

ბორის წმინაძე

ქარქისტიული ესთეტიკის საკითხები

საქართველოს სსრ უმაღლესი და საშუალო სპეციალური განათლების
სამინისტროს მიერ დამტკიცებულია დამხმარე სახელმძღვანელოდ
სტუდენტებისათვის



თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა
თბილისი 1968

ნაშრომი ეხება მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის ძირითად საკითხებს, რომელთა ანალიზს ავტორი ხშირ შემთხვევაში იძლევა თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკის კრიტიკის ფონზე. ამასთან ნაშრომში გათვალისწინებულია საბჭოთა ესთეტიკური აზროვნების მიღწევები.

, შრომა წარმოადგენს დამხმარე სახელმძღვანელოს უმაღლესი სასწავლებლების სტუდენტთათვის.

ისტორიკა როგორს მისწავლება

§ 1. ტერმინ „ესთეტიკის“ გენეზისი. ტერმინი „ესთეტიკა“ (αἰσθητική) ბერძნული წარმოშობისაა და ნიშნავს გრძნობადობას, გრძნობადი აღქმის უნარის მქონეს. პირველად იგი გვხვდება გერმანელ ფილოსოფოს ალექსანდრ გოტლიბ ბაუმგარტენთან 1750 წელს. ბაუმგარტენის აზრით, ადამიანის მიერ სამყაროს შემეცნება შედგება ორი საფეხურისაგან: ემოციურისა და რაციონალურისაგან. ემოციური ანუ გრძნობადი შემეცნება თავის სრულყოფას აღწევს მშვენიერებაში, რაციონალური — ქეშმარიტებაში. პირველი შენაწევრება მცნიერებას ეწოდება ესთეტიკა, ხოლო მეორის — ლოგიკა. ამრიგად, ბაუმგარტენის მიხედვით ესთეტიკის მცნიერებას საქმე აქვს გრძნობად შემეცნებასთან, რომლის საბოლოო მიზანს თუ ამოცანას წარმოადგენს მშვენიერება.

ესთეტიკის შემოფარგვლას მშვენიერების საკითხებით ბევრი მკვლევარი იზიარებს, მაგრამ სადაოდ მიაჩნიათ მშვენიერების ბაუმგარტენისეული გაგება. მშვენიერება არ არის აუცილებლად გრძნობადი შემეცნების პროდუქტი და, მაშასადამე, ტერმინი „ესთეტიკა“ შეუფერებელია. ამ მცნიერებისათვის. გრძნობები, ემოციები ფსიქოლოგიის საქმეა, ჩვენთვის საინტერესო მცნიერებას კი უმჯობესია ეწოდოსთ კალისტიკა, რადგან კალოს (αἰσθητική) ბერძნულად სწორედ მშვენიერს ნიშნავს.

ამა თუ იმ მცნიერებისათვის მისი საგნის შესაბამისი სახელწოდების დარქმევა ბუნებრივი მოთხოვნაა, მაგრამ ჰეგელის სამართლიანი შენიშვნით, რომელიც ასევე უკმაყოფილებას გამოთქვამს ტერმინ „ესთეტიკის“ შეუფერებლობის გამო, მოცემულ შემთხვევაში სახელის შეცვლას აზრი არა აქვს, ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ მან უკვე დაიმკვიდრა მოქალაქეობრივი უფლება და, მეორეც, მთავარია არა სახელწოდება, არამედ ის შინაარსი, რომელიც ამ სახელწოდების ქვეშ იგულისხმება. ამას ისიც უნდა დაემატოს, რომ დღეისათვის „ესთეტიკურს“ პირვანდელი აზრით აღარავინ ხმარობს. როდესაც

ლაპარაკია ესთეტიკასა და ესთეტიკურზე, გულისხმობენ არა საზოგადოდ ემოციებს და მათთან დაკავშირებულ მოვლენებს, არამედ კარკვეული ტიპის ემოციებსა და შესაბამის ობიექტებს.

§ 2. ესთეტიკურის თანამედროვე მნიშვნელობა. იმის დასადგენად, თუ რა არის ესთეტიკური, რა ბუნებისაა იგი, რა დამახასიათებელი ნიშნების მატარებელია და სხვა, აუცილებელია კვლადაკვალ გავყვეთ ესთეტიკის მეცნიერებას. ესთეტიკის მეცნიერების შესწავლას შეუძლია მოგვეცეს მეტნაკლებად ზუსტი პასუხი დასმულ კითხვაზე. მაგრამ გაუგებრობის თავიდან ასაცილებლად წინასწარ მაინც საჭიროა საორიენტაციო მნიშვნელობის მქონე ზოგადი ხასიათის განმარტების გაკეთება. ამგვარი განმარტება, როგორც წესი, უფრო მეტად სალაპარაკო ენაში დადგენილ მნიშვნელობას უნდა ემყარებოდეს, ვინემ ვიწრო სპეციალისტის მიერ მიღებულ განსაზღვრებას. როგორც ესმის ესთეტიკური ამა თუ იმ ფილოსოფოსს, — ეს სპეციალური კვლევის საქმეა და საორიენტაციო მასალად ვერ გამოდგება. საორიენტაციოდ მასალის ფუნქცია შეუძლია შეასრულოს მხოლოდ სიტყვის ყოველდღიურ ხმარებაში მიღებულმა შინაარსმა. ყოველდღიურ ხმარებაში კი „ესთეტიკური“ ნიშნავს მიმზიდველ საგანს, რომელიც კმაყოფილებას იწვევს რაიმე პირობის გარეშე. ესთეტიკურია ვარსკვლავებით მოჭედილი ზეცა ან ყვავილნარი არა როგორც ბუნების გარკვეული მოვლენები, ბუნებისა, რომელიც სიცოცხლის წყაროა, არამედ — თავისთავად; ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებს შოპენის სამგლოვიარო მარში არა როგორც დაკრძალვის ცერემონიალთან დაკავშირებული რამ, არამედ როგორც ბგერათა ქლერადობის ნიმუში.

ესთეტიკური კმაყოფილების თავისებურება კიდევ უფრო ნათლად მოჩანს ისეთი შემთხვევების განხილვის დროს, რომლებიც თავისთავად უბედურებას წარმოადგენენ. ასე მაგალითად, ბნელ დამეში ცეცხლმოკიდებული შენობა, რომლის ალი ზეცას სწვდება და ნაპერწკლების ტკაცუნნი გარემოს აყრუებს, შეიძლება სასიამოვნო სანახაობადაც მოგვეჩვენოს, სანამ შევერტყობდეთ, რომ იწვის ჩვენი ახლობლის სახლი. ხანძრისაგან დამფრთხალი სახეების ხილვამ შეიძლება კიდევ მიიზიდოს ჩვენი ყურადღება, სანამ ამ სახეებზე აღბეჭდილ მწუხარებას გავაცნობიერებდეთ და შევიგრძნობდეთ. ჭეჭა-ჭუხილს შეუძლია კმაყოფილების მონიჭება, როდესაც ბუნების მშვენიერებას მოხურული დარბაზებიდან გავცქერით. აბოროტებული ზღვა საამო საცქერალია ნაპირზე მდგომისათვის და არა ნავით მოსეირნისათვის. ამიტომაც ამბობენ ხოლმე: ესთეტიკური დამოკიდებულება მაშინაა, როდესაც სუბიექტი მოვლენის თუ სიტუაციის დამკვირვებლის, ანუ

პასიური აღმქმელის როლში გამოდის და არა მონაწილისა, ე. ი. როცა სუბიექტსა და საგანს შორის არსებობს გარკვეული დისტანცია.

ესთეტიკური დამოკიდებულების ბუნების ანალიზისათვის ხშირად მიმართავენ მის დაპირისპირებას პრაქტიკულ დამოკიდებულებასთან. პრაქტიკული დამოკიდებულების შემთხვევაში საგანი უმთავრესად ასრულებს საშუალების როლს. ჯიჯი საშუალებაა მაშინაც, როცა პიროვნებას გადაწყვეტილი აქვს მისი შექმნა, თუ სიამოვნება შექმნის გარეშე გამორიცხულია კოლექციონერი, რომელიც ფულს არ იშურებს ფერწერის ნაწარმოების შესაძენად მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი იშვიათია, ქალიშვილი, რომელიც ძვირად აფასებს მისი ცნობილი დიდელისაგან დარჩენილ მარაოს იმიტომ, რომ იგი საზოგადოებისათვის სინტერესოა, არ განიცდის ესთეტიკურ კმაყოფილებას. ესთეტიკურია ბუნებისადმი მხატვრის მიმართება, როცა იგი აკვირდება დახრილ ქედებს, მის კალთებზე აცისკროვნებულ მზის სხივთა ნაირფეროვნებას ან ცის ფონზე გამოსახულ ხის კენწეროებს. მაგრამ არაფერი ასეთი არ არის მიწათმოქმედის მიმართებაში, რომელსაც აინტერესებს რელიეფის სამეურნეო ღირებულება, ესთეტიკური კმაყოფილების დროს საგანი გვევლინება არა საშუალების, არამედ მიზნის როლში. იგი ამ კმაყოფილების მიჯნაზეა და არა გზაზე. თუ პრაქტიკული ინტერესი იღწევს კმაყოფილებას მიზნის განხორციელების შემდეგ, ესთეტიკური დამოკიდებულებისათვის უკვე ობიექტის არსებობის ფაქტია კმაყოფილების წყარო. თუ ფარმაცეუტისათვის მცენარეები და ყვავილები მხოლოდ საშუალებაა წამლის დასამზადებლად, წამლისა, რომელიც სიცოცხლეს შეუნარჩუნებს ავადმყოფს და სიხარულს მოპვერის ახლობლებს, მებაღისათვის თვით ცოცხალი ყვავილებია სიამოვნების საფუძველი.

რაკი პრაქტიკული მოღვაწეობისას საგანი საშუალების როლს თამაშობს, ინფორმაციის ქონა მის შესახებ აუცილებელია საჭიროა. ვიცოდეთ რასთან გვაქვს საქმე და რამდენად გამოსადეგია ის, რის გამოყენებასაც ვაპირებთ. ესთეტიკური კმაყოფილების მისაღებად არ არის სავალდებულო ობიექტის ბუნების ცოდნა. მართალია, ინფორმაციის ერთგვარი მარაგი აძლიერებს ან ასუსტებს ესთეტიკური კმაყოფილების ხარისხს, ე. ი. გავლენას ახდენს ესთეტიკურ ტკბობაზე, მაგრამ არ შეადგენს ამ ტკბობის გარდაუვალ, ამოსავალ პირობას. ადამიანს შეუძლია დატკბეს საგნის მზერით ისე, რომ არაფერი იცოდეს ამ საგნის თვისებების შესახებ და არ შეეძლოს მისი გამოყენება.

ესთეტიკური შეფასება საგნის უშუალო შეფასებაა, რომელიც არ საჭიროებს მოტივაციებს. განვიხილოთ მაგალითი: წარმოვიდგო-

ნოთ თავი სადმე ბალში მეგობართან ერთად. დავუშვათ, რომ ამ დროს ჩვენ წინ გაიარა უცნობმა ქალიშვილმა. მეგობარი გვეკითხება: როგორ მოგწონს, ხომ ლამაზია? დასმულ კითხვაზე პასუხის გასაცემად, ე. ი. იმის დასადგენად, მშვენიერია თუ არა ქალიშვილი, სრულებითაც არ არის ჩვენი მხრიდან საჭირო რაიმე ინფორმაციის შეგროვება, სახის ნაკვთების გაზომვა-გამოანგარიშება. მაგრამ თუკი მეგობარი დაგვეკითხა: ქალიშვილი კეთილია თუ არაო, — ჩვენ მხრებს ავიჩივთ, „აბა რა ვიცი, პირველად ვხედავ“ — ვეტყვით პასუხად.

ეს მაგალითი ნათლად მეტყველებს ესთეტიკური დამოკიდებულების განსხვავებაზე ეთიკურისაგან. ზნეობრივი შეფასება მოითხოვს ინფორმაციას, ე. ი. საბუთს და, ამრიგად, იგი ამ საბუთით გაშუალებულია, მაშინ როდესაც ესთეტიკურ შეფასებას საბუთი არ სჭირდება, თავისუფალია ყოველგვარი პირობისაგან აქედან, ეთიკური შეფასების დროს ადამიანი შეიძლება თავისდაუნებურად შეცდეს, ესთეტიკურ შეფასებაში მსგავსი რამ გამორიცხულია.

ანალოგიურია სურათი პრაქტიკული შეფასების ესთეტიკურისაგან განსხვავების შემთხვევაშიც. იმ კითხვაზე პასუხის გასაცემად, სასარგებლოა თუ არა ესა და ეს ნივთი, საჭიროა ვიცოდეთ რისთვის ფიქრობენ მის გამოყენებას და რა თვისებები გააჩნია მას.

პრაქტიკული და ზნეობრივი შეფასების ამგვარი ხასიათი მათ გარკვეულ პასუხისმგებლობას აკისრებს. ესთეტიკური აქაც გამოირჩევა თავისი დამოუკიდებლობით, იგი თავისუფალია ყოველგვარი პასუხისმგებლობისაგან.

ნათქვამიდან არ გამომდინარეობს ის დასკვნა, რომ ესთეტიკური მიმართების დროს უტილიტარული, ეთიკური, ინტელექტუალური და სხვა ფაქტორების აბსოლუტური იგნორირება ხდება. ადამიანი, როგორც პრაქტიკული და გონიერი არსება, ყველა მიმართებაში ინარჩუნებს ამ მისი ბუნებისათვის დამახასიათებელ მომენტებს. მაგრამ ესთეტიკურში ადგილი აქვს მათი დაძლევის ტენდენციას და განმსაზღვრელი მოტივის სახით წარმოდგენის უზღუდებელყოფას.

ამრიგად, (ესთეტიკური დამოკიდებულება წარმოადგენს დამოკიდებულების თავისებურ ფორმას. მისი ყოველმხრივი ანალიზი მოითხოვს იმ ობიექტის შესწავლას, რომლის საფუძველზე ან რომელთანაც მიმართებაში იგი წარმოიშობა.

§ 3. ესთეტიკის საგანი. ისტორიულად ესთეტიკას განსაზღვრავენ, როგორც მეცნიერებას მშვენიერების შესახებ ესთეტიკის ასეთი განსაზღვრება ვიწროა, რადგან იგი ესთეტიკურის სფეროს ზღუდავს მშვენიერებით, მაშინ როდესაც მშვენიერების გვერდით არ-

სებობს ესთეტიკურის სხვა ფორმებიც, კერძოდ ამალღებულო, ტრაგიკული და კომიკური. არიან ფილოსოფოსები, რომლებიც მშვენიერებას იღებენ ფართო მნიშვნელობით და ესთეტიკის ხსენებულ კატეგორიებს აცხადებენ შინ შოლიფიკაციებად. მშვენიერების ამგვარი გაგება ემთხვევა საერთოდ ესთეტიკურის შინაარსს და ამ შემთხვევაში მოცემული განსაზღვრების შეზღუდულობაც თითქოს იხსნება. მაგრამ განსაზღვრება მინც უვარგისია, ვინაიდან მშვენიერება, როგორც ცალკე კატეგორია, უქმდება, ეს კი ქმნის ერთგვარ გაურკვევლობას.

ასევე ვიწროა ესთეტიკის ის განსაზღვრება, რომელიც ესთეტიკის საგნად მიიჩნევს ხელოვნებას. ესთეტიკას საქმე აქვს არა მარტო ხელოვნებასთან, არამედ ბუნებასთანაც, რამდენადაც ეს უკანასკნელში წარმოადგენს ესთეტიკურის წყაროს. განსაზღვრება: ესთეტიკა არის მეცნიერება ხელოვნების შესახებ — ვიწროსთან ერთად ფართოცაა იგი ავალღებულებს ესთეტიკას გაარკვიოს ხელოვნების ყველა საკითხი, მაშინ როდესაც საერთოდ აღიარებული ფაქტია, რომ ესთეტიკის მეცნიერებას არ შეუძლია და არც მოეთხოვება ასეთი რამის გაკეთება. ესთეტიკა ვერ გასწვდება ხელოვნებასთან დაკავშირებულ ყველა ცალკეულ საკითხს, ხელოვნებისა, რომელიც თავის მხრივ იყოფა სხვადასხვა დარგებად და ამ დარგების შესაბამისად აყენებს უამრავ პრობლემას. ესთეტიკა გვაძლევს ხელოვნების ზოგად თეორიას, მას აინტერესებს ხელოვნება როგორც ესთეტიკურის უმაღლესი ფორმა და არა როგორც სპეციალური კვლევების საგანი. უფიქრობთ, არასწორია ის მოსაზრებაც, რომელიც ხელოვნებას აცხადებს ესთეტიკის საგნად იმ მოტივით, რომ ხელოვნებაში ესთეტიკური მოცემულია სრული სახით, უმაღლეს ფორმაში, და როგორც მარქსისტული დიალექტიკა გვასწავლის, მოვლენის შესასწავლად საჭიროა ეს მოვლენა ავიღოთ განვითარების უმაღლეს საფეხურზე — „ადამიანის ანატომია მაიმუნის ანატომიის გასაღებია“ და ა. შ.¹

სწორია, რომ ადამიანის ანატომია გასაღებია მაიმუნის ანატომიისათვის, ასევე სწორია, რომ ხელოვნებათმცოდნეობა გასაღებია ესთეტიკურის შესასწავლად. მაგრამ აქედან არ გამომდინარეობს დასკვნა, რომ ესთეტიკის საგანი არის ხელოვნება, ისევე როგორც მაიმუნის შემსწავლელი მეცნიერების საგანი არ შეიძლება იყოს ადამიანი.

¹ ნ. ჭავჭავაძე, ესთეტიკის საკითხები, 1958, გვ. 11.

თვალსაზრისი, რომელიც ესთეტიკის საგნად თვლის ხელოვნებას, არსებითად უარყოფს ბუნების მშვენიერებას ან ყოველ შემთხვევაში აუქმებს ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერების დამოკიდებულების პრობლემას. მეცნიერებამ თავისი საგანი უნდა განიხილოს არა მარტო განვითარების უმაღლეს საფეხურზე, არამედ ყველა ეტაპზე, მით უფრო, თუ ეს საგანი თითოეულ საფეხურზე ხასიათდება სპეციფიკური ნიშნებით. მშვენიერება ყველგან მშვენიერებაა, ბუნებაშიც და ხელოვნებაშიც, მაგრამ ეს არ გვაძლევს უფლებას უგულებელვყოთ ხელოვნების მშვენიერების სპეციფიკური ბუნება ბუნების მშვენიერებასთან შედარებით.

საბჭოთა ფილოსოფიურ ლიტერატურაში გავრცელებულია ესთეტიკის შემდეგი განსაზღვრება: ესთეტიკა არის მეცნიერება სინამდვილეთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების შესახებ. ერთი შეხედვით განსაზღვრება თითქოს სწორი უნდა იყოს, რადგან ყოველგვარი შეზღუდულობის გარეშე შემოფარგლულია ის სფერო, რომელთანაც საქმე აქვს ესთეტიკის მეცნიერებას. მაგრამ ფაქტიურად ესთეტიკის საგნის მოცემული ფორმულირება საჭიროებს შესწორებას. განსაზღვრებიდან გამოდის რომ ესთეტიკა სწავლობს დამოკიდებულებას ან, უფრო ზუსტად, დამოკიდებულებებს გარკვეულ ფორმას, რაც არასწორია. ესთეტიკა ირკვევს არა დამოკიდებულების ხასიათს მშვენიერთან და ამდობებულთან, არამედ უშუალოდ მშვენიერებასა და ამდობებულს. შეიძლება ვინმემ თქვას, რომ მშვენიერება და ამდობებული პრინციპში ესთეტიკური დამოკიდებულების შედეგია, და იქნებ ეს განცხადება მართებულიც იყოს, მაგრამ იგი მაინც შეხედულებაა. არსებობს საწინააღმდეგო თვალსაზრისი, რომელსაც ისინი ბუნების ობიექტურ თვისებად მიაჩნია და რაოდენ გონებამახვილური, დამაჯერებელი არგუმენტებტათაც არ უნდა დავასაბუთოთ ამ თვალსაზრისის შეუსაბამობა, მაინც ვერ უარყოფთ ესთეტიკის მეცნიერებაში მისი არსებობის კანონიერ უფლებას; ფილოსოფოსი, რომელიც ესთეტიკურ თვისებას მიიჩნევს ბუნებრივ თვისებად, განა ესთეტიკის პრობლემატიკას არ ენება? რა თქმა უნდა ენება. მაგრამ თუკი ესთეტიკას აინტერესებს კერძოდ ესთეტიკური დამოკიდებულება, მაშინ, რაც ამ დამოკიდებულების გარეშეა, ესთეტიკის მეცნიერებას ვეღარ მიეკუთვნება და გამოდის, რომ თეორია, რომელიც ამტკიცებს მშვენიერების ობიექტურად არსებობას, ვერ ჩაითვლება ესთეტიკურ თეორიად.

ამრიგად, ხსენებული განსაზღვრება იმთავითვე საზღვრავს პოზიციას, რაც გაუმართლებელია; მეცნიერების განსაზღვრება ისეთი

უნდა იყოს, რომ შესაძლებლობას ქმნიდეს აზრთა განვითარებისათ-
ვის და არა ხსნიდეს ან აუქმებდეს პრობლემებს.

ამავე განსაზღვრების ჩვეულებრივი ინტერპრეტაცია — ესთეტიკა არის მეცნიერება ესთეტიკურის შესახებ — ასევე მიუღებელია ფორმალურ-ლოგიკური აზრით. ყოველი განსაზღვრების მიზანია ცნებობს შინაარსის გახსნა, ტაქტოლოგია ამ მიზანს ვერ აღწევს; იგი უბრალოდ იმეორებს განსასაზღვრ ცნებას და ახალს არ იძლევა. თქმა იმისა, რომ ესთეტიკა სწავლობს ესთეტიკურს, ფაქტიურად ნიშნავს განმარტებისაგან თავის არიდებას. ყოველი მეცნიერების საგნის გარკვევას საორიენტაციო მნიშვნელობა აქვს და რა ორიენტაციაზე შეიძლება ლაპარაკი ტაქტოლოგიის შემთხვევაში?

ის, რასაც სწავლობს მეცნიერება, არის სინამდვილის გარკვეული ფორმა, გარკვეული მხარე. მათემატიკას აინტერესებს რაოდენობრივი მხარე, პოლიტიკონომიას — ეკონომიური, სოციოლოგიას — სოციალური და ა. შ. უამრავ თვისებათაგან სინამდვილეს გააჩნია კიდევ ის თვისება, რომ იგი მიმზიდველია, თვალისათვის სასიამოვნოა და ყურისათვის ტკბილად მოსასმენი. მოწმენდილი ცა არა მხოლოდ კარგი ამინდის მაუწყებელია, დასანახავადაც საამურიცა. სინამდვილის ამ თვისებას ეწოდება მხატვრული თვისება, მხატვრული მხარე და სწორედ მას შეისწავლის ესთეტიკა.

ამრიგად, ესთეტიკა არის მეცნიერება მხატვრული სინამდვილის შესახებ.

