰა-ქუხილის ნიშანი-ინდექსი. მაგრამ უფრო ზუსტი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს არა ნიშანთან, არამედ მანიშნებელთან (არაენობრივი ნიშანი). ამ უკანასკნელს კი ხელოვნების სემიოტიკასთან პირდაპირი კავშირი არ აქვს.

ადამიანურ გრძნობებთან მიმართების, სენსორული ზემოქმედების მიხედვით მხატვრული კულტურის ნიშნები იყოფიან აუდიო (სმენით), ვიზუალურ (მხედველობით) და აუდიოვიზუალურ ნიშნებად. მხატვრული კულტურის ნიშნური სისტემის წარმოშობა ნიშნების სწორედ ამ ტიპების საფუძველზე აიხსნება: ჯერ ერთი, იმით, რომ ხედვას და სმენას დიდ მანძილზე შეუძლიათ ინფორმაციის გადატანა განსხვავებით გემოსა, ყნოსვისა და შეხების, რომლებიც მოითხოვენ ან პირდაპირ კონტაქტს, ან საგანთან ადამიანის სიახლოვეს; მეორეც, იმით, რომ სმენა, მოგვიანებით კი (დამწერლობის წარმოშობის შემდეგ) ხედვაც ისტორიულად დაკავშირებული არიან ვერბალურ ურთიერთობასთან, რამაც სოციალურად დახვეწა ეს გრძნობები და შექმნა მათ მიერ მიღებული ინფორმაციის სოციალურ-კულტურული დატვირთულობის ტრადიცია.

მხატვრული კულტურის ნიშნების ტიპოლოგია მოითხოვს მათ განსხვავებას საფუძველის მიხედვითაც: ფუნქციობის ხასიათი და მიზანი.

აქ ყველაზე არსებითი ტიპია კულტურის სადმიმიკთვების ნიშანი, რომელიც მიუთითებს მოცემული ფენომენის ბუნებისაგან გამოყოფასა და კულტურაში მის ჩართულობაზე. გავიხსენოთ ცნობილი „ქვების ბაღი“ იაპონიაში, სადაც ბუნებრივი ქვები გარკვეული წესრიგითაა განლაგებული. მნახველისათვის ეს ნიშანი აქ ბუნებრივი მოვლენა კი არ არის, არამედ კულტურული მოვლენა. დათვალიერება ტერასიდან იწყება. მისგან კიბე ბაღში ეშვება, მაგრამ ბოლო საფეხური კიბეს არ აქვს, ის თითქოს გაწყვეტილია, არ ეხება მიწას; დამთვალიერებელს ამით თითქოს აფრთხილებენ, რომ ბაღში გასეირნება შეუძლებელია: ეს ბუნების მოვლენა კი არა, კულტურის ქმნილებაა.

ხელოვნებაში სინამდვილის ასახვა პირობითობის გარკვეულ ზომას მოითხოვს. მისი დარღვევა იწვევს ნატურალისტურ მსგავსებას, რომლის დროსაც ხელოვნების კულტურული აზრი ქრება. აქედან პრაქტიკული სახელმძღვანელო ხელოვნებისათვის: რაც უფრო ახლოსაა ხელოვნების საწყისი ნიშნები ბუნებრივ ნიშნებთან, პირობითობის ბუნებასთან დაპირისპირების მით უფრო მაღალი ხარისხი უნდა შეიქმნას მოცემულ ხელოვნებაში სხვა ნიშნების, ან

მათი შეკავშირების, ან სუბიექტური საწყისის როლის გაძლიერების ხარჯზე. ეს პრობლემა განსაკუთრებით მწვავედ დგას მხატვრული ფოტოგრაფიის წინაშე. რეალობის გამოსახულების ადექვატურობა აქ ადვილად მიიღწევა თვით ტექნიკით, ამიტომ ხელოვანმა განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიაქციოს სურათის პირობითი და სუბიექტური ასპექტების გაძლიერებას.

რეცეპციული მოლოდინის ნიშანი მკითხველს, მსმენელს, მკითხველს აფრთხილებს იმ ნაწარმოების ხასიათის (სახის, გვარის, ქანრის) შესახებ, რომელიც მან უნდა აღიქვას; ეს ნიშანი ხელს უწყობს გარკვეულ რეცეპციულ ტალღაზე (ტრალედის ან კომედის, სიმფონიის ან შაირის) ადამიანის შინაგან მომართვას, უქმნის მას ნაწარმოების აღქმისათვის სულიერ მზაობას. რეცეპციული მოლოდინის ნიშნებია: ქანრის აღნიშვნა ლიტერატურული ნაწარმოების პუბლიკაციისას, ოპერის უფერტიურა, შესავალი მუსიკალური ფრაზა შაირში, გამოფენის ტიპის ან თემატური პროფილის აღნიშვნა, როგორც მხატვრული ტექსტის თავდაპირველი ელემენტები, ნიშნები მხატვრულ გამოთქმებად იქცევიან.

მხატვრული ენა

ნაწარმოები მხატვრული კულტურის მეშვეობით

ხელოვნების ენისათვის, ისევე როგორც ნებისმიერი სხვა ენობრივი სისტემისათვის, აუცილებელია განსაკუთრებული (მოცემულ შემთხვევაში — მხატვრული) კოდი — ნიშნების ხმარების წესების დინამიური სისტემა.

მხატვრული კულტურის კვლევისას არანაყოფიერია ისეთი ანალიზი, რომელიც განიხილავს ნიშანთა სისტემის მხოლოდ შინაგან ლოგიკას, ამ ნიშნების რეალური მნიშვნელობების გათვალისწინების გარეშე. მხატვრული კულტურის სემიოტიკაში განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს სემანტიკურად მნიშვნელ მხატვრულ გამოხატვაში, მის ენობრივ ორგანიზაციას.

ხელოვნებაში ნიშანთა საგნობრივი მნიშვნელობების და აზრების სისტემა მხატვრული სახეა. ეს არის გამონათქვამის ტიპი, რომელიც მხატვრული, საკაცობრიო მნიშვნელობის მქონე ინფორმაციის მატარებელია. ეს ინფორმაცია უშუალოდ რაიმე უტილიტარულ ამოცანას არ ემსახურება. ნიშნური წარმოშობისა და

ნიშნური გამომხატველობის მქონე მხატვრული სახე თავად ნიშანი არაა. მხატვრული ტექსტი სახეების ერთობლიობაა, მხატვრული გამონათქვამების სისტემაა, რომელიც მხატვრული ინფორმაციად იქცევა.

ნიშანი — მხატვრული ტექსტის მინიმალური ერთეულია¹. ნიშანსა და გამონათქვამს შორის ის განსხვავებაა, რომ კომუნიკაციური პროცესის განსახორციელებლად ნიშანი უნდა ვიცნოთ, გამონათქვამი კი — გავიცნოთ. გამონათქვამების სისტემა ქმნის მხატვრულ ტექსტს, რომლის სემანტიკური შინაარსი — მხატვრული კონცეფცია — ინტერპრეტირებული და შეფასებული უნდა იქნეს.

მხატვრული ტექსტი ნიშნების დონიდან საგნობრივ — აზრობრივი შინაარსის დონეზე გადასვლით იქმნება: „ენა თითქოს სწყვეტს არსებობას, იგი მკითხველსა და ნაწარმოებს შორის კავშირსა და ნაწარმოების სულიერი შინაარსის რეალისაციის ფუნქციას ასრულებს... ნაწარმოებში ჩანერგილი სამყაროსა და მისი ღირებულებებისადმი დამოკიდებულება თითქოს და ხელოვნების ენითა და ნიშნური სისტემით საზრდოობს, ამიტომ მხატვრული ტექსტი ენაზე კი არ მიგვივითებს... არამედ საგნობრიობასა და სულიერობაზე, რომლებიც განუყოფლად შეერწყმიან და ურთიერთგადადიან ნაწარმოების შინაგან სამყაროში“².

მხატვრული ტექტის სტრუქტურა მხატვრული სახეებისაგან აიგება, ეს უკანასკნელი — კი ნიშნებისაგან. მაგრამ უფრო მაღალ დონეზე გადასვლის ყოველ ეტაპზე (ნიშნიდან — მხატვრულ გამონათქვამზე, ე. ი. სახეზე, სახეთა სისტემიდან — მხატვრულ ტექსტზე) თვისობრივი ნახტომი, წინა დონის მოხსნა და საზრისის ახალი თვისებებისა და მხატვრული აზრის ახალი მნიშვნელობების წარმოშობა და გაღვივება ხდება.

მხატვრული ტექსტი (ჩაკეტილი სისტემა) სოციალური არსებობის, კულტურული კომუნიკაციის პროცესში ნაწარმოების (ღია სისტემა) სტატუსს იძენს. ნაწარმოები, რომელიც მხატვრული კულტურის მინიმალური ერთეული, ელემენტია, მხატვრული კულტურის ნიშნად, უფრო სწორად, მეტანიშნად, ესე იგი უფრო მაღალი აზრობრივი დატვირთვისა და უფრო ფართო საგნობრივი მნიშვნელობის მქონე ნიშნად გვევლინება, ვიდრე მხატვრული სახის ამგება ნიშნები. მხატვრული კულტურა, როგორც მთლიანობა მეტანიშნებისაგან, — მხატვრული ნაწარმოებებისაგან შედგება.

¹ Бенвенист Э. Общая лингвистика, М., 1974, с. 89.

² Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики, с. 42-43.

როგორც ვხედავთ, მხატვრული პროცესის დიალექტიკა ძალიან რთულია. მასში შერწყმულია ნიშნური და არანიშნური: ნიშნებისაგან თვისობრივი ნახტომის გზით იქმნება მხატვრული გამო-ნათქვამი — მხატვრული სახე (არანიშნური წარმონაქმნი); სახეებისაგან აიგება მხატვრული ტექსტი (ახალი ნახტომი), რომელიც სოციალურ ფუნქციაში ჩართვით გადაიქცევა ნაწარმოებად — მხატვრული კულტურის მეტანიშნად. მეტანიშანს (ნაწარმოებში) აქვს საზრისი (მხატვრული კონცეფცია და საგნობრივი მნიშვნელობა (ღირებულება კაცობრიობისათვის)).

სემიოტიკა განიხილავს მხატვრული პროცესის ყველა ამ მომენტს, ასევე ხელოვნების ონტოლოგიის და მხატვრული შემოქმედების კულტუროლოგიის ყველა ძირითად კატეგორიას. ამგვარად, სტილი სემიოტიკის თვალსაზრისით წარმოგვიდგება როგორც „შიდაენობრივი მრავალენიანობის“ მოვლენა, როგორც განსხვავებულ სტილთა პრინციპული ექვივალენტურობის აღიარება, როგორც გამონათქვამის აზრის ერთი მიკროენიდან (სტილიდან) მეორეზე გადათარგმნის (რა თქმა უნდა, გარკვეულ საზღვრებში) უნარი. სტილის ეს თარგმნადობა (რომელიც წააგავს ერთი ენიდან მეორეზე თარგმნას, საწყისი აზრის ძირითადი პარამეტრების შესარჩუნებით) კარგად ჩანს საშემსრულებლო ხელოვნებაში, სადაც შესაძლებელია ერთი და იგივე ნაწარმოების შესრულების განსხვავებული სტილისტური ფორმები. ერთი ენის შიგნით (მიკროსისტემა) არსებობენ სტილისტური სახესხვაობები (მიკროენები), და ამ აზრით, მხატვრულ კულტურაში ჩვენ საქმე გვაქვს სტილისტურ მრავალფეროვნებასთან როგორც მრავალენიანობასთან. მხატვრული კულტურის ნიშნების ავტორისეული „ხელწერა“, „გამოთქმა“, მხატვრული სტილის სპეციფიკური სემიოტიკური ასპექტია.

3. ხელოვნება როგორც კულტურის ფენომენი

მხატვრული კულტურის მრავალწინააღმდეგობა

მხატვრული და ესთეტიკური საქმიანობის ყველა სახე ქმნის საკუთარ განტოტვილ, სინონიმებით მდიდარ ენას და მხოლოდ მათი წყალობითაა შესაძლებელი ხელოვნების განსხვავებული სახეების არსებობა.

ს ი ტ ყ ვ ა ვ ე რ ბ ა ლ უ რ ი ნ ი შ ა ნ ი ა . ამ საფუძველზე სემიოტიკის თვალსაზრისით შესაძლებელია გავიანზროთ ხელოვნების სხვადასხვა სახეების ურთიერთმიმართების მნიშვნელოვანი პრობლემები, მათ შორის ლიტერატურის წამყვანი მნიშვნელობა ხელოვნების სახეთა სისტემაში. სიტყვა თან ახლავს ან კომენტარს უკეთებს მხატვრული შემოქმედების ყველა არასიტყვიერ ტიპს. ამასთანავე, სიტყვის კონსტრუქციული თვისებაა მნიშვნელობების სიმრავლე.

თ ე ა ტ რ ი — ინფორმაციაა, რომელიც სცენის სივრცითა და დროით ხორციელდება. თეატრალური ენის უმნიშვნელოვანესი ელემენტია ბგერითი მეტყველება. მაგრამ თეატრალური ენის ნიშნური სისტემა შეიცავს როგორც ვერბალურ, ასევე არავერბალურ ნიშნებს. ამასთანავე, არავერბალურ ნიშნებს მიეკუთვნებიან ნ ი შ ა ნ ი — ი ნ დ ე ქ ს ე ბ ი ც (მაგალითად, ქუხილი ქარიშხლის სცენაში უ. შექსპირის ტრაგედიაში „მეფე ლირი“), ხ ა ტ უ რ ი ნ ი შ ნ ე ბ ი ც (დეკორაციები), ნ ი შ ა ნ ი — ს ი მ ბ ო ლ ო ე ბ ი ც (მაგალითად, თოლიას გამოსახულება მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ფასადზე).

თეატრი არის სცენური ნიშნების ინფორმაციის პოლიფონია და ორგანიზებული დინამიკა. ზოგჯერ მყუდროებული სინქრონულად ხუთ-ექვს უწყებას იღებს, რომელთა წყაროა დეკორაციები, კოსტუმები, განათება, სივრცეში მსახიობების განლაგება, მათი ქესტები, მიმიკა და მეტყველება.

თ ე ა ტ რ ა ლ უ რ ი ნ ი შ ა ნ ი რ თ უ ლ — შ ე მ ა დ გ ე ნ ე ლ ი , კ ო მ ბ ლ ე ქ ს უ რ ი , მ რ ა ვ ა ლ კ ო დ ი ა ნ ი ა . სპექტაკლის მრავალკოდანობა თეატრალურ ხელოვნებას საშუალებას აძლევს ერთდროულად მიმართოს გამოცდილ მყუდროებელსაც, რომელსაც შეუძლია ჩაწვდეს წარმოდგენის არსს მთლიანად იმის გამო, რომ იგი მის მრავალ კოდს ფლობს და მასაც, რომელსაც შეუძლია გაი-

გოს სცენური მოქმედება, ვისთვისაც თეატრალური კოდების მხოლოდ მცირე ნაწილია ცნობილი. ინფორმაციის არსების და კოდების დუბლირება, ურთიერთშევესება თეატრალურ სპექტაკლს მხატვრული კომუნიკაციის განსაკუთრებით საიმედო და ქმედით საშუალებად აქცევს.

მუსიკა ადამიანური მეტყველების ინტონაციების განზოგადების და გადამუშავების საფუძველზე ქმნის საკუთარ ენას, რომელიც დონეების იერარქიას წარმოადგენს: ცალკეული ბგერა, ბგერათშეთანხმება, აკორდეზი. ევროპული მუსიკის ბგერათა რიგი შვიდი ძირითადი ტონისაგან შედგება. სამი და მეტი ტონის ერთდროული შეთანხმება აკორდს გვაძლევს. ნიშნურ, საზრისის შემქმნელ როლს მუსიკაში ასრულებენ აგრეთვე ბგერის სიმალლე, რიტმი, ტემპი და სხვა ელემენტები. ამ ნიშნებით იქმნება მუსიკალური ფრაზა, რომელიც არის მხატვრული გამოონათქვამი, მუსიკალური სახე, მათი სისტემა კი ქმნის მუსიკალურ ტექსტს.

ბუნებაში მუსიკალური ბგერა არ არსებობს. იქ მხოლოდ მეტნაკლებად ორგანიზებული ხმაური არსებობს. მუსიკალური ბგერა კულტურის ფენომენია. თუ ფერწერაში ფერი საგანთან შედარებით შეიძლება აღწეროთ (ყვითელი თივა, ლიმონი), მუსიკალური ბგერა მხოლოდ მეტაფორული აღწერით შეიძლება დავახასიათოთ („შემოდგომის ვიოლინოების ხანგრძლივი ქვითინი“). „კონკრეტული მუსიკა“ ხმაურს ბუნებრივ თვისებებს ართმევს და ფსევდობგერებად აქცევს. სურს რა რაღაც კონკრეტული საზრისის გამოხატვა, იგი, როგორც ზუსტად აღნიშნა კლევისტროსმა, „მხოლოდ დაბორიალობს საზრისის გარშემო“. სემიოტიკური ანალიზი გვიჩვენებს, რომ მუსიკალური ენის ნიშნების ბუნების შეცვლით „კონკრეტული მუსიკა“ სპობს თვით მუსიკას.

კინოში მხატვრული გამოონათქვამის ერთეული მოტაქურის ფრაზაა, რომელსაც მუნჯ კინოში ხშირად თან ახლდა სიტყვიერი განმარტება (მაგალითად, „სისხლიანი სასაქლაო“ ს. მ. ეიზენშტეინის „გაფიცვაში“), ხმოვან კინოში მას თან ახლავს კადრებიზოდი.

სახვითი ხელოვნების ნიშნური სისტემა ისტორიულად ყალიბდებოდა და ამჟამადაც დინამიკურ მდგომარეობაშია. ფერწერის სისტემის აზრისწარმომქმნელ ელემენტებს მიეკუთვნებიან: დამუშავებული ბრტყელი საფუძველი, სწორი კიდები და ჩარჩო (კლდეზე მხატვრობაში ეს ფაქტორები არ არსებობდნენ). ახალ დროში გაჩნდა ფერწერა, რომელიც არ გა-

მოსახავს სიღრმისეულ სივრცეს და არ არის ჩარჩოში ჩასმული. მისი ანალოგიაა ქანდაკება კვარცხლბეკის გარეშე — ჩამოკიდებული ან მიწაზე დადგმული.

ნიშნური საზრისის მქონეა საგამომსახველო ზედაპირის ნაწილები, საგნის გამოსახვის ადგილი. ე. მუნკის პორტრეტზე საკუთარ თავში ჩაძირული სუბიექტი გამოსახულია ოდნავ გვერდით ცარიელ სივრცეში. ეს მხატვრულ-აზრობრივ ეფექტს ქმნის, რომელიც ძლიერდება იმის წყალობით, რომ გამოსახულების პოზა და სხვა ელემენტები აძლიერებენ მარტოობისა და გაუცხოების განცდას. მხატვარი ხ. გრისი აღნიშნავდა, რომ ყვეთელ ლაქას განსხვავებული ვიზუალური „წონა“ აქვს საგამომსახველო ველის ზედა და ქვედა ნაწილებში. ფერწერაში „ზედა“ და „ქვედას“ ნიშნური საზრისი დაკავშირებულია ადამიანის სხეულის ვერტიკალურ მდგომარეობასთან, სიმძიმის ძალების მიმართულებასთან, ზეცისა და მიწის სულიერი ღირებულების ცნობიერებასთან. „მარჯვენა“ და „მარცხენა,“ როგორც საგამომსახველო ზედაპირის ნაწილები, ნიშნურ გარკვეულობას იძენენ კულტურის ტრადიციებთან, კერძოდ, დამწერლობის ისტორიულად ჩამოყალიბებულ ტიპთან (კითხვისა და წერის მიმართულება) კავშირის გამო, ასევე მარჯვენა და მარცხენა ხელის ასიმეტრიასთან დაკავშირებით.

ფერწერის ენაში შედის აგრეთვე სურათის ფორმატი და ამა თუ იმ ფიგურის გამოსახულების ზომა. სკულპტურული ან ფერწერული ფიგურები, რომლებიც ჭარბობენ ადამიანის ნატურალურ ზომებს, აღნიშნავენ გამოსახული პიროვნების სიდიადეს, მინიატურული ფორმატი კი გადმოსცემს ობიექტის ინტიმურობას, მის სინატიფეს, გრაციოზულობას. უძველეს ხელოვნებაში მთავარი ფიგურა ზოგჯერ არა მარტო სხვა ფიგურებზე, არამედ ხეებსა და მთებზეც უფრო დიდი ზომის იყო. აღორძინების ეპოქაში ფიგურის სოციალური მნიშვნელობა სხვა ნიშნური საშუალებებით გამოსახებოდა: ჩაცმულობის ხასიათით, განმასხვავებელი ნიშნებით, ადგილით სურათში და სხვა ფიგურებთან მიმართებით. საზრისის შემქმნელი მნიშვნელობა აქვთ სურათის ისეთ ელემენტებსაც, როგორცაა ნიშნის მატარებელი მატერიია — ფანქრით, კალმით, ფუნჯით შესრულებული ხაზები და ლაქები (ხელოვნური აღნიშვნები). იმპრესიონისტებმა ფერწერაში ახალი ნიშნები შეიტანეს. ამ ნიშნებს შეუძლიათ გამოსახონ სინათლე, ჰაერი, ფერთა ურთიერთმოქმედება „სურათზე გამოსახული ხის ნაწილები, ლაქები, რომლებიც არც ფორმით და არც ფერით არ ჰგვიანან რეალურ ხის ნაწილებს. აქ ფერწერა,

როგორც ჩანს, იქნის ვერბალური ნიშნების ზოგიერთ თვისებებს. ხის ნიშანი ხშირად გაიგება (წაიკითხება) როგორც ხე კონტექსტიდან, მაგრამ მისი ცალკეული ნაწილები ნაკლებად მოგვაგონებენ ფოთლებსა და ტოტებს¹.

შეიქმნება თუ არა მოქნილი, განუტოებელი, სინონიმურად მდიდარი ნიშნური სისტემა, მაშინვე მეტყველება ამ ენაზე იქნის მხატვრულ თვისებებს, ან თვითონ ნიშნები, რომლებიც შეადგენენ ტექსტს, იქნენ მხატვრულ გამომხატველობას.

არა მარტო საკუთრივ ხელოვნება, არამედ ესთეტიკური მოღვაწეობაც კმნის თავის სპეციფიკურ ენას, რომელიც შემდეგში გაფლენას ახდენს მხატვრულ კულტურაზე. მაგალითად, ესთეტიკური საქმიანობის ისეთი ფორმა, როგორცაა კარნავალი თავისი განსაკუთრებული ენით აღწევს მხატვრულ კულტურაში და მის მრავალ თავისებურებას განსაზღვრავს². „კარნავალმა შექმნა სიმბოლური კონკრეტულ-გრძნობადი ფორმების ენა — დიდი და რთული მასობრივი წარმოდგენებიდან დაწყებული ცალკეულ საკარნავალო ექსტეზამდე. ეს ენა დიფერენცირებულად, შეიძლება ითქვას, დანაწევრებულად (როგორც ყველა ენა) გამომხატავდა ერთიან (მაგრამ რთულ) საკარნავალო მსოფლშეგრძნებას, რომელიც ყველა მის ფორმას მსჭვალავდა. ეს ენა არ შეიძლება ითარგმნოს რამდენადმე სრულიად და ადექვატურად სიტყვიერ ენაზე. მით უმეტეს განყენებული ცნებების ენაზე, მაგრამ ის ემორჩილება გარკვეულ ტრანსპორტირებას კონკრეტულ-გრძნობადი ხასიათის მიხედვით მის მონათესავე — მხატვრული სახეების ენაზე, ესე იგი ლიტერატურის ენაზე“³.

მხატვრული კულტურის უნაწილობის მქაენიშევი

კულტურა არის ადამიანის საქმიანობა და მისი საწინაშობის პროდუქტი, კაცობრიობის არაგენეტიკური, სოციალური მენსიერება. მხატვრული კულტურა ცვლილებების მიუხედავად კულტურის ყველაზე უცვლელი ჰუმანისტური რეგონია.

მხატვრული კულტურა რთული სტრუქტურისაა, მასში ო რ ი ს ი ს ტ ე მ ა ა :

¹ Ш а п и р о М. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства, Семиотика и искусствоведение, М., 1972, с. 159.

² კულტურის „კარნავალიზაციის“ პროცესი მ. მ. ბახტინმა გამოიყენა წიგნში: «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», (М., 1965).

³ Б а х т и н М. М. Проблемы поэтики Достоевского, М., 1963, с. 162.

1) დაწესებულებების სისტემა (საზოგადოებაში ხელოვნების საგნობრივ-ფუნქციური ფორმების), რომელიც უზრუნველყოფს წარმოების პირობებს, კადრების მომზადებას, მხატვრული კულტურის მართვას, განაწილებას, გავრცელებას და მოხმარებას;

2) ხელოვნების და მისი ნაწარმოებების სისტემა. თითოეულს ამ სისტემებიდან თავისი ქვესისტემები გააჩნია.

მხატვრული კულტურის არსებობის და სოციალური ფუნქციონისათვის სამი არსებითი პროცესია დამახასიათებელი (ამ მიმართებით მხატვრული წარმოება საზოგადოებრივი წარმოების სხვა ტიპებს ემსგავსება): 1) მხატვრული ღირებულებების წარმოება; 2) მხატვრული ღირებულებების განაწილება; 3) მხატვრული ღირებულებების მოხმარება. ეს სამი პროცესი ეხება მხატვრული კულტურის ორივე სისტემას, ესე იგი დაწესებულებებსაც და საკუთრივ ხელოვნებასაც.

ხელოვნება როგორც კულტურის ფენომენი იყოფა სახეებად, რომელთაგან თითოეულს აქვს სპეციფიკური ენა, საკუთარი ნიშნური სისტემა. მხატვრული კულტურის მრავალენიანობა გულისხმობს, რომ შემოქმედებითი ადამიანი კულტურის პოლიგლოტი უნდა იყოს. მართლაც, სულიერი კულტურის სფეროში შემოქმედებითი აქტის ყველაზე პრიმიტიული მოდელი უკუთარგმანია. რაიმე ამბის თარგმნისას, მაგალითად, ვერბალური ენიდან სახვით ენაზე, ხდება საწყისი შეტყობინების ნიშანთა სხვა სისტემით გადაცემა. თუ ახლა ხელახლა ვთარგმნით ამ ნიშნური სისტემიდან პირვანდელზე, მაშინ, ასეთი პროცედურა საწყისი შეტყობინების ისეთ არსებით შეცვლას გამოიწვევს, რომ მივიღებთ ახალ ტექსტს, რომელიც შემოქმედებითი აქტის შედეგად შეიქმნა. ნებისმიერი კულტურული, შემოქმედებითი საქმიანობა გულისხმობს სულ მცირე ორ ენობრივ სისტემას.

მხატვრული კულტურის ენობრივი სისტემების სიმრავლე უზრუნველყოფს ხელოვნების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფუნქციის — ესთეტიკურის — ქმედითობას: ხელოვნება ადამიანში აღვიძებს ხელოვანს — სილამაზის კანონების მიხედვით შექმნილ ყველა მატერიალური და სულიერი ღირებულების შემოქმედს. ადამიანური სულის კრეატიულობის (შემოქმედების უნარი) უზრუნველყოფით მხატვრული კულტურა თითქოს კულტურის გაფართოებულ თვითკვლავწარმოების გარანტიად იქცევა. ამრიგად, პროცესი, რომელიც სამი რგოლისაგან შედგება: მხატვრული კულტურის წარმოება-განაწილება-მოხმარება სწორხაზოვანი პროცესი კი არ არის, არამედ აღმავალი ხაზით განვითარებადი პროცესია.

მხატვრული კულტურის მოვლენები წარმოებისას, სოციალურ ფუნქციონებისას, განაწილებასა და მოხმარებისას ექვემდებარება მრავალ სოციალურად განპირობებულ ფაქტორსა და კანონს. მხოლოდ ამ კანონების გამოვლენა შეძლებს უზრუნველყოს მხატვრული კულტურის მოვლენების გაგებაც და მათი წინასწარმეტყველებაც. სხვა სიტყვებით, მხატვრული კულტურის ნებისმიერი პროგნოზირება მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი. თუ დამუშავებულია მისი თეორია და თუ ეს თეორია მეტ-ნაკლებად ზუსტად აფიქსირებს ხელოვნების არსებობის კანონებს.

მხატვრული კულტურის სფერო არის სფერო მხატვრული დირექტული ბუნებისა, რომლებიც ესთეტიკური დირექტული ბუნების უმაღლეს ხელქმნილ ფორმებს წარმოადგენენ. ეს უკანასკნელნი, კულტურაში ჩართვის შემდეგ ან ინარჩუნებენ თავის ბუნებრივ ავტონომიას (სილამაზე ბუნებაში), ან თვით კულტურის ორგანულ ნაწილად იქცევიან (დოზაინის პრობლემები). თუ ერთიანობაში დაეახასიათებთ ბუნებაში მხატვრული დირექტულებების განსხვავებას ესთეტიკური დირექტულებებისაგან, მაშინ შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ მხატვრული დირექტულებები გამოხატავენ სამყაროს ობიექტურ ესთეტიკურ სიმდიდრეს, სინამდვილისადმი ადამიანის ესთეტიკურ დამოკიდებულებას და წარმოადგენენ ამ დამოკიდებულების განხორციელებას ოსტატურად დამზადებულ კულტურულ ფენომენში. მხატვრული დირექტულებების სპეციფიკის ეს დახასიათებები ფილოსოფიურ-აქსიოლოგიური მიდგომის პოზიციიდან და მისი თვალსაზრისითაა მოცემული. ამ თვალსაზრისით მთავარია არა ესთეტიკური დირექტულებების განსხვავებების გამოვლენა, არამედ მათი საერთო (ზოგადი) ბუნების დადგენა (ობიექტური მნიშვნელობა კაცობრიობისათვის და თავისუფლების სფერო)¹. პრობლემის განხილვა კულტუროლოგიური და სემიოტიკური კვლევის პოზიციებიდან მათი ცნებითი აპარატის გამოყენებით, საშუალებას გვაძლევს ბუნებაში დავინახოთ მხატვრული დირექტულებების ზოგიერთი სპეციფიკური განსხვავება ესთეტიკური დირექტულებებისაგან.

ბუნებრივი მოვლენის ესთეტიკური დირექტულებისაგან განსხვავებით მხატვრული დირექტულება არის დირექტული ბუნებისა, რომელიც ჩნდება კომუნიკაციურ-ენობრივ სიტუაციაში და რომელიც ენობრივი ნიშნებით გადაიცემა.

¹ ეს პრობლემები დაწვრილებით განვიხილეთ თავში „ზოგადსაკაცობრიო დირექტულებათა ესთეტიკა-აქსიოლოგია“.

განვიხილოთ ეს კონკრეტულ მაგალითზე. ცისარტყელა — აზინდის შეცვლის — გამოდარების თავისებური მაჩვენებელია. ეს ბუნებრივი მოვლენა ძალიან ლამაზია (ესთეტიკურად ღირებულია). ცისარტყელის სილამაზე — ნიშანი-ინდექსია (ნიშანთა ზემოთ მოყვანილი კლასიფიკაციის თანახმად) ან მოვლენის ობიექტური ესთეტიკური თვისების მანიშნებელია. ეს ნიშანი არ არის არც ენობრივ და არც კომუნიკაციურ სიტუაციაში, ის რეცეპტიულ სიტუაციაშია, სადაც არის მხოლოდ საგანი (ცისარტყელა), მისი თვისება (სილამაზე), გამოსახვის გრძნობადი ფორმა (შვიდი ფერის შეხამება), რომელიც ასრულებს ნიშანი-ინდექსის ან უფრო ზუსტად, მანიშნებელ როლს. მანიშნებელი გადმოგვცემს საგნის თვისებას (ცისარტყელას სილამაზე).

სხვაგვარია მხატვრული ღირებულება, რომელიც მხოლოდ ხატური და სიმბოლური ნიშნებით გადაიცემა (და არა მანიშნებლით). ეს ნიშნები კომუნიკაციურ (მხატვრული აზრის გადაცემა ავტორისაგან რეციპიენტისათვის) და ენობრივ სიტუაციაში იმყოფებიან: არსებობს ნიშნების წაკითხვის კულტურული კოდი; ისინი შეეფარდებიან მხატვრულ საზრისს (და არა თვისებას), წარმოადგენენ ურთიერთობის სპეციფიკურ ფორმას, შექმნილი არიან საგანგებოდ, ადამიანისაგან ადამიანისათვის ინფორმაციის გადაცემის მიზნით. მხატვრული ღირებულება — ინტენციონალური (საგანგებოდ შექმნილი, მიზნის მქონე, მიმართული) ენობრივი ნიშანია. ბუნებრივი მოვლენის ესთეტიკური ღირებულებისაგან განსხვავებით მხატვრული ღირებულება არის ურთიერთობის საშუალება. ერთი ადამიანისაგან მეორისათვის ღირებულებითი ორიენტაციების გადაცემის საშუალება. მხატვრული ღირებულების გასაგებად ნაწარმოები უნდა განვიხილოთ როგორც მხატვრული კულტურის მეტანიშანი (დაუნაწილებელი ელემენტი).

მხატვრული ღირებულების ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი თავისებურება მიეკუთვნება ხელთქმნილ ესთეტიკურ ღირებულებასაც (დიზაინის პროდუქტს). განსხვავება მათ შორის მხოლოდ იმაშია, რომ დიზაინის პროდუქტის ესთეტიკური ღირებულება გამოიხატება ნიშანთა სისტემით, რომლებიც მხოლოდ ღირებულებითი (საგნობრივი) მნიშვნელობის მატარებლები კი არ არიან, არამედ გამოხატავენ მოცემული ესთეტიკური პროდუქტის პრაქტიკულ დანიშნულებასაც. მხატვრული ღირებულების დანიშნულება იმდენად ფართო და ზოგადსაკაცობრიოა, რომ ის ერწყვის, ემ-

თხვევა ღირებულებით მნიშვნელობას, იმდენად, რამდენადაც დიზაინის პროდუქტის პრაქტიკული დანიშნულება ისტორიულად მცირდება, ძველდება, მისი ესთეტიკური ღირებულება მაღლდება მხატვრულობამდე. მაგალითად, წყალსადენის შექმნის შემდეგ კერამიკული ჭურჭლის პირდაპირი (პრაქტიკული) დანიშნულება — წყლის შენახვა და ტრანსპორტირება — ქრება და ის იქნის მშვენიერი, ოსტატურად მიგნებული და შესრულებული ფორმის ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობას, ესე იგი მისი ესთეტიკური ღირებულება ამაღლდება მხატვრულ ღირებულებამდე. შემთხვევითი არაა, რომ დღეს ამფორები და ძველი ბერძნების სხვა კერამიკული ჭურჭელი ხელოვნების მუზეუმებში ინახება. ისინი წარმოიშენენ როგორც ესთეტიკური ღირებულების მქონე, მაგრამ პრაქტიკული აუცილებლობის საგნები. მაგრამ მათმა კულტურულმა თვითმოძრაობამ მხატვრულ-ღირებულებით მნიშვნელობამდე მიაღწია. ასეთია ხელთქმნილი ესთეტიკური ღირებულებების მოძრაობის და მხატვრული კულტურის სფეროში მათი შესვლის მექანიზმი და ისტორიული დიალექტიკა.

ესთეტიკა გზაგვილი კრიტიკის თეორია და მეთოდოლოგია

მეცნიერება ხელოვნების ანალიზის ამოცანების
და ინსტრუმენტების შესახებ



1. ესთეზიკა კრიზიკის თეორია

ხელოვნება — კრიზიკა — საზოგადოება

მხატვრულ-შემოქმედებითი პროცესი რიგი რგოლებისაგან შედგება: სინამდვილე—ხელოვანი—ნაწარმოები—რეციპიენტი (მკითხველი, მსმენელი, მაყურებელი)—სინამდვილე. ხელოვანი გაიზარებს სინამდვილეს; ამ გაიზარების შედეგი მოცემულია ნაწარმოებში, მას აღიქვამს აუდიტორია, რომელიც განიცდის გარკვეულ იდეურ-ესთეტიკურ ზემოქმედებას; ამ ზემოქმედების გამო ის, თავის მხრივ, სოციალურად აქტიურად ზემოქმედებს სინამდვილეზე. სინამდვილიდან იწყება და მისით მთავრდება მხატვრულ-შემოქმედებითი პროცესის ელემენტების ურთიერთმოქმედების ჯაჭვი. კრიტიკა გვევლინება ამ პროცესის ორგანიზატორად და გავლენას ახდენს მის ყველა რგოლსა და მათი ურთიერთმოქმედების ხასიათზე. გავლენის თითოეული სხივი ასახავს კრიტიკის მოქმედების ერთ ასპექტს, მის ერთ-ერთ ფუნქციას, ერთ-ერთ თვისებას.

კრიტიკა ზემოქმედებს ხელოვანის მიერ სინამდვილის აღქმაზე (რგოლი: სინამდვილე—ხელოვანი), მის ყურადღებას მიაქცევს ცხოვრების ამა თუ იმ მხარეს, გამოარჩეულ თემატიკას. ამ ფუნქციის განხორციელებისას კრიტიკა მწვავე სოციალურ, პოლიტიკურ და ფილოსოფიურ პრობლემებს წამოკრის.

კრიტიკა ზემოქმედებს ხელოვანზე, ის გავლენას ახდენს მის შემოქმედებით პიროვნებაზე, აყალიბებს მის თვითკონტროლს და ახორციელებს მხატვრული საქმიანობის ფართო სოციალურ კორექტირებას. ხელოვანის პიროვნების სოციალურ-შემოქმედებითი ასპექტები შედიან კრიტიკის ინტერესების სფეროში და მის შინაარსში. სსრკ ცკ-ის დადგენილებაში „ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის შესახებ“ (1972 წ) აღნიშნულია: „ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკა მოწოდებულია ხელი შეუწყოს ხელოვანის იდეური პორიზონტის გაფართოებას და მისი ოსტატობის დახვეწას“¹.

კრიტიკისა და ხელოვნების ურთიერთმიმართების შესახებ განსხვავებული თვალსაზრისები არსებობენ. ერთი მათგანი გამოვ-

¹ გაზ. „კომუნისტი“, 1972, 25 იანვარი

ლინდა მხატვარ ნ. ნ. გეს მსჯელობაში: კრიტიკა — ის შემთხვევაა, როცა სულელები ჰკვიანების შესახებ მსჯელობენ¹, კრიტიკოსი ხელმოცარული მწერალია. სხვა თვალსაზრისი პრობლემის გარკვეული გამწვავებით ა. მ. გორკიმ გამოხატა: „იმისათვის, რომ კრიტიკოსმა ავტორის ყურადღების უფლება მოიპოვოს, აუცილებელია, რომ ის მასზე ნიჭიერი იყოს, მასზე უკეთ იცოდეს თავისი ენაყუნის ისტორია და დღევანდელი, და საერთოდ — ინტელექტუალურად მწერალზე მაღლა იდგეს“². კრიტიკაში ყოველთვის არის რაღაც, რაც ავტორის თავმოყვარეობას ლახავს, მაგრამ მაინც, მის გარეშე შეუძლებელია ხელოვანის ჰუმანიტური შემოქმედებითი ზრდა. ა. ს. პუშკინი, ხელოვნებისათვის ხელსაყრელ, კრიტიკისადმი ავტორის სანიმუშო სულგრძელ დამოკიდებულებას აღიარებდა: „ყველაზე მტრული განხილვების კითხვისას, გავბედავ, ვთქვა, რომ ყოველთვის ვცდილობდი შემელწია ჩემი კრიტიკოსის აზრთა წყობაში და მივყოლოდი მის მსჯელობებს, არ უარმეყო ისინი თავმოყვარული მოუთმენლობით, არამედ მეცადა დავთანხმებოდი მათ ყოველგვარი შესაძლებელი ავტორისეული თვითუარყოფით“³. ხელოვანს ესაჭიროება თვითკონტროლი, რომელიც აუცილებლობით ეყრდნობა კრიტიკას.

მხატვრული კრიტიკა გავლენას ახდენს მხატვრული ნაწარმოების შექმნის პროცესზე და ამის გამო ის შეიცავს შემოქმედების ფსიქოლოგიის და მხატვრული ოსტატობის ზოგიერთ პრობლემას. სხვა ხელოვანთა და ავტორის ადრეული შემოქმედების კრიტიკული ანალიზი გავლენას ახდენს ახალი ნაწარმოების შექმნის შემოქმედებით პროცესზე, აძლევს მას მნიშვნელოვან იმპულსებს და ორიენტირებს.

მხატვრული კრიტიკა ნაწარმოებთან ორმხრივი მიმართებაა, იგი სწვდება მის საზრისს და საზოგადოებრივ შეხედულებას ქმნის ნაწარმოების გარშემო. ხელოვნება ნახევარფაბრიკატებს როდი ქმნის, რომლებსაც მხოლოდ კრიტიკა აქცევს ესთეტიკური მოხმარების საგნად. მაგრამ ის, როგორც კატალიზატორი, აძლიერებს ნაწარმოებში არსებული მხატვრული კონცეფციის წვდომას და ათვისებას აუდიტორიის მიერ. კრიტიკის დასაწყისი და დასასრულიც ხელოვნების სიყვარულია. ა. ს. პუშკინი წერდა: „სადაც არ არსებობს ხელოვნების სიყვარული, იქ არც კრიტიკა არსებობს. გსურთ ხელოვნებათა მცოდნე იყოთ? შეეცადეთ

¹ Литературное наследство, М., 1939, т. 37-38, с. 453.

² Горький М. Собр. соч. В 30-ти т. М., 1955, т. 29, с. 196.

³ Пушкин А. С. Полное собр. соч. В 10-ти т. т. 7, с. 167.

შეიყვაროთ ხელოვანი, ეძიეთ სილამაზე მის ქმნილებებში — ამბობს ვინკელმანი¹.

მხატვრულ პროცესში შეიძლება აუნაზღაურებელი ჩავარდნები გაჩნდეს, თუ კრიტიკას არ აღმოაჩნდება რეალური კრიტერიუმების შემუშავების უნარი და არ მიუჩენს ისტორიულად შესაფერის ადგილებს თანამედროვე ხელოვნების უმნიშვნელოვანეს მხატვრულ ნაწარმოებებს.

კრიტიკა საზოგადოებრივი შეხედულების „მაგნეტურ ველს ქმნის“, რომელშიც ხორციელდება მხატვრული ნაწარმოების როგორც საგნობრივ-ფიზიკური, რეალური და როგორც საზოგადოებრივ-სულიერი, იდეალური მოვლენის ყოფნა. კრიტიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფუნქციაა ნაწარმოების შესახებ საზოგადოებრივი შეხედულების შექმნა, რაც მის სოციალურ ათვისებას, ნაწარმოების თვით ყოფნა-არსებობით მატერიალურისა და იდეალურის დიალექტიკის წვდომას უწყობს ხელს.

მხატვრული კრიტიკა გავლენას ახდენს მხატვრული პროცესის რგოლზე „ნაწარმოები — რეციპიენტი“. იგი ხელს უწყობს ყურადღებთან წაკითხვას, მხატვრული ნაწარმოების ინტერპრეტაციას, კრიტიკულად გაშუქებული ნაწარმოები განმარტებული წარედგინება აუდიტორიის ცნობიერებას. ა. ნ. ტოლსტოი წერდა: „კრიტიკოსის ამოცანა ახლო დგას რეჟისორის ამოცანასთან, როცა იგი ხელში იღებს ხელნაწერს და სტრიქონებს შუა დაფარულ ენერგიას წვდება...“²

პუშკინის მეგობარს პოეტ პ. ა. ვიზნემსკისაც კი ბოლომდე არ ესმოდა მისი გენიის მასშტაბი. პუშკინის შესახებ ბ. გ. ბელინსკის სტატიების შემდეგ შეუძლებელი გახდა არ გაცნობიერებულიყო მთელი მისი სიდიადე. ხელოვანის შთაგონება შეიძლება დაიკარგოს თანამედროვეობისათვის, თუ კრიტიკა არ აღმოჩნდა ეპოქის დონეზე და არ შეამზადა აუდიტორია ხელოვნებაში ახალი სიტყვის აღქმისა და გაგებისათვის.

კრიტიკა ზემოქმედებს ხელოვნების აუდიტორიაზე, აყალიბებს მის მხატვრულ გემოვნებას და სოციალურ ორიენტაციას. მხატვრული მოვლენების ღირებულებითი განმარტება მხატვრული კრიტიკის ერთი მნიშვნელოვანი მომენტთაგანია. აუდიტორიაზე კრიტიკის ზემოქმედების მექანიზმების, ბუნების და ხასიათის გაგებას ხელს უწყობენ კონკრეტულ-სოციოლოგიური გამოკვლევები.

¹ Пушкин А. С. Полное собр. соч. В 10-ти т. 7, с. 160.

² Толстой А. Н. Собр. соч. В 10-ти т., т. 10, с. 226.

აუდიტორიაზე ესთეტიკური ზემოქმედება, რომელიც მასში შემოქმედებით სულს აღვიძებს, ხელოვნების პრეროგატივაა. კრიტიკა დიდი ხანია ცდილობს ესთეტიკური ზეგავლენა მოახდინოს მკითხველზე არა მარტო ხელოვნების საშუალებით (მაგალითად, პუშკინის ლექსების ტექსტთან დაახლოებული პარაფრაზი და ორიგინალთა უხვი ციტაცია ბელინსკის სტატიებში), არამედ საკუთრივ კრიტიკული საშუალებებითაც (მეტყველი და ემოციური სტილი, ლოგიკის სილამაზე ბელინსკის იმავე სტატიებში). ამ ამოცანის გადაწყვეტა კრიტიკას ხელოვნებასთან აახლოებს. დიდი მნიშვნელობა აქვს კვლევის ლაბორატორიაში მკითხველის შეყვანის, მის წინაშე არა მარტო მხატვრული ნაწარმოების კრიტიკული ანალიზის შედეგის, არამედ თვით ანალიზის პროცესის, კრიტიკული აზრის ძიების დემონსტრირების ხერხის გამოყენებას. კრიტიკული აზროვნების ასეთი „თეატრალიზაცია“ (შემოქმედება აუდიტორიის თვალწინ) მოითხოვს კრიტიკოსის საქმიანობაში პიროვნული საწყისის როლის გაზრდას.

მხატვრული კრიტიკა სტიმულს აძლევს და წარმართავს ხელოვნების აღქმელი პიროვნების აქტიურ ჩართვას ცხოვრებაში. კრიტიკას ნაწარმოების ინტერპრეტაციით და პირდაპირი სოციალური დასკვნებით და მსჯელობებით შეუძლია იმოქმედოს რეციპიენტის ცნობიერებასა და სოციალურ აქტივობაზე. კრიტიკის ამ თავისებურებას აღნიშნავდა ფ. მ. დოსტოვესკი. ის მიუთითებდა, რომ ყოველი კრიტიკოსი უნდა იყოს პუბლიცისტი და ვალდებულია არა მარტო ჰქონდეს მტკიცე რწმენა. არამედ შეეძლოს კიდევ მისი ცხოვრებაში გატარება. კრიტიკოსს გამოჰყავს მხატვრული ნაწარმოები საზოგადოებრივი ცხოვრების სცენაზე, მოაქცევს მას სოციალური ბრძოლის კონტექსტში. ამიტომაც ასე მნიშვნელოვანი კრიტიკოსისათვის პუბლიცისტურ-მოქალაქეობრივი საწყისი.

კრიტიკა ზემოქმედებს სინამდვილეზე, გვაძლევს რასინამდვილის ნაწარმოებით გაშუალებული და უშუალო ანალიზს და შეფასებას. ამის გამო მხატვრული კრიტიკა არის საზოგადოების სოციალური ანალიზის ერთ-ერთი საშუალება. ვ. გ. კოროლენკო აღნიშნავდა, რომ „საქიროა ნათლად გამოკვეთილი იდეა (პუბლიცისტური იქნება ის, მხატვრული თუ სხვა), რომლის ილუსტრირებასაც ახდენს კრიტიკოსი კერძო, ასე ვთქვათ, მწერლის ნაწარმოებებით წარმოდგენილი ფაქტის ანალიზით“¹. კრიტიკა ახდენს ნაწარმოების და სინამდვილის

¹ Русские писатели о литературном труде, В 4-х т. т. 3, Л., 1955, с. 656.

უშუალო დაპირისპირებას, რაც ცხოვრებაში მისი შექერის ერთ-ერთი არსებითი გზაა. კრიტიკოსის პროფესიონალური მოწოდების სფეროში შედის არა მარტო ხელოვნების, არამედ ცხოვრების შესწავლა, რაც საშუალებას აძლევს მას გააანალიზოს ნაწარმოების მხატვრული სიმართლე.

აქამდე საუბარი ეხებოდა მხატვრული პროცესის „პორიზონტალურ“ ფენას. მაგრამ მხედველობაშია მისაღები მისი ისტორიული „ვერტიკალიც“. კრიტიკა განსაზღვრავს მხატვრული ტრადიციის ან განმარტავს მის მხატვრულ შემოქმედებით პროცესის ყველა ელემენტზე (სინამდვილე — ხელოვანი — ნაწარმოები — აუდიტორია) გავლენის მქონე ძალთა ხასიათს და მიმართულებას. კრიტიკა ეხმარება ხელოვანსა და მკითხველსა თანამედროვე ხელოვნებასთან, მხატვრულ მოდასთან, კლასიკურ მემკვიდრეობასთან, მის ტრადიციებთან მთლიანად მხატვრულ კულტურასთან და მოკიდებულების გარკვევაში.

ამრიგად, კრიტიკა ზემოქმედებს აუდიტორიაზე, ხელოვანზე, ხელოვნებაზე, სინამდვილეზე.

კრიტიკა—ლიბერალები? კრიტიკა—მეხნიერება?

უკანასკნელ წლებში ესთეტიკურ თეორიაში გაჩნდა აზრი, რომელიც ააბსოლუტურებს კრიტიკის ლიტერატურულ ბუნებას და უარყოფს მასში მეცნიერულ-ლოგიკურ საწყისს, მეცნიერული საწყისი („რაციონალიზმი“) ამ თვალსაზრისით, მავნეა კრიტიკისათვის, წარმოადგენს გადახრას ეროვნული ტრადიციისაგან, გარკვეული დათმობა დასავლეთეუროპული კონცეფციებისა და 20-იანი წლების ფორმალისტებისადმი.

სინამდვილეში კრიტიკა ორბუნებოვანია: ზოგიერთი ფუნქციით, თავისებურებით და საშუალებით ის ლიტერატურაა, ზოგი — მეცნიერება. ლიტერატურასთან კრიტიკის გაიგივებისას და მასში მეცნიერული (რაციონალისტური) საწყისის უარყოფისას მრავალი გაუგებრობა წარმოიშობა.

განა შეიძლება, ვამტკიცოთ, რომ მეცნიერული საწყისი კრიტიკაში არარსული ტრადიციია, თუ ა. ს. პუშკინი ამბობდა, რომ „კრიტიკა — მეცნიერებაა“, თუ გ. ბელინსკისათვის „კრიტიკა — მოქმედი ესთეტიკაა“, ხოლო გ. ვ. პლენანოვისათვის მეცნიერულ-სოციოლოგიური ანალიზის სფეროა?

¹ იხ.: Бу р о в Б. Критика как литература, Л., 1976.

განა უნდა გვეწინოდეს კრიტიკაში „ცევი გონების დაკვირვებებისა“, თუ მათ გარეშე ა. ს. პუშკინისათვის არ არსებობს არც პოეზია, რომელიც ამ დაკვირვებებს „გულის სახსოვრებს“ უკავშირებს?

როგორ აიგება კრიტიკისა და ლიტერატურათმცოდნეობის ურთიერთობა, თუ კრიტიკა მხოლოდ ლიტერატურაა?

ყოველგვარ აზროვნებას თავისი იარაღი-მეთოდი აქვს. როგორია „არარაციონალისტური“ კრიტიკის მეთოდი? ინტუიტივიზმი? დრაციონალიზმი? ასეთ შემთხვევაში რითი უპირისპირდება რუსული კრიტიკა დასავლეთის უფარვის და მოძველებულ ნიმუშებს? თუ კრიტიკა ლიტერატურაა, მაშინ, როგორც ჩანს, მან აზროვნების იარაღად უნდა გამოიყენოს არა მეცნიერული, არამედ მხატვრული მეთოდი.

უცდიათ კი კრიტიკის არამეცნიერულობის დამცველებს შეეხედათ პრობლემისათვის ზოგადესტეტიკური პოზიციიდან და გამოსულიყვნენ ანტინომიის „კრიტიკა — ლიტერატურა“ საზღვრებიდან? როგორ გავიგოთ დაპირისპირებები „კრიტიკა — თეატრი“, „კრიტიკა — კინო“ და ა. შ.? კრიტიკა ქორეოგრაფიის სფეროში, ამ შემთხვევაში, უნდა ჩაგვეთვალა ქორეოგრაფიის ნაწილად, ფერწერის კრიტიკა — კი სახვითი ხელოვნების ნაწილად. მაგრამ ეს ხომ აბსურდია.

ასევე არ შეიძლება კრიტიკა ჩავთვალოთ წმინდა მეცნიერების ნაწილად. მხატვრული კრიტიკა მხატვრული პროცესის შემადგენელი ნაწილია, ის მისგან, მისი მოთხოვნილებების და საზოგადოების მიერ ხელოვნების მოხმარების სოციალური თავისებურებების საფუძველზე წარმოიშობა. მხატვრული კრიტიკა „სასაზღვროა“: ის არის ხელოვნების თვითკრიტიკა, ის კორელატია ხელოვნებისა და საზოგადოების ურთიერთმოქმედების თვითრეგულირებად სისტემაში. მეცნიერული შემეცნების სფეროში მსგავსი მოვლენა არ არსებობს. რა თქმა უნდა, მეცნიერული ხელნაწერები და წიგნები ექვემდებარებიან ზეპირ და წერილობით რეცენზირებას: შეფასებები და კრიტიკული ანალიზი, გამოხმაურება და რეცენზია მეცნიერულ ნაშრომზე ხშირად იბეჭდება დარგობრივ ჟურნალებში. მაგრამ ეს სასარგებლო და აუცილებელი საქმიანობა არ იქცევა მხატვრული კრიტიკის მსგავს სპეციალურ დარგად — რაიმე „მეცნიერულ კრიტიკად“.

მეცნიერული რეცენზიები რაღაცით, რა თქმა უნდა, ემსგავსებიან მხატვრულ კრიტიკას: შემოქმედებითი შრომის შედეგების შეფასება, შემოქმედებითი პროცესის მიღწევების მიმართ მკითხვე-

ლის ორიენტაცია — თავისებური ლოციაა წიგნების სამყაროში. მაგრამ მეცნიერებაში ეს რეცენზიები და მხმარე ხასიათისაა, ისინი, როგორც წესი, არ იქცევიან მეცნიერულ-შემოქმედებითი პროცესის შემადგენელ ნაწილად. ეს ორი გარემოებით აიხსნება. ჯერ ერთი, მეცნიერული მიღწევები თავიდან სპეციალისტებისათვისაა საინტერესო, და მხოლოდ შემოწმებისა და პრაქტიკაში დანერგვის შემდეგ ხდებათ ფართო წრეების კუთვნილება, მეორეც, მეცნიერული შედეგების აპრობაცია შეიძლება ექსპერიმენტის მეშვეობით, მათი შემოწმება ხდება პრაქტიკაში, ტექნიკური ექსპლოატაციის პროცესში. სამყაროს მხატვრული ათვისების შედეგები, როგორც წესი, თავიდანვე მასობრივი აუდიტორიის მიერ აღქმისათვის არიან გამიზნულნი, და რაც მთავარია, მათი ექსპერიმენტალური შემოწმება შეუძლებელია. როგორც კი ხელოვნების მოხმარება ხალხის ფართო ფენებისათვის მისაწვდომი გახდა, მაშინვე წარმოიშვა სპეციალური სფეროს საჭიროება, რომელიც „სასაზღვრო“ იქნებოდა მეცნიერებისა და ხელოვნებისათვის — გაჩნდა მხატვრული კრიტიკის საჭიროება. გარკვეული აზრით კრიტიკის მხატვრული გემოვნება არის ექსპერიმენტირების იარაღი, რომელიც ნაწარმოების აპრობირების და შეფასების საშუალებას იძლევა.

ფილოსოფიაში, ისევე როგორც კონკრეტულ მეცნიერებაში კრიტიკა საქმიანობის დამოუკიდებელ სფეროს არ ქმნის. პოლემიკური ფორმით აზრის განვითარება დაკავშირებულია პოზიტიურ, მსოფლმხედველობრივი პოზიციის გაშლასთან. ფილოსოფოსობის კრიტიკული ფორმა საკუთრივ ფილოსოფიური კვლევის მხოლოდ გარკვეული ჟანრია, რომელიც არ გამოიყოფა მისგან და არ ქმნის საქმიანობის განსაკუთრებულ სფეროს, როგორც ეს ხდება მხატვრული კრიტიკის შემთხვევაში. ფილოსოფიური და მეცნიერული კრიტიკა არ სცილდება ფილოსოფიის და მეცნიერების სფეროებს და მათ ენას, მათ კატეგორიებს. ამ შემთხვევებში მეცნიერების მიმართ არ იქმნება არც მეტაენა, არც მეტასისტემა, არც მეტაპოზიცია.