არსებობს თუ არა მხატვრული სინამდვილე ადამიანისაგან დამოუკიდებლად, რაშია მისი სპეციფიკა, როგორია მისი წარმოშობისა და განვითარების ხასიათი, რა დამოკიდებულებაში იმყოფება სინამდვილის სხვა ფორმებთან — აი ის პრობლემატიკა, რომელსაც განიხილავს ესთეტიკის მეცნიერება¹.

მხატვრული სინამდვილის შესახებ წარმოდგენის უნარი არის გემოვნება. ამდენად ესთეტიკური აღზრდა ნიშნავს პიროვნებაში გემოვნების აღზრდას.

✓ § 4. ესთეტიკა და სხვა მეცნიერებანი. ესთეტიკა მკიდრო კავშირში იმყოფება მეცნიერების ისეთ დარგებთან, როგორცაა ფილოსოფია, ფსიქოლოგია და ნელოგნებათმცოდნეობა.

¹ ტერმინი „მხატვრული“ ხშირად ესმით აქტიური დამოკიდებულების, შემოქმედების აზრით, განსხვავებით „ესთეტიკურისაგან“, რომელიც, როგორც ეს ზემოთ უკვე აღინიშნა, არსებითად პასიური მიღების, ანუ შეფასების გამოხატველია. ჩვენ ახლა არ დავიწყებთ ამ ორი ტერმინის დეტალურ ანალიზს, ეს შორს. წაგვივანდა, მაგრამ ერთი მაინც უდავოა, რომ ცნება „მხატვრული“, სუბიექტის რა მდგომარეობაზეც არ უნდა მიუთითებდეს, უსათუოდ შეიძლება ან ორგანულად დეკავშირებულია ესთეტიკურთან და ამდენად მისი გამოყენება ამ შემთხვევაში შეცდომა არ იქნებოდა.

ესთეტიკის მკვიდრო კავშირი ფილოსოფიასთან მდგომარეობს იმაში, რომ იგი საერთოდ ფილოსოფიურ მეცნიერებათა რიცხვს მიეკუთვნება. ფილოსოფია მისთვის არა უბრალოდ მეთოდოლოგიური საფუძველია, არამედ ნიადაგია, რომლის გარეშეც შეუძლებელია ცოცხალი ნაყოფის შიღება. ესთეტიკა ფაქტიურად მხატვრული სინამდვილის ფილოსოფიურ ანალიზს ახდენს, რაც ნიშნავს ობიექტის განხილვას კატეგორიათა სისტემაში. შემთხვევითი როდი იყო ის გარემოება, რომ ესთეტიკის საკითხებს კაცობრიობის აზროვნების ისტორიაში ფილოსოფოსები ამუშავებდნენ. მართალია, არსებობს ე. წ. მეცნიერული ესთეტიკა, რომელიც მიმართავს ექსპერიმენტული მეთოდების გამოყენებას ესთეტიკური ფენომენის შესწავლისათვის, მაგრამ მას დამხმარე მნიშვნელობა აქვს და მეცნიერების ზოგად ხასიათს ვერ შეცვლის. ფილოსოფია საძირკველია ესთეტიკისათვის, როგორც მხატვრული ასახვის თეორიისათვის.

ესთეტიკის კავშირი ფსიქოლოგიასთან გაპირობებულია იმით, რომ ესთეტიკის ამოსავალი მომენტი ფსიქოლოგიური ფაქტია — ტკბობაა, ემოციაა. მხატვრულ სინამდვილეზე ლაპარაკს სწორედ ის აზრი აქვს, რომ ადამიანში ადგილი აქვს ვარკვეული ხასიათის ემოციურ კმაყოფილებას, რომელიც განსხვავდება კმაყოფილების სხვა ფორმებისაგან. ერთია სიამოვნება, მიღებული მუსიკალური ნაწარმოების მოსმენისაგან, და მეორე — გემრიელი სადილისაგან. საზოგადოდ სიამოვნების და უკმაყოფილოდ ესთეტიკური სიამოვნების თავისებურებათა ვარკვევა ფსიქოლოგიის საქმეა. ფსიქოლოგია შეისწავლის თუ რა სპეციფიკური ნიშნებით ხასიათდება ესთეტიკური ტკბობა, რა ელემენტებისაგან შედგება იგი და სხვ. ესთეტიკა კი სწავლობს უმთავრესად იმ მოვლენებს, რომლებთანაც დაკავშირებულია ესთეტიკური ტკბობის წარმოშობა. ერთი სიტყვით, ფსიქოლოგიას აინტერესებს ესთეტიკური კმაყოფილების სუბიექტური მხარე, ესთეტიკას — ობიექტური.

ზოგჯერ ესთეტიკასა და ხელოვნებათმცოდნეობას შორის ავლენენ იგივეობის ნიშანს, რაც შეცდომაა. ხელოვნებათმცოდნეობა იკვლევს ხელოვნების სპეციალურ საკითხებს. ამით იგი ქმნის მდიდარ მასალას, რომელიც შემდეგ მუშავდება და გამოიყენება ესთეტიკის მიერ ნედლი მასალის სახით. დამუშავება მიმდინარეობს ფილოსოფიური განზოგადებისა და ანალიზის გზით. მხოლოდ ამგვარ გზას შეუძლია ხელოვნებათმცოდნეობაში ჩატარებული კვლევა გახადოს ესთეტიკისათვის ღირებულად. ესთეტიკა ისეთსავე დამოკიდებულებას აქვს ხელოვნებათმცოდნეობასთან, როგორც ფილოსოფია სპეციალურ მეცნიერებებთან.

აქედან ბუნებრივია დასკვნა, რომ ესთეტიკა მით უფრო არ არის მხატვრული კრიტიკა. მხატვრული კრიტიკა განიხილავს ხელოვნების ცალკეულ ნაწარმოებს, ახდენს მის ყოველმხრივ ანალიზს, აშუქებს მასში გატარებულ იდეას და ამზეურებს ღირსება-ნაკლოვანებებს. ესთეტიკას აინტერესებს არა ხელოვნების რომელიმე კონკრეტული ნაწარმოები, არამედ საზოგადოდ ხელოვნების ნაწარმოები. როგორც მხატვრული სინამდვილის მოვლენა.

ყოველივე ამის შემდეგ ბუნებრივია დაისვას სტრუქტურის საკითხი, საკითხი იმის შესახებ, თუ რა თანმიმდევრობით მოხდეს ესთეტიკის ძირითადი პრობლემების დალაგება. სტრუქტურის აგება კი დამოკიდებულია პოზიციაზე, რომელშიც უნდა პოვოს მან ლოგიკური გამართლება.

გამოვდივართ რა იმ მოსაზრებიდან, რომ ესთეტიკური თვისება არ არსებობს ობიექტურად, რომ მხატვრული სინამდვილე გულისხმობს უკვე მხატვრულ ასახვას, თავდაპირველად შევჩერდებით მხატვრული ასახვის თავისებურებასთან დაკავშირებული საკითხების ჭკუფზე, შემდეგ გადავალთ ესთეტიკის კატეგორიებზე და ბოლოს შევეხებით იმ სფეროს, რომელიც მხატვრული სინამდვილის სრულყოფილი, კონცენტრირებული გამოხატულებაა, ე. ი. ხელოვნებას.

პირველი განყოფილება

მხატვრული ასახვა და მისი თავისებურება

§ 1. მხატვრული ასახვის ცნება. გარემო სინამდვილის მიმართ ადამიანის რეაქციას უამრავი ასპექტი აქვს. ამ ასპექტებს შორის ჩვენთვის საინტერესოა ის, რომელიც მხატვრული ღირებულების, ანუ მხატვრული სინამდვილის არსებობის საწინდარია. არ არსებობს ადამიანის ემოციებისა და ცნობიერებისაგან დამოუკიდებელი მხატვრული სინამდვილე, ეს უკანასკნელი მხატვრული ასახვის პროდუქტია, ან, უფრო სწორად, მხატვრული ასახვა წარმოადგენს ამავე დროს მხატვრული სინამდვილის ქმნადობის პროცესს. ვარდი ლამაზია არა თავისთავად, არამედ იმდენად, რამდენადაც მის სილამაზეს გრძნობს ესა თუ ის პიროვნება და, მაშასადამე, ეს პიროვნება არამხოლოდ ვარდის სილამაზის შემგრძნობია, არამედ თვით ამ სილამაზის, როგორც ფაქტის, დამდგენიც.

მხატვრულ ასახვასა და მხატვრულ სინამდვილეს შორის ესოდენ პირდაპირ კავშირს ბუნებრივად მივყავართ მათ გაიგივებამდე და, აქედან, მხატვრული ასახვის თავისებურების მხატვრული სინამდვილის თავისებურებაზე დაყვანამდე. ის, რაც შეიძლება ითქვას მხატვრული სინამდვილის შესახებ, ვრცელდება მხატვრულ ასახვაზეც. მხატვრული ასახვა ხასიათდება იმავე სპეციფიკური ნიშნებით, რითაც მხატვრული სინამდვილე და მართლაც, მხატვრული ასახვას ფორმა — სახე მხატვრული სინამდვილის ისეთივე მოვლენაა, როგორც ლაევარდოვანი ცა, ან რიწის ტბა; იგი ისევე გვაღელვებს და გვაჯადოებს, როგორც სამშობლოსათვის მებრძოლი სამასი არაგველის თავგანწირვა, ისევე გვხიბლავს, როგორც ცისარტყელას ნაირფეროვნება, ისევე მოგვწონს, როგორც ლამაზი ქალიშვილი. „მშვენიერების კანონების“ გარეშე მდგომი მხატვრული სახე უაზრობაა, მხატვრული ასახვის უმაღლესი ფორმა — ხელოვნება მხატვრული სინამდვილის უმაღლესი ფორმაცაა. მაგრამ მიუხედავად ამისა, მიუხედავად იმ ორგანული, შინაგანი კავშირისა, რომელიც არსებობს მხატვრულ ასახვასა და მხატვრულ სინამდვილეს შორის, ისინი არ

მიეკუთვნებიან იდენტურ ცნებათა რიცხვს და ამიტომ მსჯელობა მხატვრული ასახვის სპეციფიკურ თავისებურებაზე სრულებით არ არის საფუძველს მოკლებული.

პირველი არსებითი განსხვავება მდგომარეობს იმაში, რომ მხატვრულ სინამდვილეში იგულისხმება მხატვრული ღირებულების მქონე საგნები, რომელთა ობიექტური თუ სუბიექტური არსებობის ირგვლივ შეგვიძლია ვიდავოთ. მაშინ როდესაც მხატვრული ასახვა ნიშნავს მათ არეკვლას ადამიანის ცნობიერებაში და რომელიც სუბიექტის გარეშე პრინციპულად წარმოუდგენელია. მხატვრული სინამდვილე წარმოგვიდგება რეალურ ფაქტად და მისი ანალიზი უნდა მოხდეს რეალური სინამდვილის შუქზე, მხატვრული ასახვა კი ცნობიერების ფაქტია და მისი ანალიზი უნდა განხორციელდეს ასახვის თეორიის ასპექტში. მხატვრული ასახვის მიმოხილვა საკიროებს შემდეგი საკითხების გარკვევას: რა მასალას ემყარება მხატვრული ასახვა, რა გზით ხორციელდება იგი, რა საფეხურებს გაივლის, რაშია მსგავსება-განსხვავება ასახვის სხვა ფორმებთან და ა. შ.

მეორე არსებითი განსხვავება მხატვრულ ასახვასა და მხატვრულ სინამდვილეს შორის გამოდინარეობს თვით ცნება „მხატვრული ასახვის“ ორმაგი მნიშვნელობიდან. სწორედ ამ მნიშვნელობათა გარკვევა და მხატვრული ასახვის ცნების ზუსტი შინაარსის დადგენაა მხატვრული ასახვის თავისებურების გარკვევის აუცილებელი წინაპირობა.

მხატვრული ასახვა ფართო მნიშვნელობით იქნება საზოგადოდ მხატვრული ღირებულების წედომა, მოვლენებში ესთეტიკური თვისების ჩვეულებრივი ხედვა. ასე მაგალითად, ადამიანი, რომელიც ტყდება ბუნების პეიზაჟის ცქერით, ან კიდევ ბულბულის გალობით, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მხატვრული ასახვის მდგომარეობაში იმყოფება. ის შინაგანი წვა, სულიერი აღმაფრენა, რომელსაც იგი ამ დროს განიცდის, მხატვრული ასახვის კონკრეტული ფაქტია. მაგრამ თუკი მის მიერ განცდილი ობიექტურ ხასიათს მიიღებს და თვითონ გადაიქცევა მხატვრული ღირებულების მქონე მოვლენად, მაშინ მხატვრული ასახვა სხვა ასპექტში წარმოგვიდგება და ეს ასპექტია სწორედ მხატვრული ასახვის მეორე მნიშვნელობა. ე. ი. მხატვრული ასახვა მეორე, შედარებით ვიწრო და მასთან ზუსტი აზრით ნიშნავს მხატვრული ღირებულების არა უშუალოდ აღქმას, არამედ აღქმულის ობიექტივაციას. ასეთია ხელოვნების მიერ სინამდვილის ასახვა და ასახულის წარმოდგენა ნაწარმოების სახით.

მხატვრული ასახვის მოცემული ორგვარი გაგება შეგვიძლია დავახასიათოთ როგორც მხატვრული ასახვის ორი საფეხური. მხატვ-

რული ასახვის უნარი პირველ საფეხურზე საერთოდ ადამიანური მოვლენაა და ყოველ სუბიექტშია განვითარებული, რამდენადაც სუბიექტი ესთეტიკურ სიამოვნებას განიცდის. აქედან, ცხადია, არ გამოდინარეობს ის დასკვნა, რომ ყველა ადამიანი ესთეტიკური კმაყოფილების ერთ დონეზე იმყოფება, რომ იხსნება განსხვავება გემოვნების საკითხში. მხატვრული ასახვა პირველ საფეხურზე და მისი შინაარსი უთუოდ განიცდის ცვლილებას სოციალური გარდატეხებისა და აღზრდის ზეგავლენის საფუძველზე, უდავოდ არსებობენ ადამიანები დაბალი ან დახვეწილი გემოვნებით, მაგრამ ამ შემთხვევაში არსებული განსხვავება მხატვრული ასახვის თვალსაზრისით წმინდა რაოდენობრივი ხასიათისაა, არაარსებითია, რადგან ასახვა მიმდინარეობს პასიურ ფორმაში და ასახული სუბიექტის საკუთრებად რჩება. თვისობრივ სხვაობას მხატვრულ ასახვაში მაშინ აქვს ადგილი, როცა პასიურ მდგომარეობას ცვლის აქტივობა, როცა ასახვა შემოქმედებაა და სუბიექტური ობიექტურ სახეს იღებს. ეს პროცესი მხატვრულ ასახვაში გულისხმობს ამადლებას პირველი საფეხურიდან მეორეზე, სადაც ცოცხალი სინამდვილის სახით გვევლინება ხელოვნება.

თუ მხატვრული ასახვის უნარი პირველ საფეხურზე საერთოდ ადამიანური მოვლენაა, სინამდვილის მხატვრული ასახვა მეორე საფეხურზე იმ განსაკუთრებული ტიპის ადამიანების თვისებაა, რომლებიც დაჭილდოებული არიან ე. წ. მხატვრული ნიჭით. ხელოვანის ტალანტი ფაქტიურად მეორე საფეხურზე მხატვრული ასახვის უნარში გამოიხატება. ეს უნარი, მართალია, ჩანასახობრივი ფორმით მოცემულია ყველა ადამიანში, რის ნათელ დადასტურებასაც წარმოადგენს პირველი საფეხური, მაგრამ განვითარებას იგი აღწევს მხოლოდ ცალკეულ ინდივიდებთან, მათი ობიექტური და სუბიექტური მონაცემების წყალობით.

მხატვრული ასახვის როგორც პირველი, ისე მეორე საფეხური მხატვრული სინამდვილის არსებობის პირობაა, მაგრამ ერთ შემთხვევაში სინამდვილე არსებობს სუბიექტისათვის, ამსახველსთვის, მეორე შემთხვევაში მას ობიექტური ღირებულება აქვს და არსებობს ყველასათვის. ამდენად დებულება—მხატვრული ასახვა მხატვრული სინამდვილის ქმნადობის პროცესია — სხვადასხვა აზრით იხმარება, როდესაც ლაპარაკია ასახვის საფეხურებზე. პირველ საფეხურზე სინამდვილის შექმნას ვიწრო, კარჩაკეტილი ხასიათი აქვს. მაშინ როდესაც მეორე საფეხურზე იგი საზოგადოებრივი ღირებულების მატარებელი ხდება.

მხატვრული ასახვის ორმაგი მნიშვნელობის თუ ორი საფეხურის.

მითითებიდან ის ბუნებრივი დასკვნა გამომდინარეობს, რომ მხატვრულ ასახვაში ადგილი აქვს ორი ძირითადი მომენტის არსებობას; ერთია სინამდვილის მოვლენებში მხატვრული თვისების დაჭერა, ალქმა, და მეორე — ალქმულის გადაქცევა მხატვრული ღირებულების ფაქტად. პირველ შემთხვევაში სუბიექტი, მიუხედავად იმისა, რომ იგი მხატვრული თვისების აღმოჩენია და ამდენად აქტიურობის განმასახიერებელი, მაინც პასიურ მისიას ასრულებს, მაშინ როდესაც მეორე შემთხვევაში სუბიექტის მოქმედება შემოქმედებითი აქტივობის უდავო გამოვლენაა.

რაკი მხატვრულ ასახვას ორი მხარე აქვს, ცხადია, მხატვრული ასახვის ცნებაში მათ სათანადო გამოხატულება უნდა პოვონ და ჰემ-მარიტ მხატვრულ ასახვად უნდა მივიჩნიოთ ის, რომელშიც ეს ორი მხარე მოცემულია მთლიანობაში. ეს კი ნიშნავს: მხატვრული ასახვა ერთადერთი სწორი აზრით გვაქვს იქ, სადაც შემოქმედებაა, სადაც სინამდვილე განიცდის ტრანსფორმაციას, სადაც ცნობიერება ქმნის ახალს, სადაც მხატვრული ასახვა აღწევს მეორე საფეხურს.

ამრიგად, კითხვაზე „რა არის მხატვრული ასახვა?“ შეგვიძლია გავცეთ შემდეგი პასუხი: მხატვრული ასახვა ნიშნავს მხატვრული სინამდვილის ისეთ ალქმას, როდესაც ხდება ალქმულის ობიექტივაცია, როდესაც სინამდვილს ესთეტიკური თვისება მხატვრული შემოქმედების საგნად იქცევა. ასეთი აზრით გაგებული მხატვრული ასახვა გვაქვს მხედველობაში მხატვრული ასახვის თავისებურებაზე მსჯელობის დროს; ამგვარი მხატვრული ასახვის ფორმაა მხატვრული სახე; მხატვრული სახე სწორედ ობიექტივირებული მხატვრული ასახვაა; ამ შინაარსით აღებული მხატვრული ასახვის განსახიერებაა ხელოვნება. მშვენიერების უბრალო განცდა რომ მიგვეჩინა მხატვრულ ასახვად თავის ზუსტი მნიშვნელობით, ყოველი ადამიანი, რამდენადაც მას შესწევს მოვლენებში ესთეტიკური ღირებულების გამოამქარავების უნარი, როგორც ამ ღირებულებების „შემქმნელი“, ხელოვანად უნდა ჩაგვეთვალა. მაგრამ ხელოვნებაში მხატვრული ასახვა იმაზე მეტს ნიშნავს, ვინემ საგანთა ესთეტიკური თვისების წვდომა.

რაში მდგომარეობს მხატვრული ასახვის სპეციფიკა, რა ნიშნებით ხასიათდება იგი? ამ კითხვაზე პასუხს მოგვცემს მხატვრული ასახვის ფორმის, მხატვრული სახის ანალიზი.

§ 2. მხატვრული სახე. მატერიალისტური შემეცნების თეორიისათვის ობიექტი შემეცნების ამოსავალი და განმსაზღვრელია. მაგრამ ყოველი ასახვა როდია შემეცნება. ასახვისა და შემეცნების გაიგივებას, რასაც ხშირად ადგილი აქვს ჩვენს ფილოსოფიურ და კერძოდ ესთეტიკურ ლიტერატურაში, მიეყვარათ მარქსისტული გნო-

სეოლოგიის პრინციპების ბრმა გავრცელებამდის მხატვრული ასახვის სფეროზე. თუ ყოველი ასახვა იგივე შემეცნებაა, მაშინ მხატვრული ასახვის სპეციალურ შესწავლას აზრი არა აქვს და ესთეტიკის მეცნიერებაც კარგავს თავის მნიშვნელობას¹.

ასახვა საზოგადოდ სუბიექტ-ობიექტის დამოკიდებულებაა. მეცნიერული ასახვა ანუ შემეცნება ობიექტის კანონზომიერების, მისი არსებითი მხარეების დადგენაა, მხატვრული ასახვა — სუბიექტის ობიექტთან დამოკიდებულების გარკვევა. ამიტომ, თუმცა ასახვის ორივე დასახელებული ფორმა მოიცავს სუბიექტურ და ობიექტურ მომენტებს, მაგრამ ერთ შემთხვევაში ობიექტური მომენტი ძირითადი და განმსაზღვრელი, მეორეში — სუბიექტური. ეს გარემოება უთუოდ გასათვალისწინებელია. თუ მეცნიერული ასახვა საგნის შესახებ ცოდნის შექმნაა, მხატვრული ასახვა საგნის მიმართ ემოციური განწყობილების შექმნაა, საგნის შეგრძნობაა, განცდაა.

უკიდურესობა ჭეშმარიტების მტერია და ამ დებულების ცალმხრივი გაზვიადებაც შეცდომა იქნებოდა. შეცდომაა იმის თქმა, რომ შემეცნებას საქმე აქვს მხოლოდ ობიექტთან და მხატვრულ ასახვას სუბიექტთან, რომ ერთი თავისუფალია სუბიექტური და მეორე ობიექტური ზემოქმედებისაგან, რომ ემოციები არ მონაწილეობენ შემეცნების პროცესში და საგანთა ბუნების წვდომა არ ხდება მხატვრულ ასახვაში. წარმოუდგენელია საზოგადოდ ასახვა როგორც სუბიექტის, ისე ობიექტის და მათგან გამომდინარე შედეგების, ან მათთვის დამახასიათებელი მომენტების გარეშე. მაგრამ, ვიმეორებთ, ის, რაც განმსაზღვრელია ასახვის ერთი ფორმისათვის, მეორადაა მეორისათვის და პირიქით.