მხატვრული კრიტიკა კი ხელოვნების მიმართ მეტაპოზიციაა. მხატვრული კრიტიკა თავის თავს ახორციელებს ხელოვნებისა და ესთეტიკის „საზღვარზე“ და მხატვრული მეტყველება სხვა სემიოტიკურ სისტემაში გადაწყავს. ამ აზრით მხატვრული კრიტიკა უნიკალური მოვლენაა კულტურის სფეროში. ის ორმხრივია თავისი ბუნებით: ზოგიერთი თვისებებით — აზრის გამოხატვის ფორმით. მხატვრულ პროცესში ჩართულობით, — კრიტიკა ლიტერატურას ენათესავება, სხვა თვისებებით — აზროვნების ზეარსით, მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობით, საკუთარი კატეგორიული აპარატის არსებობით კი — მეცნიერებას.

რიგორიკის გამოხდილება და კრიტიკა როგორც მოქმედი ესთეტიკა

სულიერი საქმიანობის მომიჯნავე სფეროებთან კრიტიკის ურთიერთმოქმედების არსებითი მხარეები ვლინდება მათი წარმოშობის ისტორიის კვლევისას.

ლიტერატურულ-კრიტიკული აზრი თვით პოეტური ტექსტის წიაღში ისახებოდა. პოეტური ტექსტი იძენდა რეფლექსებსა და თანდათანობით (დაწყებული ჰომეროსის პოემებიდან, შემდეგ კი ადრეული ლირიკასა და ტრაგედიაში) მასში ჩნდება ღირებულებითი მსჯელობები სიუჟეტის, დეტალების, დამაჯერებლობის ხარისხის და ნაწარმოების მხატვრული ღირსებების შესახებ. როგორც დაპირისპირება შიდაპოეტური მსჯელობებისადმი, მხატვრული შემოქმედების შესახებ ძველ ბერძნულ კულტურაში (ძირითადად, ფილოსოფიაში), წარმოიშენენ პირველი თეორიულ-ესთეტიკური დებულებები, რომლებიც განაზოგადებდნენ ხელოვნების გამოცდილებას. სხვა სიტყვებით, კრიტიკა მეცნიერებისა და ხელოვნების ურთიერთშემხვედრი მოძრაობის წყალობით წარმოიშვა.

ძვ. წ. აღრ. IV ს-დან ჩნდებიან რიტორიკული სკოლები, რომლებშიც ყალიბდებიან ორატორული ხელოვნების ნორმები. პოლისის დემოკრატია მოითხოვდა ამ ხელოვნებას, ზოგჯერ კი დემაგოგიის ჩვევებსაც. რიტორიკა გახდა ამ სოციალური მოთხოვნილებების პასუხი. რიტორიკის ურთიერთობა ფილოსოფიასთან რთული და ცვალებადი იყო. ამავე დროს ის ეყრდნობოდა წარსულის ლიტერატურულ-მხატვრულ გამოცდილებას. თანდათანობით დაიწყო რიტორიკისაგან ლიტერატურული კრიტიკის გამოყოფის პროცესი¹. რიტორიკის, როგორც მხატვრული კრიტიკის სათავეს მნიშვნელობა, მეტად არსებითია ამ უქანასკნელის ბუნების, ფუნქციების და მეთოდის გასაგებად. რიტორიკის გამოცდილებისაკენ დაბრუნება ან, უფრო ზუსტად, მისი სააზროვნო მასალის ჩართვა თანამედროვე ლიტერატურული (უფრო ფართოდ კი — მთელი მხატვრული) კრიტიკის არსენალში, ეყრდნობა სულიერი საქმიანობის ამ სფეროს წარმოშობის ისტორიას².

ბრძოლა პოეზიასა და ფილოსოფიას შორის მხატვრული კრიტიკის ჩამოყალიბებაზე გავლენის მოსაპოვებლად, იცვლება ესთე-

¹ იხ.: Древнегреческая литературная критика, М., 1975, с. 5.

² ამის შესახებ იხ.: Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики, с. 119-170.

ტიკასა და რიტორიკას შორის მეტოქეობით. ამ აზრით შეიძლება ითქვას, რომ თავისი წარმოშობით კრიტიკა მოქმედი ესთეტიკა და რიტორიკაა, რომელიც მიმართულია არა ზეპირი, არამედ წერალობითი „სტილისტურად მარკირებული“, მხატვრული მეტყველების ანალიზზე.

ამრიგად, კრიტიკა წარმოიშვა ესთეტიკასა და რიტორიკასთან პოეზიის ურთიერთმოქმედების პროცესში კონკრეტული შეფასებით — ინტერპრეტაციული მსჯელობების პროცედურაში მათი ჩარევის გზით. კრიტიკის წარმოშობის პროცესში არსებობენ რიგი მექანიზმები, რომლებიც პირდაპირ ან ირიბად გვიჩვენებენ მის არსებით თავისებურებებს და სულიერი საქმიანობის მომიჯნავე სფეროებთან მის თანამედროვე ურთიერთობას.

ლიტერატურულ-მხატვრულ კრიტიკასთან შედარებით ესთეტიკური ცოდნის ისტორიულად უფრო ადრეული წარმოშობა მიუთითებს იმაზე, რომ ისინი საქმიანობის ორი სპეციფიკური სფეროა. ერთი მხრივ, კრიტიკის წარმოშობის ისტორია ააშკარავებს მის შინაგან კავშირს ესთეტიკასთან (თეორიის სფეროსთან), რიტორიკასთან (რომელიც ამ პროცესში მეთოდოლოგიას წარმოადგენს) და საკუთრივ პოეზიასთან (რომელსაც ესაჭიროებოდა მხატვრული კრიტიკრიუმები და რომელიც რეფლექსიის გზით ქმნიდა თვითშეფასების პრინციპებს და პროცედურას).

კრიტიკის ჩამოყალიბების ისტორიის ცოდნის საფუძველზე შესაძლებელია გავიგოთ მისი თანამედროვე სტრუქტურის და მისი სულიერი ურთიერთმოქმედების ველი; მისი კავშირი: 1) ლიტერატურისა და ხელოვნების თეორიული შესწავლის სფეროებთან (ესთეტიკა; ლიტერატურის თეორია, ხელოვნებათმცოდნეობა, პოეტიკა); 2) ინტერპრეტაციის მეთოდოლოგიასთან დაკავშირებულ დისციპლინებთან (რიტორიკა, ჰერმენევტიკა); 3) დისციპლინებთან, რომლებიც ხელს უწყობენ ტექსტის ანალიზს (სტრუქტურალიზმი); 4) შეფასების პრინციპების და პროცედურის დამდგენ დისციპლინებთან (აქსიოლოგია); 5) ხელოვნების სახეებთან (თეატრი, მუსიკა, კინო და ა. შ.), რომელთაგან თითოეული შეიძლება იყოს არა მარტო კვლევის ობიექტი, არამედ იარაღიც. საუბარი ეხება კრიტიკული აზრის განვითარების ახალ ტენდენციას — განსხვავებული ხელოვნებების და ხელოვნებათმცოდნეობის სფეროების გამოცდილების გამოყენებას. ასე, მ. მ. ბახტინი, ფ. მ. დოსტოევსკის პოეტიკის ანალიზისას იყენებდა მუსიკათმცოდნეობის კატეგორიებს (პოლიფონია, მრავალხმიანობა). ს. მ. ეიზენშტეინმა კინოთეატრის ცნებები (მონტაჟი, პლანი, კადრი) გამოიყენა ა. ს. პუშკინის პოე-

ზიის კვლევაში. მოგვიანებით ლ. მაზელის შრომებში ტერმინი „მონტაჟი“ იქცა დ. დ. შოსტაკოვიჩის მუსიკის ანალიზის იარაღად. ხელოვნების განსხვავებული სახეების გამოცდილების გამოყენება კრიტიკას. ამდიდრებს ახალი ხერხებით, ახალი ოპერაციონალური ტექნიკით და კატეგორიალური აპარატით.

„კრიტიკა — მოქმედი ესთეტიკაა“, — ამბობდა ბ. გ. ბელინსკი. რა თქმა უნდა, მეტაფორას არა აქვს არც მეცნიერული სიზუსტის. არც ერთმნიშვნელოვანი წაკითხვის პრეტენზია და ყოველთვის ჩამოუვარდება მეცნიერულ განსაზღვრას, მაგრამ მასთან შედარებით უპირატესობებიც აქვს: ემოციური დამოკიდებულება, თვალსაჩინოება და გამომსახველობა, მოვლენათა ურთიერთმიმართების სწრაფად დანახვა.

ბელინსკის აფორიზმი შეიძლება ასე გავიგოთ. ესთეტიკა განაზოგადებს კაცობრიობის მხატვრულ გამოცდილებას და გამოიმუშავებს რიგ თეორიულ პოსტულატებს, კანონებს და კატეგორიებს, რომლებიც ვითარდებიან და დროთა განმავლობაში ცვლებიან. ესთეტიკის მსჯელობები მხატვრული ტექსტის კრიტიკული ანალიზის თეორიულ ფუნდამენტს წარმოადგენს. როცა კრიტიკოსი უარს ამბობს ესთეტიკაზე, ის მაინც იჩენს თავს ხელოვნების შესახებ გულუბრყვილო, რეტროგრადული და კომპილაციური მსჯელობების სახით. ცოდნისაგან გაქცევით მხოლოდ უმეცრებას შეიძლება მივალწიოთ. ხოლო უმეცრის მსჯელობები მხატვრული მიღწევების შესახებ, მისი ინტუიციის, გემოვნების და საკუთარი მხატვრული შთაბეჭდილების გამოხატვის უნარის მიუხედავად, სრულიად არ უწყობენ ხელს არც ხელოვნების შესახებ მეცნიერების, და არც თვით ხელოვნების წინსვლას.

კრიტიკა მოქმედი ესთეტიკაა იმ აზრით, რომ კრიტიკული ანალიზი ნაყოფიერია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მის პროცესში ამოქმედებულია ესთეტიკური კატეგორიების აპარატი და ტექსტის კვლევა ემყარება კაცობრიობის „მოხსნილ“ გამოცდილებას — ესთეტიკას.

სახოვანი აზრი ურთიერთმოქმედებს მკითხველის, მსმენელის, მაყურებლის პირად გამოცდილებასთან. სახის აზრი ერთმნიშვნელოვანი არ არის, მაგრამ მის წაკითხვაში არც თვითნებობას აქვს ადგილი. არსებობენ წაკითხვისა და ინტერპრეტაციის საზღვრები. სახე გვაძლევს გარკვეული ცხოვრებისეული მასალის გარშემო აზროვნების ფიქსირებულ პროგრამას. აქედან გამომდინარეობს ზოგიერთი დასკვნა, რომელიც კრიტიკასაც უხება: კრიტიკოსმა უნდა აითვისოს ცხოვრებისეული და ესთეტიკური გამოცდილების უღრ-

დესი ფენები: შეუძლებელია მოეითხოვოთ ყველა კრიტიკოსისაგან იგივეობრივი შეფასება, მაგრამ მათი მსჯელობები, მიუხედავად განსხვავებებისა, მხატვრული ნაწარმოების მიერ მოცემული პროვ-რამის არსში უნდა რჩებოდნენ.

კრიტიკის კვლევის ობიექტია ესა თუ ის მხატვრული ნაწარმოე-ბი და მთლიანად მხატვრული პროცესი. ეს უკანასკნელი არ არის ცალკეული მხატვრული ნაწარმოების უბრალო ჯამი. ე. გ. კორო-ლენკო აღნიშნავდა, რომ კრიტიკამ „მწყობრ პერსპექტივაში“ უნ-და განალაგოს მხატვრული ნაწარმოების მთელი მასა. მსოფლიო მხატვრული კულტურის რთულ სივრცეში კრიტიკის ორიენტაცი-სათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ესთეტიკაზე დაყრდნობას. ა. ს. პუშკინი აღნიშნავდა, რომ კრიტიკა „ემყარება იმ წესების საფუძე-ლიან ცოდნას, რომლითაც ხელმძღვანელობს მხატვარი ან მწერა-ლი თავის ნაწარმოებში, — მხატვრული ნიშნუების ღრმა შესწავლა და თანადროული მნიშვნელობის ყურადღებიანი დაკვირვება“². პუშ-კინის ამ იდეებმა თავისი გაგრძელება და თეორიული დასრულება პპოვეს ბელინსკის ფორმულაში.

თეორეტიკოსი ახდენს ცოდნის სისტემატიზაციას, ძირითადი წინამძღვრების მცირე რაოდენობიდან გამოჰყავს უამრავი დაგრო-ვილი ფაქტი. ფაქტებით დადასტურებული ჰიპოთეზა იქცევა უფ-რო მაღალი რიგის ცოდნად. მეცნიერებაში არსებობს „ცოდნის მა-რაგიც“ — ფაქტები, რომლებიც ჯერ არ არიან ასიმილირებული თეორიის მიერ. ეს თანამედროვე წარმოდგენა ცოდნის სტრუქტუ-რის შესახებ გვიხსნის ესთეტიკისა და კრიტიკის ურთიერთობასაც. კრიტიკა ესთეტიკას უქმნის „ცოდნის მარაგს“ და მის წინაშე წა-მოკრის პრობლემებს, რომელთა გადაჭრაც წინ სწევს თეორიას. კრი-ტიკის პირველი დაკვირვებების შედეგები ჰიპოთეზური და კერ-ძოა, მაგრამ სერიოზული კრიტიკისათვის ყველაფერი შემოქმედე-ბის კანონზომიერებების გამოვლენის, განზოგადებისაკენაა მიმარ-თული. მით უფრო ეხება ეს ლიტერატურათმცოდნეობას და ხელოვ-ნებათმცოდნეობას, რომლებსაც საქმე აქვთ შედარებით სტაბილურ, ისტორიული დისტანციის მქონე პროცესთან. ესთეტიკის მოწოდება კი კრიტიკისა და ლიტერატურათმცოდნეობის მიერ დაგროვილი მა-სალის სისტემატიზაცია, შემოწმება, უარყოფა ან ჰიპოთეზური ცოდნის დონიდან კანონებისა და კატეგორიების დონემდე აყვანაა.

თეორია არ არის კრიტიკული ანალიზის იარაღი. მკვლევარსა და კვლევის ობიექტს შორის ცხოვრების მოცემული სფეროს შესახებ

¹ იხ, Русские писатели о литературном труде, В 4-х т., т. 3, с. 656.

² П у ш к и н А. С. Полное собр. соч. В 10-ти т., т. 7, с. 159.

მხოლოდ თეორიული მსჯელობები კი არ დგანან, არამედ ამ მსჯელობებიდან გამომდინარე მეთოდოლოგიაც. სწორედ ის იძლევა ანალიზის იარაღს. სხვა სიტყვებით, ნაწარმოების კრიტიკული წაკითხვისათვის საკმარისი არ არის ესთეტიკის, მისი ცნებითი და კატეგორიული აპარატის ამოქმედება, გარდა ამისა, საჭიროა ხელოვნების შეცნობილი კანონზომიერებების საფუძველზე შემუშავებულ ი დისპოზიციების, პრინციპების, ხერხების, პროცედურების დაუფლება. ყველა ესენი, ერთიანობაში აღებული შეადგენენ სწორედ კრიტიკული ანალიზის მეთოდს.

კრიტიკული პოზიცია, ჩვეულებრივ, დაშენებულია შემეცნებით, ესთეტიკურ ან სხვა რაიმე პოზიციაზე.

პოზიტივიზმი ცდილობდა კრიტიკა გადაექცია წმინდა ინტერპრეტაციულ და არაშეფასებით საქმიანობად. ამისათვის ის ტექსტის აზრის ობიექტურობას აღიარებდა, ხოლო მის ღირებულებას პირადი გემოვნების სუბიექტივიზმის სფეროდ აქცევდა. ამით ირღვეოდა კრიტიკული ანალიზის მთლიანობა. თავის ღირებულებით ფუნქციებში კრიტიკა ემყარება ღირებულებათა თეორიის — აქსიოლოგიის — ესთეტიკურ ასპექტებს. მხოლოდ რამდენადაც საუბარი ეხება არა მარტო შემეცნებით ოპერაციებს, არამედ ინტერპრეტაციულ ოპერაციებსაც, ამდენად კრიტიკის მეორე ასპექტი უკავშირდება ჰერმენევტიკას.

კრიზისა და პერმენევიკა

ჰერმენევტიკა არის ინტერპრეტაციის თეორია, მოძღვრება საზრისის გაგების შესახებ. ისევე როგორც გნოსეოლოგია (შემეცნების თეორია) და აქსიოლოგია (ღირებულებათა თეორია), ჰერმენევტიკა გაშლილი ფილოსოფიური სისტემის განუყრელი ნაწილია. ჰერმენევტიკა სულიერი საქმიანობის ის ნაწილია, რომლის საშუალებითაც შეძლებს კრიტიკა თავისი ამოცანების გააზრებას.

ჰერმენევტიკა — „აზაერთგვაროვანი მოვლენაა, მას მიეკუთვნებიან, მას წარმოადგენენ მოაზროვნეები, რომლებიც განსხვავებულად არიან ორიენტირებული თეორიულადაც და სოციალურ-პოლიტიკურადაც“¹. ისტორიულად იცვლებოდა ამ დისციპლინის არა მარტო ტიპი, არამედ საგანიც, სფეროც, მიზანიც. ანტიკურ კულტურაში ჩანასახოვანი სახით ჰერმენევტიკის ყველა თავისებუ-

¹ Гаїденко П. П. Философская герменевтика и ее проблематика, — Природа философского знания, М., 1975, ч. 1, с. 209.

რება არსებობდა, მათ შორის, მისი მხატვრულ-კრიტიკული სახე-სხვაობაც. ეს გამოვლინდა, მაგალითად, ჰომეროსის ალეგორიულ განმარტებებში. ჰერმენევტიკის ისტორიაში თავი იჩინა ინტერპრეტაციის ორმა ტენდენციამ, რომელთა საფუძველი ჯერ კიდევ ანტიკურობაში შეიქმნა: ისტორიული და სიმბოლურ-ალეგორიული განმარტება, რომელიც ემყარება არა ტექსტში მოცემული წარმოდგენების სისტემას, არამედ თვით ინტერპრეტატორის წარმოდგენათა სამყაროს. მაგრამ ინტერპრეტაციის გაშლილი პრინციპები ანტიკურობაში არ ჩამოყალიბებულა.

ჰერმენევტიკა განვითარდა შუა საუკუნეებში ბიბლიური ტექსტების ინტერპრეტაციის აუცილებლობასთან დაკავშირებით. აღორძინების ეპოქიდან მკვიდრდება ტექსტუალურ-ისტორიული განმარტება, რომლის მიზანია გაუგებარი სიტყვების მნიშვნელობების დადგენა და აზრის ისტორიული კონტექსტის აღდგენა. ინტერპრეტაციის განმანათლებლობითი კონცეფციები (ი. მ. ზლადენიუსი, ტ. ფ. მაიერი) ისტორიული თვალსაზრისის საფუძველზე იქმნებოდა და ისინი ემყარებოდნენ დებულებას, — რომ აზრის ისტორიული კონტექსტის აღდგენა ხელს უწყობს ავტორსა და რეციპიენტს შორის დისტანციის მოსპობას და ინტერპრეტაციის მთავარ ამოცანას წარმოადგენს. ინტერპრეტატორი განსაკუთრებული კულტურული მედიუმის სახით გვევლინებოდა, ის იყო მთარგმნელი და შუამავალი განსხვავებულ კულტურებსა და ეპოქებს შორის. განმანათლებლებს ისტორია ესმოდათ როგორც ცვლილებების დისკრეტული რიგი, და მათი მეთოდოლოგიის მიზანი მხატვრული ტექსტის ისტორიულად განუმეორებელი თავისებურების შენარჩუნება იყო. მხატვრული ტექსტის გაგება მათ ესმით როგორც ავტორსა და რეციპიენტს შორის თანხმობის დამყარება. ამასთანავე, ავტორის ჩანაფიქრის გაგებისას სულაც არ არის აუცილებელი, რომ რეციპიენტმა გაითავისოს მისი თვალსაზრისი, შეერწყას მას. ზოგჯერ რეციპიენტმა შეიძლება იმაზე მეტი გაიგოს, რის თქმასაც ავტორი აპირებდა, ეს სრულიად ნორმალურია ინტერპრეტაციის პრაქტიკისათვის, რადგანაც ინტერპრეტატორ-რეციპიენტის თვალსაზრისი ისტორიულადაა განპირობებული და სუბიექტურობის ელემენტის მატარებელია.

განმანათლებლობითი ჰერმენევტიკა გაგების პირობად სთვლის იმ საგნის ონტოლოგიურ მდგომარეობას, რომელზეცაა მიმართული ინტერპრეტაცია.

შემდეგი ნაბიჯი ჰერმენევტიკის ისტორიაში იყო XIX ს-ის გერმანელი ფილოსოფოსის ფ. ასტის ინტერპრეტაციის თეორია, რომე-

ლიც ასეთი პოსტულატიდან გამომდინარეობდა: ადამიანური ისტორიის ერთიანობა სულის ერთიანობაში მდგომარეობს. სულის ცნება ძირითადი ხდება ტექსტის გაგებისა და მასში გაუგებრობის მოსასპობად. ამიტომ მხატვრული ნაწარმოების ინტერპრეტატორი ფილოსოფოსი უნდა იყოს და ესთეტიკოსიც, რადგან იგი ვალდებულია სულის სიღრმეებს ჩასწვდეს. თუ ხლადენიუსისათვის ინტერპრეტაციის სიცხადის საზომი ტექსტის იქით გარე სამყაროს საგნების ხილვის ხარისხია, ასტისათვის გაგება — სულიერი თვალის ახელაა, სულიერი სიმდიდრის ათვისებაა, ესე იგი აქ მახვილი სულიერი საქმიანობის სფეროშია გადატანილი. ასტისთვის, შემდეგ კი გერმანელი ფილოსოფოსი ფ. შლეიერმახერისათვის ინტერპრეტაციის საგანი ავტორის სუბიექტური საქმიანობაა, მისი და ტექსტისადმი მისეული დამოკიდებულების გაგებაა. ინტერპრეტაცია მიიღწევა სულიერი უნივერსალურობის საფუძველზე, და არა გამოყენებითი აზროვნებითი პროცედურებით, როგორც ეს განმანათლებლებს მიაჩნდათ.

რა თქმა უნდა, თანამედროვე მხატვრული კრიტიკა ვერ მიიღებს მთლიანად ამ დებულებებს. ნაწარმოების ინტერპრეტაციის მიზანი უნდა იყოს არა მხოლოდ ავტორის იდეათა სისტემის წვდომა, არამედ იმ კონკრეტულ-ისტორიული რეალობისაც, რომელიც აღბეჭდილია ნაწარმოებში.

ფ. შლეიერმახერი ჰერმენევტიკულ აქტში ორ მომენტს გამოპყოს: მეტყველების, როგორც ენის ფაქტისა და მეტყველების, როგორც აზრის ფაქტის გაგებას¹. აქედან გამომდინარეობს, რომ მეტყველება არ შეიძლება გაგებულ იქნას როგორც ენის ფაქტი ისე, თუ ჯერ არ იქნა გაგებული მისი სულიერი აზრი. არსებობენ ინტერპრეტაციის განსხვავებული ტიპები. გაგების ენობრივი ასპექტი გრამატიკული ინტერპრეტაციის საგანია. გაგება, როგორც აზრის წვდომა ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაციის საგანია. მხოლოდ გრამატიკული და ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაციების ერთიანობა უზრუნველყოფს გაგების მთლიანობას. თანამედროვე დასავლური კრიტიკისათვის კი სწორედ გრამატიკული და ფსიქოლოგიური საზრისული ინტერპრეტაციების გათიშვაა დამახასიათებელი.

უკანასკნელ წლებში კრიტიკაში მეთოდოლოგიურ ძიებებთან დაკავშირებით გაძლიერდა დაინტერესება ჰერმენევტიკით. აღრე ჰერმენევტიკის სპეციალიზაცია გაგების მეთოდია იყო, ის ხერ-

¹ Schleiermache F. Heumeneutik. Heidelberg, 1959, S. 80.

ხებისა და პროცედურების ჯამს წარმოადგენდა. ამჟამად მისი ობიექტია თვით აზრობრივი პროცედურები მათი სულიერი ბუნების თვალსაზრისით.

ნაწარმოების ინტერპრეტაცია მისი წყაროსის აუცილებელი მომენტია. პერმენევტიკა ტექსტის ინტერპრეტაციის სამეტაქს გამომყოფს: 1) გაგება (ტექსტის საზრისის წვდომა); 2) ექსპლიკაცია (გაგებული საზრისის გამოხატვა აღწერის ენობრივი საშუალებებით); 3) გამოყენება (პროცენტის სოციალური გამოცდილების გამდიდრება, მისი ქცევის ტიპის შეცვლა, ნაწარმოების „მითვისებელი“ — გაგებული და გამოხატული — აზრის შეტანა ცხოვრებისეულ პრაქტიკაში).

კრიტიკა ტექსტის ანალიზსაც გულისხმობს და მის ინტერპრეტაციასაც, რისი წყალობითაც ხორციელდება ტექსტის გონებრივული და ინტუიციური საწყისების წვდომის შერწყმა. გონებისეული საწყისი — ანალიზი — ნაწარმოებს განიხილავს როგორც პირდაპირი აღქმისათვის შეუღწევლ, დასურულ მატერიალურ ფორმას, ჩაკეტილ მის მთლიანობაში, რომლის გაგება შეიძლება მხოლოდ ანალიტიკური (დამანაწილებელი) პროცედურების გზით. ინტერპრეტაციისათვის კი ნაწარმოები გამჭვირვალეა, მის მთლიანობას განსაზღვრავს არა მისი მატერიალური ფორმა, არამედ მასში დაფარული უსასრულო, მოძრავი, მაგრამ თავისი მნიშვნელობით მარადიული საზრისი.

უკანასკნელ მომენტს სუბიექტივისტურად უარყოფს პერმენევტიკის მრავალი დასავლეთელი თეორეტიკოსი. ასე პ. რიკერი (საფრანგეთი) და გ. ვადამერი (გფრ) მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაციის ერთადერთ იარაღად სთვლიან რეციპიენტის საკუთარ ცნობიერებას და მკდარად მიიჩნევენ, რომ შეუძლებელია არსებობდეს ნაწარმოების აზრის წვდომის რაიმე მეთოდოლოგია. ასეთ სუბიექტივისტურ პოზიციებზე ორიენტაციისას კრიტიკოსი მეთოდოლოგიურად შეუიარაღებელია, ხოლო ინტერპრეტაციის აქტი შეიძლება იქცეს არა მარტო ინტუიციურ, არამედ ირაციონალურ აქტადაც.

პერმენევტიკული მეთოდოლოგია ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების სტადიაშია, მაგრამ უკვე შეიძლება დავასახელოთ უმნიშვნელოვანესი ოპერაციები, რომელთა დახმარებითაც წარმოებს მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაცია. ესენია: 1) კრიტიკოსის („მე“) მიერ ტექსტის („სხვა“) წვდომა „მე სა მის“ საშუალებით (მაგალითად, კულტურულ ტრადიციასთან, სინამდვილესთან დაპირისპირების გზით). 2) „შესისხლხორცება“ — თანაგანცდითი შეღწევა ტექსტის მხატვ-

რულ ლოგიკაში. 3) მხატვრული ტექსტის სულიერი წვდომა იდენტიფიკაციის ფორმით (რეციპიენტი მხატვრულ სახეებს ადარებს თავის პიროვნებას და საკუთარ ესთეტიკურ გამოცდილებას). იდენტიფიკაციის ტიპებია: ასოციაციური — საკუთარი თავის შედარება გმირთან როგორც ნაწარმოების პერსონაჟთან, რომელიც მონაწილეობს წარმოსახვით სამყაროში მიმდინარე მოქმედებაში; ადმირაციული — საკუთარი პიროვნების შედარება გაცილებით უკეთეს ან უარეს გმირთან, რომელიც თან იდეალს განასახიერებს ან უპირისპირდება იდეალს; სიმპათეტიკური — შედარება ჩვეულებრივ გმირთან, რომელიც თავისი ჩვეულებრივობით რეციპიენტის თანაზომადია; კათარზისული, საკუთარი თავის თანაგრძნობითი შედარება ტრალიკულ გმირთან; ირონიული — კრიტიკული დამოკიდებულება ანტიგმირისადმი. 4) რეციპიენტის სულიერი პორიზონტის, კონტექსტის გაფართოება (სინამდვილე, კულტურა, პირადი გამოცდილება), რომელშიც ხდება ნაწარმოების აღქმა.

სხვა აზრობრივი ოპერაციების საშუალებითაც ინტერპრეტაცია „ზრდის“ აზრს შემოქმედებითი დამატების გზით, რაც ემყარება კრიტიკოსის პიროვნულ ესთეტიკურ გამოცდილებას, მაგრამ თვითნებური კი არაა, არამედ მიმდინარეობს ნაწარმოების ტექსტში მოცემული პროგრამის შესაბამისად.