როგორც ცნება, ისე სახე იმ მასალის გადამუშავების შედეგია, რომელიც შემოდის ცნობიერებაში სინამდვილის მოვლენებთან უშუალო შეხების დროს. ეს მომენტი შემეცნების თეორიაში ცნობილი ცოცხალი განჭვრეტის, ანუ გრძნობადი შემეცნების სახელწოდებით და შემეცნების პირველ საფეხურად ითვლება. ცოცხალი განჭვრეტა გვაძლევს გარემო სინამდვილეს ერთეული საგნების ფორმაში ამ შემთხვევაში ობიექტის შესახებ ინფორმაცია შედარებით ზერელება. იგი შედგება უმთავრესად მოვლენებს შორის არსებული მარტივი კავშირებისაგან, რომელთაც უმეტესად გარეგანი ხასიათი აქვთ. ცოცხალ განჭვრეტაში საგნის თვისების შესახებ ცოდნა მოცემულია

¹ შემეცნება აქ იგულისხმება მკაცრი მეცნიერული და არა ფართო აზრით. შემეცნების ფართო მნიშვნელობით აღება აიგივებს მას ასახვასთან, ისევე როგორც მშენიერების ფართო შინაარსი აიგივებს მშენიერების კატეგორიას ესთეტიკურთან.

იმის მითითების გარეშე, თუ რომელია მათში ძირითადი და რო-
შელი — არაძირითადი. შემეცნების მიზანი კი არის ძირითადი, არ-
სებითი ნიშნების წედომა, აუცილებელი, შინაგანი კავშირების დად-
გენა და ამის საფუძველზე საგნებისა და მოვლენების განვითარების
კანონზომიერების აღმოჩენა. ამ მიზნის განხორციელება შესაძლე-
ბელი ხდება აბსტრაქტული აზროვნების საფეხურზე.

ამრიგად, აღამიანის მიერ სინამდვილის შემეცნების პროცესი ორი
საფეხურისაგან შედგება: ცოცხალი განჭვრეტა და აბსტრაქტული აზ-
როვნება. ცოცხალი განჭვრეტის ფორმებია: შეგრძნება, აღქმა, წარ-
მოდგენა; აბსტრაქტული აზროვნებისა—ცნება, მსჯელობა, დასკვნა.
ცნება სინამდვილის გაშუალებული ასახვაა. იგი ამოდის ცოცხალი გა-
ნჭვრეტიდან. მაგრამ იმის გამო, რომ ცნება ემყარება ცოცხალ გან-
ჭვრეტას, ობიექტის შესახებ მასში არსებული ინფორმაცია სრულე-
ბით არ არის სუსტი და ბუნდოვანი, პირიქით, ცოცხალი განჭვრეტის
ნიადაგზე წარმოშობილი ცნება საგნის ბუნების გაცილებით ღრმა და
ნათელ ცოდნას გვაძლევს, ვიდრე თვით ცოცხალი განჭვრეტა. მოვ-
ლენათა არსების გასარკვევად მთავარია არა მოვლენებთან პირდა-
პირი დამოკიდებულების ხარისხი, არამედ დამოკიდებულების ხა-
სიათი. თუ წარმოდგენა ეხება სინამდვილის გარეგან ფორმებს, ცნე-
ბას აინტერესებს ამ ფორმების შინაგანი არსება, მათი საფუძველი.

მხატვრული სახეც სინამდვილის გაშუალებული ასახვაა. იგი,
ისევე როგორც ცნება, მიიღება არა საგნის უშუალო ხედვიდან,
არამედ ყალიბდება გრძნობის ორგანოების მიერ ობიექტისაგან მი-
ღებული შთაბეჭდილებების ნიადაგზე, შეგრძნებების, აღქმებისა და
წარმოდგენის ნიადაგზე. მაგრამ, განსხვავებით ცნებისაგან, ცოცხალ-
ი განჭვრეტის ბაზაზე წარმოშობილი მხატვრული სახე არ გამოირ-
ჩევა ობიექტის შესახებ ჭეშმარიტი ცოდნის ხარისხით. თუ ცნებისა
და ცოცხალი განჭვრეტის შედარებისას ცოდნის თვალსაზრისით ცნე-
ბას ენიჭებოდა უპირატესობა, ასეთ უპირატესობაზე ლაპარაკი მხატვ-
რული სახის დროს გაუმართლებელია. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ
მხატვრული სახე საერთოდ არ იძლევა ცოდნას, ან თუ იძლევა, იმა-
ზე ნაკლებ სრულფასოვანს, ვიდრე ცოცხალი განჭვრეტა. რამდენა-
დაა სახეში სინამდვილის ცოდნა, ეს სახის შემეცნებითი ღირებულებ-
ის საქმეა და ამაზე საუბარი ცალკე გვექნება. მაგრამ აქ, სადაც სა-
კითხი ეხება მხატვრული სახის თავისებურების გარკვევას, უსაფუძვე-
ლოა მსჯელობა მასში მოცემული ცოდნის მნიშვნელობის გამო, რამ-
დენადაც, თუ ცნების სპეციფიკა მდგომარეობდა იმაში, რომ მისი
ინფორმაცია მეტი შემეცნებითი ღირებულების მქონე იყო, ვიდრე
წარმოდგენისა, მხატვრული სახეც სპეციფიკა არ განისაზღვრება ინ-

ფორმაციის ღირებულებით. ჩვენ ვერ გამოვარკვევთ მხატვრული სახის ბუნებას იმით, რომ დავაზუსტოთ თუ რა ზომის ცოდნას გვაძლევს იგი და რა რიგ მალღდება ამ მხრივ ცოცხალ განჭვრეტაზე. მხატვრული სახის ცოცხალ განჭვრეტასთან დამოკიდებულების ასპექტი სულ სხვაა, ვინემ ცნებისა.

ცნებას აინტერესებს საგნის ბუნების, კანონზომიერების დადგენა. მხატვრული სახე მხატვრული ასახვის ფორმა და აინტერესებს საგნის მხატვრული ღირებულება. თუ ცნება მოწოდებულია ადამიანს მიაწოდოს ცოდნა საგანთა შინაგანი ბუნების შესახებ, მხატვრული სახე ვალდებულია ადამიანში შექმნას ესთეტიკური განწყობილება მათ მიმართ. ამიტომ, ის, რასაც ეძებს ცნება შეგარძნებებში, აღქმებსა და წარმოდგენებში, არ არის ის, რასაც ეძებს და პოულობს მათში მხატვრული სახე.

ცოცხალი განჭვრეტა საზოგადოდ ორმაგი ბუნებისაა. ერთი მხრივ, იგი გრძობაა, ემოციაა, მეორე მხრივ — ცოდნა. ასე მაგალითად, შეგარძნებებში მოცემულია როგორც ინფორმაცია საგნის თვისების შესახებ, ასევე ამ თვისებისადმი სუბიექტის დამოკიდებულება, რეაქცია. ცნება ცდილობს შეგარძნების მიერ მოცემულ მასალას ჩამოაშოროს სუბიექტური მომენტი და აიღოს უშუალოდ ის, რაც ობიექტს ეხება. სახის მიზანი კი სულ სხვაა. მას აინტერესებს არა ობიექტი საზოგადოდ, არამედ სუბიექტურ პრიზმაში გადატეხილი ობიექტი და ისიც კერძოდ ესთეტიკურ პრიზმაში გადატეხილი ობიექტი. მაგალითისათვის ავიღოთ საგნის ისეთი თვისება, როგორცაა ფერი. ფერის შეგარძნება ადამიანში ქმნის საგნის თვისების შესახებ წარმოდგენას, ანუ ცოდნას; მაგრამ ამასთან იგი შეიძლება იყოს სიამოვნების თუ უსიამოვნების წყარო. ცნებას არ აინტერესებს თუ რას იწვევს ადამიანში რომელიმე ფერი. მას აინტერესებს იგი როგორც ობიექტის თვისობრიობის გამომხატველი ნიშანი და ამ ასპექტით სჭიდებს ხელს შეგარძნებებში მოცემულ მასალას. მხატვრული სახე, პირიქით, ყურადღებას ამახვილებს სწორედ იმ განცდებისა თუ ემოციების ხასიათზე, რომელსაც ქმნის ცალკეული ფერი და ამ თვალსაზრისით განიხილავს საგნებში არსებულ მდგომარეობას.

იგივე ითქმის აღქმასა და წარმოდგენაზეც. წარმოდგენების მდიდარ შინაარსში საგანთა ობიექტური თვისების გვერდით უხვადაა სუბიექტური განწყობილების ანაბეჭდიც. მართალია ეს ანაბეჭდი გამოწვეულია ობიექტის მიერ, მაგრამ განსხვავებულია ობიექტისაგან და ეს განსხვავება ზოგჯერ პრინციპულ ხასიათს იღებს. ცნება წარმოდგენებში გამოამზეურებს იმ მასალას, რომელთაც უშუალო კავ-

შირი აქვთ საგნებთან და საგანთა ბუნების გამომხატველნი არიან. მხატვრული სახე ჩერდება იმ მასალაზე, რომელსაც სუბიექტური დამოკიდებულების დალი აზის.

ამრიგად, ცოცხალი განქვერტა წარმოადგენს როგორც მეცნიერული, ისე მხატვრული ასახვის წანამძღვარს, მაგრამ მისი ღირებულება ერთისათვის სხვაა და მეორისათვის — სხვა, რაც საშუალებას გვაძლევს გამოვარკვიოთ თითოეული მათგანის ბუნება.

საგნის არსებობის ამსახველი ცნება ზოგადია თავისი შინაარსით. იგი ეხება არა კერძო საგანს, არამედ საგანთა გარკვეულ კლასს. თუ, მაგალითად, აღქმაში მოცემულია კონკრეტული მაგიდა, მაგიდის ცნება გულისხმობს წარსულში, აწმყოსა და მომავალში არსებულ მილიონობით მაგიდას, მაგიდას საზოგადოდ.

ზოგადია მხატვრული სახეც. ხელოვანის მიერ შექმნილ სახეს ტენდენცია აქვს გამოააშკარაოს კლასისათვის დამახასიათებელი, მოვლენისათვის განმსაზღვრელი მდგომარეობა და არა ცალკეული მომენტი. მხატვრის კალმით დახატული პორტრეტი ორიგინალის ასლად ანუ ორეულად ვერ გამოდგება თუნდაც იმიტომ, რომ კერძობისათვის დამახასიათებელ ნიშანთა რიცხვი უსასრულოდ დიდია და პრაქტიკულად შეუძლებელია რომელიმე საგნის ყველა დეტალია და ნიუანსის აღწერა.

რაკი შეუძლებელია ყოველი დეტალის ასახვა, ჩვეულებრივ სვამენ კითხვას: რა მომენტებს უნდა შეეხოს ხელოვანი, რაზე უნდა გაამახვილოს ყურადღება? მაგრამ საკითხის ასე დაყენება შეცდომაა, იგი მოასწავებს შემოქმედებისათვის ნორმების დადგენას, რაც მხატვრული ასახვისათვის მომაკვდინებელია.

ქეშმარიტი ხელოვანი გამოდის არა იქიდან, რასაც მისგან მოითხოვენ, არამედ იგი ქმნის დამოუკიდებლად და შემდეგ თავისთავად მოდის მისი ნაწარმოები შესაბამისობაში მოთხოვნასთან. ამიტომ, უფრო მართებული იქნება, თუ ვიკითხავთ: რას ეხება ხელოვანი, რას აქცევს ყურადღებას?

ხელოვანის ყურადღების არე მისი ემოციებისა და ცნობიერების არეა, იგი ჩერდება იმაზე, რაც მას აწუხებს, რაც მის გონებას თვალში ეცემა. გონებას კი თვალში სცემს ის, რისი დანახვის უნარიც აქვს. ე. ი. იმის საბოლოოდ დასადგენად, თუ რა მასალაა მხატვრულ სახეში, საჭიროა ცნობიერების ბუნების გარკვევა, ხოლო მისი გარკვევა ნიშნავს მის გამომწვევ მიზეზებზე მითითებას. ამ მიზეზებს შორის წამყვანი ადგილი უკავია პრაქტიკას.

პრაქტიკა ასახვის ქვაკუთხედია. შემეცნების თეორიაში იგი ის ძირითადი მომენტი, რომლის საფუძველზეც შესაძლებელი ხდებ-

ბა თვით შემეცნების ფაქტი და ამით მიღებული მონაცემების შეფასება-შემოწმება. პრაქტიკის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა ცოცხალი განქვრეტის გადაქცევა აზროვნების მასალად. ცოცხალ განქვრეტას შემეცნების პირველ საფეხურად ხდის პრაქტიკა. პრაქტიკის გარეშე არ იარსებებდა გრძნობადი შემეცნება, როგორც ასეთი, შეგრძნებებსა და აღქმებს არ ექნებოდათ შემეცნებითი ღირებულება. თუ არა პრაქტიკა, საზოგადოდ ვერ გაჩნდებოდა ცნებებიც.

ანალოგიურ მდგომარეობას აქვს ადგილი მხატვრულ ასახვაშიც. პრაქტიკა ის ნოყიერი ნიადაგია, რომლის წიაღშიც ფესვები აქვს გადგმული მხატვრულ სახეს. შემთხვევითი როდია, რომ ხელოვანის შემოქმედებაში უხვად მოჩანს ავტობიოგრაფიული ამბები, მის მიერ შექმნილი გმირების უკან ნაცნობი ადამიანების სახეები ანათებენ, რომ ხელოვნების აუცილებელ ფაქტორს ერთი მიმართულებით ცხოვრების გამოცდილება წარმოადგენს და ა. შ.

პრაქტიკის მონაწილეობა ასახვაში გარკვეულ სახეს აძლევს ასახვას, სხვადასხვა თავისებურებებით ახასიათებს მას. ამ თავისებურებათა შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მომენტია განზოგადება. პრაქტიკის აპარატი, ფიგურალური გამოთქმა რომ ვიხმართ, ჩრდილში აქცევს კერძოს და შუქს ჰფენს ზოგადს. პრაქტიკის მიერ დანახული სინამდვილე ზოგადი სინამდვილეა. წარმოვიდგინოთ ჩვეულებრივი მგზავრი, რომელიც პირველად ჩადის უცხო ქალაქში. მისი შთაბეჭდილება მერყევია და ქაოტიური. ქალაქის აღწერისას შეიძლება ისეთი ადგილები ჩამოთვალოს, რომელთაც ძალიან შორეული კავშირი აქვთ ქალაქის ნამდვილ სახესთან. მაგრამ თუ იგივე მგზავრი რამდენჯერმე ჩავა ამავე ქალაქში, უთუოდ გამოყოფს დამახასიათებელ მომენტებს და ხაზგასმით ილაპარაკებს მათზე. ასევე მწერალიც: თუ იგი ცხოვრებაში მხოლოდ ერთადერთ გაიძვერა ადამიანს იცნობს, მისი შეხედულება გაიძვერობაზე მეტისმეტად ბუნდოვანი, ცალმხრივი იქნება. მან შეიძლება ნაცნობი პიროვნების გარეგნობაც კი გაიძვერობის არსებით ფაქტორად მიიჩნიოს, თუმცა გამორიცხული არ არის, რომ იგი, ე. ი. გაიძვერას გარეგნობა სათნოების განსახიერება იყოს. პირველი წარმოდგენა, როგორც წესი, შემთხვევითი, ცვალებადი ნიშნებითაა აღსავსე. წარმოდგენების ხშირი განმეორება თანდათან წრეტს წარმოდგენის შინაარსს და ტოვებს იმას, რაც მღვრადია, შედარებით უცვლელი, მარადიული, ე. ი. ზოგადი.

ამრიგად, თვით ის ფაქტი, რომ ცნება და სახე პრაქტიკის საფუძველზე წარმოიშობა, უკვე ქმნის მათი ზოგადობის გარდუვალობას.

და, მაშასადამე, ხელოვანის ყურადღების ცენტრში საყოველთაო, დამახასიათებელი მომენტები ხვდება.

მეორე ძირითადი ნიშანი, რაც ამავე დროს ასაბუთებს ცნებასთან ერთად სახის ზოგად ხასიათს, მდგომარეობს იმაში, რომ ორივე ინტელექტის შემოქმედებითი მოღვაწეობის პროდუქტია, ანუ ინტელექტური ფენომენია. ისევე როგორც ატომის, ელექტრონის, საქონლის, ღირებულებისა და სხვათა ცნებები გონების მიერ ჩატარებული გარკვეული ოპერაციების შედეგად მიიღებიან, ასევე ლუარსაბ თათქარიძე, კვაკი კვაქანტირაძე, ჯაყო ჯივაშვილი და სხვანი გონების მიერ შექმნილი სახეებია. კახეთის არც ერთ სოფელში არ უცხოვრია ლუარსაბ თათქარიძეს, იგი ცხოვრობს დიდი მწერლის უკვდავ ნაწარმოებში.

ცნების ფორმირების პროცესში გონება ემყარება ანალიზსა და სინთეზს. ანალიზისა და სინთეზის გზით აზროვნება ღრმად იჭრება საგანთა ბუნებაში, ადგენს მათ არსებით ნიშნებს და ქმნის ცოდნას მთელი კლასის შესახებ. იმისათვის, რომ მივიღოთ ადამიანის ცნება, საჭიროა გავაანალიზოთ ადამიანებისათვის დამახასიათებელი ყველა ნიშანი და შემდგომ გავაერთიანოთ ისინი, რომლებიც საერთოა. განსხვავებით ცნებისაგან, სახის შექმნისას ცნობიერება უმთავრესად ემყარება ინტუიციას, ანუ ე. წ. მხატვრულ ინტუიციას. ინტუიცია მეცნიერულ ასახვაშიც აუცილებელად და მნიშვნელოვანი მომენტია, მაგრამ არასოდეს არ არის და არც შეიძლება იყოს განმსაზღვრელი. ინტუიციაზე დამყარებული ცოდნა მოკლებულია ლოგიკურ საფუძველს. ინტუიციას ძალუძს დამხმარე როლის შესრულება. წმინდა ინტუიციაზე დამყარებული ცოდნა სავარაუდოა; ცოდნა მაშინაა მეცნიერული, როცა დასაბუთებულია, ანალიზი და სინთეზი სწორედ საბუთების ძიებას ნიშნავს.

საპირისპირო სურათს ვხვდებით მხატვრულ ასახვაში. ხელოვანი, როგორც მოაზროვნე არსება, ბუნებრივია, იყენებს აზროვნების ცნობილ ხერხებს, მაგრამ ანალიზისა და სინთეზის გზით შექმნილ სახეებს სქემატური ხასიათი აქვთ, მათ აკლიათ ის ზორცმესხმულობა, ურომლისოდაც არ არსებობს მხატვრული ღირებულება, ე. ი., ისევე როგორც ანალიზისა და სინთეზის გარეშე ცნება მოკლებულია საფუძვლიანობას, არგუმენტირებას, საბუთს, ანუ იმას, რაც არსებითია შემეცნებისათვის, მხატვრული სახე ინტუიციის გარეშე მოკლებულია მხატვრულობას, იმას, რაც ძირითადია სახისათვის. ვისაც არა აქვს მხატვრული ინტუიცია, ქეშმარიტი ხელოვანი ვერასოდეს ვერ იქნება, რაოდენ დიდი მასალაც არ უნდა ჰქონდეს მიღებული. ხელოვანებად ადამიანები იბადებიან, მეცნიერებად კი ხდებიან. ეს არ

გვაძლევს იმის უფლებას, რომ გავაკეთოთ ცალმხრივი დასკვნა იმის შესახებ, თითქოსდა ხელოვანს არ ესაჭიროება საკითხის გამოკვლევა, სათანადო ინფორმაციის დაგროვება. ყოველი ხელოვანი ეძიებს და ყოველი მეცნიერიც განიცდის. მაგრამ ისე როგორც განცდა არ ხდის მეცნიერს მეცნიერად, ხელოვანს ძიება არ ხდის ხელოვანად. თუ ხელოვანისათვის შესწავლა ნიადაგია ნაყოფის გასაფურჩქნავად, მეცნიერისათვის განცდა სტიმულია შენობის ასაშენებლად, და როგორც ნიადაგზე თავისთავად ნაყოფი ვერ გაიშლება, ასევე ცარიელი სტიმული სახლს ვერ ააგებს. განა ცოტა იკვლია მე-19 საუკუნის რუსეთის სინამდვილე ლევ ტოლსტოიმ თავისი უკვდავი ქმნილებების შესაქმნელად? მაგრამ ვინ იტყვის, რომ ხელოვნება ამ შედეგებს უშუალოდ უნდა უმადლოდეს ბუმბერაზი მწერლის დაუშრეტელ ენერჯიას, მის ბრწყინვალე უნარს გულდასმით შეისწავლოს მოვლენა, ჩაიხედოს მოვლენის არსებით მხარეებში? არანაკლები ინტენსიობით იკვლია იგივე სინამდვილე ბევრმა სხვა მოღვაწემაც, გაუკეთა არსებულ მდგომარეობას ყოველმხრივი ანალიზი, გამოაქვეყნა ტრაქტატები, შეიძლება ტომებიც, მაგრამ არ დაუწერია არც „ომი და მშვიდობა“, არც „ანა კარენინა“ და არც „აღდგომა“. ხელოვანის კალამი სხვა ლითონისაგანაა ჩამოსხმული, ვიდრე მეცნიერისა.

მაშასადამე, ერთი მხრივ ანალიზ-სინთეზი და მეორე მხრივ ინტუიცია განსაზღვრავს ასახვის ფორმათა თავისებურებას. ცხადია, მხოლოდ ამ მომენტებით არ ამოიწურება შემოქმედებითი პროცესი. ჩვენ მათზე შევჩერდით უბრალოდ იმ სურათის დასახატავად, თუ რა მიმართება არსებობს საზოგადოდ ცნებასა და სახეს შორის, იმაზე მისათითებლად, თუ არსებითად რაში შეიძლება ვეძიოთ თითოეული მათგანის სპეციფიკა. მაგრამ ამის იქით სხვა თავისებურებებიც არსებობენ, რომელთა გამოკვლევა სრულ წარმოდგენას მოგვცემს მეცნიერული ასახვისა და მხატვრული ასახვის ბუნების შესახებ.

გარდა ამისა, ჩვენი მსჯელობა ინტუიციისა, ანალიზ-სინთეზისა თუ კვლევა-ძიების გამო ცალკე მეცნიერული და ცალკე მხატვრული შემოქმედების დროს არ იყო სავსებით ერთი მნიშვნელობის მქონე. როდესაც მეცნიერი სინამდვილეს სწავლობს, მას ხელოვანისაგან განსხვავებული ამოცანები ამოძრავებს და ამდენად სხვა მიმართულებით მიდის. ხელოვანის მიერ სინამდვილის კვლევა-ძიება ისევე თავისებურია, როგორც მთელი მისი შემოქმედება, იგი არაეითარ შემთხვევაში არ არის მეცნიერული კვლევა-ძიების ანალოგიური, ანუ, უფრო სწორად, იდენტური. მიზანი განსაზღვრავს საშუალებას. მხატვარი საგანში ხედავს მას, რაც აინტერესებს, რაც შეიძლება სა-

ფუძვლად დაედოს ესთეტიკურ ღირებულებას. მაგრამ სწორედ ამისათვის, რაღა თქმა უნდა, მან პირველ რიგში უნდა დაინახოს თვითონ საგანი.