ინტერპრეტაციის ერთ-ერთი რთული პრობლემაა ჰერმენევტიკული წრის პრობლემა. როგორაა შესაძლებელი საყოველთაოს წვდომა, როცა ინტერპრეტატორს ყოველ მოცემულ მომენტში მხოლოდ ცალკეულთან, კერძოსთან აქვს საქმე? ჰერმენევტიკა პასუხობს: თვითონ გაგების ბუნება არღვევს ამ წრეს. მას არღვევს სულიერი დამოკიდებულება, რომელიც ინტერპრეტაციის მთელი პროცესის განმავლობაში ითვალისწინებს მთლიანობას. ნაწარმოების სულიერი მთლიანობის ბუნება ისეთია, რომ საყოველთაო გულისხმობს და თავის თავში შეიცავს თითოეულ ცალკეულ მომენტს, ხოლო ნაწარმოების ყოველი ცალკეული მომენტი — საყოველთაოს. საყოველთაოს წვდომით ინტერპრეტატორი სწვდება ცალკეულს, კერძოს, და პირიქით.

ამჟამად ჰერმენევტიკა კრიტიკის ერთ-ერთ იარაღად იქცა, რადგანაც გაგების თეორიას მისთვის მეთოდოლოგიური მნიშვნელობა აქვს. მაგრამ შეუძლებელია დავეთანხმოთ შვეიცარიელ ხელოვნებათმცოდნე პ. შონდის, რომელსაც აუცილებლად მიაჩნია ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის გათქვეფა ჰერმენევტიკაში. შონდი ავიწროებს კრიტიკის პრობლემურ ველს, არ ითვალისწინებს იმას,

რომ კრიტიკა მხოლოდ ინტერპრეტაციის ამოცანას კი არ სწყვეტს, არამედ შეფასებისასაც.

პერმენევიტიკის გამოცდილების რაციონალური მარცვალი ძალზე მნიშვნელოვანია თანამედროვე მხატვრული კრიტიკისათვის. ინტერპრეტაციის ეს ფილოსოფიური მოძღვრება, ჯერ ერთი, წამოჭრის პრობლემას, თუ რა უნდა დავინახოთ ნაწარმოების მიღმა (ავტორის პიროვნება, ან თანამედროვე ეპოქის საკითხები, ან მოცემული ნაწარმოების წარმოშობი ეპოქის ისტორიული რეალობა, ან კულტურული ტრადიცია); მეორე, იძლევა ინტერპრეტაციის მეთოდოლოგიურ იარაღებს; მესამე, გვაძლევს კულტურის კონკრეტულ-ისტორიული შინაარსის გამოვლენის და ნაწარმოების ანალიზის ერთიანი, კონცეპტუალურ-ფილოსოფიური, არაემპირიული მიდგომის ორიენტაციას.

2. ესთეზიკა—კრიზიკის მეთოდოლოგია

კრიზიკის მეთოდი და მისი სპეციფიკა

კრიტიკის მეთოდი. — ხელოვნების ანალიზის იარაღია. მწირია კრიტიკოსის აზრი, თუ ის არ ეყრდნობა მეცნიერულ მეთოდოლოგიას და „თვალზომით“, „ზეშთაგონებით“ ქმნის. ინტუიტივიზმი ის მეთოდოლოგიური იარაღია, რომლის გამოყენება შეფასებებსა და ინტერპრეტაციაში სუბიექტივიზმს წარმოშობს. რა თქმა უნდა, დახვეწილი მხატვრული გემოვნების მქონე კრიტიკოსის ინტუიციურმა მსჯელობამ შეიძლება გამოავლინოს ნაწარმოების არსებითი თავისებურებები, მაგრამ არა ყოველთვის. ნაწარმოების არსის, ისევე როგორც კვლევის ნებისმიერი სხვა ობიექტის არსის წვდომისათვის აუცილებელი და საკმარისია ოთხი თანამიმდევრული განსჯითი მოქმედება, რომლებსაც განაც შედგება სწორედ ანალიზის მეცნიერული მეთოდი.

პირველი განსჯითი მოქმედებაა მომზადება, „საწყისი პოზიციების ამორჩევა“, ანუ ანალიზის მიმართულების პრინციპების განსაზღვრა. ეს მსოფლმხედველობრივი ეტაპი გვაძლევს ობიექტის ხედვას საერთო პლანში, ფართო კონტექსტში. მომზადება განსაზღვრავს და კონტროლს უწყევს სამ მომდევნო განსჯით მოქმედებას. საწყისი პოზიციის ამორჩევა განპირობებულია კულტურულ-სააზროვნო ტრადიციით, ცოდნის მოცემული სფეროს უკვე არსებული „სააზროვნო მასალით“, ასევე მკვლევარის სოციალური ორიენტაციით.

მეორე განსჯითი მოქმედებაა მიახლოება და შემოვლა, ესე იგი ობიექტთან მიახლოება მასთან უშუალო „შეხებად“, რაც საშუალებას იძლევა, დავინახოთ ის საშუალო და მსხვილი პლანით, „ახლოდან“, განვიხილოთ ყოველი მხრიდან, ამის წყალობით გამოავლინოთ მისი გარეგანი კავშირების აზრი და მნიშვნელობა.

მესამე განსჯითი მოქმედება არის შეღწევა, ესე იგი საკვლევი ობიექტის სიღრმეში შესვლა განსხვავებული ხერხების და საოპერაციო ტექნიკის გამოყენებით, მისი გარეგნული გარსის განსნა, სტრუქტურული ელემენტების გამოყოფა. ამ ეტაპზე ნათელი ხდება კვლევის ობიექტის შინაგანი კავშირების აზ-

რი და მნიშვნელობა, მისი აგებულება, ორგანიზაცია, ელემენტებისა და ნაწილების კავშირი.

მეოთხე განსჯით მოქმედება აარსის წვდომა, ანუ საგნის შესახებ ერთიანი შეხედულების შექმნა ანალიზის წინა ეტაპებზე მიღებული შედეგების სინთეზისა და განზოგადების გზით. სინთეზი მკვლევარს აბრუნებს საერთო პლანისკენ, რომელიც ახლა გამდიდრებულია საგნის შინაგანი და გარეგანი აგებულების დეტალიზირებული ხედვით. მეოთხე განსჯითი მოქმედების შედეგია კონკრეტულ-საყოველთაო მსჯელობა საგნის შესახებ.

მეთოდის აქ მოცემული სტრუქტურის სასარგებლოდ მეტყველებს ის გარემოება, რომ ფილოსოფიის და კონკრეტულ მეცნიერებათა ისტორიაში მეთოდოლოგიის განვითარებამ გაიარა ის ეტაპები, რომლებიც შეესაბამებიან ზემოთ დახასიათებულ ოთხ განსჯით მოქმედებას (ფილოგენეზი და ონტოგენეზი ემთხვევიან ერთმანეთს). მართლაც, მეთოდოლოგიის განვითარების ძველბერძნული ეტაპი დაკავშირებულია სამყაროს განხილვის არადეტალიზირებულ საერთო პლანთან, რომელსაც სტიქიური დიალექტიკა გავაძლევდა. მეტაფიზიკამ გაააბსოლუტა ცალკეული მიდგომები, ხოლო უფრო გვიანდელ პერიოდში კი — დანაწევრების ოპერაციები, რომლებიც სამყაროს სტრუქტურის ელემენტებს მათი ცოცხალი ურთიერთმოქმედების გათვალისწინების გარეშე განიხილავდნენ. თანამედროვე დიალექტიკური აზროვნება დაუბრუნდა მოვლენებზე ერთიან შეხედულებას, რომელიც გამდიდრებულია კონკრეტულობით და დეტალების ცოდნით.

მხატვრული კრიტიკის მეთოდი განპირობებულია ხუთი ფაქტორით.

უპირველეს ყოვლისა, ეს თვით ხელოვნებაა. კრიტიკის მეთოდი — მისი საგნის — ლიტერატურულ-მხატვრული პროცესის და მისი კანონზომიერებების, მხატვრული ნაწარმოების და მისი თავისებურებების — „ანალოგია“. მხატვრული გამოცდილების განზოგადება მოძრაობს მხატვრული პრაქტიკიდან თეორიისაკენ და მისგან მეთოდოლოგიისაკენ, შემდეგ კი მხატვრულ-კრიტიკული ანალიზის პრაქტიკისაკენ.

მეორე, ეს არის თანამედროვე ხელოვნების გამოცდილება აზროვნება და მისი გავრცელება მთელი ისტორიულ-მხატვრული პროცესის შესწავლაზე. მხატვრული შემოქმედების აქტუალური მდგომარეობა მისი ადრეული ფორმების ანალიზის გასაღებია. ყოველი მნიშვნელოვანი მხატვრული აღმოჩენა

ახალ იმპულსს აძლევს კრიტიკული ანალიზის პრინციპების ხერხებისა და საშუალებების განვითარებას.

მესამე, ეს არის ანალიზის საგნის (ნაწარმოების, მხატვრული პროცესის) აღქმა, მაგრამ არა პირდაპირი, არა სარკისებურად, არამედ მსოფლმხედველობრივი პოზიციები ის პრიზმიდან, რომლებიც კრიტიკოსის ყურადღებას მიმართავენ ამა თუ იმ მხატვრულ მოვლენებზე, მიმართულებებზე, მიმდინარეობებზე.

მეთხუთე, ეს კრიტიკის საკუთარი ტრადიციები, მის მიერ დაგროვილი „სააზროვნო მასალა“ (ფ. ენგელსის ტერმინი). ისტორიზმის საფუძველზე წარსული მხატვრულ-კრიტიკული აზრის ანალიზი საშუალებას გვაძლევს გამოვავლინოთ მასში ყველაფერი, რაც მეთოდოლოგიურად ღირებულია მისი განვითარების თანამედროვე ეტაპისათვის.

მეხუთე, სხვა მეცნიერებათა მეთოდოლოგიური გამოცდილების გამოყენება ა. ა. საკმაოდ ეფექტური აღმოჩნდა, მაგალითად, კონკრეტულ-სოციოლოგიური კვლევის მეთოდების გამოყენება მხატვრული ნაწარმოებების სოციალური სტატუსის და ქმედითობის, აუდიტორიის გემოვნების და მხატვრული მიდრეკილებების დადგენისათვის. მათემატიკური და სტატისტიკური ხერხები და მიდგომა გამოიყენება ლიტერატურული ტექსტის რიტმული ორგანიზაციის შესწავლისას. ლინგვისტიკის გამოცდილება ხელს უწყობს მხატვრული ნაწარმოების სემიოტიკურ ანალიზს.

მხატვრული ანალიზის მეთოდოლოგიის დასადგენად სამი საკითხია მნიშვნელოვანი: რატომ, რა და როგორ გამოვიყვლიოთ მხატვრულ ნაწარმოებში.

კრიტიკული ანალიზის მიზანი (რატომ?) არის მხატვრული პროცესის ყველა რგოლზე ზემოქმედება: სინამდვილე — ხელოვანი — ნაწარმოები — რეციპიენტი — სინამდვილე.

ტექსტის მხატვრული ანალიზი უნდა შეეხოს (რა?) ენასაც, სტილსაც, მხატვრულ კონცეფციასაც, მხატვრულ ზემოქმედებასაც, ესთეტიკურ მნიშვნელობასაც, ესე იგი ნაწარმოების ყველა საზრისეულ და ღირებულებით ასპექტს. ეს კი მიიღწევა ნაწარმოების სისტემატურ-მთლიანობით ანალიზის გზით. (როგორ?).

მთლიანობითი კვლევის უმნიშვნელოვანესი პრობლემაა დი რებულებითი და ინტერპრეტაციული ანალიზის ორგანული შერწყმა. ეს მიიღწევა თითოეული მათგანის მიმართ ზემოთ

განხილული ოთხსაფეხურიანი მეთოდის პარალელური გამოყენებით. თანაც ნაწარმოების ოთხი ღირებულებითი ფენიდან თითოეულის ანალიზი „ჩაშენდება“ ინტერპრეტაციული ანალიზის მის შესაბამის დონეში.

ქვემოთ დაწვრილებით განვიხილავთ მხატვრული ნაწარმოების კრიტიკული ანალიზის ოთხივე ეტაპს.

ზოგადი მსჯელობა ნაწარმოების შესახებ

კრიტიკული ანალიზის მეთოდი წაკითხვის და შეფასების პოზიციითა და პრინციპთა ტიპია. მისი პირველი საფეხური — საწყისი პოზიციის ამორჩევა — მსოფლმხედველობის საფუძველზე ხორციელდება, რომელიც თავის თავში შეიცავს მთელ წარსულ აზროვნებით გამოცდილებას. ამ გამოცდილებით თითქოს ვზომავთ ნაწარმოებს, რის შედეგადაც შევიძლება ვთქვათ ზოგად წარმოდგენას, ვაყალიბებთ მისი შემდგომი ყოველმხრივი, დეტალური და მთლიანობითი განხილვის პოზიციას და სახელმძღვანელო პრინციპებს.

იმისათვის, რომ გამოიკვლიო, სავარაუდოდ მაინც უნდა იცოდე, რისი პოვნა გასურს. ე. ზოლამ შექმნა სახე ექიმისა, რომელიც მთელი თავისი სიცოცხლის განმავლობაში ატარებდა ექსპერიმენტებს ძაღლებზე, მაგრამ ვერაფერი აღმოაჩინა, რადგან არ იცოდა, რა უნდა ეძებნა. რა თქმა უნდა, პოზიცია არ არის ნაწარმოების განხილვის პროცესის საბოლოოდ დადგენილი მიმართულება. ანალიზის პროცესში უქუქავშირი მყარდება: წინასწარი შედეგი „შეასწორებს“ პოზიციას. ანალიზის საწყისი წინამძღვრები მხოლოდ პირველ ბიძგს კი არ აძლევენ მას, არამედ გამუდმებით მოწმდებიან შედეგებით.

პოზიციისა და მხატვრული ტექსტის შეხვედრა ქმნის ნაწარმოების ინტერპრეტაციის პირველ დონეს — ზოგად შთაბეჭდილებას, მის „აბსტრაქტულ“ წაკითხვას, ჯერ კიდევ არადეტალურ, არაკონკრეტულ მსჯელობას მის შესახებ. შემდგომში ზოგადი მსჯელობა დაკონკრეტდება, შეივსება დეტალებით, „შეასწორდება“ ანალიზის პროცესში, რომლის წარმმართველიც პოზიციაა.

ისტორიზმი მთავარი ინტერპრეტაციული პოზიციაა, მხატვრულ-კრიტიკული ანალიზის გენერალური მსოფლმხედველობრივი პრინციპია, რომელიც განსაზღვრავს ყველა მის მიდგომას და ხერხს, აკონტროლებს და წარმართავს ყველა მის ოპერაციასა და პრო-

ცდურას. ნაწარმოების სწორედ ისტორიული განხილვაა მეცნიერულად შედეგიანი.

ისტორიზმი მოითხოვს, რომ კრიტიკული ანალიზის პროცესში გამოვლინდეს, როგორ წარმოიშვა მოცემული მოვლენა, რა მთავარი ეტაპები გაიარა მან თავის განვითარებაში და როგორია მოცემული საგანი ამჟამად. მეცნიერული მიდგომა ის კი არ არის, რომ მხატვრული ფორმები დავიყვანოთ მათ გამომწვევ ობიექტურ საზოგადოებრივ მიზეზებზე, არამედ ისაა, რომ მოცემული საზოგადოებრივი ურთიერთობებიდან ამ ფორმების წარმოშობის აუცილებლობა დავადგინოთ. ისტორიზმი დიალექტიკურ აზროვნებას ეყრდნობა და გულისხმობს მოვლენების განხილვას განვითარებაში, სხვა მოვლენებთან ურთიერთკავშირში, თანამედროვეობის გამოცდილების შუქზე, ესე იგი ისტორიულად უმაღლესი ფორმების გამოყენებას წინა ფორმების გასაგებად. ისტორიზმი მოითხოვს მხატვრული ნაწარმოების როგორც მხატვრული პროცესის რგოლის, როგორც გარკვეული მხატვრული მიმართულების კუთვნილების განხილვას მის მიმართებაში ტრადიციასთან.

კ ა ც ო ბ რ ი ო ბ ი ს ა თ ვ ი ს მ ნ ი შ ვ ნ ე ლ ო ბ ა — შე ფ ა ს ე ბ ი თ ი პ ო ზ ი ც ი ა ა, რ ო მ ე ლ შ ი ც ი ს ტ ო რ ი ზ მ ი გ ა მ ო ს ჭ ვ ი ც ი ს. პირველ ინტერპრეტაციულ ნაბიჯს—ანალიზის საწყისი პოზიციის ამორჩევას შეესაბამება პირველი შეფასებითი ნაბიჯი — საწყისი პოზიციის ამორჩევა და მოცემული ნაწარმოების ღირებულების შესახებ ზოგადი წინასწარი წარმოდგენის შექმნა.

ღირებულებითი ანალიზი საშუალებას გვაძლევს განვსაზღვროთ ნაწარმოების რეალური ადგილი ეროვნულ და მსოფლიო მხატვრულ პროცესში; პოლონელი მეცნიერი ე. კმიტა აღნიშნავს ღირებულებითი კრიტერიუმების ისტორიულ ცვალებადობას; წარსული ეპოქების ზოგიერთი მხატვრული მოვლენა შეუმჩნეველი რჩება მანამდე, სანამ არ ჩამოყალიბდებიან ღირებულებათა ის სისტემები, რომელთა თვალსაზრისითაც ეს მოვლენები უმნიშვნელოვანესი მოვლენების დომენდე მალდებიან¹.

მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი ა ნ ა ლ ი ზ ი ს ა მ დ ო ნ ე ზ ე ნ ა წ ა რ მ ო ე ბ ი ს ღ ი რ ე ბ უ ლ ე ბ ი ს გ ა ნ ს ა ზ ღ ვ რ ა ა რ ი ს ი ნ ტ ე რ პ რ ე ტ ა ც ი ე ს პ რ ო ც ე ს შ ი კ ა ც ო ბ რ ი ო ბ ი ს ა თ ვ ი ს ს ა ზ რ ი ს ი ს შ ე მ ქ მ ნ ე ლ ი მ ი ს ი ყ ვ ე ლ ა ე ლ ე მ ე ნ ტ ი ს მ ნ ი შ ვ ნ ე ლ ო ბ ი ს გ ა ა ზ რ ე ბ ა, მ ა თ შ ი თ ა ვ ი ს უ ფ ლ ე ბ ი ს ხ ა რ ი ს ხ ი ს გ ა მ ო ვ ლ ე ნ ა.

¹ Kmita G. Metodologia nauk jako dyscyplina humanistyczna. — Studia filozofyczne, 1979, № 1, S. 43-63.

ნაწარმოების საზრისისა და გარეგანი კავშირების (ისტორიული მიმართულებათა) ღირებულების განსაზღვრა

მეთოდი, როგორც საზრისისა და ღირებულების განხილვის ტიპი, უზრუნველყოფს ნაწარმოებისადმი კრიტიკოსის გარკვეულ დამოკიდებულებას და მასთან უშუალო კონტაქტს. მხატვრული ნაწარმოები ტევადი და მრავალწახნაგოვანია, ამიტომ მასთან კონტაქტი სხვადასხვა მხრიდან და ყველა შესაძლებელი მიდგომის გამოყენებით უნდა ხორციელდებოდეს.

ყოველი მეცნიერულად ნაყოფიერი მხატვრულ-კრიტიკული მიდგომა უზრუნველყოფს ნაწარმოების განხილვას განსაზღვრული, სპეციფიკური მხრიდან, ხოლო ასეთ მიდგომათა შესაძლო რაოდენობას თვით ნაწარმოები, მისი თვისებები, მისი კავშირები, მისი „კონფიგურაცია“ განსაზღვრავს. მიდგომების თანამიმდევრობას განაპირობებს ზოგადისაგან კერძოსკენ, კონკრეტულისკენ სვლა, ესე იგი რეალობისაგან (სოციოლოგიური და გნოსეოლოგიური კვლევა) კულტურისაკენ (ისტორიულ-კულტურული, შედარებით — ისტორიული კვლევა) და მისგან ხელოვანისკენ, შემოქმედებითი პროცესისკენ, ნაწარმოებისა და მისი ბედისკენ (ბიოგრაფიული, შემოქმედებით-გენეტიკური, ონტოლოგიური კვლევა).

გარდა „ერთკონტაქტიანი“ კვლევისა, რომლის დროსაც ნაწარმოები თითქოს მსხვილი პლანით წარმოვეიდგება და მისი ერთ-ერთი მხარე გაიხსნება, არსებობს „მრავალკონტაქტიანი“ მიდგომაც, რომლის დროსაც შესაძლებელია მხატვრული მოვლენის ორი-სამი მხარის ერთდროული გამოვლენა და რომელიც, მის საშუალო პლანს გვიხსნის.

ისტორიზმი მეთოდოლოგიის მონიზმის გარანტიაა. მრავალნაირი მიდგომა, რომელიც უზრუნველყოფს კვლევის საგნის ყოველმხრივ განხილვას მსოფლმხედველობრივი პოზიციების მხრივ კონტროლის და ყველა მიდგომის ერთიანი სოციოლოგიური ბუნების წყალობით არ იქცევა მეთოდოლოგიურ პლურალიზმად და ეკლექტიზმად; იგი ნაწარმოების მთლიანობიანი ანალიზის ფაქტორი ხდება.

რეალობა ნაწარმოებისაზრისგასაღები, რადგან ნაწარმოები სოციალურ სინამდვილეს ასახავს. ნაწარმოების ამ ფაქტთან დაკავშირებულ მხარეებს გამოავლენს სოციოლოგიური კვლევა, რომელიც უპირისპირდება ვულგარულ სო-

ციოლოგიზმს — შემოქმედებითი პროცესების მთელი სირთულის ეკონომიურ მიზეზებზე დაყვანას.

მხატვრული სამყარო ყოველთვის არის რეალობის შემოქმედებითად გარდაქმნილი ასახვა და გააზრება. ნაწარმოების ეს თვისება მოითხოვს მისდამი გნოსეოლოგიური მიდგომის აუცილებლობას (მხატვრული სიმართლის ხარისხის, რეალობისადმი ხელოვნების შესატყვისობის დადგენა). გნოსეოლოგიური მიდგომის აბსოლუტიზაცია იწვევს ხელოვნების პრიმიტიულ, ილუსტრატორულობას და ნატურალიზმის სულისკვეთებით განმარტებას.

კულტურა ნაწარმოების ინტერპრეტაციის გასაღებია, რადგან იგი გარკვეული კულტურული ტრადიციის საფუძველზე წარმოიშობა და მის კალაპოტში არსებობს, მოძრაობს, სოციალურად ხორციელდება. სწორედ კულტურის ველში გამოიხატება, დამავრდება და სხვა ადამიანებს გადაეცემა მხატვრული იდეების და სახეების სამყარო. ის იძლევა კოდს, რომელიც ნაწარმოების წაკითხვის, აღქმის, გაგების საშუალებას გვიქმნის. მხოლოდ კულტურის ველში შეუძლია, მაშასადამე, — ნაწარმოებს განხორციელდეს როგორც სოციალური ფენომენი. მხატვრული ნაწარმოების როგორც სულიერი კულტურის ნაწილის გაგებას ემყარება მისი ინტერპრეტაციისას. ისტორიულ-კულტუროლოგიური მიდგომა შედარებით-ისტორიული მიდგომა ყურადღებას აპყრობს ურთიერთმოქმედებებს ხელოვნების ერთი სახის შიგნით. ამ პოზიციის ძირითადი მეთოდოლოგიური იდეები დაამუშავა ა. ნ. ვესელოვსკიმ. შედარებით — ისტორიული ანალიზი ააშკარავებს ურთიერთმოქმედებების ძირითად ხაზებს მხატვრულ პროცესში. მხატვრული მოვლენების ტიპოლოგიურ ერთიანობას, სხვადასხვა ნაწარმოებების მსგავს კავშირებს მათ წარმომშობ სოციალურ სინამდვილესთან. შედარებითი მეთოდის აბსოლუტიზაცია იწვევს კრიტიკული ანალიზის სხვა ტიპების შეუფასებლობას და მის სოციალურ საფუძველზე უარის თქმას.

ამრიგად, ისტორიულ-კულტურული კვლევა ემყარება ნაწარმოების ურთიერთმოქმედებას კულტურის ფართო ველთან, და, კერძოდ, ხელოვნების სხვა სახეებთან, შედარებით-ისტორიული კვლევა კი ემყარება მხატვრულ ურთიერთმოქმედებებს, რომლებიც ყოველთვის მიმდინარეობენ მხატვრული კულტურის გარკვეული ფენის შიგნით და ეხებიან მის შინაარსს, საზაროვნო მასალას, ფორმას, ნიშანთა სისტემას, მხატვრულ ენას. მხატვრულ ურთიერთობათა ტიპოლოგია საფუძველია ნაწარმოების თანამედროვე ისტორიულ-კულტურული და შედარებით-ისტორიული ანალიზებისათვის, რომ-

ლებიც ერთობლივად მოიცავენ მხატვრული ურთიერთობების ყველა ამ ასპექტს.

შემოქმედისა და ნაწარმოების ბედი ასევე მისი საზრისის გასაღები ა. ნაწარმოები ყოველთვის უნიკალური და ორიგინალურია: მასში აღიბეჭდება მისი შემოქმედის განუმეორებელი პიროვნება. მხატვრული შემოქმედების ამ თავისებურებას ემყარება ბიოგრაფიული კვლევა, რომელიც ავტორის პიროვნების გათვალისწინებამ მხატვრული ნაწარმოების წაკითხვის საშუალებას წარმოადგენს. ხელოვანის ინდივიდუალური ბედი მისი ქმნილების ინტერპრეტაციის გასაღები ხდება. ვ. პიუგო წერდა: „მალე თითოეული მიხვდება, რომ მწერალი უნდა განესაჯოთ არა იმ წესების და უნარების თვალსაზრისით, რომლებიც ბუნების გარეშე და ხელოვნების გარეშე არსებობენ, არამედ ამ ხელოვნების მარადიული კანონების და თითოეული მათგანის პიროვნებასთან დაკავშირებული განსაკუთრებული კანონების შესაბამისად“¹.

რომანტიკოსების ესთეტიკური იდეები იქცნენ საწყის პუნქტად ფრანგი ლიტერატურათმცოდნის სენტ-ბიოვისათვის ბიოგრაფიული ანალიზის შექმნაში. ანალიზის ამ ტიპის წარმოშობა სწორედ მის სახელს უკავშირდება. „მე ყოველთვის მიზიდავდა, — წერს სენტ-ბიოვი, — წერილების, საუბრების, აზრების, ხასიათის თავისებურებების, ზნეობრივი სახის — ერთი სიტყვით, დიდი მწერლების ბიოგრაფიების შესწავლა...“².

ი. ნ. ტინიანოვმა, ბ. მ. ეიხენბაუმმა შემოიტანეს ბიოგრაფიული მეთოდისათვის მეტად მნიშვნელოვანი ცნება „ლიტერატურული ყოფა“, რითაც ყურადღება მიაპყრეს ურთიერთობას შემოქმედებს შორის; მათ პიროვნულ თავისებურებებს, მათ ფსიქოლოგიას. ეს აღრმავებდა მხატვრულ-კრიტიკული ანალიზის დაახლოებას მხატვრულ პროზასთან. შემთხვევითი არაა, რომ ტინიანოვის გამოკვლევები ხშირად იქცეოდნენ ხოლმე რომანებად პოეტების შესახებ. მათში ლიტერატურული ყოფა გამორჩეულად უხვადაა წარმოდგენილი.

ხელოვანის პიროვნება იმდენად მყარად აღიბეჭდება ხოლმე ნაწარმოებში, რომ შესაძლოა მისი ავტორის დადგენა სტრუქტურის და სტილის „სიტყვათა აკინძვის“ (ლ. ნ. ტოლსტოის და ფ. მ. დოსტოევსკის საყვარელი გამოთქმა) განუმეორებლობის მიხედვით. მაგ-

¹ Гюго В. Собр. соч. В 15-ти т. М., 1956, т. 14, с. 128.

² Сент-Бёв Ш. Литературные портреты, Критические очерки, М., 1970, с. 109.

რამ ბიოგრაფიული ანალიზი ყალბდება მისი სოციალური საფუძვლის გამოფიტვის, სხვა სახის ანალიზისაგან მოწყვეტის ან ხელოვანის შემოქმედებაში ქვეცნობიერი მომენტების როლის გაზვიადების შემთხვევაში.

ანალიზის მეორე საფეხურში შედის ასევე შემოქმედებით-გენეტიკური მიდგომაც. რომ გავიგოთ, როგორაა აგებული ნ. ვ. გოგოლის „შინელი“, საჭიროა ვიცოდეთ, თუ როგორ იქმნებოდა ეს ნაწარმოები. ნ. კ. პიქსანოვის ეს აზრი უდევს საფუძვლად ამ ანალიზს. პიქსანოვი წერდა: „ნებისმიერი ესთეტიკური ელემენტი, ნებისმიერი პოეტური ფორმა, კონსტრუქცია, დაწყებული ყველაზე პრიმიტიულიდან ყველაზე სრულყოფილ და რთულამდე, განსაკუთრებით ზუსტად, ზედმიწევნით და სწორად იქნება მეცნიერულად გააზრებული, თუ სრულად იქნება შესწავლილი მათი წარმოშობა, მომწიფება და დასრულება“¹. ნაწარმოების ინტერპრეტაციისათვის მნიშვნელოვანია მისი შემოქმედებითი ისტორია, მისი შექმნის აქტი, წერის პროცესი და მისი ყველა ასპექტი: ფსიქოლოგიური (პოეტის სულიერი მდგომარეობა, მისი შემოქმედებითი განცდები), ტექსტოლოგიური (ნაწარმოების ვარიანტები), ქრონოლოგიური (ნაწარმოების შექმნის დრო), ცხოვრებისეული (შემოქმედების პირობები), ობიექტურ-ფიზიკური (როგორ ქაღალდზე, როგორი კალმითაა იგი დაწერილი). შემოქმედებით-გენეტიკური ანალიზი სწორედ ნაწარმოების შექმნის ისტორიაზე ამახვილებს ყურადღებას.

ზოგჯერ ხელოვანი თვითონ აყალიბებს თავისი ნაწარმოების ჩანაფიქრს, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც ავტორის აღიარებას ინტერპრეტაცია, ხან კი გაშიფვრა და კორექტირებაც კი სჭირდება. ნაწარმოების ტექსტუალური და შემოქმედებითი ისტორია კი მხატვრული მიზანმიმართულების გამოვლენის საიმედო საშუალებაა. ა. ს. გრიბოდოვის „ვაი ჭკუისაგან“ მაგალითად, სამი ძირითადი რედაქციით არსებობს, ლ. ნ. ტოლსტოის „ომსა და მშვიდობას“ — ოთხი რედაქცია აქვს, ნ. ვ. გოგოლის „მკვდარ სულებს“ — ხუთი. გრიბოდოვის პოემაში ცხრაასამდე შესწორებაა.

ტექსტოლოგიური ანალიზი — ვარიანტების შედარება, შავი და მოსამზადებელი ჩანაწერების შესწავლა და ა. შ. — დაადგენს ავტორისეული აზრის განვითარების მიმართულებას და მთელ ამ მასალას ნაწარმოების ინტერპრეტაციის საშუალებად აქცევს.

ისტორიულ-შემოქმედებითი, გენეტიკური კვლევა თავის გავრ-

¹ Пиксанов Н. К. Творческая история «Горе от ума», М., 1928, с. 22.

ძელებას პოულობს ონტოლოგიურ ანალიზში, რადგანაც ნაწარმოების შექმნის ისტორია მისი სოციალური არსებობის ისტორიაში გრძელდება. ნაწარმოების სოციალური განხორციელების პირობებშია შეიძლება ახალი შუქი მოჰფინონ მის საზრისს.

ახალ ცხოვრებისეულ და მხატვრულ გამოცდილებასთან ურთიერთმოქმედებისას ნაწარმოები ახალ თვისებებს იძენს. ყოველი ახალი თაობა მას „ახალი და ახლანდელი თვალებით“ კითხულობს. ნაწარმოების განსხვავებული წაკითხვების არსებობას განაპირობებს მისი აღქმის და ინტერპრეტაციის მსოფლმხედველობრივი ხასიათი. განსხვავებული წაკითხვების არსებობა ავლენს ნაწარმოების ისტორიულ მოძრაობას: მისი მხატვრული ღირებულების შემცირება ან ზრდა დამოკიდებულია იმ სოციალურ და კულტურულ სივრცეზე, რომელშიც ნაწარმოები არსებობს. ნაწარმოების ღირებულებითი ფოკუსი გადაადგილდება, იცვლება მისი აქსიოლოგიური სტრუქტურა და მხატვრული ანალიზი ახალ ეპოქაში უკვე სხვა მიმართულებით უნდა ჩატარდეს. ცვალებადია ნაწარმოების საზრისიც, თუმცა მისი ცვლილებების ამპლიტუდა შეზღუდულია.

ახალ ეპოქაში ნაწარმოები ახალ სივრცეებში იძენს, სხვა დროით და შინაგან კავშირებში, კულტურის ველთან სხვა მიმართებაში არსებობს. როგორც კი ნაწარმოების ღირებულებითი ფოკუსი და დომინანტური ფუნქცია ახალი ისტორიულ-კულტურული ველის გავლენით გადაადგილდება, მაშინვე ფენათა მთელი სისტემა სხვა თვალსაზრისით განიხილება. შედეგად ამისა იცვლება ნაწარმოების მხატვრული მნიშვნელობა. გამორჩეულად დიდი ნაწარმოების ღირებულება ისტორიის მსვლელობაში იზრდება როგორც მხატვრული მნიშვნელობის, ისე კონცეპტუალურა აზრით.

ნაწარმოების სულიერი არსებობა ხორციელდება მისი გამოცემის, აუდიტორიასთან მისი ურთიერთობის, საზოგადოებრივი შეხედულების, კრიტიკის მიერ მისი ინტერპრეტაციის გზით. ეს ფაქტორები განაპირობებენ შედეგის სოციალურ სტატუსს და ონტოლოგიას. თავის მხრივ ნაწარმოების საზოგადოებრივი „რეპუტაციის“, კრიტიკის მიერ მისი შეფასების, მისდამი აუდიტორიის ყურადღების და მისი აღქმის ისტორიის მნიშვნელობა აქვს არა მარტო მხატვრული შედეგის წაკითხვისათვის, არამედ მისი თანამედროვე ინტერპრეტაციის ერთ-ერთ გასაღებს წარმოადგენს.

ნაწარმოების ანალიზის მეორე საფეხური გამოავლენს მისი გარეგანი კავშირების ღირებულებას — მასში მხატვრულად ასახულ ესთეტიკურ მიმართებათა სიმდიდრეს და ორიგინალურობას.

ნაწარმოების გარეგანი კავშირების ღირებულების ანალიზი მიმართულია სამყაროსადმი ხელოვანის ესთეტიკურ მიმართებათა მიღწეული გამდიდრებისა და გაფართოების ზომის დადგენაზე. ღირებულებით-ანალიტიკური პროცედურაა ნაწარმოებში აღბეჭდილი ესთეტიკურ მიმართულებათა შედარება ეპოქის მხატვრულ ტრადიციაში შექმნილ „ნორმასთან“. უმაღლესი კრიტერიუმში, ამ შემთხვევაში, ესთეტიკური სიმდიდრეა.

ნაწარმოების შინაგანი კავშირების (სტრუქტურის) საზრისისა და ღირებულების განსაზღვრა

მეთოდი, როგორც ინტერპრეტაციული და შეფასებითი ოპერაციების და ხერხების ტიპი. უზრუნველყოფს კვლევის ობიექტის სიღრმეში შეღწევას, ნაწარმოების ანატომირებას და სტრუქტურის გამოვლენას, მის დაშლას ელემენტებად და თითოეული მათგანის შესწავლას. ეს განსჯითი მოქმედების მესამე საფეხურია, რომელშიც შედის სტრუქტურული და სტილისტური ანალიზის ტექნიკა, მიკროანალიზის ხერხები, რაც ხელს უწყობს მხატვრული ტექსტის შინაგანი აგებულების საზრისის შემქმნელი მნიშვნელობის წვდომას.

მხატვრული ნაწარმოების შინაგან ორგანიზაციაში, სოციალურ ფუნქციონებაში, ესთეტიკურ აღქმაში, მხოლოდ თვისობრივი მხარე კი არ არის, არამედ რაოდენობრივი მხარეც, რომელიც ვლინდება რიტმულ აგებულებაში, ამა თუ იმ სიტყვის, რითმის, მხატვრული საშუალების ხმარების სიხშირეში, რეციპიენტზე ზემოქმედების ძალასა და სხვადასხვა სოციალურ წრეში, გავრცელებულობის ხარისხში. ნაწარმოების ამ რაოდენობრივი პარამეტრების გამოვლენა შეუძლია სტატისტიკურ მეთოდებს. მაგრამ ის მხოლოდ იმ შემთხვევაშია მეცნიერულად ნაყოფიერი, თუ მას სოციოლოგიური საფუძველი აქვს. ანალიზის პოზიტივისტური მათემატიზაცია, ხელოვნების მათემატიკური ანალიზის აბსოლუტიზაცია, არ გვეხმარება ნაწარმოების გაგებაში. მათემატიკური და სხვა „ხელოვნების საზომი“ ხერხების მხოლოდ მეცნიერულად კორექტული გამოყენება გვაძლევს დადებით ეფექტს. ამასთან დაკავშირებით გავიხსენოთ კიბერნეტიკის ერთ-ერთი მამამთავარი. ამერიკელი მათემატიკოსი დ. ნეიმანი, რომელმაც აღნიშნა, რომ მისი მეცნიერება ცხოვრების მხოლოდ ძალიან მცირე და ძალიან უბრალო ნაწი-

ლია. თუ ადამიანებს არ სჯერათ, რომ მათემატიკა მარტივია, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ მათ არ აქვთ გაცნობიერებული, რამდენად რთულია ცხოვრება. და რამდენად რთულია ხელოვნება, — დავუმატებთ ჩვენ.

მხატვრულ ტექსტში ოპერაციონალური შედეგების ერთ-ერთი იარაღია სტრუქტურული ანალიზი, რომელიც საშუალებას გვაძლევს განვიხილოთ მხატვრული ნაწარმოები როგორც ორგანიზებული სიმრავლე, როგორც ელემენტების სისტემა, სტრუქტურული ანალიზი, — არის ისტორიზმის პრინციპის კონტროლქვეშ მოქმედი მომენტი კვლევისა (სტოპ-ანალიზი), ოპერაციული ტექნიკა, რომელიც საშუალებას გვაძლევს შევადლოთ ნაწარმოების აგებულებაში, განვიხილოთ იგი როგორც მხატვრული ამოცანის ერთიანობით განსაზღვრული ხერხების სისტემა. პარამეტრების თავისუფალი შეცვლის, ელემენტებად დაყოფის საფუძლის შეცვლის შესაძლებლობა მოქნილობას ანიჭებს სტრუქტურულ ანალიზს, ქმნის კვლევის ოპერატიულ სივრცეს, გვაძლევს მხატვრული ტექსტის „სხვადასხვა კუთხით“ „გაკვეთის“ და მისი სტრუქტურის სიღრმეში შეღწევის შესაძლებლობას და თვით მისი ორგანიზაციის კონცეპტუალური საზრისის გამოვლენას უწყობს ხელს.

სტრუქტურული ანალიზის ძირითადი მოთხოვნებია: ობიექტში მისი დაუნაწილებელი ელემენტების გამოჩენვა; მთელის განხილვა როგორც სისტემის, რომელიც არ დაიყვანება მისი შემადგენელი ელემენტის ჯამზე; მთელის (სისტემის) ცვალებადობის, ტრანსფორმაციის, ასევე თვითრეგულირების, ცვალებადობის პროცესში საკუთარი ბუნების შენარჩუნების უნარის აღიარება.

სტრუქტურული ანალიზის დროს ნაწარმოების დაყოფა აზრობრივ კომპონენტებად მხოლოდ და მხოლოდ ანალიტიკური ოპერაციაა, რომელიც არ არღვევს მის მთლიანობას და არ ვწინააღმდეგება მთლიანობით მხატვრულ აღქმას.

ნაწარმოების სტრუქტურული ანალიზის ძირითადი პრინციპებია: ელემენტებად დაყოფის საფუძვლის (ფერი, დრო ან სივრცე) გამოვლენა; ცალკეული ელემენტების შესწავლის ნაცვლად მათი ურთიერთკავშირების, ელემენტებისაგან შედგენილი მთლიანობის კვლევა; სინქრონული მიდგომა, რომელიც მხატვრული ტექსტის წარმოშობის ისტორიის კვლევას კი არ გულისხმობს, არამედ მისი სტრუქტურის, მისი ფუნქციონების ანალიზს.

ნაწარმოები მთლიანი ჩაკეტილ-გახსნილი სისტემაა. სტრუქტურალიზმს ჰერმეტიზმისადმი (ჩაკეტილი განხილვა) აქვს მიდრეკი-

ლება, ის მოცემული სისტემის ჩაკეტილობას სწვდება, ისტორიზმი კი ნაწარმოების გახსნილობას. ამიტომ ჩაკეტილობა-გახსნილობის დიალექტიკა შეიძლება გავიგოთ მხოლოდ ისტორიული (დიაქრონია) და სტრუქტურული (სინქრონია) ანალიზების ერთობლივი გამოყენებით. ამასთანავე, სტრუქტურული ანალიზი ისტორიულის მომენტია, ისევე როგორც უმოძრაობა — მოძრაობის.

სტრუქტურული ანალიზი, მისი ზოგიერთი ოპონენტის აზრით, „მუსიკას ჰკვეთს როგორც გვამს“, ესე იგი ახდენს ანატომირებას და არ განიხილავს როგორც ცოცხალ ნაწარმოებს. ამ საყვედურში სიმართლის წილიც არის. მაგრამ ჯერ კიდევ რამოდენიმე საუკუნის წინათ ექიმები და მხატვრები (მათ შორის დიდი მიქელანჯელოც) საიდუმლოდ, სიცოცხლის რისკით არღვევდნენ აკრძალვას და ჰკვეთდნენ გვამებს, რათა ცოცხალი ადამიანი შეესწავლათ! გავიხსენოთ ნ. ვ. გოგოლის სიტყვები პუშკინის შესახებ, რომელიც საყვედურობდა ვ. ა. ყუკოვსკის „იმის გამო, რომ ის არ წერს კრიტიკას. მისი აზრით, არავის, ყუკოვსკის გარდა, არ შეეძლო ასე დაეშალა და განესაზღვრა ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოები“¹. როგორც ვხედავთ, ავტორი ფორმულისა „მუსიკა ვაჰკვეთა როგორც გვამი“, რომელსაც ხშირად სტრუქტურალიზმის საწინააღმდეგოდ იყენებენ, სულაც არ იყო მხატვრული ნაწარმოების ანალიტიკური „გაკვეთის“ წინააღმდეგი, თუ ეს ნაწარმოების „განსაზღვრას“ შეუწყობდა ხელს.

რა თქმა უნდა, მხატვრული ნაწარმოები ცოცხალი ორგანიზმი და სტრუქტურული ანალიზი მართლაც „ჰკლავს“ მას. მაგრამ ასეთი „მკვლელობა“ მისი ყოველმხრივი შესწავლის აუცილებელი ეტაპია. შემთხვევითი არაა ბ. გ. ბელინსკის მოსაზრება, რომ ხელოვნების შესწავლაში გონებას აქვს „მხოლოდ ერთი გზა და ერთი საშუალება — ფორმისაგან იღვის გამოცალკეება, მოცემული ჰემარიტების ან მოცემული მოვლენების შემადგენელი ელემენტების გამოყოფა. გონების ეს მოქმედება სულაც არაა შემზარავი ანატომიური პროცესი, რომელიც მშვენიერ მოვლენას სპობს მხოლოდ მისი მნიშვნელობის დასადგენად. გონება ანგრევს მოვლენას იმისათვის, რომ გააცოცხლოს ის თავისთვის ახალ სილამაზესა და ახალ სიცოცხლეში, თუკი ის მასში თავის თავს პოუვებს. დამშლელი გონების პროცესი მხოლოდ იმ მოვლენას ჰკლავს, რომელშიც გონება ვერ პოულობს ვერაფერს თავისეულს და აცხადებს

¹ Гоголь Н. В. Собр. соч., В 6-ти т. т. 6, с. 151.

მათ მხოლოდ ემპირიულად არსებულად, მაგრამ არა ნამდვილად. სწორედ ამ პროცესს ჰქვია „კრიტიკა“¹.

სტრუქტურალიზმის ის სკოლები, რომლებიც აბსოლუტებენ „კედომას“, ამ აუცილებელი, მაგრამ არა საკმარისი ოპერაციით ამოწურავდნენ მთელ ანალიზს. სტრუქტურული ანალიზი უნდა იყოს მთლიანობითი კვლევის რგოლი. ეს კვლევა თავის ერთ-ერთ ეტაპზე აუცილებლობით „ჰკლავს“ მხატვრულ ნაწარმოებს, მაგრამ შემდეგ, ასევე აუცილებლობით, უბრუნებს მას მის „სიციცხლეს“ და „ქმედითობას“. სწორედ ასეთი დაბრუნებისკენ მივყავართ მეთოდის მეოთხე საფეხურს.

სტრუქტურული ანალიზი — თანამედროვე მეცნიერული მეთოდოლოგიის შემადგენელი ნაწილია, რომელიც უბრუნველყოფს ნაწარმოების შინაგანი ორგანიზაციის განხილვას და მისი სტრუქტურის საზრისის შემქმნელი მნიშვნელობის გამოვლენას. მაგრამ ეს ანალიზი ვერ გვიჩვენებს ნაწარმოების სოციალური წონის, მისი საზრისისა და მნიშვნელობის, მისი აქსიოლოგიური ფოკუსის და ფუნქციური დომინანტის შეცვლას, რადგან ყველაფერი ეს ეხება არა მხატვრული მოვლენის შინაგან ორგანიზაციას, არამედ მის სოციალურ არსებობას.

ნაწარმოები — ცოცხალი ორგანიზმია, რომელიც სულიერი ფაქტორების მთელმა პოპულაციამ წარმოშვა. ანალიზის დროს მკვლევარი გამოავლენს მის სხვადასხვა საზრისულ ფენებს, მაგრამ ანალიზის მეთოდოლოგია პრინციპულად იცვლება იმისდა მიხედვით, თუ რაზეა გამახვილებული ყურადღება: მთლიანობაზე თუ ამ მთლიანობის დაყოფადობაზე, ელემენტებზე თუ მთელთან ნაწილების ურთიერთმოქმედებაზე ან ნაწილების ურთიერთმიმართებაზე. ნაწარმოების კვლევის ეს განსხვავებული გზები განსხვავებულ სახეს იღებენ განსხვავებულ მხატვრულ-კრიტიკულ სკოლებში. ინტუიტივიზმი ნაწარმოების მთლიანობაზე ამახვილებს ყურადღებას. განხილვის მეორე ტიპს იყენებენ ფორმალიზმი, პოზიტივიზმი, ნეოპოზიტივიზმი, სტრუქტურალიზმი, მესამე ტიპს — კულტურული-ისტორიული სკოლა, კომპარატივიზმი, სოციოლოგიზმი.

ნაწარმოების და მხატვრული პროცესის სირთულე და მრავალფენიანობა განსაკუთრებით თვალსაჩინო ხდება, როცა ანალიზის საოპერაციო ინსტრუმენტად კულტურული ველი გვევლინება. მეთოდოლოგია, რომელიც ველის კატეგორიით ოპერირებს, ხელოვნებას, შეისწავლის როგორც სულიერ-პრაქტიკულ პროცესს. განსხვავებული კულტურული ველების ურ-

¹ Белинский В. Г. Полное собр. соч., т. 6, с. 270.

თიერთგადაკვეთის და ურთიერთგავლენის გათვალისწინებით მკვლევარს შეუძლია აღადგინოს ნაწარმოების ურთიერთმოქმედებების ფართო სურათი, გვიჩვენოს მისი რეალური ცხოვრება მისი ყველა მოძრავი კავშირის გათვალისწინებით: ავტორთან, შემოქმედებით პროცესთან, გარემოსთან, სხვა მხატვრულ მოვლენებთან, საზოგადოებასთან.

არსებობს ურთიერთმოქმედ ველთა მთელი რიგი, რომლებშიც ნაწარმოები ახორციელებს თავის თავს და რომელთა საშუალებითაც უნდა მოხდეს ინტერპრეტაცია.

ს ე მ ი ო ტ ი კ უ რ ი ვ ე ლ ი საშუალებას გვაძლევს, გავიგოთ ნიშანთა სისტემა და გავშიფროთ მათი აზრი. ის იქმნება ენობრივი კულტურიდან, ბუნებრივი და კონვენციონალური ენებიდან და მათი გამოყენების და გაგების ჩვევებიდან.

ს ა ზ ო გ ა დ ო ე ბ რ ი ვ ი ს ტ ო რ ი უ ლ ი ვ ე ლ ი ჰქმნის ძაბვას, რომელიც იჭერს და გამოავლენს ნაწარმოების სოციალურ-სემანტიკურ საზრისს. ეს ველი ყალიბდება პოლიტიკური იდეებისა და დაწესებულებებისაგან, ცხოვრების ყოფითი და სახელმწიფოებრივი ფორმებისაგან; ის საშუალებას გვაძლევს, გავიგოთ ნაწარმოების სოციალური განსაზღვრულობა და დატვირთულობა.

კ უ ლ ტ უ რ ი ს ვ ე ლ ი საშუალებას გვაძლევს ნაწარმოები დავინახოთ კულტურული ტრადიციის შიგნით და მასთან ნაზიარებადამიანს. უადვილებს მხატვრული ტექსტის გაგებას და ინტერპრეტაციას.

ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს რ ო მ ე ლ ი მ ე კ ო ნ კ რ ე ტ უ ლ ი ს ა ხ ი ს ვ ე ლ ი — არის საკუთრივ მხატვრული ტრადიცია, რომელიც ხელს უწყობს ნაწარმოების, როგორც კულტურის ფენომენის საზრისის, ყველა ნიუანსის გაგებას.

ს ა ზ ო გ ა დ ო ე ბ რ ი ვ ი შ ე ხ ე დ უ ლ ე ბ ი ს ვ ე ლ ი გვეხმარება ნაწარმოების სოციალურ-მხატვრული სტატუსის, მხატვრულ ღირებულებათა იერარქიაში მისი ადგილის დანახვაში. ამ ველს ქმნის მხატვრული კრიტიკა და ის „ხმები“, რომლებიც დადის ნაწარმოების გარშემო.

ავტორის ე უ ლ ი შ ე მ ო ქ მ ე დ ე ბ ი ს ვ ე ლ ი ხელს უწყობს ნაწარმოების მხატვრული კონცეფციის გაგებას ავტორის შემოქმედებით მემკვიდრეობაში გამოხატული მისი შეხედულებების შუქზე. ეს ველი ყალიბდება ავტორის მთელ შემოქმედებასთან მოცემული ნაწარმოების ურთიერთმოქმედების წყალობით.

ნაწარმოების ენობრივი და სტილისტური აგებულების მნიშვნელობას სემიოტიკური და სტილისტური ანალიზი გამოავლენს.

სემიოტიკური ანალიზი გულისხმობს მხატვრული ნაწარმოების როგორც ნიშანთა სისტემის განხილვას და ეყრდნობა დებულებას: ხელოვნება ენაა. ნიშანთა სისტემა მნიშვნელობათა (ლირებულე-ბათა) სისტემის მატარებელია და გადმოსცემს საზრისს (მხატვრულ კონცეფციას). სემიოტიკური ანალიზის ერთ-ერთი საწყისი დებულებაა: „...მხატვრული ნაწარმოები მთლიანად არის მნიშვნელობის მქონე. სხეული-ნიშნის შექმნას აქ პირველხარისხიანი მნიშვნელობა აქვს. ტექნიკურად დამხმარე და ამიტომ შენაცვლებადი ელემენტები აქ მინიმუმამდეა დაყვანილი“¹; „...სხეულსა და აზრს შორის კულტურის სფეროში აბსოლუტური ზღვარის გავლება შეუძლებელია...“².

მ. მ. ბახტინი, მისი მოწაფეები და მიმდევრები კომუნიკაციურ-სემიოტიკურ ანალიზში რთავენ პერმენენტის ზოგიერთ დებულებას. ისინი აღნიშნავენ, რომ სხვისი ნათქვამის გაგება ნიშნავს ორიენტირებას მის მიმართ, მისი შესატყვისი ადგილის პოვნას შესაბამის კონტექსტში. ნებისმიერი გაგება დიალოგურია; ის უპირისპირდება გამონათქვამს, როგორც რეპლიკა უპირისპირდება რეპლიკას დიალოგში. ეს იღვია განსაკუთრებით ნაყოფიერია რთული სიმბოლური სემანტიკის, საგანგებოდ დაშიფრული შინაარსის მქონე ნაწარმოების ანალიზისას.

სემიოტიკური ანალიზი ტიპია ნაწარმოების თანამედროვე სემანტიკური ანალიზისა, რომელიც წარმოებს სტრუქტურული ტექნიკის საფუძველზე. ანალიზის ამ რთული ტექნიკის სათავე საბჭოთა მეცნიერის კ. ი. პროპის შრომებშია; მისი საქმე განაგრძეს ფრანგმა ლიტერატურათმცოდნე — სტრუქტურალისტებმა ბ. პოტიემ და ა. ჟ. გრემისმა. ეს ტექნიკა გულისხმობს ნაწარმოების პერსონაჟების დაყოფას ერთმანეთისადმი დაპირისპირებულ მოღვაწედ და გმირად. (მაგალითად, მეფე პეტრე I და ეკვენი ა. ს. პუშკინის „ბრინჯაოს მხედარში“).

სტილისტიკური ანალიზი აიგება ორი ძირითადი ოპერაციისაგან სტილიზებული წინადადების საფუძველად მდებარე გრამატიკულად ნორმატიული წინადადების აღდგენა და ამ ორ წინადადებას შორის ურთიერთმიმართების აღდგენა. ეს ურთიერთმიმართებები შეიცავენ სწორედ სტილისტიკურ წესებს, რომლებიც განსაზღვრავენ „ჩვეულებრივი“ წინადადებების გადაქცევას სტილის მქონე წინადადებად. სტილისტიკურ წრეებში მთავარ როლს

¹ Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении, Критическое введение в социологическую поэтику, Л., 1928, с. 22.

² Бахтин М. М. Смелее пользоваться возможностями, Новый мир, 1970, № 11, с. 240.

ასრულებს ჩასმის ხერხი—ტექსტის ერთი ელემენტის შეცვლა მეორით, მოცემული ინფორმაციის წარმოდგენა ახალი „გაფორმებით“. „ყოველდღიურ-ნორმატიული“ ენა, რომელიც სტილისტური ანალიზის ათვლის წერტილია განსხვავებულ კონცეფციებში ტერმინოლოგიურად განსხვავებულად აღინიშნება (როგორც „გრამატიკულად ნორმატიული წინადადება“, როგორც „სწორი მეტყველება“, როგორც „სტილისტურად არამარკირებული ტექსტი“, როგორც „სასკოლო ენა“ და ა. შ.).

ნებისმიერ შემთხვევაში საუბარი ეხება ენის ნეიტრალური საფუძვლის ძიებას. ამ ენისაგან გადახრას წარმოადგენს ხელოვანის ინდივიდუალური სტილი, რომელიც მის სოციალურ ორიენტაციებს და პიროვნულ სულიერ თვისებებს გამოხატავს.

ნაწარმოების სტილის განხილვა „ნორმალური“ მეტყველების აგანმისი გადახრის ხასიათისა და ხარისხის გათვალისწინებით ჰერმენევტიკის პრინციპის კონკრეტული გამოყენებაა: იმისათვის, რომ „მე“ შევიცნო, გავიგო „სხვა“, საჭიროა „მესამე“ („საშუალო ტერმინი“ ვ. დილთაის ტერმინოლოგიით)¹. სტილისტურ ანალიზში ეს სამი ჰერმენევტიკული ტერმინი შემდეგნაირად კონკრეტდება: „მე“ — ნაწარმოების მკვლევარი კრიტიკოსი; „სხვა“ — სტილისტურად მარკირებული ტექსტი, რომელიც ხელოვანის ინდივიდუალობას გამოხატავს; „მესამე“ („საშუალო ტერმინი“) — მარკირებულ ტექსტში მოქცეული ინფორმაცია, მაგრამ გამოხატული სტილისტურად არამარკირებულად („სასკოლო ენით“).

ერთი შეხედვით საკმაოდ უცნაურად ჟღერს პუშკინის ცნობილი ლექსი:

Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю.

მაგრამ ეს უცნაურობა მაშინვე გაქრება, როგორც კი გავაცნობიერებთ, რომ პუშკინი აქ მხატვრულად სტილიზებული, ესე იგი გრამატიკული ნორმებისაგან გადახრილი მეტყველების შესახებ ლაპარაკობს. სტილი „ნორმალური“ ბუნებრივ უნასთან მიმართებაში ყოველთვის „შეცდომაა“.

მხატვრული ნაწარმოების შინაგანი ორგანიზაციის შეფასება, მისი შინაგანი კავშირების ღირებულების განსაზღვრა გულისხმობს უპირველეს ყოვლისა, მისი ინტონაციური სის-

¹ იხ.: Гайденко П. П. Философская герменевтика и ее проблематика, Природа философского знания, ч. 1, с. 145.