შემოქმედების ერთ-ერთ აუცილებელ მომენტს წარმოადგენს ფანტაზია. ფანტაზია ესაქიროება როგორც მეცნიერულ, ისე მხატვრულ აზროვნებას. მაგრამ სულ სხვაა ფანტაზიის მნიშვნელობა მეცნიერებისათვის და სხვა—ხელოვნებისათვის. ფანტაზია მეცნიერს ეხმარება უშუალო ხედვისათვის ჭერ კიდევ მიუღწეველი ფაქტების წარმოდგენაში, ჰიპოთეზების შექმნაში, რომელთა დადგენა თუ უარყოფა უნდა მოხდეს შემდგომი მუშაობის შედეგად. ამ მუშაობის გარეშე ანუ შემოწმების გარეშე ფანტაზიის ღირებულება მეცნიერებაში ნულს უდრის. ამიტომაც არც ერთი მეცნიერი არ შემოიფარგლება ცარიელი ფანტაზიით, ფანტაზია მისთვის მხოლოდ და მხოლოდ ბიძგის მომცემია, რომლის იქით იწყება ნამდვილი შემოქმედება.

ხელოვნებაში ფანტაზია უკვე შემოქმედებაა. ფანტაზიის მეშვეობით ხელოვანი ქმნის უკვდავ სახეებს. ნესტან-დარეჯანის ბრწყინვალე სახე გენიალური პოეტის მხატვრული ფანტაზიის პროდუქტია. იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც პოეტს საქმე აქვს რეალურ პროტოტიპთან, სახის შექმნის მომენტში ფანტაზია მაინც აუცილებელ ელემენტად რჩება, რაც სახეს უფრო მდიდარსა და სრულყოფილს ხდის. ხელოვნების სინამდვილე ფანტაზიაა, მოგონილი სინამდვილეა. მაგრამ ამ მოგონილის საფუძველზე ჩვენ წინაშე იქმნება უცნობი ადამიანების ისეთი გალერეა, სადაც ყოველი სახე ახლო ნაცნობია — მეგობარია თუ ნათესავი, მტერია თუ მოყვარე.

ფანტაზიის ესოდენ დიდი მნიშვნელობა იმის მაჩვენებელია, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში სუბიექტური მომენტები უხვადაა გაბნეული. სუბიექტური მომენტის არსებობა კი საშუალებას ქმნის სახეთა სიმრავლისათვის. თუ ერთი და იმავე საგნის შესახებ თანაბარი მეცნიერული ღირებულების მქონე ორი ცნების არსებობა წინააღმდეგობაა, სავსებით ბუნებრივ მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე, როდესაც ორ და მეტ სახეს ვხვდებით. ვინ მოსთვლის შეყვარებული ადამიანის რამდენი სახე შეუქმნია მსოფლიო ლიტერატურას. ყოველი მათგანი მთლიანია, დასრულებული და შეუვალი. არც ერთი არ საქიროებს დამატებას ან შესწორებას, მაშინ როდესაც მეცნიერებაში ახალი ცნებების წარმოქმნა ძველის შეცვლასთანაა დაკავშირებული. ამ ნიშნით სახე უფრო უკვდავია, მარადიული, ვიდრე ცნება. ცნება განიცდის განვითარებას, ცვალებადობას. სახის ევოლუციასზე ლაპარაკი უსაფუძვლოა. მეცნიერული სინამდვილე ერთ ლოგიკურ

ძაფზე ჩამოსხმული სინამდვილეა, ხელოვნება — სინამდვილეთა და-
უშრეტელი ზღვაა. ერთსა და იმავე სოციალურ ფაქტზე მიუთითებს.
გოგოლის ათანასე ივანიჩი და ილიას ლუარსაბ თათქარიძე, მაგრამ
ვინ იტყვის, რომ ათანასე ივანიჩი და ლუარსაბ თათქარიძე იგივე-
ბრივი სახეებიო? მათი განსხვავებისათვის საკმარისია იმის აღნიშვნა,
რომ ერთი რუსი ფეოდალია, ხოლო მეორე — ქართველი. ეს გა-
რემოება კი იმდენად არსებითია, რომ ხშირად თავისუფლად შეიძ-
ლება ითქვას — რომელი ქვეყნიდანაა ესა თუ ის სახე და რომელი
ერის შვილია მისი ავტორი. სახე, როგორც წესი, ეროვნულ ქურქშია
გახვეული, ცნებას ეროვნული სამოსელი არ გააჩნია.

ეროვნულობის გვერდით სახეს ამჩნევია ეპოქის დაღი. ყოველი
სახე ეპოქალურია. ცნებისათვის მსგავსი რამ უცხოა. მიუხედავად
იმისა, რომ ცნება განიცდის ევოლუციას და ეს ევოლუცია გარკვეუ-
ლი მიმართულებით გაპირობებულია სოციალური ძვრებით, იგი
მანც ინდიფერენტულია ეპოქის ჩარჩოების მიმართ და მასში ეპო-
ქის ნიშანწყალიც კი არაა იმ აზრით, რომ შეგვეძლოს მისი როგორმე
დანახვა. სულ სხვაა აქილევის და ოდისევსი, ტარიელი და ავთანდი-
ლი, ჰამლეტი და ღონ-კიხოტი, ონეგინი და პეჩორინი; ისინი თავისი
ეპოქის შვილები არიან.

სახე, განსხვავებით ცნებისაგან, წარმოადგენს ზოგადისა და ინ-
დივიდუალობის დიალექტიკურ ერთიანობას. ყოველი ქეშმარიტად
მხატვრული სახე ინდივიდუალურია თავისი ბუნებით, რაც იმას ნიშ-
ნავს, რომ იგი დამოუკიდებელია, ავტონომიური ერთეულია, სავე-
ბით დასრულებული და შეუვალა. მართალია ექვნი გრანდეს სახე-
ში იგულისხმება ერთ სოციალურ გარემოში მყოფ ადამიანთა გარ-
კვეული ჯგუფი, მაგრამ იგი არ არის აბსტრაქცია, არამედ ცოცხა-
ლი ინდივიდუალობაა, რომელსაც გვარი და სახელი აქვს. თითოეუ-
ლი სახე თავისებური მეობის მქონე არსებაა, რომლის უკან პატა-
რა სამყარო იმალება.

სახე ინდივიდუალურია აგრეთვე იმ აზრით, რომ იგი ხელოვანის
შემოქმედებითი ინდივიდუალობის შედეგია. სახე ხელოვანის აღმო-
ჩენაა. იგი არ იქმნება სხვისი გავლენით და არც წარმოიშობა სხვისი
დახმარებით. ქეშმარიტად მხატვრული ნაწარმოების ძალა მის ორი-
გინალობაშია. ყოველი ხელოვანი ცდილობს სახეში ჩააქსოვოს ის,
რაც მას აღეგებს და აწუხებს, რაც მას სინამდვილისათვის განსა-
კუთრებით დამახასიათებელ მოვლენად მიაჩნია. ხელოვანი არასო-
დეს არ რზლუდავს თავს ობიექტური კანონებით, იგი ამ კანონებში
საკუთარი ინდივიდუალობის ასპარეზს ეძებს.

სახე ინდივიდუალურია კიდევ იმიტომ, რომ მისი შემოქმედე-

ბის ხასიათი იცვლება და დამოკიდებულია ცალკეულ ინდივიდებზე; ინდივიდებზე, რომლებიც მას აღიქვამენ. ამბობენ, კარგ მთქმელს კარგი გამგონე უნდაო. ასევე, მხატვრულ ნაწარმოებს ესაჭიროება მომწიფებული მკითხველი, რომელსაც შეეძლება გარკვეული შენიშვნების გაკეთება, საკუთარი წარმოსახვის საშუალებით სახის მიმართ, ანუ სახის გამდიდრება „ახალი მასალებით“. მწერლის შემოქმედება მაშინაა სრულფასოვანი, როდესაც იგი ცნობიერებას აქტივობაში მოიყვანს. ამ აქტივობაზეა დამოკიდებული ნაწარმოების ემოციური ძალაც. სახემ უნდა ჩაგვიტრიოს, აგვამოძრავოს და მის მიერ დახატული სინამდვილის მონაწილედ გვაქციოს. კარგი მწერალი ის კი არ არის, ვინც ყველაფერს თვითონ ამბობს, არამედ ის, ვინც სათქმელს ტოვებს და საშუალებას გვაძლევს რაღაც დაეუმართო, დეტალები შევავსოთ და საბოლოოდ ჩვენვე გავაკეთოთ დასკვნები. ხოლო ეს უკვე გულისხმობს ყოველი ჩვენთაგანის პირად გამოცდილებას, გაცნობიერებისა თუ წარმოსახვის უნარს და აქედან — ინდივიდუალობას. შეეძლოა იქნებოდა იმის თქმა, რომ სახეს აბსოლუტურად ერთნაირი ღირებულება და ძალა აქვს ყველასათვის. პირიქით, სახას ღირსება სწორედ იმაშია, რომ იგი არ კლავს დამკვირვებლის ინდივიდუალურ თავისებურებას, არამედ მოითხოვს მას.

არსებითი მომენტი, რომლითაც სახე პრინციპულად განსხვავდება ცნებისაგან, მდგომარეობს თვალსაჩინოებაში. ეს მომენტი სახეს აახლოებს ცოცხალ განჭვრეტასთან იმდენად, რომ, ერთი შეხედვით, სახე შეიძლება წარმოდგენის იდენტურადაც მოგვეჩვენოს. წარმოდგენის მსგავსად, სახე ინარჩუნებს ერთეული საგნის თუ მოვლენის ფორმას. ასე მაგალითად, მუხინას ცნობილ სკულპტურულ ნაწარმოებში მოცემულია ერთი მიზნით გამსჭვალული მუშა და კოლმეურნე ქალი. ავტორს მხედველობაში ჰყავს არა რომელიმე კონკრეტული მუშა ან კოლმეურნე ქალი, არამედ მუშისა და კოლმეურნის ზოგადი სახე. მაგრამ ეს ზოგადი ერთეულის და ამდენად თვალსაჩინოების ფორმაშია ჩამოსხმული. ასევე, მხატვრის ტილოზე ჩვენ ვხედავთ ცალკეული ობიექტების, ადამიანების თუ მოვლენების მთელ წყებას, რომლის იქით მათი ზოგადი შინაარსი იმალება. რეპინის ცნობილ ნაწარმოებში „ივანე მრისხანე და მისი შვილი ივანე“ ჩაქსოვილია საზოგადოდ მამის ტრაგედია, მამისა, რომელიც უნებლიედ შეიღოს სიკვდილის მიზეზი გახდა. მაგრამ ეს ამბავი გათვალსაჩინოების მიზნით ავტორის მიერ დახატულია ერთეულის ფორმაში და დაკავშირებულია რუსეთის ისტორიის კონკრეტულ ფაქტთან. მე-19 საუკუნის რუსული სინამდვილე აღსავსეა უარყოფითი

მომენტებით, მისი ცხოვრების წილში მილიონობით მანკიერი ადამიანი მოღვაწეობს, ეწევა მლიქვნელობას, გაიძვერობას, გაუტანლობას, მექრთამეობას და ა. შ., ყველა ესენი გოგოლის უკვდავი გენიის წყალობით ხლესტაკოვის, ჩიჩიკოვის, მანილოვის, სობაკევიჩის და სხვათა სახით დგანან ჩვენ წინაშე.

მსგავსება სახესა და წარმოდგენას შორის ფორმალურ ხასიათს ატარებს. მართალია სახეცა და წარმოდგენაც თვალსაჩინოებით ხასიათდება, მათ შინაარსში ერთეული ბუნების მატარებელ ნიშანთა სიმრავლეს ვხვდებით, მაგრამ ეს ნიშნები თუ წარმოდგენაში ხშირად შემთხვევითობის ნიადაგზეა თავმოყრილი, მხატვრულ სახეში ისინი გარკვეული აუცილებლობითაა გამოწვეული. სახეში, როგორც ზოგადობის ამსახველ ინტელექტურ ფენომენში, ერთეული ნიშანიც დამახასიათებელია. არა თუ გარეგნობის, სახელისაც კი ხდება შერჩევა.

თვალსაჩინოება სახეს სიცხადის ძალას მატებს და ამაშია მისი განსაკუთრებული უპირატესობაც. მიუხედავად იმისა, რომ ცნება არგუმენტირებულია, სათანადო საბუთების შედეგად მიიღება, სახეს მეტი დამაჭერებლობა აქვს, ვიდრე ცნებას, ეს დამაჭერებლობა მომდინარეობს სახის შინაგანი მთლიანობიდან, ზოგადისა და ცალკეულის ერთიანობიდან, თვალსაჩინოებიდან. ძნელია ექვი შეიტანო იმაში, რაც ნათლად, ცოცხალი სახით გიდგია თვალწინ, შემთხვევითი როდია ის გარემოება, რომ ხშირად მეცნიერული მსჯელობის დროს მიმართავენ სახეების გამოყენებას.

ყოველივე ზემოთქმულიდან შეგვიძლია გავაყეთოთ დასკვნა: ✓ 1. სახე, ისე როგორც ცნება, ზოგადი შინაარსის მქონეა, იგი მოიცავს საგანთა კლასს და არა ერთეულ მოვლენებს. 2. ცნების მსგავსად, სახე ადამიანის ინტელექტუალური მოღვაწეობის, გონების შემოქმედებითი მუშაობის შედეგია. როგორც არ არსებობენ ცნებები თავისთავად, ადამიანისაგან დამოუკიდებლად, არ არსებობს სახე ცნობიერების გარეშე. 3. სახე და ცნება მიიღება ცოცხალი განჭვრეტით დაგროვილი მასალის გადამუშავების საფუძველზე და ამ გადამუშავებისას ერთ-ერთ გადამწყვეტ როლს თამაშობს პრაქტიკა.

ჩამოთვლილი მსგავსი ნიშნების გვერდით სახეს ცნებისაგან განსხვავებული შემდეგი სპეციფიკური მომენტები ახასიათებს:

1. თუ ცნება ძირითადად ანალიზ-სინთეზის გზით მიიღება, სახე მხატვრული ინტუიციის მონაპოვარია. ნებისმიერ სახეს თავისი ავტორი ჰყავს. 2. თუ ცნება აბსტრაქციის ფორმაა, სახე მულდამ ინდივიდუალური ბუნებისაა და კონკრეტულ ფორმაში არსებობს. ყოველ

სახეს თავისი ანკეტური მონაცემები გააჩნია, დაწყებული ვინაობით და დამთავრებული ნაციონალიზმითა და სოციალური წარმოშობით. 3. თუ ცნება მოკლებულია თვალსაჩინობას, სახე, პირიქით, თვალსაჩინოა, ცოცხალი სინამდვილის იერი დაჰკრავს.

ასეთია ზოგადად მხატვრული სახის და, მაშასადამე, მხატვრული ასახვის თავისებურება. ასახვის სრული ანალიზი მოითხოვს ჭეშმარიტების პრობლემის გარკვევას. იმისათვის, რომ საბოლოოდ დადგინდეს რა ბუნებისაა ასახვის რომელიმე ფორმა, საჭიროა განვიხილოთ თუ როგორ დგას მასში ჭეშმარიტების საკითხი.

§ 8. ჭეშმარიტების საკითხისათვის მხატვრულ ასახვაში. ასახვის ლენინური თეორიის მიხედვით ჭეშმარიტება ეწოდება ცნობიერების იმ სურათს, რომელიც სინამდვილეს შეესაბამება. ჭეშმარიტია მსჯელობა, თუ მსჯელობის შინაარსი გამოხატავს ობიექტურად არსებულ მდგომარეობას, მსჯელობისაგან დამოუკიდებელ რეალურ ფაქტობრივ ვითარებას. ასე მაგალითად, დებულება — „ატომი განუყოფელი ნაწილაკია“ ჭეშმარიტია, თუ სინამდვილეში ატომის გაყოფა მართლაც შეუძლებელია. მაგრამ თუკი რაღაც გზებით მოხერხდა ატომის დაშლა, მაშინ წამოყენებული დებულება მცდარია. ან კიდევ, მსჯელობა, რომელშიც ლაპარაკია მზის ირგვლივ დედამიწის მოძრაობის შესახებ, ჭეშმარიტია იმ შემთხვევაში, როდესაც გამოთქმულ ფაქტს ადგილი ექნება თავისთავად, ხსენებული მსჯელობისაგან დამოუკიდებლად და არა მისი წყალობით. მსჯელობის ის შინაარსი, რომლის საგანიც მოკლებულია თავისთავად, ობიექტურ არსებობას — ყალბია. ყალბია დებულება „ღმერთი არსებობს“ იმიტომ, რომ მის გარეთ მას არაფერი არ შეესაბამება.

ამრიგად, ჭეშმარიტება, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ორგვარი არსებობის ვითარებას მოითხოვს: ერთია ცნობიერი და მეორე — ობიექტური, ცნობიერებისაგან დამოუკიდებელი არსებობა. ეს ფაქტი თვით ჭეშმარიტების განსაზღვრებაშივე იგულისხმება, როცა ლაპარაკია შესაბამისობაზე, დამთხვევაზე. მტკიცება — „თბილისს კვეთს მდინარე მტკვარი“ ჭეშმარიტია, რადგან იგი სავსებით ემთხვევა ქალაქის გეოგრაფიულ, ბუნებრივ სურათს. მაგრამ ის აზრი, რომ ქვეყანას განაგებს ცხრათვიანი დევი, მცდარია, რადგან მას სინამდვილეში არაფერი არ შეესაბამება, არ არსებობს მისი მეორე პირი რეალურ სამყაროში.

ჭეშმარიტების ლენინური განსაზღვრება საფუძვლად უდევს შემეცნების თეორიას. შემეცნება ანუ ისეთი ასახვა, რომელსაც აინტერესებს საგნის ბუნების, მოვლენის კანონზომიერების დადგენა, მაშინ აღწევს მიზანს, მაშინაა გამართლებული, როდესაც ასახული შე-

ესაბამება ასასახს, როცა სუბიექტის მიერ წარმოდგენილი სურათი შეესაბამება ობიექტის ხასიათს. მაგრამ რამდენად საფუძვლიანია ამავე აზრით ჭეშმარიტებაზე ლაპარაკი იქ, სადაც ასასახი არ არსებობს ასახულის გარეშე, ობიექტი სუბიექტის გარეშე? რამდენად სწორია მხატვრულ ასახვას მიუვლდვით ჭეშმარიტების საზომით, როდესაც მხატვრული ასახვის ობიექტი — მხატვრული სინამდვილე მოკლებულია თავისთავადობას? რამდენად მისაღებია მსჯელობა — „ეს ქალიშვილი ლამაზია“, შევაფასოთ ჭეშმარიტების თვალსაზრისით? ე. ი. შეესაბამება თუ არა იგი ობიექტურ ვითარებას, როცა ესთეტიკური თვისება საზოგადოდ ობიექტური არ არის და მხოლოდ სუბიექტის ობიექტთან ესთეტიკური დამოკიდებულების გზით ჩნდება? რამდენად მართებულია ლუარსაბ თათქარიძის სახის ჭეშმარიტებაზე ლაპარაკი, როდესაც იმთავითვე ცნობილია, რომ ლუარსაბის ორეული რეალურ ცხოვრებაში არ არსებობს და რომ იგი ილიას უკვდავმა გენიამ შექმნა?

ამის საწინააღმდეგოდ შეიძლება გამოითქვას მოსაზრება, რომ ლუარსაბის სახე სრულებით არ არის მოკლებული ობიექტურ საფუძველს, რომ მაშინდელ თავადაზნაურთა შორის მრავლად იყვნენ ლუარსაბის მსგავსი ადამიანები და თუ აბსოლუტურად მსგავსი ორეული არ მოგვეპოვება, ამით არაფერი არ იცვლება, რადგან ჭეშმარიტებაც ხომ მიახლოებითია.

მართალია მე-19 საუკუნის ქართველ ფეოდალთა რიგებში საკმაოდ ბევრი იყო ლუარსაბ თათქარიძის მსგავსი უქნარა თავადი, მაგრამ მსგავსება ჭეშმარიტების პირობად ვერ გამოდგება. ხოლო რაც შეეხება ჭეშმარიტების მიახლოებით ხასიათს, ეს სულ სხვა ამბავია. „მიახლოება“ და „მსგავსება“ განსხვავებული ცნებებია, არ შეიძლება მათი ერთმანეთში აღრევა. არავინ იტყვის თათქარიძის სახე მიახლოებითია, არასრულია, ან შეფარდებითიაო. ერთი სიტყვით, არავინ შეამკობს მხატვრულ სახეს ჭეშმარიტებისათვის დამახასიათებელი ნიშნებით, არ შეამკობს იმიტომ, რომ მხატვრულ სახეში ცალცალკე არ არსებობს სუბიექტი და ობიექტი, ასახული და ასასახი, ე. ი. არ არსებობს პირობა ჭეშმარიტებისათვის.

სუბიექტ-ობიექტის შესაბამისობაზე ლაპარაკი მხატვრულ ასახვაში დასაშვებია მხოლოდ ერთი აზრით, კერძოდ ესთეტიკური სუბიექტის გულწრფელობის აზრით. თუ ობიექტურ მომენტად მივიჩნევთ იმას, რასაც სუბიექტი ფიქრობს, სუბიექტურად კი — რასაც ამბობს, ბუნებრივია, დაისვას საკითხი ჩანაფიქრსა და ნათქვამს შორის შესაბამისობის შესახებ. ის, რასაც სუბიექტი გვეუბნება, ზუსტად ასახავს თუ არა იმას, რასაც იგი განიცდის? თუ ასახვა ზუსტია,

მაშინ კეშმარიტებასთან გვაქვს საქმე და თუ არა — ნათქვამი ყალბია.

მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრულ ასახვაში კეშმარიტების პრობლემის დასმა ამ ასპექტში ბუნებრივია და დასაშვებია. იგი მაინც უსაფუძვლოა, უსაფუძვლოა თუნდაც იმიტომ, რომ ძნელია, ან საერთოდ არ ექვემდებარება შემოწმებას. რა უფლება გვაქვს ექვი შევიტანოთ ადამიანის ესთეტიკურ შეფასებაში, ან როგორ უნდა დაეკმაყოფილოთ მისი სიყალბე? იქნებ მხატვრულ ნაწარმოებში მაინც მოჩანს ხელოვანის არაგულწრფელობა, იქნებ მკითხველს შესწევს უნარი დაინახოს ავტორის სიყალბე? — დიახ, ამგვარი რამ შესაძლებელია და ამას კიდევ აქვს ადგილი. ხშირია, როცა პოეტის ნათქვამი გულს არ ეკარება, მაგრამ ამ შემთხვევაში ერთადერთი საფუძველი ნაწარმოების მხატვრული ღირებულებაა; მხატვრულად სუსტი და არაძლიერი ნაწარმოები იწვევს ეჭვებს, უნდობლობას. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ მხატვრული კეშმარიტების ძირი, რამდენადაც მასზე ლაპარაკი გამართლებულია, სხვაგან უნდა ვეძიოთ და არა სუბიექტობიექტის შესაბამისობაში.