ტემის სიმდიდრის გამოვლენას, ესეიგი ნაწარმოების ინტონაციურ ანალიზს. ესთეტიკური განცდა აღიბეჭდება ინტონაციაში, რომელიც ადამიანური კოლექტიური ცნობიერების ინსტრუმენტია. ინტონაცია აზრის ფიქსირების და ტრანსლიაციის იარაღია, ინფორმაციული პროცესის შინაარსობრივი ელემენტია, ურთიერთობათა გამოცდილების აქტიური მატარებელია, ემოციურად დატვირთული აზრის ცენტრია. ინტონაცია ბგერითიც და მოტორულიც (ყესტი, მიმიკა) — მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ხელოვნების ნებისმიერ სახეში.

ინტონაცია ესთეტიკური გრძნობისა და სახეებად გაფორმებული მხატვრული აზროვნების ზღვარზეა. ინტონაციური ანალიზი გულისხმობს ნაწარმოების ინტონაციური სისტემის შედარებას ეპოქის ინტონაციურ ფონდთან. ასეთი ანალიზის შედეგად ირკვევა შემოქმედების ინტონაციური თავისუფლების ზომა და დგინდება ნაწარმოების ინტონაციური სისტემის ღირებულება. ღირებულების კრიტერიუმი მხატვრული ტექსტის ინტონაციური სიმდიდრე, მისი ემოციური დატვირთულობა, დაძაბულობა, ლოგიკური და სემანტიკური გაჭერებულობაა.

ნაწარმოების შინაგანი კავშირების ღირებულების დადგენა გულისხმობს მასში მხატვრული შემოქმედების ნორმების გამდიდრების ხარისხის და ავტორის პოეტური ოსტატობის გამოვლენასაც. ხელოვნების მხატვრული ნორმების გაფართოება ამდიდრებს და ავითარებს მის ემოციურ-სემანტიკურ ველს. და მხატვრულ-კონცეპტუალურ შესაძლებლობებს. ეს უკანასკნელი გულისხმობს ხელოვნების ღირებულებითი პოტენციალის ზრდას და სტიმულს აძლევს მხატვრულ პროგრესს.

მხატვრული პრაქტიკის განზოგადებით ესთეტიკა აყალიბებს დებულებებს, რომლებშიც გააზრებულია ხელოვნების არსებითი თვისებები. მხატვრული პრაქტიკისადმი აღქვეტურობის შემთხვევაში ეს დებულებები ნორმების ძალას იძენენ. მაგრამ მხატვრული შემოქმედების ნორმები შეფარდებითია, ისინი იცვლებიან და ფართოვდებიან, ხელოვნების მაპროგრესირებელი მხატვრული აღმოჩენების შედეგად.

ამრიგად, ანალიზის მესამე საფეხურზე დგინდება ნაწარმოების შინაგანი კავშირების ღირებულება — ხელოვნის ოსტატობა, რომლის მაჩვენებელიცაა მასში ხორცშესხმული მხატვრული ნორმების ღირებულება.

ნანარმოების საზრიისი და ლირაბულება

მეთოთხე განსჯითი მოქმედება — არსის წვდომა ხორციელდება ნაწარმოების მთლიანობითი ხედვის საშუალებების, სინთეზის ინსტრუმენტების, განზოგადების ტექნოლოგიის დახმარებით, რომლებიც ახდენენ საწყისი პოზიციის რეალიზაციას და სისტემის სახეს აძლევენ ნაწარმოების შინაგანი და გარეგანი ქვეშირების ანალიზის შედეგებს. აქ მეთოდი გვევლინება მასწინთეზირებელი პროცედურების და განზოგადების ტექნოლოგიის ტიპად. ამ პროცედურების შედეგად შესაძლებელი ხდება საგნის განზოგადებულთეორიული ხედვა, რომელიც გამდიდრებულია დეტალების ცოდნით. დეტალების ეს ცოდნა მიღებულია მეორე და მესამე განსჯითი მოქმედებების პროცესში. წარმოიშობა ნაწარმოების მთლიანი სახე, ყალიბდება საბოლოო აზრი მხატვრული კონცეფციის შესახებ, ანუ კონკრეტულ-საყოველთაო მსჯელობა, რომელიც გვაძლევს ნაწარმოების აზრის მთლიანობით დახასიათებას.

ნაწარმოების მთლიანობითი კრიტიკული ანალიზი გულისხმობს ანალიზის ყველა ასპექტის შედეგების სინთეზირებას ერთიან სისტემაში. ისტორიზმი, რომელიც მსკვალავს განხილვის მთელ პროცესს, უზრუნველყოფს ანალიზის ყველა ასპექტის თავმოყრას ერთ ფოკუსში — ერთიანი და მთლიანობითი წაკითხვა. მხოლოდ მეთოდოლოგიას, რომელიც ერთდროულად მრავალმხრივიცაა და „ცენტრალიზებულიც“ ერთიანი ისტორიული შეხედულებით, შეუძლია მოახდინოს ნაწარმოებში მრავალნაირი შეხედულებების სინთეზი, მათი შერწყმა მის ერთიან წაკითხვაში, მთლიანობით ანალიზში.

მთლიანობითი ანალიზის ერთ-ერთი ასპექტია — მხატვრული კონცეფციის შეფასება, მისი სიმდიდრის და ორიგინალურობის გამოვლენა. მხატვრულ კონცეფციაში კონსოლიდირებულია ის თვისებები, რომლებიც ნაწარმოებს განსაზღვრულ ღირებულებით სტატუსს ანიჭებენ. მასშია ნაწარმოების ღირებულებითი ბირთვი, რომელიც „მოხსნილი“ სახით თავის თავში შეიცავს ყველა წინა ღირებულებით ფენას.

ნაწარმოების კრიტიკული ანალიზის მეოთხე საფეხური ავლენს თავისუფლების სფეროს გაფართოებას ცხოვრების კონცეპტუალურ

წვდომაში და იდეათა „მატებას“ სამყაროს შესახებ მოცემული ეპოქისათვის დამახასიათებელ წარმოდგენებთან მათი შედარების გზით, ამავე დროს დგინდება ნაწარმოების მხატვრული კონცეფციის ღირებულება, მისი შესატყვისობა კონკრეტულ-ისტორიული და საკაცობრიო სოციალური ამოცანებისადმი.

ღირებულებითი ანალიზის მეოთხე საფეხურის უმაღლესი კრიტერიუმი — მხატვრული სრულყოფილება, მხატვრული შედეგრი — ეს არის ხელოვნების გამდიდრებული ნორმების საფუძველზე ოსტატურად გამოხატული სოციალურად საყოველთაოდ მნიშვნელოვანი კონცეფცია ნაწარმოებისა, რომელიც პასუხობს სოციალიზირებული და ღირებული შემოქმედებითი პიროვნების ჩამოყალიბების ფუნდამენტალურ საზოგადოებრივ მოთხოვნილებას.

ნაწარმოების ღირებულებითი ანალიზის ოთხი საფეხური (ღირებულებითი პოზიცია; სინამდვილისადმი ნაწარმოების ესთეტიკური დამოკიდებულების ღირებულების განხილვა; მხატვრული ტექსტის შინაგანი ორგანიზაციის ღირებულების დადგენა; მხატვრული კონცეფციის ღირებულების გამოვლენა) შეესაბამება მისი ინტერპრეტაციული ანალიზის ოთხ საფეხურს: (მსოფლმხედველობრივი პოზიცია; ნაწარმოების გარეგანი კავშირების სემანტიკა; მხატვრული ტექსტის შინაგანი კავშირების სემანტიკა; მხატვრული კონცეფციის საზრისი).

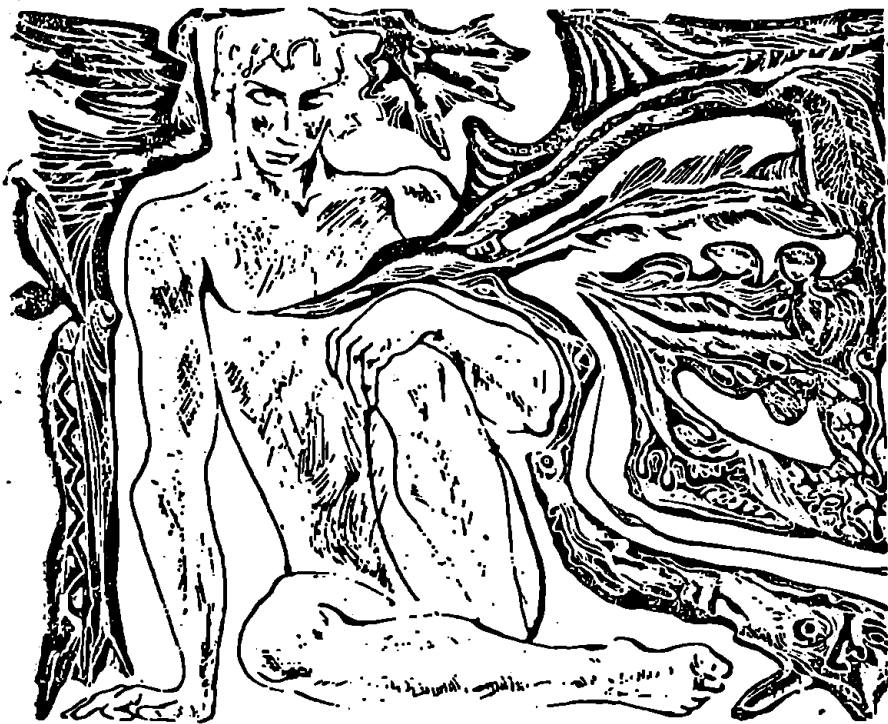
ღირებულებითი ანალიზის ოთხი საფეხურის შედეგების სინთეზის საფუძველზე ყალიბდება მხატვრული ნაწარმოების საბოლოო ზოგადი შეფასება (მისი ღირებულებითი სტატუსის განსაზღვრა).

ნაწარმოების ღირებულება — ყველა მისი კომპონენტის ერთობლივი შედეგია, ხოლო ზოგადი ღირებულებითი მსჯელობა მის შესახებ — კვლევის პროცესში ყველა შედარებით-განსჯითი მოქმედებით მიღებული შედეგების განზოგადებაა.

თანამედროვე სოციალური დრამატიზმით დატვირთულ, დაძაბულ სამყაროში, როცა განსაკუთრებით მწვავედ დგას საკითხი თვით ცხოვრების საზრისის შესახებ, ხელოვნების ნაწარმოების მხატვრული ღირებულების პრობლემა იძენს არსებით ესთეტიკურ, პრაქტიკულ და ზოგადფილოსოფიურ მნიშვნელობას.

დასკვნა

ესთეტიკის პრობლემების კვლევის თეორიული
და პრაქტიკული შედეგები



ისტაფიკა ისტაფიკური და მხაგვრული საქმიანობის ფილოსოფია

(მასწავლებელი საფუძვლად ისტაფიკური და მხაგვრული ათვისების კანონების შესახებ)

კვლევის საგნის ძირითადი კანონზომიერებების წვდომა მეცნიერებაში კვლევის საბოლოო მიზანიცაა და თეორიული შედეგიც. ეს შედეგი ქმნის მის ფილოსოფიურ ნაწილს. თავისთავად თეორიულ-მეთოდოლოგიური დისციპლინა, ესთეტიკა, ერთ-ერთი ფილოსოფიური მეცნიერებაა. მაგრამ მასშიც არის განმაზოგადებელი, შემაჯამებელი ნაწილი, რომელიც განიხილავს ესთეტიკურს და მხატვრულს საქმიანობის ზოგად კანონებს, და ახასიათებს ესთეტიკური კატეგორიების ტიპოლოგიას. რა არის ესთეტიკის კანონები და როგორია მისი კატეგორიული აპარატი, რომელიც უზრუნველყოფს ამ კანონების წვდომას?

ესთეტიკის უმნიშვნელოვანესი პრობლემების გაშუქებისას ჩვენ საკმაოდ დაწვრილებით დავახასიათებთ ძირითადი ესთეტიკური კატეგორიები. ახლა შევეცდებით წარმოვადგინოთ ისინი ერთიან სისტემაში: გამოვყოთ მათი ძირითადი ტიპები, განვსაზღვროთ მათი კავშირის ხასიათი, ასევე მათდამი დაქვემდებარებული ცნებების ადგილი, გავითვალისწინოთ ამავე დროს ისიც, რომ ესთეტიკურ ცნებებს და კატეგორიებს შორის არ არსებობს გადაულახავი ზღვარი, რომ მათ ერთმანეთში გადასვლის უნარი აქვთ.

ესთეტიკური კატეგორიების ტიპები. კატეგორიათა ყოველი ტიპი არის ესთეტიკური მოვლენის, მხატვრული ნაწარმოების ან მხატვრული პროცესის ამა თუ იმ ტიპის ანალიზის აპარატი.

ესთეტიკური კატეგორიების თანამედროვე სისტემაში შემდეგი ტიპები გამოიყოფა:

მეტაკატეგორია (ესთეტიკური).

ესთეტიკური საქმიანობის კატეგორიები (სილამაზის კანონები, ესთეტიკური ათვისება, დიზაინი, მხატვრული პროექტირება, ესთეტიკური ორიენტაცია, გემოვნება, იდეალი, ზომა) — სამყაროს ესთეტიკური ათვისების ანალიზის აპარატი.

ესთეტიკური ათვისებების და სინამდვილის აღმნიშვნელობის ესთეტიკური მიმართების კატეგორიები (მშვენიერი, ამაღლებული, ტრადიკული, კომიკური, უგვანო, მდაბალი) — სინამდვილისა და ხელოვნების ესთეტიკური სიმდიდრის ანალიზის აპარატი.

ხელოვნების გნოსეოლოგიის კატეგორიები (მხატვრული სახე, მეთოდი, მხატვრული სიმართლე, მხატვრული კონცეფცია) — გნოსეოლოგიური ანალიზის აპარატი. ამ ანალიზის მსვლელობაში ვლინდება სინამდვილისადმი ხელოვნების შესატყვისობის ხასიათი.

ხელოვნების სოციოლოგიის კატეგორიები (კლასობრიობა, პარტიულობა, ხალხურობა, იდეურობა, ეროვნული, ინტერნაციონალური, ზოგადსაკაცობრიო) — სოციოლოგიური ანალიზის აპარატი.

ხელოვნების აქსიოლოგიის კატეგორიები (ესთეტიკური იდეალი, ღირებულება, მხატვრულობა, შედეგრი) — ღირებულებითი ანალიზის აპარატი.

ხელოვნების ონტოლოგიის კატეგორიები (მხატვრული ნაწარმოები; კლასიკა, მასობრივი და ელიტარული ხელოვნება, სტილი) — ონტოლოგიური და სტილისტური ანალიზის აპარატი.

ხელოვნების დიალექტიკის კატეგორიები (მხატვრული პროცესი, მიმართულება, მხატვრული ურთიერთმიმართებები: ტრადიცია, უარყოფა, გავლენა; მხატვრული პროგრესი) — შედარებითი ანალიზის აპარატი.

ხელოვნების ანთროპოლოგიის კატეგორიები (ხელოვანი შემოქმედების ეტაპი, შემოქმედებითი გზა) ბიოგრაფიული ანალიზის აპარატი.

ხელოვნების შემოქმედებითი გენეტიკის კატეგორიები (ჩანაფიქრი, მონახაზი, შავი ვარიანტი) — შემოქმედებით-გენეტიკური და ტექსტოლოგიური ანალიზის აპარატი.

ხელოვნების ფსიქოლოგიის კატეგორიები (ნიჰი, ტალანტი, გენია, შთაგონება, შემოქმედებითი ფანტაზია,

მხატვრული წარმოსახვა) — შემოქმედებით-ფსიქოლოგიური ანალიზის აპარატია.

ხელოვნების აღქმის კატეგორიები (მხატვრული ტიპობა, მხატვრული აღქმა, კათარზისი, „რეცეპციული მოლოდინის დონე“) — რეცეპციული ანალიზის აპარატია.

ხელოვნების მორფოლოგიის კატეგორიები (სახეები: ლიტერატურა, თეატრი, კინო, ფერწერა და ა. შ.; გვარები: ეპოსი, ლირიკა, დრამა, დაზგური ფერწერა, მონუმენტური ფერწერა და სხვ., ჟანრები: ლიტერატურაში — რომანი, მოთხრობა, ნოველა, პოემა, ლირიკული, ლექსი, ანალოგიურად ხელოვნების სხვა სახეებშიც) — საერთაშორისო და ისტორიულ-კულტურული ანალიზის აპარატია.

ხელოვნების სტრუქტურის კატეგორიები (მხატვრული ტექსტი, კონტექსტი, მხატვრული დრო, სივრცე, ფერი) — სტრუქტურული ანალიზის აპარატია.

მხატვრული კომუნიკაციის თეორიის და ხელოვნების სემიოტიკის კატეგორიები (ადრესატი, ადრესანტი, ნიშანი, მეტანიშანი, კოდი, მხატვრული შეტყობინება, ინტონაცია) — სემიოტიკური, კომუნიკაციური და ინტონაციური ანალიზის აპარატია.

მხატვრული კრიტიკის თეორიის და მეთოდოლოგიის კატეგორიები (ინტერპრეტაცია, შეფასება, ნაწარმოების მხატვრული სტატუსი; მიდგომები: სოციოლოგიური, კონკრეტულ-ისტორიული, შედარებითი, ბიოგრაფიული, შემოქმედებით-გენეტიკური, სტრუქტურული ანალიზი, მიკროანალიზი, ყურადღებით კითხვა) — ნაწარმოების მხატვრულ-კრიტიკული ანალიზის აპარატია.

ესთეტიკური აღზრდის კატეგორიები (პიროვნების ყოველმხრივი განვითარება, სულიერი სიმდიდრე, პიროვნების ესთეტიკური ინტერესები და მოთხოვნილებები) — ხელოვნების ესთეტიკური ზემოქმედების ანალიზის აპარატია.

მხატვრული კულტურის ხელმძღვანელობის თეორიისა და პრაქტიკის კატეგორიები (ანგაჟირება, მეცენატობა, სოციალური შეკვეთა, პრემია) — მხატვრული პოლიტიკის ანალიზის აპარატია.

ესთეტიკის კატეგორიული აპარატის გამდიდრება ხდება: ჭერითი, მხატვრული მოვლენების და პროცესების თეორიული აღწერის შედეგების ფიქსირების გზით (მაგალითად, კატეგორიები: რეალიზმი, რომანტიზმი, სენტიმენტალიზმი); მეორე კულტურის სხვა სფეროებიდან ტერმინების გადატანით ესთეტიკაში: რიტო-

რიკიდან ტერმინი — ამალღებული — დროთა განმავლობაში ზოგადესთეტიკური მნიშვნელობა რომ შეიძინა. ფილოსოფიიდანაა აღებული ისეთი კატეგორიები, როგორებიცაა მეთოდი (მხატვრული), კონცეფცია (მხატვრული) ფსიქოლოგიიდან — აღქმა (მხატვრული); მესამე, ხელოვნებათმცოდნეობითი აპარატის ტერმინებისათვის გაფართოებული მნიშვნელობის მინიჭებით: კინომცოდნეობიდან ესთეტიკამ აიღო ტერმინები მონტაჟი, საერთო, საშუალო და მსხვილი პლანი; მუსიკათმცოდნეობიდან — ინტონაცია, რიტმი, მელოდია, პოლიფონია; ფერწერიდან — ფერი, კოლორიტი და ა. შ.; მეოთხე, ტრადიციული კატეგორიების ურთიერთმოქმედების და სინთეზის გზით (მაგალითად, ტრადიკომიკური); მეხუთე, სხვადასხვა ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული მოვლენების თეორიული ხედვის ტრადიციებით ესთეტიკის გამდიდრების გზით; მეექვსე, ახალი მეცნიერული დისციპლინების კატეგორიალური აპარატის კორექტული გამოყენებით (სტრუქტურალიზმი, სემიოტიკა, მასობრივი კომუნიკაციის თეორია, მეცნიერების თეორია და ა. შ.).

ესთეტიკის კატეგორიალური აპარატის გამდიდრება ხელს უწყობს ხელოვნების წვდომას მთელი მისი სირთულისა და მრავალფეროვნების გათვალისწინებით, საშუალებას იძლევა უფრო ზუსტად და მოქნილად ჩამოვყავალიბოთ სინამდვილის ესთეტიკური და მხატვრული ათვისების კანონები.

ხელოვნება ერთდროულად საზოგადოებრივი ცნობიერების ერთ-ერთი ფორმაცაა და ესთეტიკური საქმიანობის ტიპიც; თანაც მისი სპეციფიკური სფერო. ამის შესაბამისად ის უქვემდებარება არა მარტო საზოგადოებრივი ცნობიერების ყველა ფორმისათვის საერთო კანონებს (დამოკიდებულია ეკონომიკაზე, აქვს გარკვეული შეფარდებითი დამოუკიდებლობა, თავის განვითარებაში სოციალურ-ისტორიულადაა განსაზღვრული, ახდენს აქტიურ უკუზემოქმედებას სინამდვილეზე), არამედ ესთეტიკის მეტაკანონებსაც, და ასევე, საკუთრივ მხატვრული საქმიანობის სპეციფიკურ კანონებსაც.

ესთეტიკის, როგორც მეცნიერების ინტერესების სფეროში, შედის კანონთა ორი უკანასკნელი ჯგუფი, რომლებიც გვიხსნიან იმ არსებით და აუცილებელ კავშირებს, რომლებიც წარმოიშობიან ესთეტიკური საქმიანობის და მხატვრული შემოქმედების, ხელოვნების სოციალური არსებობის, აღქმისა და განვითარების პროცესში. ამას შეესაბამება მათი კლასიფიკაცია.

ესთეტიკური საქმიანობის მეთაკანონები ახასიათებენ სამყაროს ესთეტიკური ათვისების პროცესის არსს და დაიყვანებიან შემდეგზე:

1) სინამდვილის ესთეტიკური თვისებები წარმოიშობიან იმის წყალობით, რომ საქმიანობის პროცესში ადამიანი სამყაროს მოვლენებს ჩართავს თავისი პრაქტიკის სფეროში და მოაქცევს მათ კაცობრიობისადმი გარკვეულ ღირებულებით მიმართებაში;

2) ესთეტიკური საქმიანობა: ა) ხორციელდება ასათვისებელი საგნის შინაგანი ზომის და ადამიანის იდეალების შესაბამისად; ბ) ცდილობს შექმნას მარადიული ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებები; გ) აქვს გაუცხოების საპირისპირო სოციალური ეფექტი, რადგანაც შემოქმედების შედეგი არის შემოქმედის და ესთეტიკური პროდუქტის მომხმარებლის თავისუფლების სფერო.

ესთეტიკური ათვისების უმაღლესი ფორმაა ხელოვნება, სადაც მეტაკანონების გარდა სპეციფიკური კანონებიც მოქმედებენ. მათ მიეკუთვნებიან მხატვრული შემოქმედების, ხელოვნების სოციალური არსებობის, მხატვრული აღქმის და მხატვრული პროცესის კანონები.

მხატვრული შემოქმედების კანონები აკლენენ შემოქმედებითი „გენეტიკის“, ხელოვნების „ანთროპოლოგიის“ და გნოსეოლოგიის არსებით და აუცილებელ კავშირებს.

შემოქმედებას ა) ახორციელებს მხატვრული ნიჭის მქონე პიროვნება ან კოლექტივი ბ) გარკვეული მხატვრული მეთოდის საფუძველზე, გ) მიმდინარეობს სახოვანი აზროვნების ფორმით, დ) რომლის პროცესში იქმნება განუმეორებელი ორიგინალური მხატვრული სამყარო, ე) რომელიც ასახავს რეალობას და გაასაგნებს ავტორის პიროვნებას.

ხელოვნების სოციალური ყოფიერების კანონები გვიხსნიან ხელოვნების ონტოლოგიისა და სოციოლოგიის არსებით და აუცილებელ მორფოლოგიურ, სემიოტიკურ, კომუნიკაციურ კავშირებს.

1) ხელოვნების ყოფიერების ფორმას წარმოადგენს ა) მხატვრული ნაწარმოები, ბ) რომელსაც გააჩნია სახეობრივი, გვარობრივი, ენობრივი გარკვეულობანი და სტილისტური თავისებურება, ვ) და რომელიც განხორციელებულია მატერიალური საგნის ჩიშნის სახით, რომელიც კულტურის და მხატვრული ტრადიციის ველში, საზოგადოებრივი შეხედულებების ველში ავლენს თავის კომუნიკაციურ თვისებებს და ადამიანებს გადასცემს ესთეტიკური ღირებულების მქონე განსაზღვრულ მხატვრულ კონცეფციას.

2) ხელოვნება: ა) ჰუმანისტურად ორიენტირებულია, ხელოვნების ჰუმანისტური ორიენტაციის დამახინჯება რყვნის და ანგრევს მის ბუნებას, ბ) ცდილობს ჰედონისტური ფუნქციის (მხატვრული

ტკობა) საშუალებად დაამკვიდროს ბიროვნება და გ) შემეცნებითი, აღმზრდელიობითი, ესთეტიკური ფუნქციების დახმარებით მოახდინოს ადამიანის სოციალიზაცია (წარმოშვას მასში საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი თვისებები).

მხატვრული აღქმის კანონები ააშკარავებენ მხატვრული რეცეპციის არსებით და აუცილებელ კავშირებს. მხატვრული აღქმის პროცესი: ა) შემოქმედებითად აქტიურია (რეციპიენტი გვევლინება ნაწარმოების „თანაავტორად“, თანაშემოქმედად, თანაშემსრულებლად) ბ) რეციპიენტის მიერ კულტურის ათვისების საფუძველზე, შეიცავს ნაწარმოების ინტერპრეტაციასა და შეფასებას; გ) იძლევა ესთეტიკურ ტკობას, რომელიც ასტიმულირებს ამ აღქმის შემოქმედებით აქტივობას; დ) ესთეტიკური ტკობის ინტენსივობა დამოკიდებულია მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურის სიმართლესა და მოწესრიგებულობაზე.

მხატვრული პროცესის კანონები ავლენენ ხელოვნების დიალექტიკის და კაცობრიობის მხატვრული კულტურის ისტორიული განვითარების არსებით და აუცილებელ კავშირებს. მხატვრული პროცესი: ა) ხორციელდება მხატვრული მიმართულებების ჩამოყალიბებისა და ბრძოლის გზით, ბ) ტიპოლოგიურად განსხვავებული შიდა — და ეროვნებათაშორისი მხატვრული ურთიერთმოქმედების საშუალებით. ეს ურთიერთმოქმედებები მიმდინარეობენ ცალკეული ავტორების, მხატვრული მიმდინარეობების, სკოლების, მთელი მხატვრული ეპოქების და კულტურების დონეზე, გ) ვითარდება, დ) ამავე დროს ინარჩუნებს ადრე შექმნილ მხატვრულ ღირებულებებს, რომელთაც მარადიულად, ყველა ეპოქაში აქვთ ადამიანისათვის მნიშვნელობა.

ესთეტიკა—ხელოვნებაზე სოციალური ზემოქმედების თეორია

(ხელოვნების პრაქტიკული ხელშეწყობის პრობლემაზე)

საზოგადოების წამყვანი სოციალური ძალები გულგრილნი არ არიან მხატვრული კულტურისადმი და ყოველთვის ცდილობენ გავლენა მოახდინონ მისი განვითარების ხასიათსა და მიმართულებაზე. ამასთანავე, ისტორიულად იცვლებიან თვით სოციალური ძალებიც და მისი ფორმებიც. ზემოთ ჩვენ განვიხილეთ მხატვრულ კულტურაზე განსხვავებული სოციალური ძალების ზემოქმედების ისეთი ისტორიულად ერთი მეორის შემცვლელი ფორმები, რომ-

გორებიცაა მეცენატობა, მეფის კარის გემოვნების გამომხატველი ესთეტიკის ნორმატიული დიქტატი, ანგაჟირება. სოციალისტურ საზოგადოებაში ასეთი ზემოქმედების უმნიშვნელოვანეს ფორმად იქცევა მხატვრული კულტურის განვითარების ხელმძღვანელობა კომუნისტური პარტიის მიერ. ესთეტიკა ამ პროცესს თეორიულად უზრუნველყოფს, ის გვევლინება საზოგადოების ხელმძღვანელი ძალების მხრიდან ხელოვნებაზე სოციალური ზემოქმედების თეორიად.

ხელოვნების კანონების წვდომით და მარქსიზმის კლასიკოსთა იდეებზე დაყრდნობით, მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა გამოიმუშავებს და აყალიბებს მხატვრული პოლიტიკის პრინციპებს, რომლებიც საფუძვლად ედება საბჭოთა ხელოვნების პარტიულ ხელმძღვანელობას.

სკკპ მიერ მხატვრული კულტურის განვითარების ხელმძღვანელობა მრავალნაირად, მრავალფეროვანი ორგანიზაციულ-შემოქმედებითი ფორმით ხორციელდება და რეალიზდება პარტიის პროგრამულ დოკუმენტებში, ყრილობათა დადგენილებებში, სკკპ ცკ-ის დადგენილებებში. სკკპ ცკ-ის დადგენილებები მხატვრული შემოქმედების პრობლემების შესახებ ცხოვრებაში პარტიული ხელმძღვანელობის პრინციპების დანერგვა კი არაა მხოლოდ, არამედ მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის შემდგომი განვითარება და მისი საგანძურის გამდიდრებაც, გამდიდრება სოციალისტური მხატვრული კულტურის მშენებლობის პრაქტიკის განზოგადების საფუძველზე. ესთეტიკისთვისაც აქვთ პირდაპირი მნიშვნელობა სიტყვებს, რომლებიც სკკპ XXV ყრილობაზე ითქვა: „ჩვენი საზოგადოებრივი მეცნიერების წინაშე დასახული ამოცანები შეიძლება გადაწყდეს მხოლოდ ცხოვრებასთან მისი უმჭიდროესი კავშირის პირობით. სქოლასტიკური თეორეტიკოსობა მხოლოდ შეაფერხებს ჩვენს წინსვლას“¹.

მხატვრული კულტურის პარტიული ხელმძღვანელობა, რომელიც ხორციელდება პარტიული ორგანოების განტოტებულ სისტემის საშუალებით — სკკპ ცკ-დან პარტიის რაიონულ კომიტეტებამდე, კულტურის სახელმწიფო დაწესებულებების და შემოქმედებითი კავშირების საქმიანობა, ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის მეშვეობით, მიმართულია ხელოვნების სოციალური დანიშნულების სრული გამოვლენის, ხალხის იდეურ-ესთეტიკურ აღზრდაში, ყოველმხრივ განვითარებული სულიერად მდიდარი პიროვნების ჩამოყალიბებაში მისი როლის ამაღლებისკენ.

¹ სკკპ XXV ყრილობის მასალები, თბ., 1976, გვ. 100.

მარქსიზმის კლასიკოსები ებრძოდნენ როგორც მხატვრული პროცესის წარმართვის ანარქიულ უარყოფას, ასევე ადმინისტრირებას ხელოვნების სფეროში. მხატვრული კულტურის პარტიული ხელმძღვანელობის თეორიული საფუძვლები ყალიბდებოდა ბრძოლაში ერთი მხრივ, ვულგარულ სოციოლოგიზმთან და ვოლუნტარიზმთან, რომელიც პარტიულ ხელმძღვანელობას დიქტატივით სცვლიდა, და, მეორე მხრივ კი, ხელოვნების წარმართვაზე უარის თქმის ტენდენციასთან.

ქ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა გვიჩვენეს ხელოვნების სოციალური აქტივობა, პიროვნებაზე მისი ზემოქმედების უნარი და თანამიმდევრულად იცავენენ მხატვრული შემოქმედების ტენდენციურობის და იდეურობის თვალსაზრისს. ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა ხელოვნების მაღალ საზოგადოებრივ დანიშნულებას, ნათელპყოფდა მის პარტიულობას. ამასთანავე იგი მიუთითებდა, რომ საჭიროა მხატვრული შემოქმედების სპეციფიკის გათვალისწინება და მასში ფართო ასპარეზი უნდა მიეცეს პირად ინიციატივას, ინდივიდუალურ მიდრეკილებებს, აზრებს და ფანტაზიას, ფორმასა და შინაარსს. წერილში „პრავდის“ რედაქციისადმი ვ. ი. ლენინი წერდა, რომ ნიჭი იშვიათობაა, რომ მას სისტემატური და ფრთხილი მხარდაჭერა ესაჭიროება. ამ პრინციპების დარღვევას იგი უწოდებდა დიდ ცოდვას მშრომელთა დემოკრატიის წინაშე¹.

პარტიის იდეოლოგიური მუშაობის მიმართულება თანამედროვე ეტაპზე განსაზღვრულია სკკპ პროგრამის ახალ რედაქციაში. ეს მიმართულება განიხილებოდა სკკპ ცკ-ის პლენუმებზე, საკავშირო სამეცნიერო-პრაქტიკულ კონფერენციაზე, რომელიც შედგა 1984 წლის დეკემბერში. ამ დოკუმენტებში პარტია მიუთითებს, რომ დღეს აუცილებელია პარტიული ზემოქმედების ძალა შიგნით იმისაკენ, რომ ყოველმა ადამიანმა გააცნობიეროს მიმდინარე მომენტის სიმწვავე, მისი გარდამტეხი ხასიათი. პარტია ცდილობს საზოგადოება ახალი ამოცანებისაკენ მოაბრუნოს, ამ ამოცანების გადასაჭრელად მიმართოს ხალხის, თითოეული შრომითი კოლექტივის შემოქმედებითი პოტენციალი. სწორედ ამას ემყარება ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების დაჩქარების უპირველესი პირობა.

სკკპ ცკ-ის პოლიტიკურ მოხსენებაში სკკპ XXVII ყრილობას, აღნიშნულია ლიტერატურისა და ხელოვნების მნიშვნელობა საზოგადოების ზნეობრივი ჩანმრთელობის იმ სულიერი კლიმატისათვის.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 48, с. 182.

რომელშიც ცხოვრობენ ადამიანები „ჩვენი ლიტერატურა, ასახავდა რა ახალ სამყაროს დაბადებას, ამასთანავე აქტიურად მონაწილეობდა მის ქმნალობაში, აყალიბებდა ამ სამყაროს ადამიანს — თავისი სამშობლოს პატრიოტს, ჭეშმარიტ ინტერნაციონალისტს. ამის წყალობით მან სწორად აირჩია თავისი ადგილი, თავისი როლი საერთო-სახალხო საქმეში. მაგრამ ეს არის კრიტერიუმიც, რომლითაც უდგებიან ხალხი და პარტია მწერლის, ხელოვანის მუშაობას, ასეთივე საზომი აქვს თვით ლიტერატურას, საბჭოთა ხელოვნებას საკუთარი ამოცანებისადმი“¹. XXVII ყრილობაზე ლიტერატურის საზოგადოებრივ-აღმზრდელითი ზემოქმედება დახასიათდა როგორც პირველხარისხოვანი სოციალური მნიშვნელობის მქონე: „მხოლოდ ლიტერატურა — იდეური, მხატვრული, ხალხური — ზრდის პატიოსან, სულით ძლიერ ადამიანებს, რომლებსაც შეუძლიათ იყოსონ თავიანთი დროის ტვირთი“ და შემდეგ: „ვამაღლებდეთ საზოგადოების მოწიფულობის დონეს, ვაშენებდეთ კომუნისმს — ეს ნიშნავს განუხრელად ვზრდიდეთ შეგნების მოწიფულობას, ვამდიდრებდეთ ადამიანის სულიერ სამყაროს“². თავისი ეპოქის გააზრების საზოგადოებრივი აუცილებლობა ყოველთვის წარმოშობს ადამიანებს, რომელთათვისაც სინამდვილის სწორი ასახვა შინაგანი მოთხოვნილება ხდება. „არც პარტიას, არც ხალხს არ სჭირდება პარადული წერამრავლობა და წვრილმანი ყოფაქვეყიანობა, კონიუნქტურულობა და საქმოსნობა. საზოგადოება მწერლისგან მოითხოვს მხატვრულ აღმოჩენებს, ცხოვრებისეულ სიმართლეს, რომელიც მუდამ იყო ნამდვილი ხელოვნების არსი“³, — ნათქვამია სკკპ ცკ-ის პოლიტიკურ მოხსენებაში. ამასთანავე ყრილობის დოკუმენტებში გამდიდრებული და გაღრმავებულია მხატვრული სიმართლის ცნება. პოლიტიკურ მოხსენებაში XXVII ყრილობას, მხატვრული სიმართლე ხასიათდება როგორც კონკრეტული და არა განყენებული ცნება. სიმართლე ხალხის მიღწევებსა და საზოგადოების განვითარების წინააღმდეგობაშია, შრომითი დღეების გმირობასა და სისადავეში, გამარჯვებებსა და წაარუმატებლობაში, ე. ი. თვით ცხოვრებაში, მთელი მისი მრავალმხრივობით, დრამატიზმით და სიდიადით.

კომუნისტთა პარტია არის მთელი ჩვენი საზოგადოების წარმმართველი ძალა, მისი იდეური და სულიერი ხელმძღვანელი, რო-

¹ მ. ს. გორბაჩოვი. სკკპ ცკ-ის პოლიტიკური მოხსენება საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVII ყრილობას., თბ., 1986, გვ. 154

² იქვე. გვ. 154—155.

³ იქვე. გვ. 154.

მელიც აწესრიგებს, წარმართავს მთელს საერთოკულტურულ და კულტურულ-მხატვრულ განვითარებას. ამასთან დაკავშირებით პოლიტიკურ მოხსენებაში ჩამოყალიბებულია ხელოვნების პარტიული ხელმძღვანელობის პრინციპები: „სულიერი, კულტურული ცხოვრების ხელმძღვანელობა იოლი საქმე არ არის და მოითხოვს ტაქტს, შემოქმედის ბუნების გაგებასა და უსათუოდ — ლიტერატურისა და ხელოვნების სიყვარულს, ტალანტის პატივისცემას. აქ ბევრი რამ არის დამოკიდებული პარტიის კულტურული პოლიტიკის პროპაგანდის, მისი განხორციელების უნარზე, შეფასების სამართლიანობასა და კეთილმოსურნეობაზე, როდესაც საქმე ეხება მწერლის, კომპოზიტორის, მხატვრის შემოქმედებას, ძიებებს“¹.

ესთეტიკას როგორც საზოგადოებრივ, ფილოსოფიურ მეცნიერებას, ეხება პარტიის ის მითითებები, რომლებიც გაისმა სკკპ ცკ-ის პოლიტიკურ მოხსენებაში XXVII ყრილობაზე: „დრო აყენებს საკითხს, რომ საზოგადოებრივმა მეცნიერებებმა ფართოდ გაითვალისწინონ პრაქტიკის კონკრეტული საჭიროებანი, მოითხოვს, რომ საზოგადოებათმცოდნე მეცნიერები ფხიზლად რეაგირებდნენ ცხოვრებაში მიმდინარე ცვლილებებზე, თვალთახედვის არიდან არ უშვებდნენ ახალ მოვლენებს, გამოჰქონდეთ დასკვნები, რომლებიც სწორ გეზს მისცემენ პრაქტიკას. ცხოველუნარიანია მხოლოდ ის მეცნიერული მიმართულებანი, რომლებიც პრაქტიკისგან მომდინარეობს და მასვე უბრუნდება ღრმა განზოგადებებითა და გონივრული რეკომენდაციებით გამდიდრებული. სქოლასტიკა, მედავიტნეობა და დოგმატიზმი ყოველთვის ბორკავდა ნამდვილი ცოდნის შექმნას. ისინი აღუწებენ აზროვნებას, შეუვალი კედლით ჰყოფენ მეცნიერებას ცხოვრებისაგან, ამუხრუჭებენ მის განვითარებას. ჰუმპარიტებას ფერ. იპოვი დეკლარაციებსა და მითითებებში, იგი იბადება მეცნიერულ კამათსა და პაექრობაში, მოწმდება მოქმედებით. ცენტრალური კომიტეტი ჩვენი საზოგადოებამცოდნეობის განვითარების სწორად ასეთი გზის მომხრეა, ვინაიდან იგი მნიშვნელოვან თეორიულ და პრაქტიკულ შედეგებს მიგვალწევინებს“². XXVII ყრილობა ჩვენი ცხოვრების ყველა სფეროში შემოქმედებით ატმოსფეროს ამჟვიდრებს, რაც განსაკუთრებით სასიკეთოა საზოგადოებრივი მეცნიერებისათვის. XXVII ყრილობამ გამოხატა იმედი, რომ შემოქმედებით ატმოსფეროს აქტიურად გამოიყენებენ

¹ მ. ს. გორბაჩოვი. სკკპ ცკ-ის პოლიტიკური მოხსენება საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVII ყრილობას, თბ., 1986, გვ. 155

² იქვე, გვ. 145.

ჩვენი ეკონომისტები და სოციოლოგები, ისტორიკოსები და ლიტერატურათმცოდნენი ახალი პრობლემების გაბედული, ინიციატივიანი დაყენებისათვის, მათი თეორიული დამუშავებისათვის. მაგრამ პროგრესულ იდეებს ავტომატურად არ მივყავართ მთლიანობითი და აქტიური მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებასთან, თუ ისინი არ არიან დაკავშირებული მასების სოციალურ-პოლოტიკურ გამოცდილებასთან. „მოწინავე იდეებისა და ახალი საზოგადოების მშენებლობის პრაქტიკის ურთიერთკავშირი ანიჭებს ენერჯისა და ქმედითობას სოციალისტურ იდეოლოგიას“¹.

სკკპ XXVII ყრილობაზე დიდი ყურადღება მიექცა მხატვრული კრიტიკის ამოცანებს. მისი როლი და მნიშვნელობა მჭიდროდ დაუკავშირა ჩვენი საზოგადოების ცხოველმშემდეგების ბუნებრივ პრინციპს — კრიტიკას და თვითკრიტიკას, რომელთა გარეშეც სოციალური განვითარება შეუძლებელია. სკკპ ცკ-ის პოლიტიკურ მოხსენებაში XXVII ყრილობაზე ყურადღება მიექცა იმას, რომ დროა ლიტერატურულ-მხატვრულმა კრიტიკამ მოიშოროს გულარხინობა და პირმოთნეობა, რომლებიც ჯანსაღ მორალს აწყლულებენ, ამასთან, უნდა ახსოვდეს, რომ კრიტიკა — საზოგადოებრივი საქმეა, და არა ავტორთა პატივმოყვარეობის და ამბიციების მომსახურების სფერო.

ყველა პარტიულ გადაწყვეტილებასა და დოკუმენტებში ვლინდება პარტიის კულტურული პოლიტიკის მთავარი ამოცანა: ფართო გზა გაუხსნას ადამიანებს ნიჭის გამოსავლენად, გახადოს მათი ცხოვრება სულიერად მდიდარი, მრავალმხრივი. პარტია ისწრაფვის ისე ააგოს კულტურულ-აღმზრდელობითი მუშაობა, რომ იგი სულ უფრო სრულად აკმაყოფილებდეს ადამიანთა სულიერ მოთხოვნილებებს, შეესატყვისებოდეს მათს ინტერესებს.

მხატვრულ კულტურისადმი მიძღვნილი პარტიულ დოკუმენტების სულ — თეორიული პოსტულატების ჩამოყალიბება, პრობლემების კონკრეტული და დეტალური დაყენება, ნაკლოვანებათა კრიტიკა და მათი აღმოფხვრის კონკრეტული ღონისძიებების დასახვა მომწიფებულ საკითხთა გადაწყვეტის საშუალებათა უზრუნველყოფა — არის პრაქტიკასთან თეორიის შეხამების, განვითარებული სოციალიზმის საზოგადოების მხატვრული კულტურის მშენებლობის ნიშეში.

განვითარებული სოციალიზმის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ამოცანა კულტურული მშენებლობის სფეროში არის საზოგა-

¹ მ. ს. გორბაჩოვი. სკკპ-ის პოლიტიკური მოხსენება საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVII ყრილობას. თბილისი. 1986 წ. გვ. 146:

დოების ესთეტიკური კულტურის ამ აღება, ესთეტიკის შეღწევა საბჭოთა ადამიანების შრომასა და ყოფაში. მისი რეალიზაციის პროცესში თავს იჩენს უქუქავშირი — ჩვენს ცნობრებაში ესთეტიკური იდეალების შეღწევის რეალური პრაქტიკიდან თვით ამ იდეალების და ესთეტიკის მთელი სისტემის განვითარება სკკპ ცკ-ის გადაწყვეტილებებში, რომლებიც წარმართავენ ამ პროცესს. 70-იანი წლების მეორე ნახევარში მიღებულ სკკპ ცკ-ის დადგენილებებში წამოჭრილია უმნიშვნელოვანესი კულტურულ-ესთეტიკური პრობლემები — საქონლისა და მომსახურების ხარისხის ამ აღება, სახალხო განათლების ყველა სფეროში სწავლების ხარისხის გაუმჯობესება, სამოქალაქო მშენებლობის ხარისხის ზრდა. ეს გვიჩვენებს პარტიის გარდნილ ყურადღებას საბჭოთა ხალხის ცხოვრების ესთეტიკური „ხარისხისადმი“. ამ დადგენილებების შინაარსები ააშკარავებენ საბჭოთა საზოგადოების ცხოვრების წესში ესთეტიკური საწყისის გაძლიერების ტენდენციას.

პარტიის დადგენილებები სწვდებიან ესთეტიკური და მხატვრული საქმიანობის ყველა სახეს. არსებითი ყურადღება მიექცა არქიტექტურას. აღინიშნა, რომ დიდ მნიშვნელობას იძენს ქალაქთმშენებლობა, არქიტექტურა და დაგეგმარება; კეთილმოწყობილი, მოსახერხებელი, მშენებლობასა და ექსპლოატაციაში ეკონომიური ქალაქების და სხვა დასახლებული პუნქტების, საწარმოო, საცხოვრებელი და საზოგადოებრივი ნაგებობების მშენებლობა¹.

არქიტექტურის ნაკლოვანებათა კრიტიკა (მისი ერთფეროვნება და არამიზიდველობა მასობრივი განაშენიანების რაიონებში) პარტიულ დოკუმენტებში წარმოებს ამ უძველესი ხელოვნების ახალი სოციალური თვისების პრიზმით, მისი შედეგების შეფასების უფრო მაღალი კრიტერიუმის გათვალისწინებით, განსაკუთრებით მასობრივი სამოქალაქო-საბინაო მშენებლობის სფეროში. მითითებულია მისი ხარისხის საგრძნობი ამ აღების უზრუნველყოფის აუცილებლობა, საცხოვრებელი სახლების და ბინების დაგეგმვის, ქალაქების და დასახლებული პუნქტების. არქიტექტურული სახის გაუმჯობესების საჭიროება. აღინიშნა, რომ უნდა ვაშენოთ საიმედოდ, ხარისხიანად, ლამაზად².

საბჭოთა ადამიანის საცხოვრებლის, ყოფის, გარემოს ესთეტიზაცია — ასეთია პარტიის კულტურული პოლიტიკის მთავარი მიმარ-

¹ КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференции и пленумов ЦК. М., 1972, т. 8, с. 268.

² იქვე, ტ. 12, გვ. 123.

თულება. ახალ ბინაში ადამიანს ყველაფერი უნდა ახარებდეს, — ასეთია პარტიის ძირითადი დევიზი ამ საკითხში¹.

ჭერ კიდეც 1965 წელს სკკპ ცკ-ის დადგენილებაში „ტექნიკური საწარმოო ესთეტიკის განვითარების ღონისძიებათა შესახებ“ აღნიშნული იყო წარმოებასა და მშენებლობაში ესთეტიკური საწყისის შედწევის დიდი სახალხო-სამეურნეო და აღმზრდელი მნიშვნელობა, ესთეტიკური საქმიანობის ახალი ტიპის — დიზაინის განვითარებისათვის პირობების შექმნის აუცილებლობა. დიზაინის სწრაფმა განვითარებამ და ფართო გავრცელებამ შემდგომ ათწლეულში საშუალება მოგვცა ახლებურად დაგვეყენებინა და გადავეწყვიტა წარმოებული პროდუქციის ხარისხის საკითხები.

„...წარმატებით სრულდება ისეთი საქონლის წარმოების ამოცანა, რომლებსაც აქვთ სრულყოფილი კონსტრუქციები და თანამედროვე მოდელები, ახალი სამომხმარებლო თვისებები, აგრეთვე კარგად არიან გაფორმებული და შეფუთული და შეესაბამებიან მომხმარებელთა სხვადასხვა გემოვნებასა და მოთხოვნილებას, აგრეთვე არიან ამ დარგში მსოფლიო მიღწევების დონეზე“².

საქონლის წარმოების მოთხოვნილება მიზანდასახულად ხორციელდება და ახალ ასპექტებს იძენს. ბოლო წლებში პარტიის დოკუმენტებში განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა გამოშვებული პროდუქციის ასორტიმენტის სისტემატურ განახლებას, მასობრივი მოთხოვნილების საქონლის ესთეტიკური თვისებების ამაღლებას.

ყოფაცხოვრებაში ესთეტიკის შეღწევას ხელს უწყობს გამოყენებითი და დეკორატიული ხელოვნება. სკკპ ცკ-ის 1975 წლის 29 იანვრის დადგენილებაში „ხალხური მხატვრული სარეწების შესახებ“ ნათქვამია, რომ ხალხური დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნება, რომელიც საბჭოთა სოციალისტური კულტურის განუყოფელი ნაწილია, აქტიურ გავლენას ახდენს მხატვრული გემოვნების ჩამოყალიბებაზე, ამდიდრებს პროფესიონალურ ხელოვნებას და სამრეწველო ესთეტიკის გამომსახველობით საშუალებებს. აღინიშნა, რომ მაღალი ესთეტიკური ღირსებებით გამოირჩევიან ლაქის მინიატიურა, ფერწერა ხეზე, ფინიფტი, მაქმანები, ძვლის და ქვის ნაკეთობები, კერამიკა, ჰედურობა, ქარვის სამკაულები, ხალიჩები და სახელგანთქმული მხატვრული ცენტრების სხვა სახის ნაკეთობები.

¹ КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференции и пленумов ЦК, М., 1972, т. 12, с. 123

² გაზ. „კომუნისტი“, 1971, 29 ოქტომბერი.

ამ ცენტრებში შეინარჩუნეს ისტორიულად ჩამოყალიბებული შემოქმედებითი პრინციპები და შრომითი ჩვევები¹.

მხატვრული საწყისი არა მხოლოდ აღამაზებს ცხოვრებას, არამედ სულიერ ხასიათს აძლევს შრომას, აკეთილშობილებს ადამიანს. „საბჭოთა ლიტერატურა და ხელოვნება... საბჭოთა ადამიანს უვითარებენ ახალი სამყაროს მშენებლის თვისებებს“².

პარტიის პროგრამის ეს სიტყვები წარმოაჩენენ პიროვნებაზე ხელოვნების სულიერი ზემოქმედების მთელ სიღრმეს და მნიშვნელობას და გვიჩვენებენ, თუ რა ადგილს უთმობს პარტია ეს თეატრალური აღზრდას — მშრომელთა კომუნისტური აღზრდის შემადგენელ ნაწილს. ამიტომ არ არის შემთხვევითი, რომ მისი სრულყოფის საკითხს ყურადღება ეთმობა ყველა პარტიულ დოკუმენტში, რომელიც კულტურისა და იდეოლოგიის საკითხებს განიხილავს.

ესთეტიკურ აღზრდაში განსაკუთრებულ როლს ასრულებს ისეთი მასობრივი და დემოკრატიული ხელოვნება, როგორცაა კინო. „კინოხელოვნებამ აქტიურად უნდა შეუწყოს ხელი უფართოესი მასების მარქსისტულ-ლენინური მსოფლმხედველობის ჩანერგვას... კომუნისტური ზნეობრივი პრინციპების... დამკვიდრებას“³.

სწორედ ამიტომ პარტია დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს კინოფილმების იდეურ-ესთეტიკურ მიმართულებას. კინოხელოვნების სოციალური, ორგანიზაციული და ესთეტიკური საკითხები, კინემატოგრაფიისა და ტელეხედვის ურთიერთმოქმედების, სასცენარო საქმის განვითარების, სარეპერტუარო პოლიტიკის პრობლემებია წამოყენებული და გაანალიზებული სკკპ ცკ-ის დადგენილებაში „საბჭოთა კინემატოგრაფიის შემდგომი განვითარების ღონისძიებათა შესახებ“ (1972 წ.).

ესთეტიკური აღზრდის განსაკუთრებულ ფორმას, ხალხთა მასების კულტურის, მათი პოლიტიკური და შრომითი აქტივობის ამაღლების, დასვენების ორგანიზაციის სრულყოფის მნიშვნელოვან საშუალებას წარმოადგენს მხატვრული თვითმოქმედება⁴. თვითმოქმედი ხელოვნება სოციალისტური კულტურის განუყოფელ ელემენტად იქცა. საზოგადოების მხატვრული საუნჯის გამდიდრების და

¹ КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК М., 1972, т. 11, с. 502.

² სკკპ პროგრამა, თბ., 1967, გვ. 149.

³ გაზ. „კომუნისტი“, 1972, 22 აგვისტო.

⁴ О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественно-го творчества. Постановление ЦК КПСС от 28 марта 1978 г. Справочник партийного работника., М., 1979, вып. 19, с. 363.

განვითარების საფუძველია მასობრივი მხატვრული თვითმოქმედების და პროფესიული ხელოვნების შეხამება¹. მხატვრულ თვითშემოქმედებაში მონაწილეობს 25 მილიონზე მეტი ადამიანი, გაიზარდა თვითმოქმედი კოლექტივების ოსტატობა. ისინი არა მარტო ჩვენი ქვეყნის მოსახლეობის წინაშე გამოდიან, არამედ საზღვარგარეთაც. ბევრ მათგანს მიეკუთვნა სახალხო თეატრის წოდება.

სკკპ მოითხოვს, რომ ესთეტიკური აღზრდა წარმოებდეს დიფერენცირებულად, ქვეყნის მოსახლეობის განსხვავებული პროფესიონალური და ასაკობრივი ჯგუფების თავისებურებების, ინტერესების და მოთხოვნილებების გათვალისწინებით. ამავე დროს განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ახალგაზრდობის სულიერ განვითარებას, „...მხატვრული შემოქმედებისადმი აქტიური ინტერესების განვითარებას, ტალანტისა და ნიჭის გამოვლინებას“². ამისათვის კი აუცილებელია ადრეული ასაკიდანვე ვაზიაროთ ბავშვები მშვენიერების სამყაროს, განვაავითაროთ მათი შემოქმედებითი ნიჭი და მიღრეკილებები.

ჯერ კიდევ 1969 წელს სკკპ ცკ-მა და სსრკ მინისტრთა საბჭომ დადგენილებაში „პროფესიულ ტექნიკური განათლების სისტემის სასწავლო დაწესებულებებში კვალიფიციური მუშების მომზადების გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ“ ყურადღება მიაქცია მუშათა კლასის ახალგაზრდა თაობაში ესთეტიკური აღზრდის გაძლიერების, ხელოვნებასა და კულტურასთან მუშა-ახალგაზრდობის ზიარების აუცილებლობას. ამ მიზნით, რეკომენდირებული იყო პროფტექგანათლების სასწავლებლებთან შემოქმედებითი ორგანიზაციების კავშირის გაძლიერება. ამის შესახებ იყო საუბარი სკკპ ცკ-ის და სსრკ მინისტრთა საბჭოს შემდგომ დადგენილებაში, რომელიც ეხებოდა პროფტექგანათლების სისტემის მოსწავლეთა სწავლებისა და აღზრდის პროცესის სრულყოფას³. ზრუნავს რა თანამედროვე მუშის სულიერ წყობაში ესთეტიკური საწყისის გაძლიერებაზე, პარტიამ წამოაყენა მხატვრული თვითმოქმედების განვითარების და ამ სასწავლო დაწესებულებებში ესთეტიკის საწყისების კურსის სწავლების ღონისძიებების ამოცანა. ამ კურსის პროგრამის საფუძველზე მომზადდა და გამოიცა, სპეციალური სახელმძღვანელო „ესთეტიკური აღზრდა“.

¹ КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, 1972, т. 8, с. 296.

² ვაზ. „კომუნისტი“, 1968, 8 ოქტომბერი

³ КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, 1972, т. 11, с. 106; т. 12, с. 527.

სოფლის მოსახლეობის ესთეტიკური აღზრდის აქტივიზაციას ხელს უწყობენ სოფლად კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებების მუშაობის გაუმჯობესების და მათი ქსელის გაფართოების ღონისძიებები, რომლებიც გატარდა სკკპ ცკ-ის და სსრკ მინისტრთა საბჭოს 1977 წლის 10 ნოემბრის დადგენილების „სოფლის მოსახლეობის კულტურული მომსახურების შემდგომი გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ“¹ შესაბამისად.

სკკპ ცკ-მა მოიწონა კულტურის მუშაკთა ინიციატივა ხუთწლედის დამკვერელურ მშენებლობებზე — ბამი, კამაზი და სხვ. შეფობის აღების შესახებ. თეატრალური კოლექტივების და მწერლების სახალხო მშენებლობებზე შეფობის მნიშვნელობა მდგომარეობს იმაში, რომ „მიმდინარეობს ცხოველმყოფელი პროცესი, როცა, ერთი მხრივ, ხელოვნება მდიდრდება ცხოვრების ცოდნით, მეორე მხრივ კი მშრომელთა მრავალმილიონიანი მასები სულ უფრო მეტად ეზიარებიან კულტურის ღირებულებებს“².