ამრიგად, მხატვრული ასახვის დროს ექშმარიტებაზე ლაპარაკი იმ აზრით, როგორც ეს შემეცნების თეორიაშია, უსაფუძვლოა. თუ შემეცნების თეორიაში არსებული განსაზღვრება მივიჩნიეთ კეშმარიტების ერთადერთ სწორ განსაზღვრებად, და თუ ამავე დროს კეშმარიტების პრობლემა მხატვრულ ასახვაში ჩავთვალეთ ბუნებრივ პრობლემად, ლოგიკურად უნდა მივიღეთ ნატურალიზმის როგორც ხელოვნების აბსოლუტური მეთოდის აღიარებამდე და სხვა დანარჩენი მეთოდების უკანონოდ გამოცხადებამდე. მხოლოდ სინამდვილის ნატურალისტური აღწერა მოგვცემდა შესაბამისობაზე ლაპარაკის უფლებას. ნატურალიზმის გამოცხადება ხელოვნების ერთადერთ მეთოდად, ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, გამოიწვევდა ხელოვნების შეზღუდვას, მის შესაძლებლობათა დაქვეითებას. ამიტომ ბევრი მოაზროვნე, ესმის რა კეშმარიტება სინამდვილის ადექვატურ ასახვად, პრინციპში უარყოფს კეშმარიტების საკითხის დაყენების სამართლიანობას მხატვრულ ასახვაში.

ასახვის თეორიაში კეშმარიტების პრობლემის უგულებელყოფა შინაგანი წინააღმდეგობაა. მხატვრული ასახვა, როგორც ასახვის ყერძო ფორმა, კეშმარიტების საკითხს გვერდს ვერ აუელის. მაგრამ სწორედ იმის გამო, რომ მხატვრული ასახვა თვისობრივად განსხვავდება მეცნიერული ასახვისაგან და ასახვის თავისებურ ფორმად ითვლება, მხატვრული კეშმარიტება განსხვავდება შემეცნებითი, ანუ

თეორიული ქეშმარიტებისაგან და ქეშმარიტების თავისებურ ფორმას წარმოადგენს.

დიალექტიკა გვასწავლის: ყოველი განსხვავება გულისხმობს კავშირს, და ჩვენც, სანამ შევუდგებოდეთ მხატვრული ქეშმარიტების ანალიზს, აუცილებელია წინასწარ გამოვიკვლიოთ ის, რის საფუძველზეც შესაძლებელი ხდება ქეშმარიტების ორ ფორმაზე ლაპარაკი. რაკი მეცნიერული და მხატვრული ასახვის საერთო ნიშნად არ მივიჩნიეთ სინამდვილის ადექვატურობა, ობიექტის ზუსტი სურათის წარმოდგენა ცნობიერებაში, ბუნებრივად იბადება კითხვა: რა ნიშანი აკავშირებს მათ, რატომ იხმარება ორი სხვადასხვა მოვლენის მიმართ ერთი და იგივე ტერმინი?

ქეშმარიტება შემეცნების მიზანია, შემეცნებას საკუთარი მისია შეუძლია შესრულებულად ჩათვალოს, როდესაც მიაღწევს ქეშმარიტებას, სინამდვილის ადექვატურ ასახვას. როცა შემეცნების მიერ წარმოდგენილი სურათი არ შეესატყვისება საგანთა რეალურ ვითარებას, იგი არ ამართლებს თავისთავს და მცდარია. შემეცნების პროცესი გამართლებულია მას შემდეგ, რაც მისი პროდუქცია ზუსტად ან მიახლოებით ზუსტად ასახავს მოვლენის ხასიათს.

მაშასადამე, თუ საკითხს დაეყენებთ ცოდნის სამართლიანობის შესახებ და შევეცდებით მის დადგენას, ერთადერთ საზომად უნდა მივიღოთ ქეშმარიტება. სინამდვილის სწორი ასახვა ცოდნის მიმართ სამართლიანი მოთხოვნაა. ცოდნა, რომელიც ამ მოთხოვნას არ პასუხობს, რომელიც არ არის ქეშმარიტი, მიუღებელია და მეცნიერებაში მისი არსებობა უკანონოა. უკანონოაა მეცნიერებაში ისეთი მდგომარეობა, როდესაც დარღვეულია შესაბამისობის ფაქტი, როდესაც მეცნიერების შინაარსი არ ეთანხმება მასში ასახული ობიექტის ბუნებას. აქედან, ცხადია, არ გამომდინარეობს ის დასკვნა, რომ ყველაფერი, რაც მეცნიერებაში მიღებულია, აბსოლუტური ქეშმარიტებაა, რომ მეცნიერების ნებისმიერ დებულებას საბოლოო ინსტანციის ძალა აქვს; მაგრამ მეცნიერებაში დაშვებული შეცდომა ან უნდა იყოს უნებლიე ხასიათისა, გამოწვეული მეცნიერების განვითარების შეზღუდულობით, ანდა უნდა ამართლებდეს თავისთავს უფრო მაღალი რიგის ქეშმარიტების ძიებაში, ე. ი. სინამდვილის უფრო ღრმა და ნათელი სურათის სრულყოფილ წარმოდგენაში.

ეგრეთ წოდებული კანონიერება, თვითგამართლება ყველაფერს ესაჭიროება. კანონიერების საფუძველი მოვლენის არსებაში უნდა ვეძიოთ. რას წარმოადგენს ეს მოვლენა, რომელ კლასს ეკუთვნის? — ამის მიხედვით უნდა ვიმსჯელოთ მისი მოქმედების კანონზომიერებაზე. მხატვრული ასახვის არსება მის მხატვრულობაშია. მხატვრულ

ღირებულებას მოკლებული სახე აღარ არის მხატვრული სახე, ისევე როგორც ქეშმარიტების ნიშანს მოკლებული ცოდნა აღარ არის მეცნიერული ცოდნა. ნებისმიერი მხატვრული სახე ამართლებს თავისთავს, ე. ი. სავსებით უფლებამოსილია იწოდებოდეს მხატვრულ სახედ, თუ იგი მხატვრული ღირებულების მატარებელია, თუ იგი დამკვირვებელში იწვევს ესთეტიკურ კმაყოფილებას. მაგრამ საკითხის ამგვარი გადაწყვეტა მეტისმეტად ზოგადია და ფაქტიურად არაფრისმთქმელი. თქმა იმისა, რომ მხატვრული ქეშმარიტების პრობლემა ძირითადად ინასკვება მხატვრული ღირებულების პრობლემაში, ჯერ კიდევ არ ნიშნავს მხატვრული ქეშმარიტების ბუნების გამოკვევას. ამიტომ კვლავ დავუბრუნდეთ ქეშმარიტების რაობას შემეცნების თვალსაზრისით.

ყოველგვარ ქეშმარიტებას აქვს რწმუნების ხასიათი. სარწმუნოა დებულება, თუ მას შეუძლია მის გარეშე არსებული მდგომარეობის „წარმომადგენლობა“ იკისროს, ე. ი. გამოვიდეს შემეცნელის როლში. შემეცნების თეორიაში დებულებას შეუძლია შეასრულოს „წარმომადგენლობის“ მისია, თუ იგი ზუსტად ასახავს წარმოსადგენის ბუნებას, ე. ი. თუ იგი ქეშმარიტია.

მხატვრული ნაწარმოები ერთი შეხედვით თითქოს ვერ გამოდგება მხატვრული სინამდვილის წარმომადგენლად, რადგან არ არსებობს მხატვრული სინამდვილე მისგან დამოუკიდებლად. ე. ი., თუ დაისმება წარმომადგენლობის საკითხი მხატვრულ ასახვაში, იგი უნდა დაისვას მხოლოდ არამხატვრული სინამდვილის მიმართ. ლუარსაბ თათქარიძე წარმომადგენელია არა ლუარსაბის სახისა, რამდენადაც ლუარსაბის სახე თვითონაა და მის იქით მას არსებობა არ გააჩნია, არამედ იმდროინდელ საქართველოში მცხოვრები ფეოდალის ზოგადი ტიპისა.

- საკითხის შედარებით ღრმა ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ამგვარი დასკვნა პირობითია. წარმომადგენლობის ფუნქცია გულისხმობს წარმოსადგენის ნიშანთა რეპრეზენტაციას, გამოსახვას და, რაც უფრო ზუსტადაა იგი შესრულებული, მით უფრო მაღალ ხარისხშია აყვანილი წარმომადგენლობა. ე. ი. ნაწარმოები, რომელშიც დეტალური სიზუსტითაა აღწერილი პროტოტიპების რეალური ცხოვრება, წარმომადგენლობის ნიმუშია. მაგრამ, ცნობილია, რომ სწორედ ამის გამო ნაწარმოები კარგავს მხატვრულ ღირებულებას. ხელოვნების ძეგლი, რომელიც ბრმად მისდევს ისტორიულ სიმართლეს, უვარგისია. არისტოტელეს სამართლიანი შენიშვნით, ხელოვნება გვაძლევს არა იმას, რაც მოხდა, არამედ იმას, რაც შეიძლებოდა მომხდარიყო, ე. ი. სხვაგვარად რომ, ვთქვათ, რაც ფაქტიურად არ მომხდარა, თუმცა ამისა-

თვის პირობა არსებობდა. ხელოვნებაში ადგილი აქვს სინამდვილის არა რეპრეზენტაციას, არამედ ინტერპრეტაციას. არ ვარგა ხელოვანი, რომელსაც არ ძალუძს სინამდვილის გარდაქმნა, სინამდვილის შეცვლა. ცუდი ხელოვანია ის, ვისაც არ შეუძლია იცრუოს, და მასასადაჟე ის, ვინც არ ღალატობს „წარმომადგენლობის“ მისიას.

მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვნების მოთხოვნა ეწინააღმდეგება „წარმომადგენლობის“ ფუნქციას, ამ უკანასკნელის გარეშე მხატვრული ასახვა უსაფუძვლოა და დაკარგავდა ყოველგვარ ღირსებას. ლუარსაბ თათქარიძეს ჩვენში უდიდესი წარმომადგენლობის ძალა აქვს და რომ არ ვგრძნობდეთ ამ ძალას, ინტერესი მის მიმართ გაგვიქრებოდა.

რა განაპირობებს მხატვრული სახის წარმომადგენლობით ხასიათს, რა ნიშანია ისეთი, რომელიც, მიუხედავად სინამდვილის არაადექვატურობისა, მაინც ძალაში ტოვებს წარმომადგენლობით ფუნქციას? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად მივუბრუნდეთ ისევე ცოდნის სფეროს. განვიხილოთ დებულება—„ადამიანი გონიერი არსებაა“. როგორც ვიცით, ხსენებული დებულება მისაღებია, თუკი შეესაბამება რეალურ ფაქტს. მაგრამ იგი მისაღებია არა ერთის ან რამდენიმესათვის, არამედ ყველასათვის. როგორადაც არ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს ამა თუ იმ პიროვნების სურვილებს ჭეშმარიტ დებულებაში გამოხატული შინაარსი, მისი უარყოფა ამ პიროვნების მიერ შეუძლებელია. როგორადაც არ უნდა აშფოთებდეს სოციალიზმის გამარჯვება კაპიტალიზმის აპოლოგეტებს, საბჭოთა სახელმწიფოს ძლიერების გამომხატველი მსჯელობის უარყოფა მათ არ შეუძლიათ. ჭეშმარიტება ობიექტურია, იგი დამოუკიდებელია ადამიანის, კაცობრიობის ნება-სურვილისაგან და ეს კი ნიშნავს, რომ ჭეშმარიტება საყოველთაოა. საყოველთაოობა თავისთავად, ცხადია, ცოდნას არ ზღის ჭეშმარიტად, რამდენადაც ცოდნის ჭეშმარიტების პირობა, ვიშეორებთ, სინამდვილესთან შესაბამისობაა, მაგრამ თან ახლავს მას როგორც მომენტი, ან ერთ-ერთი თავისებულება.

იგივე საყოველთაოობა დამახასიათებელია მხატვრული სახისათვისაც. ნებისმიერი მხატვრული სახე, მიუხედავად მისთვის ჩვეული ინდივიდუალობისა, საყოველთაო ბუნების მატარებელია. რა სუბიექტური მოტივებიც არ უნდა ასაზრდოებდეს ჩვენს დამოკიდებულებას ნაწარმოების რომელიმე გმირთან, იგი მაინც ყველას წარმოდგენაში იგივეობრივი რჩება თავისთავთან და არ ვარდება წინააღმდეგობაში; სახე ჩვენგან დამოუკიდებელი არსებობის ფორმას იღებს და ფაქტის საყოველთაოობის ნიშნით გამოდის. თუმცა ხდება ისე, რომ სახის როგორც მხატვრული სინამდვილის ჭეშმარიტი ფენომენის

თანდათანობით აღქმისა და გაცნობიერების პროცესში ჩვენს ინდივიდუალურ ფანტაზიას შეაქვს გარკვეული კორექტივები, მაგრამ ეს გამოწვეულია არა სახის სისუსტით, არამედ ესთეტიკური დამოკიდებულების თავისებურებით, მისი სუბიექტური ხასიათით.

საყოველთაოობა ერთ-ერთი იმ მომენტთაგანია, რომელიც სახეს წარმომადგენლობის ძალას ანიჭებს. მაგრამ, როგორც უკვე ითქვა, წარმომადგენლობა სახის შემთხვევაში არ ექვემდებარება რეალური სინამდვილის გამოხატვის ფუნქციას. ხელოვნების სინამდვილე ილუზორული სინამდვილეა და მხატვრული სახეც ილუზორული სინამდვილის კუთვნილებაა. ლუარსაბი არ არის რომელიმე კონკრეტული ფეოდალის წარმომადგენელი, იგი არც ზოგადი ფეოდალის წარმომადგენელია. ზოგადი ფეოდალის წარმომადგენლის ფუნქციას ასრულებს ცნება. ლუარსაბ თათქარიძე ილიას „კაცია, ადამიანის“ პირმშო შეილია, რომელშიც გადმოცემულია თავისთავად იდუმალი, მაგრამ უსაზღვრო სასიცოცხლო ძალის მქონე მხატვრული სინამდვილე.

ამრიგად, მხატვრული ასახვის ანუ მხატვრული სინამდვილის წარმომადგენლობა საკუთარი თავის წარმომადგენლობას ნიშნავს, საკუთარი თავის წარმომადგენლობა კი შინაგანი ლოგიკის ძალას ემყარება და, მაშასადამე, მხატვრული ქეშმარიტების არსებაც ამ გზით უნდა ვეძებოთ.

მხატვრული სინამდვილის შინაგანი ძირების აღიარება სრულებით არ ნიშნავს იმას, რომ გამორიცხულია კავშირი არამხატვრულ სინამდვილესთან და რომ, მაგალითად, ლუარსაბ თათქარიძეს არაფერი აქვს საერთო ქართველი ფეოდალის რეალურ ტიპთან. როგორც ეს წინა პარაგრაფებიდანაც შეგვეძლო დაგვეჩვენა, მხატვრული სახე მასალას იღებს ცოცხალი განჭვრეტიდან, რომელიც თავის მხრივ რეალური სინამდვილის ასახვაა. ასე რომ მხატვრულ სინამდვილესა და ობიექტურ სინამდვილეს შორის კავშირი უთუოდ ძალაშია და შეიძლება იგი საკმაოდ მჭიდროდ იყოს. მაგრამ რაოდენ მჭიდრო და ორგანული კავშირიც არ უნდა არსებობდეს, მხატვრული სინამდვილე ვერ იკისრებს წარმომადგენლობის მისიას.

ყოველგვარი ქეშმარიტება აუცილებლად გულისხმობს შესაბამისობის ფაქტს. შემეცნების თეორიაში ქეშმარიტების საკითხი დგას სუბიექტ-ობიექტის, ცნობიერებისა და სინამდვილის შესაბამისობის ასპექტში. რამდენადაც მხატვრული სინამდვილე თავისთავის წარმომადგენელია, მაშასადამე, შესაბამისობა თვით ამ სინამდვილის შიგნით უნდა არსებობდეს როგორც მისი ლოგიკა და, მართლაც, მხატვრულ სახეს, მხატვრულ სინამდვილეს ქეშმარიტების, რწმუნების და-

ლა აქვს, ე. ი. დამაჯერებელია, თუ იგი შინაგანად შეკრულია, თუ ნაწილები ორგანულად შერწყმულია. თითოეული დეტალი ბუნებრივად უნდა იჯდეს სახის ლოგიკურ ძაფში. ლუარსაბის გარეგნობა, ინტერესების სფერო, მსჯელობის ხასიათი და ა. შ. ემსახურება სახის მთლიანობის შექმნას და სწორედ იგია მხატვრული კეშმარიტების პირობაც.

თანმიმდევრობა, ნაწილებს შორის შინაგანი კავშირი აუცილებელია შემეცნების პროცესშიც. არც ერთი აზრი არ ჩაითვლება დასაბუთებულად ლოგიკის წესებზე დაქვემდებარების გარეშე, მაგრამ ლოგიკურობა კეშმარიტებისათვის ერთ-ერთი პირობაა, თუ საზოგადოდ მივიჩნევთ მას პირობად, და არა საკმარისი, მხატვრულ ასახვაში ერთადერთი. მხატვრული ნაწარმოებისათვის დაუშვებელია ისეთი მდგომარეობა, როდესაც დარღვეულია შინაგანი კავშირი, სიუჟეტის განვითარების თანმიმდევრობა, რარიგადაც არ უნდა იყოს დაცული რეალურ ფაქტებთან შესაბამისობა. ცხოვრებაში სავესებით დასაშვები უეცარი სიკვდილი, შემთხვევითი უბედურება ხელოვნებაში დაუშვებელია და დაუჯერებელი. ხელოვნებაში ყოველ მომხდარ ამბავს სავალდებულოა წინ უძღოდეს განვითარების შინაგანი ლოგიკა. რამდენად მისაღები იქნებოდა ოტელოს ტრაგედია, რომ იგი თვითმკვლელობის ნაცვლად ბრმა ნაწლაისაგან, ან პარტახტიანის ტიფით გარდაცვლილიყო?

შინაგანი, აუცილებელი კავშირების მოთხოვნა მხატვრული ნაწარმოების ნაწილებს შორის ბუნებრივი მოვლენაა, რამდენადაც იგი ინტელექტუალური მოღვაწეობის პროდუქტია. გონების თვალი, როგორც წესი, შემთხვევითობის მტერია. მაგრამ აუცილებლობა არ არის მხოლოდ გონებისათვის დამახასიათებელი და გონების მეშვეობით არსებული რამ, მას ობიექტური ხასიათი აქვს. სინამდვილის განვითარება საბოლოო ჯამში კანონზომიერია; შემთხვევითობა, რომელსაც ბუნებაში ვხვდებით, აუცილებლობის გამოვლენის ფორმაა, და რაკი ეს ასეა, ხომ არაა მხატვრულ ასახვაში მოქმედი აუცილებლობა ობიექტური აუცილებლობის ანარეკლი? ე. ი. ხომ არ იქმნება ისეთი სურათი, როდესაც რეალური ფაქტების შეცვლისას ხელოვნება ძალაში ტოვებს ამ ფაქტებს შორის არსებულ აუცილებელ კავშირებს და წარმოვიდგება როგორც მოვლენათა შინაგანი კავშირების ამსახველი?

პრინციპში, რა თქმა უნდა, საზოგადოდ სინამდვილის განვითარების ლოგიკა განპირობებს მხატვრული სინამდვილის ლოგიკას, მაგრამ არა აბსოლუტურად, არა ყოველ მოსალონელ ვარიაციებში. რეალურ საგნებსა და ადამიანის ფსიქიკურ სამყაროში მოქმედ აუ-

ცილებლობას გამოვლენის კონკრეტული ფორმა აქვს. ეს გარემოება თავისთავად მეტყველებს მის ერთ-ერთ შესაძლებელ და არა აბსოლუტურ ხასიათზე, რაც იმას ნიშნავს, რომ ნაწარმოებში დაცული შესაბამისობა სავალდებულო არ არის იყოს ნატურალისტური, არამხატვრული სინამდვილის იგივეობრივი. ხელოვნების მიერ წარმოდგენილი სინამდვილე ფაქტობრივი მასალის გვერდით გამოირჩევა შინაგანი ლოგიკითაც. მწერალი, რომელიც აღწერს ამა თუ იმ ეპოქას, ფაქტობრივ მასალასთან ერთად ამდიდრებს მას კანონზომიერების გამოვლენის ფორმებითაც.

ყოველივე ამის შემდეგ არაფერია გასაკვირი, რომ მხატვრული ასახვის პროდუქციას თვითმყოფობის ძალა აქვს, ავტონომიური ბუნების მატარებელია. მხატვრული ნაწარმოების გაცნობისას იქმნება შთაბეჭდილება, რომ იგი რეალური მოვლენის სახით არსებობს, თუმცა სინამდვილეში მოაზრებული მოვლენაა. ხელოვნის ფანტაზიით შექმნილი ფენომენია. მხატვრული სინამდვილის თითოეულ მოვლენას, ავტონომიურობის შეგრძნება იმდენად ძლიერია, რომ ხშირად გვავიწყდება კიდევაც მისი იდეალური ხასიათი და არ ვიძიებთ ანალოგიებს ობიექტურ სინამდვილეში. ლევ ტოლსტოის მიერ შექმნილი სახეების სიმართლის დასადაგენად არ არის სავალდებულო მე-19 საუკუნის რუსეთის სინამდვილის თუნდაც ზერღვე გაცნობა. ნატაშა როსტოვას, პიერ ბეზუხოვის, ანდრეი ბოლკონსკის. ელიზაბეტ კურაგინას და სხვათა არსებობის უფლება, რეალობის საწინდარი თვითონ მათშია. როგორც ფაქტი არ საჭიროებს მტკიცებას, ისე მხატვრული სახე არ მოითხოვს არაგუმენტებს. მხატვრული სახე იგივე ფაქტია, რომლის ათასნაირი ინტერპრეტაცია შეიძლება მოხდეს, მაგრამ მისი უარყოფა არ შეიძლება.

ამრიგად: 1. მხატვრული ჭეშმარიტება საყოველთაო ხასიათისაა. 2. მხატვრული ჭეშმარიტება ისევე მატარებელია „წარმომადგენლობითი“ მისიისა, როგორც შემეცნების ჭეშმარიტება, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ უკანასკნელის წარმომადგენლობითი ფუნქცია განისაზღვრება ობიექტური მოტივებით, მისგან დამოკიდებული სინამდვილით, მაშინ როდესაც მხატვრული ჭეშმარიტება საკუთარი სინამდვილის წარმომადგენელია და განისაზღვრება შინაგანი კანონზომიერებით; 3. მხატვრული ჭეშმარიტება და შემეცნების ჭეშმარიტება — ორივე გულისხმობს შესაბამისობის აუცილებლობას, მხოლოდ შემეცნების შემთხვევაში მხედველობაში შესაბამისობა ობიექტთან და ამდენად ჭეშმარიტებაც ობიექტურია. მხატვრული ჭეშმარიტება კი დაიყვანება შინაგან ლოგიკაზე, ნაწარმოების ცალკეულ მომენტებს შორის ჰარმონიულ კავშირზე, თანმიმდევრობაზე. მხატ-

ვრულ სინამდვილეს და მის ჭეშმარიტებას რაიმე გარეგანი ძალა კი არ განაპირობებს, არამედ საკუთარი ერთიანობა.

მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრული ჭეშმარიტების კრიტიკრიუმში მასშივეა და, თუ შეიძლება ითქვას, ხელოვნების ჭეშმარიტება თავისუფალია გარეგანი ჩარევებისაგან, ჭეშმარიტების ობიექტური ხასიათი ისევე ძალაში რჩება, როგორც იგი ძალაშია შემეცნებისას. ნაწარმოების ცალკეულ ნაწილებს შორის ორგანული კავშირი, შინაგანი ლოგიკა არ წარმოადგენს შემოქმედის თვითნებობის პროლუქტს. განა იშვიათია, როდესაც გმირსა და ავტორს შორის წინააღმდეგობა ჩნდება, როდესაც გმირი ავტორის სურვილების საპირისპიროდ იქცევა და ამით ავტორის უკმაყოფილებას იმსახურებს? პუშკინი მეგობრისადმი მიწერილ წერილში გამოთქვამს გულისწყრომას იმის გამო, რომ მისმა საყვარელმა გმირმა ტატიანამ იგი მოატყუა: „შეხედე როგორ გამაცურა ტატიანამ! იგი გათხოვდა. ამას მისგან არაფრით არ ველოდი“ — წერს სახელოვანი რუსი პოეტი. ტოლსტოი გულისტკივილით ამცნობს მეუღლეს, რომ კატუშა მასლოვა არ მიჰყვება ნეხლუდოვსო. ცნობილია ტურგენევის კრიტიკული დამოკიდებულება სამოციანელებისადმი. მამების პოზიციებზე მდგარმა მწერალმა თავის რომანში „მამები და შვილები“ გადაწყვიტა ლახვარი ჩაეცა შვილებისათვის ზაზაროვის ვითომდა უარყოფითი ტიპის შექმნით. მაგრამ ფაქტიურად ზაზაროვის სახე დადებითი გამოვიდა. დობროლუბოვის სამართლიანი შენიშვნით, გმირმა დაამარცხა თავისი ავტორი. და ყველაფერი ეს ხდება იმიტომ, რომ გმირი მოქმედებს მხატვრული სინამდვილის ლოგიკის მიხედვით. არასოდეს არ არის ხელოვნება შემოქმედის ინტერესების ბრმა დამცველი. მხოლოდ სუსტ ნაწარმოებს აწევს ბოროტებად ავტორის სუბიექტური განწყობილება.

მხატვრული ჭეშმარიტების აქ მოცემული გაგება ჰეგელისათვის ჭეშმარიტების ერთადერთი სწორი; ფილოსოფიური გაგებაა. აი რას წერს იგი „ლოგიკის მეცნიერებაში“: „ჩვეულებრივად ჭეშმარიტებას ვუწოდებთ საგნის თანხმობას ჩვენს წარმოდგენასთან. ამასთან წინამძღვარის სახით ამ დროს ჩვენ აღებული გვაქვს საგანი, რომელსაც უნდა შეესაბამებოდეს ჩვენი წარმოდგენა მის შესახებ. ფილოსოფიური აზრით კი, პირიქით, ჭეშმარიტება, საერთოდ აბსტრაქტულად გამოხატული, ამა თუ იმ შინაარსის თავის თავთან თანხმობას ეწოდება“¹. ჭეშმარიტების ღრმა, ფილოსოფიური მნიშვნელობა, განაგრძობს შემდეგ ჰეგელი, ჩვეულებრივ სიტყვახმარებაშიც გვხვდე-

¹ ჰეგელი, ლოგიკის მეცნიერება, 1962, გვ. 91.

ბა. ასე მაგალითად, ტერმინი „ქეშმარიტი მეგობარი“ გულისხმობს ისეთ ადამიანს, რომლის მოქმედების წესი შეესაბამება მეგობრის ცნებას. ანალოგიური მდგომარეობაა ხელოვნების ქეშმარიტ ნაწარმოებზე მსჯელობის მიმართ. არაქეშმარიტს უწოდებენ უვარგის ნაწარმოებს.

ჰეგელის იდეალისტური ფილოსოფია უარყოფს ცნობიერებისაგან დამოუკიდებელ ობიექტურ რეალობას. მისთვის შემეცნება თვითშემეცნებაა და ამიტომ ლაპარაკი საგნისა და წარმოდგენის თანხმობაზე ატარებს პირობით ხასიათს. მატერიალიზმისთვის ობიექტი ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლად არსებობს და შემეცნების თეორიაშიც ქეშმარიტებაა ცნობიერების ის სურათი, რომელსაც შეესაბამება საგნობრივი ვითარება. სულ სხვა სიტუაციასთან გვაქვს საქმე მხატვრულ ასახვაში. აქ ობიექტსა და სუბიექტს შორის შემეცნებისათვის დამახასიათებელი დაპირისპირება მოხსნილია, რადგან საკითხი ეხება ობიექტის ღირებულებას, რომელსაც აზრი აქვს, მნიშვნელობა აქვს სუბიექტისათვის. და რაკი დაპირისპირება მოხსნილია, რაკი მხატვრული სინამდვილე არის ადამიანის მიერ საკუთარი თავის ხილვა რეალურ სამყაროში, ბუნებრივია, რომ ქეშმარიტების პრობლემა შინაგანი შესაბამისობის, შინაგანი მთლიანობის ასპექტში დგება.

ამრიგად, მხატვრული ქეშმარიტების ანალოგიური მნიშვნელობა ჰეგელის ფილოსოფიურ ქეშმარიტებასთან სრულებით არ მოასწავებს დიალექტიკის მამამთავრის იდეალისტური პოზიციის გაზიარებას. იდეალიზმი იქ, სადაც სინამდვილე იდენტურად განვითარების ისტორიადაა გაგებული და მხატვრული შემოქმედება ამ განვითარების ერთ-ერთ საფეხურადაა მიჩნეული. იმისათვის, რომ დავძლიოთ ჰეგელის იდეალიზმი, მთავარია დავძლიოთ მისი ტენდენცია აბსოლუტიზმისაკენ. აბსოლუტიზმის უარყოფის გარეშე ჰეგელის უარყოფა უნიადაგოა და ცალმხრივი. ის, ვინც აიგივებს ხელოვნებისა და მეცნიერების ამოცანებს, ვისაც ხელოვნება მიაჩნია შემეცნების თავისებურ გზად, ცხადია, ქეშმარიტებას ჰეგელისეული ინტერპრეტაციის მიღებისას ადვილად აღმოჩნდება იდეალიზმის ბანაკში. მაგრამ ვისაც ხელოვნება ესმის შემეცნებისაგან განსხვავებული სინამდვილის ასახვის სპეციფიკურ ფორმად, ამგვარი საშიშროებისაგან დაზღვეულია.

§ 4. მხატვრული სახის შემეცნებითი ღირებულება. ზემოთ ჩვენ შევეცადეთ ხაზი გაგვესვა მხატვრულ ასახვასა და შემეცნებას შორის არსებული განსხვავებისათვის. მხატვრული ქეშმარიტების ანალიზმა დაგვანახვა, რომ სინამდვილის კანონზომიერების წყდომა,

მოვლენათა განვითარების სურათის წარმოდგენა არ შეადგენს ხელოვნების უშუალო ამოცანას. მხატვრული ასახვა არავითარ შემთხვევაში არ გულისხმობს, ან არ დაიყვანება სინამდვილის აღქვებურ-რობაზე. ამის შემდეგ ბუნებრივად იბადება კითხვა: მსჯელობა მხატვრული სახის შემეცნებითი ღირებულების შესახებ ხომ არ არის უსაფუძვლო? რაკი მხატვრული სინამდვილე საკუთარი თავის წარმომადგენელია, რამდენად მიზანშეწონილია ვილაპარაკოთ მასში მოცემული მასალის ირგვლივ ცოდნის თვალსაზრისით?

ის გარემოება, რომ მხატვრული ასახვა პრინციპულად განსხვავდება შემეცნებისაგან, ჭერ კიდევ არ ხსნის მისი შემეცნებითი ღირებულების საკითხს. პირიქით, რომ არ არსებულებოდა განსხვავება, სწორედ მაშინ იქნებოდა უაზრობა გველაპარაკა მხატვრულ ასახვაში შემეცნების ელემენტების შესაძლებლობის შესახებ. ყველა იმ ნიშნის მიხედვით, რითაც ხასიათდება მხატვრული სახე, აშკარაა მას აქვს შემეცნებითი ღირებულება, მიუხედავად იმისა, რომ იგი უშუალოდ არ ემსახურება სინამდვილის შემეცნებას.

სწორედ იმის გამო, რომ მხატვრული სახის წინაშე არ დგას სინამდვილის შეცნობის ამოცანა, მისი შემეცნებითი ღირებულების ხარისხი დამოკიდებულია იმ წესებსა და ხერხებზე, რომლითაც ხელმძღვანელობს ხელოვანი გარემო სინამდვილის მხატვრულად გარდაქმნის პროცესში, რომლითაც ხორციელდება მოვლენების მხატვრული გადამუშავება. სხვა მეთოდებთან შედარებით, რეალიზმის პრინციპები ხელს უწყობს უფრო სინამდვილის არსებითი მხარეების, კანონზომიერების გამოვლენას და ამდენად მეტი შემეცნებითი მასალის შემცველია. რეალისტური მეთოდი ისე აგებს მხატვრულ სინამდვილეს, რომ მასში შეგვიძლია ვიგრძნოთ ან დავინახოთ არამხატვრული სინამდვილის განვითარების ტენდენცია.

ცნობიერების შინაარსის შემეცნებითი ღირებულების საკითხი ორგანულად დაკავშირებულია ამ შინაარსის ზოგადობის ხარისხთან. მხატვრული სახის დახასიათებისას აღნიშნული იყო, რომ სახე, ანალოგიურად ცნებისა, ზოგადია. ეს ფაქტი კიდევ უფრო ასაბუთებს იმ დებულებას, რომ მხატვრულ ასახვაში სინამდვილის შესახებ ცოდნის არსებობა არ არის მოკლებული რეალურ საფუძველს.

განზოგადების მხატვრულ ფორმას წარმოადგენს ტიპიზაცია. ე. ი. მხატვრული სახის შემეცნებითი ღირებულების მასშტაბის გარკვევა მოითხოვს ტიპიზაციის პრობლემის განხილვას.

ჩვეულებრივ, ტერმინი „ტიპი“ ანუ „ტიპიური“ იხმარება არა მხოლოდ მხატვრული სახის, არამედ რეალური, არამხატვრული სინამდვილის მიმართაც. ხშირად ეს სიტყვა სინონიმია სიტყ-

ჟისა „დამახასიათებელი“. ასე მაგალითად, „ამ ადამიანის ბუნება ტიპიურად ქართულია“ ნიშნავს, რომ მისი ქცევა ქართველისათვის დამახასიათებელი თვისებებით გამოირჩევა.

როდესაც ლაპარაკია დამახასიათებელ მომენტებზე, როგორც წესი, მხედველობაში აქვთ ამა თუ იმ კლასის არსებითი, შინაგანი მომენტები. შეიძლება თუ არა აქედან დავასკვნათ, რომ ტიპიურია კლასისათვის ის, რაც მასში გავრცელებულია? რა თქმა უნდა, არა. ტიპიური სრულებით არ არის სავალდებულო იყოს გავრცელებული, პირიქით, ზოგ შემთხვევაში, თუ გამოვიყენებთ ჩაოდენობრიობის პრინციპს, ტიპიური შეიძლება უმცირესობაშიც მოხვდეს.

ამიტომ მცდარია მოსაზრება, რომ ტიპიური ხელოვანის ცნობიერებაში წარმოიშობა თვით სინამდვილეში ობიექტურად არსებულის ნიადაგზე, რეალური ტიპის საფუძველზე. მხატვრული ტიპი არ არის რეალური ტიპის შედეგი თუნდაც მაშინ, როდესაც ეს უკანასკნელი სინამდვილეში უხვად არსებობს. ტიპიური სახეების შექმნა მოითხოვს არა მხოლოდ ცხოვრების არსებით ხასიათზე მითითებას, არამედ მის გახსნას და გამომზეურებას. ტიპიური სახე ხელოვნებაში ყოველთვის განზოგადებას გულისხმობს, იმ ზოგადის გამოხატვას, რომელიც მოვლენათა გარკვეულჯგუფს ახასიათებს და ჩაოდენ კონცენტრირებული სახითაც არ უნდა იყოს წარმოდგენილი არსებითი მომენტები რეალურ ტიპში, განზოგადება მაინც აუცილებელ ელემენტად რჩება მხატვრული ტიპისათვის, რაც უკვე ანსხვავებს მას და გამოყოფს პროტოტიპისაგან.

გარდა ამისა, ტიპიურის ცნებაში უმთავრესად იგულისხმება ისეთი სიტუაცია ან მოვლენა, რომელსაც განსაკუთრებული გამომხატველობის ძალა აქვს, რომელშიც წითელი ფანქრითაა ხაზგასმული ძირითადი მიმართულება. შინაგანი ვითარების ხაზგასმა, ძირითადი მიმართულების სააშკარაოზე გამოტანა მოითხოვს მის უკიდურესობამდე მიყვანას. ტიპიც გარკვეული აზრით არსებითის უკიდურესობამდე განვითარების განსახიერებაა. უკიდურესობა ბუნებას არ უყვარს და მხატვრული სინამდვილე ტიპიური სახეების შექმნისას იძულებულია შეავსოს ბუნების ეს ნაკლი.

ამრიგად, მხატვრული ტიპი, ვიმეორებთ, არ არის სავალდებულო წარმოდგენილი ახალმხატვრული, რეალური ტიპის გამოხატულებას. მხატვრული ტიპი უმეტესად რეალური სურათიდან გადახრის, აჩრებულის გადამუშავების გზით მიიღება. მაგრამ ეს ხდება არა სინამდვილის დამახინჯების, არამედ შინაგანი კანონზომიერების გამომზეურების მიზნით. ტიპიური სახეების შექმნით ბურუსში გახვეული სინამდვილე დღის შუქზე გამოდის. ამიტომაც, გარკვეული

აზრით, მხატვრულ ტიპს უფრო აქვს რეალობის ძალა, ვინემ მის ანალოგიებს, მილიონობით ფაქტებს. ეს გარემოებაა სწორედ იმის უტყუარი საბუთი, რომ მხატვრულ სახეს შეიძლება ჰქონდეს უდიდესი შემეცნებითი ღირებულება. არამხატვრული სინამდვილე რომ აღსავსე იყოს ტიპიური სახეებით, მხატვრულ ასახვაში ცოდნის ძიების პერსპექტივა საგრძნობლად შესუსტდებოდა.

რამდენადაც ტიპი შინაგანი აუცილებლობის, სინამდვილის არსებითი, დამახასიათებელი ტენდენციის გამოკვეთაში, გამოაშკარავებაში მდგომარეობს, იბადება კითხვა: ტიპიზაციის პროცესი ხომ არ მოითხოვს ხელოვანისაგან მოვლენათა განვითარების კანონზომიერების შესწავლას? ხომ არ არის სავალდებულო ხელოვანისათვის ჰქონდეს იმ ძირითადი, მამოძრავებელი ფაქტორების სათანადო ცოდნა, რომლებიც განაპირობებს საგანთა კლასის ხასიათს, შინაგან ბუნებას?

რაკი ტიპიურობა ნიშნავს არსებობის მკაფიო ფორმაში გამოვლენას, ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ ხელოვანს, რომელიც მიზნად ისახავს ტიპის შექმნას, აუცილებლობით ევალდება მოვლენათა წარმოშობა-განვითარების, არსებითი მხარეების საფუძვლიანი ცოდნა.

და მართლაც, ბევრი საბჭოთა ესთეტიკოსი მტკიცედ დგას იმ თვალსაზრისზე, რომ ხელოვანის უმთავრეს და გადაუდებელ ამოცანას შეადგენს ცხოვრების ღრმა ცოდნა, სინამდვილის კანონზომიერების შესწავლა. ცხოვრებაში მომხდარი ფაქტები, ამბობს ეს მოსაზრება, მრავალფეროვნებით ხასიათდება; სინამდვილის მოვლენებზე დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ ადგილი აქვს სხვადასხვა პროცესების, ტენდენციების და ადამიანთა ხასიათების არსებობას, მაგრამ ამ სხვადასხვაობის ქვეშ ყველა როდია ერთნაირად მნიშვნელოვანი და არსებითი. ცხოვრების მოვლენების სიმრავლიდან ხელოვანმა უნდა გამოყოს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი, გამოიკვლიოს მათი გამომწვევი მიზეზები და მხოლოდ ამის შემდეგ აქვს უფლება შეუდგეს მხატვრულ განზოგადებას. არ შეიძლება ცალკეული ფაქტების ცხოვრებიდან ამოგლეჯა; აუცილებელია შინაგანი კავშირების გახსნა, ზოგადი ტენდენციის, საზოგადოებრივი განვითარების კანონზომიერების დადგენა. ხელოვანმა უნდა ასახოს ისეთი ფაქტები და მოვლენები, რომლებშიც მკვეთრადაა გამოხატული სინამდვილის კანონზომიერება, მისი განვითარების ტენდენცია, საგანთა მთელი ჩვეუთისათვის დამახასიათებელი ზოგადობა, ხოლო ამ ამოცანის სისრულეში მოყვანა წარმოუდგენელია არსებითი მომენტების შესწავლისა და გარკვევის გარეშე.

ერთი სიტყვით, გამოდის, რომ ტიპიზაციის პროცესს აუცილებელია წინ უძღოდეს ცნებათა ფორმირების პროცესი, ტიპიური სახე-

ების შექმნას—არსებითი ნიშნების ცოდნა ანუ ცნების არსებობა და, მაშასადამე, მხატვრულ შემოქმედებას—მეცნიერული კვლევა-ძიება.

ის გარემოება, რომ ცხოვრების ღრმა ცოდნა, ფაქტობრივი მასალის შესწავლა ხელს უწყობს მხატვრული ტიპის შექმნას, დეკადს არ იწვევს. მაგრამ მოსთხოვო ხელოვანს, სანამ იგი ხელოვნების გზას დაადგებოდეს, გაიაროს მეცნიერული სკოლა, სანამ მხატვრის ფუნქს ხელში აიღებდეს, შეხედოს სამყაროს მეცნიერულ ლაბორატორიაში გამოგონილი ხელსაწყოებით ჰემპარიტი სურათის დასადგენად, ნიშნავს ვერ ერკვეოდე მხატვრული ასახვის თავისებურებაში. თვალსაზრისი, რომელიც აიძულებს ხელოვანს მიუდგეს სინამდვილეს მეცნიერული საზომით, აიგივებს მხატვრული ასახვისა და მეცნიერული ასახვის საფუძვლებს და ამზადებს ნიადაგს ხელოვნების მეცნიერების სამსახურში ჩასაყენებლად. ცხოვრების ცოდნა, რომელიც უთუოდ ხელშემწყობია მხატვრული შემოქმედებისათვის, შეიძლება გარკვეულ პირობებში ხელის შემშლელიც აღმოჩნდეს. გადაჭარბებულმა ინფორმაციამ შესაძლოა ხელოვანი მეცნიერებისა და ხელოვნების საერთო ხილზე შეაყენოს და ამით მისი შემოქმედება როგორც ერთის, ისე მეორისათვის ზედმეტად აქციოს.

სინამდვილის შესწავლა, ფაქტიური მასალის ანალიზი, ვიმეორებთ, ეხმარება პოეტს მხატვრული ტიპის ჩამოყალიბების საქმეში. მაგრამ ტიპი საბოლოო ჯამში მაინც მხატვრული ინტუიციის პროდუქტია და არა გონების მიერ ჩატარებული ოპერაციებისა. მხატვრული სახის შემეცნებით ღირებულებაზე მსჯელობაც გამართლებულია იმდენად, რამდენადაც იგი მხატვრული ინტუიციის შედეგია, თორემ თუ მას მივიჩნევდით სინამდვილის შესწავლის, მოვლენათა შორის კანონზომიერი კავშირების შემეცნების პროდუქტად, მაშინ უნდა დაგვესვა საკითხი შემეცნების შემეცნებითი ღირებულების შესახებ, რაც ელემენტარულ ლოგიკას ეწინააღმდეგება.

ამრიგად, ცხოვრების მიმართ ინფორმაცია, სინამდვილის მოვლენების ცოდნა ყოველ ხელოვანს გააჩნია, ამის გარეშე ხელოვანი საზოგადოდ არც არსებობს, მაგრამ ეს „ცოდნა“ არ არის ცნებების რანგში აყვანილი და, მაშასადამე, კანონზომიერების, არსების აღმოჩენისაკენ გამიზნული. ის, ვინც კანონზომიერებას აღმოაჩენს, ფაქტიურად იძლევა სინამდვილის მეცნიერულ სურათს და ხელოვანიც რომ წვდებოდეს მოვლენების განვითარების შინაგან ბუნებას, მას უთუოდ სათანადო ცნებებშიც ჩამოაყალიბებდა. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ხელოვანის ინტელექტუალურ ხედვას კანონზომიერება მხედველობიდან რჩება და თუ მის ნაწარმოებში ამგვარი რამ არ იგრძნობა, თუ პირიქით, ნაწარმოები წარმოადგე-

ნას გვიქმნის მოვლენათა კანონზომიერ ხასიათზე, ეს ინტუიციის წყალობაა. ხშირად ხელოვანს თვითონ არ ესმის თავისი კმნილების შემეცნებითი ღირებულება ისე, როგორც ეს ესმით კრიტიკოსებს ან ამ საქმით დაინტერესებულ მკითხველებს. ხელოვანის მხატვრულ ნიჭსა და აზროვნების უნარს შორის იგივეობის ნიშნის დასმა გაუმართლებელია.

მხატვრული ტიპის შექმნას სავალდებულო არ არის წინ უძღოდეს ცნებითი აზროვნება, მაგრამ თავისთავად ტიპს და ცნებას ძალიან ბევრი რამ აქვთ საერთო, კერძოდ ერთისა და მეორის შინაარსი ზოგადია და გამოხატავს მოვლენათა განვითარების არსებით მხარეებს, კანონზომიერების მოქმედების ძირითად ფორმებს. როგორც ცნება, ისე ტიპი გვაძლევს იმ მოვლენის შინაგან ბუნებას, რომელსაც ისინი ასახავენ. ვინც კი იცნობს მე-19 საუკუნის საქართველოს სოციალურ-ეკონომიურ მდგომარეობას და ერკვევა კლასობრივ სტრუქტურაში, ადვილად დაინახავს მსგავსებას ქართველი ფეოდალის ცნებასა და ლუარსაბის მხატვრულ ტიპს შორის. მაგრამ ამ მსგავსების გვერდით საკმაოდ მნიშვნელოვანი და პრინციპული განსხვავება იჩენს თავს.

ჩვეულებრივ, როდესაც მიუთითებენ ცნებასა და მხატვრულ ტიპს შორის განსხვავების თაობაზე, განსაკუთრებით აღნიშნავენ განსხვავებას ფორმის მიხედვით. ცნება აბსტრაქტული აზროვნების ფორმაა და მოკლებულია კონკრეტულობას, თვალსაჩინოებას, მაშინ როდესაც მხატვრული ტიპი, როგორც მხატვრული ასახვის შედეგი, კონკრეტულობით, თვალსაჩინოებით ხასიათდება. ტიპიზაცია, ფიგურალური გამოთქმა რომ ვინმაროთ, ზოგადის გაცოცხლება, გასულდგმულებაა. ტიპის ფორმაში გახვეულ ზოგადს ცოცხალი რეალობის ძალა აქვს, ცალკეული მოვლენის სახით წარმოგვიდგება.

ფორმის მიხედვით განსხვავებისას ხშირად ივიწყებენ განსხვავებას შინაარსის მხრივ და ზოგჯერ უგულებელყოფენ კიდევ. ესთეტიკოსთა ნაწილი თვლის, რომ ცნებისა და მხატვრული ტიპის შინაარსი იდენტურია. როგორც ერთი, ისე მეორე საგანთა არსებით შინაგან თვისებებს ეხება.

ცნება და მხატვრული ტიპი, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი პრინციპში მიმართული არიან საგანთა კლასის ძირითადი ტენდენციის გამოხატვისაკენ, თვისობრივად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან და წარმოადგენენ სავსებით დამოუკიდებელ ერთეულებს. განსხვავება ეხება როგორც ფორმას, ისე შინაარსს.

ცნების შინაარსის ქვეშ იგულისხმება არსებით ნიშანთა ერთობლიობა, ე. ი. იმ ნიშნების ერთობლიობა, რომელთაგან თითოეული

აუცილებელია და ყველა ერთად საკმარისი ობიექტის ბუნების დასახასიათებლად, მისი სხვა რიგის ობიექტებისაგან გამოსაყოფად. ბოროტი ადამიანის ცნება გულისხმობს ყველა იმ ნიშნების ასახვას, რომლებიც საერთო აქვთ ბოროტ ადამიანთა კლასში შემავალ პირთ. ბოროტ ადამიანთა კლასი თავის მხრივ იყოფა ქვეკლასებად, სადაც ქვეკლასის წარმომადგენელს ბოროტების თავისებური სახე აქვს. ხელოვანს აინტერესებს ტიპიური ხასიათი მთელი თავისი მთლიანობითა და ინდივიდუალური შეუვალობით. ზოგადადამიანური ნიშნები ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში თავისებურად ვლინდება. ეს თავისებურება ანუ ინდივიდუალობა ტიპიური ხასიათისათვის ისევე უნაგანია და განუყრელი, როგორც მისი ზოგადი არსი. ნებისმიერი ადამიანი ცოცხალი ორიგინალობაა, განუმეორებელი ინდივიდუალობა და მაშასადამე არ არსებობს საერთოდ ადამიანის სახე ან ტიპი. შეუძლებელია საზოგადოდ ადამიანის დახატვა; ტიპის ზოგადობის მასშტაბი ერთგვარად შეზღუდულია. ამ შეზღუდულობის ფარგლებშიც ცნებისა და ტიპის უნაარსებობა, ე. ი. მათში ასახული ნიშნები ერთმანეთისაგან განირჩევა. ცნებაში მოცემულია მხოლოდ არსებითი ნიშნები, ტიპი ამ ნიშნების გარდა მოიცავს კიდევ ისეთ ნიშნებს, რომლებიც ცნების თვალსაზრისით არაარსებითია, მაგალითად, გარეგნობა, მიხვრა-მოხვრა და ა. შ. ამის გამო ხშირად შეინიშნავენ, რომ ტიპი განსხვავდება ცნებისაგან ზოგადი, არსებითი ნიშნების გვერდით ინდივიდუალობის მაჩვენებელი არაარსებითი ნიშნების ასახვით.

მხატვრული ტიპის წარმოდგენა აუცილებელი, არსებითი ნიშნებისა და შემთხვევითი, არააუცილებელი ნიშნების ჯამად შეცდომაა. ინდივიდუალობის გამომხატველი ნიშნები შემთხვევითია შემეცნების აზრით, მაგრამ არა მხატვრული ასახვის თვალსაზრისით. ყოველი ნიშანი, რომელიც კი მოცემულია მხატვრულ ტიპში, არსებითია და აუცილებელი; მათ გარეშე მოცემული ტიპი არ არსებობს და ვერც იარსებებს. თვალების გამომეტყველება, რომელსაც არაფრით არ შეეხება კეთილი თუ ბოროტი ადამიანის ცნება, ამავე ტიპის ადამიანების დასახატავად იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ მხატვრული ტიპი, შეიძლება ითქვას მათი მეშვეობით, აღწევს მიზანს. ბოროტი და კეთილი ადამიანი ზნეობრივი კრიტერიუმის მიხედვით განსხვავდება, ანუ, უფრო სწორად, დიამეტრიულად ეწინააღმდეგება ერთმანეთს თავისი ქცევით საზოგადოებაში, თავისი დამოკიდებულებით სხვა ადამიანებთან. ესთეტიკური აზრით, ისინი გამოირჩევიან გარეგნობითაც და ეს მომენტი ისევე არსებითია მხატვრული ტიპისათვის, როგორც ქცევის ხასიათი. რა თქმა უნდა, აქედან არ უნდა გაკეთდეს

დასკვნა, რომ ბოროტი ადამიანის გარეგნობა აუცილებელია იყოს ამაზრზენი, როგორც ამაზრზენია მისი ბუნება. სრულებით არ არის სავალდებულო კეთილი პიროვნება იყოს ლამაზი, ესთეტიკურად მიმზიდველი, ხოლო ბოროტი—მახინჯი. მაგრამ საჭიროა ბოროტის თუ კეთილის ხასიათი ერთგვარად აისახოს მათ გარეგნობაშიც, მათი ინდივიდუალობის მაჩვენებელ პერსპექტივებში. ამას მოითხოვს მხატვრული სახის შინაგანი ლოგიკა. რამდენად ბუნებრივი, ე. ი. ჭეშმარიტი იქნებოდა სპირიდონ მცირიშვილისა და ტარიელ მკლავაძის სახე, რომ თითოეულ მათგანს ჰქონოდა მეორის გარეგნობა? ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ინტელიგენტის ტიპი უსათუოდ ფიზიკურად სუსტ და სნეული ადამიანის ფორმაში უნდა გადმოიქცეს. მაგრამ ტიპის ფიზიკური პოტენციალი ორგანულად უნდა შეესაბამებოდეს მის შინაგან ღირსებას და ამ ღირსების ბედს სოციალურ გარემოში. ასეთია კერძოდ რეალისტური მეთოდის მოთხოვნა. რეალიზმის თანახმად ტიპიური სახეები იქმნება შესაბამის სიტუაციებში და ამ სიტუაციის ანაბეჭდი ყოველ ტიპს უნდა ემჩნეოდეს.

ამრიგად, მხატვრული ტიპი თავისი შინაარსით გაცილებით უფრო მდიდარია, ვიდრე ცნება. ცნებაში ასახულ არსებით ნიშანთა გვერდით მხატვრულ ტიპში მოცემულია ცნებისათვის არაარსებითი, მაგრამ ტიპისათვის არსებითი და მნიშვნელოვანი დეტალები. სინამდვილის ცალკეული, ერთი შეხედვით შემთხვევითი ფაქტები მხატვრული გადამუშავების წყალობით ჭეშმარიტი ხელოვნების ფაქტად იქცევა და გამოხატავს ეპოქის სულისკვეთების ძირითად ტენდენციას. ეს გარემოება თითქოს უფრო ზრდის ტიპის შემეცნებით ღირებულებას შედარებით ცნებასთან. მხატვრული ტიპი გვაწვდის ინფორმაციას არა მარტო ობიექტის შინაგანი მდგომარეობის შესახებ, არამედ მისი გამოვლენის თავისებურებისა და ამასთან სათანადო სიტუაციის შესახებაც. მაგრამ ინფორმაცია, რომელსაც იძლევა მხატვრული ტიპი, არ არის აბსოლუტურად ზუსტი და მისი გამოყენებისას საჭიროა ერთგვარი სიფრთხილის გამოჩენა. ცნება, რომელიც მიუთითებს მხოლოდ და მხოლოდ არსებით ნიშნებზე, მკაცრად საზღვრავს რეალურ საგანთა კლასს და ქმნის მათ აღქვავატურ სურათს. განსხვავებით ცნებისაგან, მხატვრული ტიპი კი არ მიუთითებს რეალობაზე, არამედ თვითონაა რეალობა. და მისი უპირატესობაც იმაშია, რომ მასში გამოხატულ ზოგადს სიცხადის ძალა აქვს. ეს მომენტი უთუოდ მნიშვნელოვანია და საგრძნობლად ზრდის არსებითი სინამდვილის დანახვის შესაძლებლობას, მაგრამ ეს შესაძლებლობა საბოლოო ჯამში ხორციელდება ემოციურ ფერებში და ამდენად სუბიექტივიზმის გავლენის ქვეშ ვითარდება. მხატვრული

ტიპი სინამდვილის ცოცხალ სურათთან ერთად მოიცავს ავტორის დამოკიდებულებას ამ სინამდვილისადმი. ტიპიური სახეების შექმნა დაკავშირებულია ცხოვრების მიმართ ხელოვანის აქტიურ დამოკიდებულებასთან, მის მისწრაფებასთან გამოხატოს მოვლენები და ხასიათები ესთეტიკური იდეალის შუქზე. ხელოვანის მიერ შექმნილ ტიპიურ სახეებში იგრძნობა ავტორის პოზიცია, შეფასება. ეს კი ნიშნავს, რომ, ცნებისაგან განსხვავებით, მხატვრული ტიპი ტენდენციურობით გამოირჩევა. ტენდენციურობა, როგორც წესი, შემეცნებაში ხელისშემშლელია.

მიუხედავად ამისა, მხატვრული ტიპი უდიდესი ინფორმაციის მატარებელია. მისი საშუალებით წარმავალი სინამდვილე მარად უკვდავი, ცოცხალი სინამდვილის სახით რჩება ჩვენ წინაშე. მისი საშუალებით შეგვიძლია დავინახოთ და ვიგრძნოთ ისეთი რამ, რაც ჩვეულებრივი თვალისათვის შეუმჩნეველია და მიუწვდომელი.

ყოველი ეპოქა ქმნის ტიპების თავისებურ სამყაროს, რაც უსათუოდ განსაზღვრულია ეპოქის განვითარების ხასიათით და ტენდენციებით, ამ ეპოქაში გაბატონებული ესთეტიკური იდეალებით. ანტიკურ ეპოქას მხატვრული ტიპების საკუთარი გაღერა აქვს, ასევე ფეოდალურსაც და ბურჟუაზიულსაც.

ისტორიულად იცვლება არა მარტო ტიპიური სახეების ბუნება, არამედ ტიპიზაციის ხერხებიც. კლასიციზმი, ხელმძღვანელობს რა რაციონალიზმის პრინციპით, უარყოფს ტიპიური ხასიათების განხილვას გარკვეულ დროსა და სივრცეში. გარკვეულ ისტორიულ ვითარებაში და ესმის ტიპიზაცია, როგორც უშუალოდ ცნების გათვალსაზრისება. კლასიციზმი იღებს ცხოვრებიდან ერთ რომელიმე თვისებას, გამოყოფს მას სხვა ყველა დანარჩენი თვისებისაგან და განიხილავს განყენებულად. კლასიციზმს არ აინტერესებს, თუ რამ გამოიწვია აღებული თვისების განსაკუთრებული ზომით განვითარება მხატვრულ ტიპში, როგორია დამოკიდებულება ტიპის სხვა თვისებებთან და ა. შ. მისთვის მხატვრული ტიპი ამ თვისების განსახიერებაა და მეტი არაფერი. მსგავსი წესებით მიღებული მხატვრული ტიპი მოკლებულია სისხლსა და ხორცს და სპეკულატური აზროვნების იერი დაჰკრავს. კლასიციზმის მიერ შექმნილი მხატვრული ტიპი არასოდეს არ ვარდება წინააღმდეგობაში, იგი ბოლომდე თანმიმდევრულია, მაგრამ აკლია საჭირო სითბო და სიცოცხლე.

წინააღმდეგ კლასიციზმისა, რომანტიზმი განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას ემოციონალურ მომენტებზე. მისთვის ადამიანში მთავარია არა გონიერი სიღინჯე, არამედ გრძნობათა თავაწყვეტილობა, სინამდვილისადმი შმაგი, ემოციური დამოკიდებულება.

მხატვრული ტიპი ამგვარი დამოკიდებულების განსახიერებაა. არავითარი ანგარიშის გაწევა კონკრეტულ-ისტორიული პირობებისათვის. პროტესტი არსებულის მიმართ—აი ის ძირითადი ნიშანი, რითაც ხასიათდება რომანტიზმის მიერ შექმნილი მხატვრული ტიპი.

კლასიციზმი და რომანტიზმი ცალმხრივად უდგება ტიპიზაციის პრობლემას. მათგან განსხვავებით, რეალიზმი ცდილობს ტიპი გაიგოს როგორც ობიექტურად შექმნილი მდგომარეობის შედეგი. რეალისტურ ხელოვნებაში ტიპიურია როგორც ხასიათები, ისე სიტუაციებიც. ტიპიური სიტუაცია გულისხმობს ცხოვრების იმ კონკრეტული პირობების ასახვას, რომლებიც შესაძლებელს ხდის გავიგოთ მხატვრული გმირების მოქმედების გამომწვევი მიზეზები. ტიპიური ხასიათის წარმოდგენა ტიპიურ სიტუაციებში ნათლად და ღრმად ხსნის ადამიანის ქცევის მამოძრავებელ მოტივებს და ამით მის ჭეშმარიტ არსებას. რეალიზმის პოზიციებზე მდგარ ხელოვნათა კლასიკურ ნაწარმოებებში ცალკეულ პირთა ცხოვრების გამოსახვის გვერდით მოცემულია მთელი ეპოქის სურათი. ხასიათისა და სიტუაციის ორგანულ მთლიანობაში მოჩანს გმირისა და საზოგადოების კავშირი, როგორც ცალკეულ ადამიანთა, ისე სოციალური კონფლიქტების ბუნება.

ხელოვნების ისტორია გვიჩვენებს, რომ მხატვრული სინამდვილის ობიექტური ხასიათი ბევრად არის დამოკიდებული ტიპიური სახეების შექმნაზე. ეპოქის ზნე-ჩვეულების, ცხოვრების განვითარების სურათის ასახვა ტიპიურ სახეებში უამრავი კლასიკური ნაწარმოების ღირსებას შეადგენს და საზოგადოდ ხელოვნების ერთ-ერთ უდიდეს დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს. მაგრამ მისი მიჩნევა მხატვრული შემოქმედების ერთადერთ მაგისტრალად ცალმხრიობაა. არასწორად დებულება, რომ მხატვრული ნაწარმოების ღირებულების ობიექტურ კრიტერიუმს წარმოადგენს ტიპიური სახეების არსებობა. ტიპიზაციის ხასიათი და ხარისხი განსაზღვრავს მხატვრული სახის შემეცნებით ღირებულებას. ტიპიზაციის გარეშე უნიადაგოა მსჯელობა მხატვრული სახის შემეცნებით პერსპექტივებზე. მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ასევე უნიადაგოა ლაპარაკი მხატვრულ ღირებულებაზეც. ტიპიზაციის პრობლემა განსაზღვრავს ხელოვნების ისეთი ნაწარმოების მხატვრულ ღირსებას, რომელიც ქმნის მხატვრულ სინამდვილეს ტიპიური სახეების წარმოდგენით, მაგრამ არა საზოგადოდ ხელოვნებისა. ტიპიურობის საკითხი ხელოვნების ყველა სახეობაში ერთნაირად არა დგას. იგი ბუნებრივია ხელოვნების ზოგიერთი დარგისათვის და განსაკუთრებით მხატვრული ლიტერატურისათვის. ან კიდევ მის ბაზაზე შექმნილი სინთეტიკური ხელოვნებისათ-

ვის. ასე რომ ტიპიზაციის პროცესის გამოცხადება მხატვრული ასახვის საერთო თვისებად და აქედან მის ერთადერთ საზომად — უსაფუძვლოა.

ნათქვამის მიხედვით შეგვიძლია დავასკვნათ შემდეგი: მხატვრული ასახვა საკუთარი ბუნების თანახმად არ ემსახურება ობიექტური სინამდვილის აღქვატურ სურათის წარმოდგენას. მისი მიზანია მხატვრული სინამდვილის შექმნა. მაგრამ რამდენადაც ამ ამოცანის შესრულება ხდება არამხატვრული სინამდვილის გადამშავების შედეგად, ბუნებრივია, მხატვრული ასახვა ორგანულად დაკავშირებულია ობიექტურ რეალობასთან და შეიცავს მის ელემენტებს. ეს გარემოება უკვე ქმნის მხატვრულ სინამდვილეში არამხატვრული სინამდვილის დანახვის და მაშასადამე შეცნობის შესაძლებლობას. ეს შესაძლებლობა განსაკუთრებით იზრდება ტიპიური სახეების შექმნის შემთხვევაში ტიპიზაციის პროცესის თავისებურების გამო. ტიპიზაცია ნიშნავს მოვლენის არსებითი ხასიათის, ძირითადი ტენდენციის გამოკვეთას, გამომზეურებას. ძირითადი ტენდენციის გამოკვეთა თავისთავად მოასწავებს კანონზომიერების დაჭერას. ამრიგად, ტიპიური სახეების საშუალებით ადამიანი დრამად იჭრება ცხოვრების სიღრმეში და ქმნის მისი კანონზომიერი განვითარების ცოცხალ სურათს. მხატვრული ასახვა, რომელიც აგებს მხატვრულ სინამდვილეს ტიპიური სახეების გზით, უდიდესი შემეცნებითი ღირებულების შემცველია.

§ 5. ფორმა და შინაარსი მხატვრულ ასახვაში. მხატვრულ ასახვაში ფორმისა და შინაარსის პრობლემას ორი ასპექტი აქვს. ერთია ფორმისა და შინაარსის რაობის საკითხი მხატვრულ ასახვაში, ე. ი. საკითხი იმის შესახებ, თუ რა არის მხატვრული ასახვის შინაარსი და ფორმა, და მეორე — ფორმა და შინაარსი, როგორც მხატვრული ასახვის საგანი, ანუ ის, თუ რა მომენტებზე ამახვილებს ყურადღებას მხატვრული ასახვა არამხატვრული სინამდვილის გარდაქმნის დროს. ერთი სიტყვით, პირველ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ფორმისა და შინაარსის პრობლემასთან მხატვრული ასახვის შიგნით, მეორე შემთხვევაში — მხატვრული ასახვის წინ.

საზოგადოდ, ასახვის შინაარსი დამოკიდებულია ასახვის საგანზე. ეს დამოკიდებულება იმდენად მჭიდროა, რომ, პირდაპირ შეიძლება ითქვას, ასახვის საგანი განსაზღვრავს ასახვის შინაარსს. გამოდიან რა ამ დებულებიდან, ხშირია შემთხვევა, როდესაც ხდება შინაარსისა და საგნის აღრევა. განსაკუთრებით ეს შეიგრძნობა ხელოვნების შინაარსის განმარტების დროს. ასე მაგალითად, ზოგიერთ ესთეტიკოსს, მიაჩნია რა ხელოვნების საგნად ობიექტური რეალობა, მასვე თვლის

ხელოვნების შინაარსადაც, რაც, რა თქმა უნდა, შეცდომაა. რეალური სამყაროს გამოცხადება ხელოვნების შინაარსად შეცდომაა, ჭერ ერთი, იმიტომ, რომ ობიექტური სინამდვილის ასახვა არ შეადგენს მხატვრული ასახვის უშუალო საგანს, და მეორე—რომ კიდეც შეადგენდეს, როგორ შეიძლება მოვლენის შინაარსს წარმოადგენდეს ის, რაც ობიექტურად, ამ მოვლენისაგან დამოუკიდებლად არსებობს? აზროვნების მიზანია სინამდვილის შემეცნება, ობიექტური სამყარო შემეცნების საგანია, მაგრამ განა იგივე სამყაროა შემეცნების შინაარსი, განა ადამიანის თავში რეალური საგნები სხედან? შინაარსის ქვეშ ჩვეულებრივ იგულისხმება შინაგანი მასალა, ის მომენტები და თვისებები, რომელთაგანაც შედგება მოვლენა და რომელიც განსაზღვრავს ამ მოვლენის არსებობის ხასიათს. შემეცნებელი გონების-შინაარსი რეალური სამყარო კი არ არის, არამედ მისი სურათი, მისი ხატია. ასახვის საგანი მაშინ შეიძლება დაემთხვეს ასახვის შინაარსს, თუ იგი, ე. ი. ასახვის საგანი, დამოუკიდებლად არ არსებობს, როგორც ამას ადგილი აქვს, მაგალითად, ოცნების შემთხვევაში. მეოცნებე ადამიანის ცნობიერება, რაოდენ დაკავშირებულიც არ უნდა იყოს თავის სინამდვილესთან, საბოლოო ჯამში ემყარება საკუთარ საფუძვლებს და ოცნების საგანიც პრინციპულად არ განირჩევა ოცნების შინაარსისაგან. იგივე ითქმის იდეალისტური ფილოსოფიის მიმართ. იდეალიზმისათვის ცნობიერების საგანი და შინაარსი ფაქტიურად ერთი და იგივეა, მაგრამ ეს იდეალიზმის პოზიციაა. ხოლო როდესაც მატერიალისტიც ამასვე იმეორებს, ამით საკითხის გაუგებრობას ამჟღავნებს.

თვალსაზრისი, რომელსაც მხატვრული ასახვა მიაჩნია სინამდვილის მოვლენების შემეცნების სპეციფიკურ ფორმად, ხელოვნების შინაარსად აცხადებს საზოგადოებაში გავრცელებულ იდეებს, ზნეობრივი, პოლიტიკური და სხვა ხასიათის შეხედულებებს. ეს თეორია ემყარება იმ მოსაზრებას, რომ საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმებს იგივეობრივი შინაარსი აქვთ, საზოგადოებრივი ცნობიერება სხვა არაფერია, თუ არა საზოგადოებრივი ყოფიერების ასახვა და, მასაღამე, მეცნიერება, ზნეობა, ხელოვნება და ა. შ. განსხვავდება ერთმანეთისაგან საერთო შინაარსის გამოხატვის თავისებურებით.