კულტურის დემოკრატიზაციის ყველა ეს პროცესი პრინციპულ გავლენას ახდენს ესთეტიკური ღირებულებების შინაარსზე და ხელს უწყობს ჰუმანისტების მარადიული ოცნების — ხ ა ლ ხ ის ც ხ ო ვ რ ე ბ ა ს თ ა ნ კ უ ლ ტ უ რ ი ს „შ ე რ წ ყ მ ი ს ა ს რ უ ლ ე ბ ა ს.

საბჭოთა ადამიანის სულიერი სახის ჩამოყალიბებისადმი პარტიის უდიდეს ყურადღებაზე მიუთითებს სკკპ ცკ-ის დადგენილება „იდეოლოგიური, პოლიტიკურ-აღმზრდელი მუშაობის შემდგომი გაუმჯობესების შესახებ“ (1979 წ. 26 აპრილი). ამაში დიდი როლის შესრულება ეკისრება საბჭოთა მხატვრულ ინტელიგენციას. ამიტომ პარტია განსაკუთრებით ზრუნავს მის იდეურ-პოლიტიკურ და შემოქმედებით ზრდაზე. დადგენილებაში ნათქვამია: „პარტიული ორგანიზაციების, კულტურის ორგანოების, იდეოლოგიური დაწესებულებების და უწყებების, შემოქმედებითი კავშირების წინაშე დასახულია ამოცანა სრულყოფილი მხატვრული ინტელიგენციის იდეურ-პოლიტიკური აღზრდა და მარქსისტულ-ლენინური განათლება, დღენიდაგ იზრუნონ მწერალთა, მხატვართა, კომპოზიტორთა, თეატრისა და კინოს მოღვაწეთა, ყურნალისტთა მაღალი იდეურობის, მოქალაქეობრიობისათვის, მათი შემოქმედებითი აქტიურობის განვითარებისათვის... მეტი აქტიურობა მართებთ შემოქმედებითს კავშირებს ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების ტენდენციების ანალიზში, ნაწარმოების მომთხოვნელ, ამხანაგურ

¹ КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, 1972, т. 12, с. 570.

² სკკპ XXV ყრილობის მასალები, გვ. 109

შეფასებაში, ახალგაზრდა შემოქმედებითი კადრების აღზრდაში; ამ პოზიციებიდან უფრო ღრმად ჩასწვდნენ თეატრების, მუსიკალური კოლექტივების საქმიანობას, სახვითი ხელოვნების, მხატვრული თვითშემოქმედების მდგომარეობას, მზრუნველობა არ მოაკლონ მათს შემდგომ განვითარებას¹.

მხატვრული შემოქმედების თავისუფლება — სსრკ მოქალაქეთა ხელშეუვალი უფლებაა, რომელიც განმტკიცებულია სსრკ კონსტიტუციით: სსრკ მოქალაქეებისათვის გარანტირებულია კომუნისტური მშენებლობის მიზნების შესაბამისად მხატვრული შემოქმედების თავისუფლება, რომელიც უზრუნველყოფილია ლიტერატურისა და ხელოვნების ფართო განვითარებით². ხელოვნის შემოქმედების თავისუფლება პარტიულ დოკუმენტებში უკავშირდება ხელოვნის შეგნებულ ორიენტაციას სოციალისტური პიროვნების ჰარმონიული სულიერი სამყაროს ფორმირებაზე, მშრომელთა აღზრდას კომუნისტური იდეების და იდეალების სულისკვეთებით, ესე იგი მათი შემოქმედებითი პოზიციის კომუნისტურ პარტიულობას.

მხატვრული კულტურისადმი მიძღვნილი პარტიული დოკუმენტების სტრუქტურა — თეორიული დებულებების წამოყენება და ფორმულირება, პრობლემების კონკრეტული და დეტალური დაყენება, ნაკლოვანებების კრიტიკა და მათი აღკვეთის ღონისძიებათა შემუშავება, მომწიფებული საკითხების გადაწყვეტისათვის საშუალებების გამონახვა — წარმოადგენს მომწიფებული სოციალიზმის საზოგადოების მხატვრული კულტურის მშენებლობის პრაქტიკასთან თეორიის შერწყმის ნიმუშს.

ესთეტიკა ესთეტიკური აღზრდის თაობაზე

(ვეპანიზმი ესთეტიკის და ხელოვნების უმაღლესი მიზანი და აზრია)

ესთეტიკური აღზრდა მიმართულია მთლიანი შემოქმედებითი პიროვნების ფორმირებაზე და მოიცავს პიროვნების ინტელექტუალურ, ემოციურ, ნებელობით, ღირებულებით — ორიენტაციულ მხარეებს. იგი მსჭვალავს ადამიანის აქტივობის ყველა სფეროს. აღზრდის სიღრმესაც, გრძნობების სიფაქიზესაც, არჩევის თავისებურებასაც, პოზიციასაც. ესთეტიკური სწავლება ესთეტიკურ ცოდნას გვაძლევს. ესთეტიკური აღზრდა ყოველის მოც-

¹ გაზ. „კომუნისტი“, 1979, 6 მაისი

² იხ.: სსრკ კონსტიტუცია (ძირითადი კანონი), 1977, თ. 7, სტატია 47.

ველია და განსაზღვრავს ადამიანის არა მარტო ცოდნას, არამედ ხასიათსაც. ესთეტიკური აღზრდა, ესთეტიკური განათლება ცოდნის დაგროვება არაა. ესთეტიკა თითქოსდა ადამიანის ნაწილი ხდება, რადგან მისი პიროვნება ოთხი კომპონენტის ერთობლივი ზემოქმედებით ყალიბდება. ეს კომპონენტებია ესთეტიკური თეორია, ბუნებრივი და საზოგადოებრივი სამყარო, ხელოვნების ნაწარმოები და მისი საკუთარი ესთეტიკური მოღვაწეობა. ესთეტიკურ მოღვაწეობაში წინა სამი კომპონენტის ზემოქმედების აღქმა-ათვისებაც შედის (მხატვრული და ესთეტიკური ღირებულებები) და შემოქმედებაც — სილამაზის კანონების მიხედვით.

ესთეტიკური აღზრდა გულისხმობს პიროვნების ესთეტიკური მრწამსის ერთიანობას მის ინტელიციურ ორიენტაციებთან და საქმიანობის ყველა სფეროში თვითგანვითარებასთან. ეს კი მოითხოვს არა მარტო ესთეტიკურ სწავლელობას, არამედ განათლებასაც, მრწამსსაც, ხასიათის დახვეწასაც. ესთეტიკური აღზრდის განსაკუთრებული ღირებულება ისაა, რომ იგი ხელს უწყობს პიროვნების თვითშემეცნებას და თვითჩაღრმავებას, წარმოადგენს კაცობრიობასთან ადამიანის ზიარების, სოციალიზაციის უმაღლეს ფორმას. ამიტომ უსაფუძვლო არაა აზრი, რომ „ესთეტიკა — მომავლის ეთიკა“¹.

ესთეტიკური აღზრდის ძლიერი მხარეა მასში დიდაქტიკის არარსებობა. ზემოქმედება პიროვნებაზე უანგაროდ, შეუმჩნეველად, განუზრახველად ხდება. ესთეტიკური აღზრდის მიზნები იმდენად ფართოა, რომ უშუალო სარგებლობა გამორიცხულია, მაგრამ პროცესი ფართო საზოგადოებრივ მნიშვნელობას ფლობს.

ზნეობრივი აღზრდა მოცემული საზოგადოებისათვის აქტუალური სოციალური თვისებების მქონე პიროვნების ჩამოყალიბებას გულისხმობს. ესთეტიკურ აღზრდას კი მხედველობაში აქვს არა მარტო მოცემული საზოგადოება, არამედ საბოლოო ანგარიშით მთელი კაცობრიობა როგორც პიროვნების ცხოველმყოფელების ასპარეზი, ორიენტირი და კრიტერიუმი. ესთეტიკური აღზრდა ავითარებს ადამიანის ზემოქმედებით უნარს, ასწავლის მას სამყაროსადმი ჭეშმარიტად ადამიანურ დამოკიდებულებას. ყოველივე ეს ესთეტიკური აღზრდის აქტუალობის და მისი სფეროს და მნიშვნელობის შემდგომი გაფართოების წყაროა.

ესთეტიკური აღზრდა, უპირველეს ყოვლისა, ხვეწავს ცნობიერების უშუალოდ ესთეტიკურ სფეროს: ესთეტიკურ გემოვნ-

¹ Горький М. Собр. соч. В 30-ти т. М., 1953, т. 24, с. 252.

ნებას, ღირებულებით ორიენტაციებს, იდეალებს, პოზიციებს, კრიტიკიუმებს, მაგრამ მისი ზემოქმედება მთელს პიროვნებაზეც ვრცელდება. ესთეტიკური აღზრდის სასურველი, ოპტიმალური შედეგია მთლიანი და ჰარმონიული, თავისთავად და სოციალურად ღირებული, შემოქმედებითად აქტიური პიროვნების ჩამოყალიბება, ეს არის მაღალი ინდივიდუალური ესთეტიკური კულტურის მქონე ადამიანი, რაც საშუალებას აძლევს მას იცხოვროს ჰუმანური ცხოვრებით და იმოქმედოს მტკიცედ, მიზანსწრაფულად, გამორჩევით, პროდუქტიულად, პრაქტიკულად. პიროვნების ესთეტიკური აღზრდილობის მაჩვენებელია მისეული დამოუკიდებელი ჰუმანური მოქმედება, მაღალი გემოვნების შესატყვისი ქცევის კეთილშობილური ტიპი, მანერები და გარეგნული იერი.

ხელოვნება ესთეტიკური აღზრდის გული და მთავარი საშუალებაა, მაგრამ ესთეტიკურ აღზრდაში დიზაინიც, სპორტიც და ესთეტიკური ასპექტების მქონე საქმიანობის სხვა ფორმებიც მონაწილეობენ.

ესთეტიკური აღზრდის განსაკუთრებული სპეციფიკური ასპექტია პედოგოგიკური ეფექტი: პიროვნების ჩამოყალიბება ესთეტიკური ტიპობის განცდისას მიმდინარეობს, რაც ამ პროცესს არა მარტო ძალდაუტანებელ ხასიათს ანიჭებს, არამედ სასიამოვნოსაც კი ხდის მას. ესთეტიკური აღზრდა „სათამაშო სიტუაციაში“ მიმდინარეობს: ადამიანის გრძნობები და აზრები იხვეწებიან უანგარობის სიტუაციაში, ცნობიერების გაძლიერებული შინაგანი მუშაობით, რომელიც არ გულისხმობს უშუალო პრაქტიკულ მოქმედებას, არამედ ამზადებს ადამიანს ცხოვრებისათვის, მომავალი რეალური სიტუაციების ფართო სპექტრში ქცევისათვის.

ესთეტიკური აღზრდა თან კომპენსატორულ ამოცანებსაც სწევებს — ცხოვრებისეულ ნაღველს უმსუბუქებს ადამიანს და სამყაროსა და მასში საკუთარი მდგომარეობის გაუმჯობესებისათვის სამოქმედოდ განაწყობს მას. აღზრდის ეს ტიპი სწევებს განმანათლებლობით — ევრიტიკულ ამოცანასაც, ხელს უწყობს ახალი ცოდნითა და ესთეტიკური გამოცდილებით ადამიანის სულიერ გამდიდრებას. გარდა ამისა, ესთეტიკურ აღზრდას შედეგად მოსდევს: არტისტიზმი — გრძნობების და გემოვნების დახვეწა და სრულყოფა; ღირებულებით — ორიენტაციული ეფექტი — სინამდვილის და ხელოვნების მოვლენების, ღირებულებათა ორგანიზებული იერარქიის და ამის შესაბამისად საქმიანობის მიმართულების ამორჩევის უნარი; კრეატილობა —

სწრაფვა შემოქმედებისაკენ, სამყაროსა და ხელოვნების შემოქმედებითი აღქმის მოთხოვნილების და უნარის განვითარება.

XX ს-ში ხელოვნებამ წამოაყენა განუწყვეტლივ მზარდი ადამიანის კონცეფცია. მაგრამ ამ ზრდის მიმართულება და შედეგები სრულიად საპირისპირო შეიძლება იყვნენ. ამერიკელი ფანტასტი დ. შელიგი მოთხრობაში „საოცარი ბავშვი“ წინასწარმეტყველებს პიროვნების განუწყვეტელ და დაჩქარებულ ზრდას, რაც შემზარავ შედეგებამდე მიდის... დოქტორმა ელიოტმა გამოიგონა და თავის მეგობრებს შვილებისათვის შესთავაზა ფიზიკური და სულიერი ზრდის სტიმულატორი: ბავშვი სწრაფად განვითარდება და მშობლები განთავისუფლებიან მასზე ზრუნვისაგან. წინადადება მიიღეს. შედეგი მართლაც რომ ზღაპრულია: ექვსი კვირის ბავშვი უკვე დამოუკიდებლად ჭამს და ლაპარაკობს, ორი წლისა — კითხულობს. ბოლოს დოქტორი ელიოტი გაამუდგინებს „ბავშვი — საოცრების“ ქეშმარიტ უპირატესობებს და მისი დაჩქარებული ზრდის მნიშვნელობას: ეგოიზმის, სისასტიკის განვითარება ერთადერთი შესაძლებლობაა ბავშვისათვის ცოცხალი გადარჩეს დაუნდობელი კონკურენციის პირობებში, რომელიც კიდევ გაძლიერების ტენდენციით ხასიათდება. ვითარდება რა კონკურენციის უნარმქონე ეგოისტი, უკვე 6 წლის საოცარი ბავშვი თანდათან გაუუცხოვდა ადამიანებს. მამა, რომელიც შეშფოთებულია მოვლენების განვითარებით, მიდის დოქტორ ელიოტთან და ართმევს მას რვეულს სათაურით „მომავლის ბავშვი. პროსპექტი“, რომელშიც კითხულობს: „მომავლის ბავშვის... მეექვსე წელი აღინიშნება შეჯიბრებისადმი სწრაფვის მაღალი განვითარებით... ის, ბუნებრივია, დაუპირისპირდება თავის მშობლებს და სწრაფად მოსპობს მათ, როგორც თავისი შემდგომი განვითარების დაბრკოლებას“. შეძრწუნებული მამა გადასწყვეტს მოწამლოს თავისი ვაჟი. ის სახლისკენ მიიჩქარის, მაგრამ კარის გაღებისთანავე ესმის ცოლის სიკვდილისწინა ხრილი... ასეთია პიროვნების განუწყვეტელი ზრდის შედეგი, თუ ეს ზრდა არ არის განმსჭვალული ჰუმანისტური იდეებით, თუ ადამიანი ეგოცენტრულად ჩაკეტილია და საკუთარი თავის გარდა სხვა არავითარი მიზანი არ გააჩნია. ეგოისტურ საფუძველზე ხასიათის დაჩქარებული და განუწყვეტელი განვითარება იქცევა ადამიანში ყოველივე ადამიანურის სრულ დეგრადაციად. ჰუმანიზმის გარეშე ადამიანის ქეშმარიტი განვითარება არ არსებობს. ადამიანმა თავისი თავი ხალხს უნდა უძღვნას, იყოს ადამიანი სხვებისათვის; ეგოისტური ჩაკეტილობა უაზროს ხდის ცხოვრებას, აბსურდად აქცევს მას.

მაგრამ პიროვნების ზრდა ჰუმანისტური ღირებულებების გარე-

შე და საზოგადოების განვითარება ადამიანების ინტერესების საზიანოდ ერთნაირად არაპროგრესულია თავისი არსით. მშვენიერი ადამიანი შეიძლება ჩამოყალიბდეს მხოლოდ საზოგადოებაში, რომელიც ჭეშმარიტად ჰუმანისტურ საწყისებზეა აგებული.

მაგრამ ისტორიაში ვერ ხარობდა ჰუმანიზმი, რისი სიმბოლოცაა სერვანტესისეული მწყემსი ბიჭი, ბატონი უმცირესი დანაშაულისათვისაც კი სასტიკად რომ სცემდა. სამართლიანობის კეთილშობილი მაძიებელი დონ კიხოტი გამოექომაგა ბიჭუნას და დაემუქრა მის ბატონს. მაგრამ როგორც კი რაინდი წავიდა, ბატონმა ადრინდელზე დაუნდობლად დასაჯა მწყემსი. და როცა რაინდი კვლავ გამოჩნდა ამ მხარეში, ბიჭუნა შეევედრა, აღარ გამოქომაგებოდა მას: სიკეთის ძიება იქცევა ახალ, უფრო დიდ ბოროტებად. იქნებ, ბოროტებისადმი წინაღუდგომლობის იდეაა სწორი? იქნებ, ბოროტების წინააღმდეგ საბრძოლველად დონ კიხოტი მცდარ საშუალებას მიმართავდა?

საზოგადოებრივი, მეცნიერული და ტექნიკური პროგრესი ვექტორული სიდიდეებია, ესე იგი მათ ყოველთვის გარკვეული მიმართულება აქვთ. კაცობრიობის წინაისტორიის განმავლობაში, როგორც კ. მარქსმა უწოდა საზოგადოების ანტაგონისტური განვითარების მთელ პერიოდს, თითქმის ყველა ტექნიკურ აღმოჩენას სიკეთესთან ერთად ახალი უბედურებაც მოჰქონდა ადამიანებისათვის. შუა საუკუნეებში ბერმა ბ. შვარცმა გამოიგონა ფხვნილი ფეიერვერკებისათვის, მაგრამ ეს ღენთი განადგურების და მკვლელობის რარაღად იქცა. ელექტრომაგნიტი, რომლის დახმარებითაც ნეოფაშისტური „ულტრები“ აწამებდნენ ადამიანებს — ტექნიკური პროგრესის ისეთივე პირმშოა, როგორიც მაცივარი ჩვენს ბინაში. ატომური აფეთქება ხიროსიმაში ასევე ტექნიკური პროგრესის შედეგია. არ არსებობს საზოგადოების ჭეშმარიტი პროგრესი ჰუმანიზმის გარეშე, არ არსებობს ჭეშმარიტი ჰუმანიზმი საზოგადოების პროგრესის გარეშე.

როგორია ხელოვნების როლი თანამედროვე საზოგადოებაში? ოდესღაც ფ. მ. დოსტოვესკიმ განაცხადა: „მშვენიერება იხსნის კაცობრიობას“. კი მაგრამ, რატომ ვერ იხსნა? განა ცოტა შედეგები შეიქმნა კაცობრიობის ისტორიაში? „გულივერის მოგზაურობის“ გამოქვეყნების შემდეგ სვიფტი საზოგადოების გამოსწორებას, მასში ბოროტების, უსამართლობის მოსპობას ელოდა. მოხუცი ძალზე დანაღვლიანდა მისი ნაწარმოების გამოსვლიდან ათი წლის შემდეგაც არაფერი რომ არ შეიცვალა სამყაროში, როგორ შეიძლება ხელოვნების ქმედითობის იმედი გვექონდეს, როცა ისტორიის გა-

მოცილილება ასე მწარეა? „რევიზორმა“ არც მექრთამეები მოსპო და არც ბიუროკრატები. შექსპირმა ვერ დაიხსნა სამყარო იავოები-საგან, პუშკინმა — სალიერებისაგან, მოლიერმა — მიზანტროპებისა და ფარისევლებისაგან. გ. უსპენსკი მოგვითხრობს, თუ როგორ დაეხმარა ვენერა მილოსელი ერთ ცხოვრებისაგან დაჩაგრულ, დაბეჩავებულ ადამიანს. მაგრამ რამდენი ადამიანია დაჩაგრული იმავე სამყაროში, რომელშიც არსებობს ვენერა მილოსელიც და რაფაელის „სიქსტის მადონაც!“ ფაშისტური საკონცენტრაციო ბანაკის მრავალი ზედამხედველი მუსიკის მოყვარული იყო და ტყვეებისაგან ორკესტრსაც კი ჰქმნიდა. მუსიკოსები ზედამხედველებს სილამაზეს ჩუქნიდნენ, ზედამხედველები მუსიკოსებს კი — სიკვდილს. ყავისფერი ჭირისაგან სამყარო მუსიკამ კი არ იხსნა, არამედ იარაღმა და ხალხის გმირობამ.

საზოგადოებაში მრავალი ძალა მოქმედებს, და სილამაზე, ხელოვნება — მხოლოდ ერთ-ერთი მათგანია. სილამაზეს შეუძლია „იხსნას სამყარო“, მაგრამ მაშინ, თუ საზოგადოებრივად დამანგრეველი ძალები ძირ-ფესვიანად არ სპობენ ყოველივე იმას, რასაც ქმნის ხელოვნება.

ხელოვნება განსაკუთრებული ძალით ასრულებს თავის საზოგადოებრივ დანიშნულებას იქ და მაშინ, სადაც და როდესაც მთელი საზოგადოებრივი, მეცნიერული და ტექნიკური პროგრესი მიმართულია ადამიანსა და კაცობრიობის ჰარმონიის დამკვიდრებისაკენ, ესე იგი, გარკვეული აზრით, ექვემდებარება სილამაზის მიზნებს. მეცნიერების უმაღლესი მიზანი ადამიანებისათვის ცოდნის მიცემაა. ტექნიკის უმაღლესი მიზანი — მეცნიერების მიერ მოპოვებულ ცოდნაზე დაყრდნობით დააკმაყოფილოს ადამიანების მატერიალური და სულიერი მოთხოვნილებები. ხელოვნების უმაღლესი მიზანია — სოციალურად მნიშვნელოვანი და თვითღირებადი პიროვნების ყოველმხრივი განვითარება. ამიტომ ხელოვნებას შეუძლია ჰუმანიტური იდეებით განმსჭვალოს მეცნიერული და ტექნიკური პროგრესი.

XX ს-ში გაჩნდა მრავალი კონცეფცია, რომლებიც პიროვნებისა და საზოგადოების ჰარმონიის პრინციპულ შეუძლებლობას ამტკიცებს. ფილოსოფოსი — იდეალისტი ნ. ა. ბერდიევი, მაგალითად, წერდა: „პიროვნებისა და საზოგადოების წინააღმდეგობა და კონფლიქტი... ადამიანური ცხოვრების მარადიულ ტრაგიზმს მიეკუთვნება“. მაგრამ პიროვნებისა და კაცობრიობის ჰარმონია პრინციპულად შესაძლებელია: იქ, სადაც საზოგადოებრივი პროგრესი უზრუნველყოფს პიროვნების ბედნიერებას და სადაც ის სამუდამოდაა

განთავისუფლებული ეგონისტური ჩაკეტილობისაგან, — იქ ყოველი ნაბიჯი წინ აღარ იქცევა ადამიანის ახალ ბორკილად. კაცობრიობის გადასვლა „აუცილებლობის სამეფოდან თავისუფლების სამეფოში“ მოწოდებულია უზრუნველყოს კომუნიზმი როგორც რეალური ჰუმანიზმი: ადამიანის განვითარება, მისი განუწყვეტელი სრულყოფა ხდება საზოგადოების საშუალებით, ხალხისათვის, ხოლო საზოგადოების განვითარება — ადამიანის საშუალებით, პიროვნების საკეთილდღეოდ. ადამიანისა და კაცობრიობის ამ დიალექტიკაშია ისტორიის არსი და აზრი. პიროვნების ყოველმხრივი განვითარება, საზოგადოებასთან, კაცობრიობასთან მისი ჰარმონიული დაკავშირება — ხელოვნების უმაღლესი ჰუმანური დანიშნულებაა.

სარჩევი

შენსავალი

ესთეტიკა—როგორც მეცნიერება	1. ესთეტიკის საგანი და ამოცანები	11
ესთეტიკა — როგორც ესთეტიკური საქმიანობის თეორია	2. ესთეტიკური ცოდნის ხისტემოზა	20
მეცნიერება სამყაროს ათვისების ზოგადსაქაცობრიო ასპექტების შესახებ	1. ესთეტიკური საქმიანობა	29
ესთეტიკა — როგორც ზოგადსაქაცობრიო ღირებულების აქსიოლოგია	2. ესთეტიკის პრობლემები	44
ესთეტიკა — არის ზელოვნების სოციოლოგია მეცნიერება მხატვრული შემოქმედების საზოგადოებრივი ბუნების შესახებ	1. ესთეტიკური. მისი არსება და ძირითადი ფორმები	55
ესთეტიკა — არის ზელოვნების გნოსეოლოგია მეცნიერება მხატვრულ აზროვნებაზე	2. მშვენიერი	65
ესთეტიკა — როგორც ზელოვნების ონტოლოგია მეცნიერება მხატვრული კულტურის სოციოლურ ყოფიერებაზე	3. ამაღლებული	83
	4. ტრაგიკული	93
	5. კომიკური	112
	6. ესთეტიკური თვისებების მრავალფეროვნება	137
	1. ხელოვნება როგორც სოციალური მოვლენა	155
	2. ხელოვნების პოლიფუნქციურობა	178
	1. მხატვრული, სახე არის მხატვრული აზროვნების ფორმა	207
	2. მხატვრული მეთოდი როგორც სახეობრივი აზროვნების წესი	221
	1. მხატვრული ნაწარმოები როგორც ხელოვნების ყოფიერების ფორმა	239
	2. მხატვრული სტილი	250
	1. მხატვრული შემოქმედების ფსიქოლოგია	267
	2. მხატვრული აღქმის ფსიქოლოგია	272
	3. ხელოვნება როგორც აღქმის საგანი	281

ესთეტიკა — ხელოვნების თეორიული ისტორიაა	1. მხატვრული პროცესის დინამიკის კანონზომიერებანი	291
მეცნიერება მხატვრული პროცესის შესახებ	2. ისტორიული სტადიურობის კანონზომიერებანი და მხატვრული პროცესის სტრუქტურები	302
ესთეტიკა — ხელოვნების მორფოლოგიაა	3. მოდერნისტული მიმართულებები (კრიტიკული ანალიზი)	331
მეცნიერება მხატვრული შემოქმედების სახეთა სისტემის შესახებ	1. ხელოვნების სახეები	357
ესთეტიკა—მხატვრული კომუნიკაციის თეორია, ხელოვნების სემიოტიკა და კულტუროლოგია	2. ხელოვნების სახეების ისტორიული დინამიკა	400
მეცნიერება მხატვრული საქმიანობის პროდუქტების ტრანსლაციის, ნიშნიერო სისტემებისა და კულტურული მნიშვნელობის შესახებ	1. ხელოვნება როგორც მხატვრული კომუნიკაცია	421
ესთეტიკა — მხატვრული კრიტიკის თეორია და მეთოდოლოგიაა	2. ხელოვნება როგორც ენა. ესთეტიკური და მხატვრული საქმიანობის სემიოტიკა	428
მეცნიერება ხელოვნების ანალიზის ამოცანების და ინსტრუმენტების შესახებ	3. ხელოვნება როგორც კულტურის ფენომენი	436
ესთეტიკის პრობლემების კვლევის თეორიული და პრაქტიკული შედეგები		
	1. ესთეტიკა კრიტიკის თეორიაა	447
	2. ესთეტიკა კრიტიკის მეთოდოლოგიაა	462
	ესთეტიკა ესთეტიკური და მხატვრული საქმიანობის ფილოსოფიაა	487

Юрий Борисович Боров

Эстетика

(На грузинском языке)

Издательство «Хеловнеба»
Тбилиси, пр. Плеханова, 179
1986

რედაქტორი ვ. პეტრიაშვილი
გამომცემლობის რედაქტორები: გ. ხეთაგური, მ. ხოსიტაშვილი
მხატვარი ვ. ვაბელია
მხატვრული რედაქტორი გ. ხუციშვილი
ტექნიკური რედაქტორი რ. კოსრეიძე
კორექტორები: თ. ჩიქვინიძე, მ. მგალობლიშვილი
გამომშვები გ. იოსელიანი

ს. ბ. № 608

გადაეცა წარმოებას 15.07.86
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 15.11.86
ქალაქის ზომა 60×90¹/₁₆
ნაბეჭდი თაბახი 33
პირ. საარტიცხო-საგამომცემლო თაბახი 25,8
შეკვ. № 1423 ტირაჟი 10.000
ფახი 8 მან. 80 კაპ.

გამომცემლობა „ხელოვნება“,
თბილისი, პლ. ხანოვის 179
1986

საქართველოს სსრ გამომცემლობათა, პოლიგრაფიისა და წიგნით
ვაკრობის საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის თბილისის ი. ჭავჭავაძის
სახ. წიგნის ფაბრიკა, მეგობრობის გამზირი № 7.

Тбилисская книжная фабрика им. И. Чавчавадзе Государствен-
ного комитета Грузинской ССР по делам издательств, по-
лиграфии и книжной торговли, пр. Дружбы № 7.