არც ეს შეხედულებაა მართებული. არასწორია მტკიცება, რომ საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმებს შორის განსხვავება ეხება მარტო ფორმის მიხედვით განსხვავებას, რომ მეცნიერებას, ხელოვნებას, ზნეობას საქმე აქვს საზოგადოებრივ ყოფიერებასთან, მხოლოდ მეცნიერებას აინტერესებს კანონზომიერების დაჭერა, ხელოვნ-

ნებას — ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულება, ზნეობას — საზოგადოების წევრებს შორის ურთიერთობის ხასიათი. საზოგადოებრივი ყოფიერებით არ შემოიფარგლება არც მეცნიერებისა და არც ხელოვნების სფერო და კიდევ რომ შემოიფარგლებოდეს, რომ მეცნიერება ხელოვნებასთან ერთად ემსახურებოდეს საზოგადოებრივი ყოფიერების ასახვას, მაინც არ არის ერთი და იგივე ის, რასაც თითოეული მათგანი ამბობს ამ ყოფიერების შესახებ. უკვე იმის აღნიშვნაში, რომ ერთს აინტერესებს კანონზომიერება, მეორეს — ესთეტიკური, მესამეს — ქცევა, აშკარადაა ნაგულისხმევი მათი შინაარსის სხვადასხვაობა. საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმებს რომ ერთი სათქმელი ჰქონდეთ, ერთი მიზანი ამოძრავებდეთ, ამ ფაქტის იურიდიული გამართლებისათვის საჭირო შეიქნებოდა მათი შეზღუდულობის, მათი უსუსურობის დასაბუთება; საჭირო შეიქნებოდა იმის დასაბუთება, რომ მეცნიერება უძლურია საბოლოოდ გამოთქვას თავისი სათქმელი და ამ საქმეში მას დახმარებას უწევს ხელოვნება საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა ფორმებთან ერთად. მაგრამ ვინ რტყვის მეცნიერების ენა უძლურიაო, ვინ დაიწყებს იმის მტკიცებას, რომ მეცნიერება საკუთარი საშუალებებით ვერ ასრულებს მის წინაშე დასახულ ამოცანას? და რაკი უსაფუძვლოა მსგელობა მეცნიერული ენის შეზღუდულობის შესახებ, უსაფუძვლოა ისიც, რომ საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმებს ერთი შინაარსი აქვთ, ერთსა და იმავეს გამოთქვამენ. რაიმე სათქმელის აბსოლუტიზაცია, საერთო სავალდებულოდ გამოცხადება მთქმელებს უხერხულობაში აყენებს და მათ მოღვაწეობას აუფასურებს. საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმები განსხვავდება ერთმანეთისაგან სწორედ შინაარსის მიხედვით და შინაარსის განსხვავებაა ფორმით განსხვავების პირობა. მცდარია დებულება, რომ ხელოვნების შინაარსს წარმოადგენს საზოგადოებრივი იდეები, ზნეობრივი და პოლიტიკური შეხედულებები. ზნეობრივი შეხედულებები ზნეობის შინაარსია, პოლიტიკური — პოლიტიკისა და არა ხელოვნებისა. რა თქმა უნდა, ხელოვნებაში გამორიცხული არ არის ზნეობრივი ან პოლიტიკური პოზიციის არსებობა, პირიქით, გარკვეულ მიმართებაში აუცილებელიცაა, მაგრამ როდესაც ლაპარაკია შინაარსზე, საჭიროა აღინიშნოს ის, რაც არსებითია და არა ის, რაც შეიძლება მასში იყოს. თავისთავად, ზნეობრივი და პოლიტიკური მრწამსი არ შეადგენს და არც შეიძლება შეადგენდეს ხელოვნების შინაარსს, მათთვის ადგილი ხელოვნებაში მას შემდეგ მოიძებნება, როცა მხატვრულ სამოსელში გაეხვევიან.

საგულისხმოა, რომ იმ შეხედულების დამცველები, რომლებიც

ხელოვნების საგნად ობიექტურ სინამდვილეს ან საზოგადოებრივ ცხოვრებას მიიჩნევენ, და აქედან ხელოვნება წარმოუდგენიათ მეცნიერებასთან საერთო შინაარსის მქონე მოვლენად, განსაკუთრებით ხაზს უსვამენ შინაარსის გადამწყვეტ მნიშვნელობას მხატვრულ ნაწარმოებში და იბრძვიან ფორმალიზმის წინააღმდეგ, ფაქტიურად კი მათი პოზიცია ფორმალიზმის ტიპური გამოხატულებაა თუ მეცნიერებასა და ხელოვნებას ერთი მიზანი ამოძრავებს, თუ მათ შორის განსხვავება ეხება არა შინაარსის სხვადასხვაობას, არამედ ამ შინაარსის გამოხატვის ფორმებს, მაშინ თითოეული მათგანის თავისებურების დასახასიათებლად მთავარი ყოფილა ყურადღების გამახვილება ფორმალურ მხარეებზე და საერთოდ საზოგადოებრივი ცხოვრების ფორმებს შორის დახასიათებაც უნდა დაყვანილ იქნეს ფორმით დახასიათებაზე. რა საჭიროა მსჯელობა შინაარსზე, იგი ხომ ყველგან ერთია, მთავარია ფორმა და შემოქმედებაც ამ ფორმების შექმნას უნდა მოემსახუროს. თუ ხელოვნებას, მეცნიერების მსგავსად, აინტერესებს სინამდვილის კანონზომიერი სურათის შექმნა და გამოირჩევა ამ სურათის გამოხატვის ფორმით, საშუალებებით, რა უფრო ბუნებრივია ხელოვნების სპეციფიკის შესასწავლად — გავამახვილოთ ყურადღება შინაარსზე, თუ იმ ხერხებსა და საშუალებებზე, რომლებშიც გადმოცემულია ეს შინაარსი? როცა მანტერესებს კონკრეტული ადამიანი, ვიკვლევ არა იმას, რაც მას საერთო აქვს სხვა ადამიანებთან, არამედ იმას, რითაც იგი განსხვავდება სხვებისაგან. ასევე, ხელოვნების სპეციფიკის დასადგენად ბუნებრივია მთელი ყურადღება გადავიტანოთ მხატვრულ ხერხებზე, ე. ი. ფორმებზე. მაგრამ ასეთ დასკვნას გაურბის დასახელებული თვალსაზრისი, მას ფორმა არ მიაჩნია მხატვრული ნაწარმოების მთავარ ღირსებად, პირიქით, და სწორედ ამის გამო, მისი პოზიცია შინაგანად წინააღმდეგობრივია.

ყოველი ასახვის შინაარსია ის, რაც მასში აისახება, რაც მასში აირეკლება. მხატვრულ ასახვაში მოცემულია სინამდვილის მხატვრული ღირებულება, სინამდვილე, გადატეხილი მხატვრულ პრიზმაში, ე. ი. მხატვრული სინამდვილე. მაშასადამე, მხატვრული ასახვის შინაარსს წარმოადგენს მხატვრული სინამდვილე. მხატვრული სინამდვილე ამავე დროს მხატვრული ასახვის ობიექტიცაა, მაგრამ ეს ობიექტი არ არსებობს ასახვის გარეშე და, მაშასადამე, მხატვრული ასახვის საგანი და შინაარსი ფაქტიურად ემთხვევა ერთიმეორეს.

საკითხის ამგვარი გადაწყვეტა თითქოს სავსებით ბუნებრივი უნდა იყოს, მაგრამ ამასთან დაკავშირებით იქმნება ერთგვარი შეუსაბამობა, რომლის მოგვარებაც აუცილებელია. როცა ვლადპარაკობთ ში-

ნაარსზე და ფორმაზე, ჩვენ გვინტერესებს ისინი იზოლირებული სახით, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად, ცალ-ცალკე და არა მთლიანობაში. რისგან შედგება შინაარსი, რა ადგილი უკავია მას მხატვრულ ასახვაში და რისგან შედგება ფორმა, რა მნიშვნელობა აქვს მას მხატვრული ასახვისათვის? იზოლირებულად აღებული შინაარსი აღარ არის მხატვრული სინამდვილე. ეს უკანასკნელი მხატვრული ასახვის გაფორმებული შინაარსია და არა ის მასალა, რომელიც საჭიროებს გაფორმებას. ე. ი. თუ ვლასპარაკობთ მხატვრულ სინამდვილეზე, როგორც მხატვრული ასახვის შინაარსზე, ტერმინი „შინაარსი“ აქ ფართო მნიშვნელობითაა აღებული და არა იმ ვიწრო აზრით, რომელშიც იგულისხმება გაუფორმებელი მასალა. ამიტომ ჩვენთვის საინტერესო პრობლემა შეიძლება შემდგენაირად დაისვას: რაში მდგომარეობს თვით მხატვრული სინამდვილის შინაარსი და ფორმა? რა კომპონენტებისაგან შედგება მხატვრული სინამდვილის შინაარსი და ფორმა? არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ტერმინი „მხატვრული სინამდვილე“ ამ შემთხვევაში იხმარება ვიწრო, კერძოდ მხატვრული ნაწარმოების შინაარსით და არა საზოგადოდ მხატვრული სინამდვილის მნიშვნელობით.

მხატვრული სინამდვილე, როგორც უკვე ითქვა, წარმოადგენს სუბიექტის ობიექტთან ესთეტიკური დამოკიდებულების შედეგს, ე. ი. მხატვრული ასახვის შინაარსის ანალიზისას საჭიროა მოიძებნოს მასში სუბიექტური და ობიექტური მომენტები. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ მხატვრული ნაწარმოების შინაარსში არსებობს რაღაც ამ ნაწარმოებისაგან დამოუკიდებელი და მისი განმსაზღვრელი, ნაწარმოები თავიდან ბოლომდე ხელოვნების შემოქმედების პროდუქტია და ამ აზრით იგი მთლიანად სუბიექტურია, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ნაწარმოებში ყველაფერი როდია დამოკიდებული ხელოვნზე; არსებობს ისეთი რამ, რაც დამოუკიდებელია, რასაც იძულებულია ანგარიში გაუწიოს ხელოვანმა, და ასეც რომ არ იყოს, მაინც შეიძლება ლაპარაკი, თუნდაც პირობითად, მხატვრული ნაწარმოების ობიექტურ და სუბიექტურ მომენტებზე იმ ზომის მიხედვით, რითაც გამოსკვივის ნაწარმოებში სუბიექტური მომენტი. ეპოსი და ლირიკა მხატვრული ლიტერატურის ქანრებია, ორივე ხელოვანის შემოქმედებითი პროდუქტია, ე. ი. ხელოვანის მხატვრული ინდივიდუალობის გამოხატულებაა, მაგრამ განა ორთავე თანაბრად ემსახურება, ან მათში თანაბრადაა მოცემული პოეტის სუბიექტური განწყობილება? თუ ლირიკა მხატვრის სუბიექტურ განწყობილებათა უშუალო გამოხატულებაა, ეპოსში ეს განწყობილება დამალულია, დაფარულია ობიექტური (ყოველ შემთხვევაში ერთი შეხედვით მაინც ობიექტუ-

რი) საბურვლის ქვეშ, რომელიც ნაწარმოების სიუჟეტის სახით წარმოგვიდგება.

მხატვრული ნაწარმოების ე. წ. ობიექტურ ელემენტად უნდა მივიჩნიოთ ის, რასაც ნაწარმოები ეხება, რაზეც ავტორმა გაამახვილა ყურადღება და გაშალა თავისი შემოქმედებითი ფანტაზია, რაშიც მოჩანს ნაწარმოების ძირითადი რგოლი და რაც წითელი ზოლივით გასდევს ხელოვანის მიერ შექმნილ პროდუქციას. ნაწარმოების ამ ელემენტს თემა ეწოდება.

მაგრამ მხოლოდ ამით არ ამოიწურება მხატვრული ასახვის შინაარსი. ის, რაზეც ხელოვანმა შეაჩერა თავისი ყურადღება და რის გაშლასაც მოახმარა საკუთარი ნიჭი, ნაწარმოებში მოცემულია არა თავისთავად, არამედ ამავე ხელოვანის ცნობიერებაში გადახარშვის შედეგად, რაც იმას ნიშნავს, რომ ავტორმა აღებული თემა გახსნა გარკვეული კუთხიდან, გარკვეული პოზიციიდან. ერთი და იგივე თემა შეიძლება საფუძვლად დაედოს სხვადასხვა ნაწარმოებს, რამდენადაც ამ თემის სხვადასხვანაირი ინტერპრეტაცია, სხვადასხვანაირი გადაწყვეტაა მოსალოდნელი. ის კუთხე ანუ ის პოზიცია, რომლიდანაც ხელოვანი ჰკრეტს აღებულ თემას, რომლიდანაც ახდენს მის გახსნას, მხატვრული ნაწარმოების სუბიექტური მომენტი და, ჩვეულებრივ, უწოდებენ იდეას, პოეტის მსოფლმხედველობას, თვალსაზრისს.

ამრიგად, მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი ძირითადად შედგება ნაწარმოების თემისა და ამ თემის თავისებური გადაწყვეტისაგან, ანუ ხელოვანის გარემო სინამდვილესთან დამოკიდებულების ხასიათისაგან, შეხედულებისაგან. ცხადია, ამით არ ამოიწურება დასახელებული მომენტების და საზოგადოდ მხატვრული შინაარსის სრული ანალიზი, მაგრამ ნათქვამით დავკმაყოფილდებით, მით უმეტეს, რომ იგი მიგვაჩინა ხელოვნებათმცოდნეობის ამოცანად და ხელოვნების ცალკეულ სახეობებში თავისებურად შექედება.

რა წარმოადგენს მხატვრული ნაწარმოების ანუ მხატვრული ასახვის ფორმას? მხატვრული ასახვის ფორმად ჩვენთვის ცნობილია მხატვრული სახე. მაგრამ, რა თქმა უნდა, სახე ვერ გამოდგება მხატვრული ასახვის ფორმად იმ აზრით, როგორადაც იგი აქ იხმარება, ისევე როგორც ცნება ვერ გამოდგება მეცნიერების ფორმად, თუშეცა მეცნიერება წარმოადგენს სინამდვილის ასახვას ცნებებში. ცნება აზრია და თუ მას აზრის ფორმად ვთვლით, იგი ამავე დროს აზრის შინაარსიცაა. ასევეა მხატვრული სახე მხატვრული ასახვის მიმართ. და როგორც ცნება საჭიროებს გამოხატვას, თავისთვის ფორმას, ასევე მხატვრული სახე ერთსა და იმავე დროს მხატვრული ნაწარმოების

შინაარსიცაა და მოითხოვს ფორმას; ე. ი. გამოდის, რომ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ორმაგ ფორმასთან, ფორმის ფორმასთან. მართალია ამგვარი დამოკიდებულება იქმნება, მართალია მხატვრული სახე მხატვრული ასახვის ფორმაა და, როდესაც ლაპარაკია მხატვრულ ფორმაზე, მხედველობაშია ის, რაშიც ვლინდება მხატვრული ნაწარმოები ანუ მხატვრული სახე, მაგრამ ფორმის ეს ორმაგი ვითარება გარეგნულ ხასიათს ატარებს, ფაქტიურად კი შექმნილი სურათი ასპექტების სხვადასხვაობის შედეგია.

ფორმისა და შინაარსის, როგორც ფილოსოფიური კატეგორიების, მარქსისტული თეორია გვასწავლის, რომ თუ შინაარსი წარმოადგენს შინაგანი ელემენტების ერთიანობას, ფორმა არის მოვლენის გარეგანი მხარე და ემსახურება შინაარსის გამოვლენას. მხატვრული ფორმის ქვეშ იგულისხმება ის ხერხები და საშუალებები, რომლებშიც მოხდება მხატვრული სახის ჩამოსხმა და სხვისთვის მისაწვდომ საგნად გადაქცევა. ცნების მიმართ ამ ფუნქციას ასრულებს ტერმინი და ცნებებით მოაზროვნე მეცნიერება თავის გამომხატველ საშუალებად მიიჩნევს ტერმინოლოგიას ანუ საკუთარ ენას, საკუთარს, რადგან მეცნიერება იყოფა დარგებად; ფიზიკას თავისი ენა აქვს, მათემატიკას თავისი და ა. შ. ანალოგიურად, მხატვრულ ასახვაში მხატვრული სახის გამომხატველ საშუალებად, მხატვრულ ფორმად აღიარებულია მხატვრული ენა, ხელოვნების ენა. და რამდენადაც ხელოვნება იყოფა სახეებად: არქიტექტურა, ფერწერა, სკულპტურა, მუსიკა, მხატვრული ლიტერატურა და ა. შ., თითოეულ მათგანს თავისი „ტერმინოლოგია“ გააჩნია, ე. ი. გამოხატვის თავისი საშუალებები და ხერხები მოეპოვება.

ყოველი ენა შედგება ლექსიკური ფონდისა და გრამატიკული წყობისაგან. ასევე, მხატვრული ენის მიმართაც შეიძლება ითქვას, რომ მას სათანადო ხერხებისა და საშუალებების გვერდით აქვს მათი გამოყენების გარკვეული წესი. ფილოსოფიაც საზოგადოდ ფორმაზე მიუთითებს, როგორც შინაარსის ორგანიზაციაზე, შინაარსის გამოხატვის წესრიგზე. მაშასადამე, როდესაც ლაპარაკია მხატვრულ ფორმაზე, აუცილებელია მის ერთ-ერთ ელემენტად დასახელებულ იქნეს ნაწარმოების ნაწილების მთლიან სისტემაში მოყვანა. მხატვრული ნაწარმოების გაფორმება გულისხმობს მასში ასახული ცალკეული დეტალების დაკავშირებას და ერთი დასრულებული ორგანიზმის შემადგენელ ერთეულებად გადაქცევას. ამ მხარეს ნაწარმოების სტრუქტურა, ანუ კომპოზიცია ეწოდება. ეს თითქმის იგივეა, რასაც ზემოთ ნაწარმოების ლოგიკა ვუწოდეთ და რაც განსაზღვრავს მხატვრულ სიმართლეს, ხელოვნების ქვეშარტებას. მხატ-

ერული ნაწარმოების ფორმა არის ის, რაც ნაწარმოებს ხელოვნებად აქცევს, რაც მას ადამიანთა ესთეტიკური კმაყოფილების წყაროდ ხდის, რაშიც ელინდება მხატვრული ღირებულება.

აქედან გასაგებია, რა უნდა მივიჩნიოთ მხატვრული ასახვის უშუალო ობიექტად, ფორმა თუ შინაარსი? არსებობს მოსაზრება, რომელიც ხაზს უსვამს მხატვრული ასახვის დროს შინაარსის პრიორიტეტს, თუმცა არ უარყოფს ფორმის მნიშვნელობასაც, მაგრამ არის საწინააღმდეგო შეხედულებაც, რომლისთვისაც ძირითადია ფორმა და მზადაა შინაარსის სრული იგნორირებაც კი მოახდინოს. ორივე ეს თვალსაზრისი მცდარია. პირველი მცდარია, რადგან ანგარიშს არ უწევს მხატვრული ასახვის თავისებურებას და ფორმისა და შინაარსის პრობლემას წყვეტს ასახვის ზოგადი თეორიის შექმნე. მცდარია მეორეც, რამდენადაც უკიდურესობაში ვარდება და ცალმხრივობით ამახინჩებს საკითხის სწორ არსებას. ალბათ შედარებით უფრო მართებული იქნება, თუ პირველ მოსაზრებას შევებრუნებთ და ვიტყვი: მხატვრული ასახვისათვის ძირითადია ფორმა, თუმცა არც შინაარსის მნიშვნელობის უარყოფა შეიძლება. ხელოვნებაში შთაგარია არა ის, თუ რას წერ, არამედ ის, თუ როგორ დაწერ. რაოდენ ღრმადაც არ უნდა შევიჭრათ ესთეტიკური აღქმის ბუნებაში, რაოდენ შორსმავალი ანალიზებითაც არ უნდა შევამკოთ ესთეტიკური აღქმის ობიექტი, საბოლოო ჯამში მაინც ნებისმიერი ესთეტიკური მსჯელობის საგნად რჩება ის, რაც თვალნათლივ, ცოცხლად გვეძლევა, რაც უშუალოდ მოცემულია მხედველობისათვის, სმენისათვის თუ წარმოსახვისათვის. და როდესაც უშუალოდ მოცემულის საკითხი დაისმის, ფაქტიურად ფორმათა არეში ვტრიალებთ, სადაც გარკვეული ფენომენების სახით ჩვენ წინაშე ერთეული ობიექტებია.

ფორმის არსებით, გადამწყვეტ მომენტად აღიარება სრულებითაც არ ნიშნავს ფორმალისმის პოზიციების გაზიარებას. ფორმალისმი ხელოვნებაში უნიადაგოა და მისი უსაფუძვლობა ის კი არ არის, რომ ფორმას ანიჭებს წამყვან მნიშვნელობას, არამედ უფრო ის, რომ ფორმის იზოლაციას ახდენს შინაარსისაგან და წარმოუდგენია დამოუკიდებელი სახით. არ არსებობს ფორმა თავისთავად. ფორმის შესახებ განყენებული მსჯელობა სავსებით დასაშვებია აზრის სფეროში, აზროვნებას შეუძლია განიხილოს ფორმა როგორც დამოუკიდებელი რეალობა, მსგავსად მოძრაობის, სივრცისა და დროისა. მაგრამ აზრისათვის მისაღები სრულებითაც არ არის საუაღდებულო სინამდვილისათვის. მოძრაობა, დრო და სივრცე მატერიის არსებობის ფორმებია და მატერიისაგან დამოუკიდებლად მათი აღიარება იდეალისტური შეცდომაა ფილოსოფიაში.

ასევე, ფორმაც ორგანულად დაკავშირებულია შინაარსთან და შინაარსის გარეშე, შინაარსისაგან დამოუკიდებლად არ არსებობს. ლოგიკური თვალსაზრისითაც კი უაზრობაა ფორმის თავისთავად არსებობის დაშვება, რადგან თვით ფორმის განსაზღვრებაშივე იგულისხმება ისეთი რამ, რაც მოითხოვს მეორის ყოფნას. ფორმის შესახებ ვამბობთ, რომ იგი არის გამოვლენა, და რაკი ფორმა გამოვლენაა, ბუნებრივია არსებობს რაღაც მეორე, რის გამოვლენაც ფორმაა. იმ შემთხვევაშიც, როდესაც ფორმა თავისთავის, ანუ ფორმის გამოვლენაა, მეორე ელემენტის აუცილებლობა ძალაში რჩება, რადგან ურთი მხრივ გვაქვს ფორმა, რომელიც შინაარსის სახით გვეძლევა, და მეორე მხრივ — ფორმა, რომელიც ამ შინაარსის გამოხატულებას ემსახურება; ე. ი. ერთი და იგივე მოვლენა სხვადასხვა ელემენტებად იქცევა ფორმა-შინაარსის ურთიერთობის ლოგიკური ანალიზის დროს. ეს სხვადასხვაობა განსაკუთრებით იჩენს თავს ობიექტურ სინამდვილეში, რაც იმას ნიშნავს, რომ უსაფუძვლოა მსჯელობა ფორმის ავტონომიის, ფორმის თავისთავადობის შესახებ. ყოველი ფორმა შინაარსს გამოხატავს, შინაარსის ფორმაა; ერთი შინაარსი შეიძლება სხვადასხვა ფორმაში გამოვლინდეს, ასევე დასაშვებია შემთხვევა, როდესაც განსხვავებულ შინაარსებს ერთმანეთის მსგავსი ფორმები აქვთ, მაგრამ არ არსებობს ფორმა შინაარსის გარეშე, ისევე როგორც არ არსებობს შინაარსი ფორმის გარეშე. ფორმა და შინაარსი მოვლენის ორი სხვადასხვა და ამავე დროს განუყრელი მხარეა.

ამრიგად, მხატვრული ღირებულების მქონე ნებისმიერი მოვლენა, ესთეტიკური ობიექტი ფორმისა და შინაარსის ორგანულ მთლიანობას წარმოადგენს. მხატვრული ღირებულების უშუალო სინამდვილეს ფორმა შეადგენს, მაგრამ ის ფორმაა ესთეტიკურად მიზიდველი, რომელიც თავის შინაარსს გამოხატავს, რომლის კავშირა შინაარსთან ბუნებრივია და აუცილებელი. არ არსებობს თავისთავად მშვენიერი ფორმა, ფორმის ესთეტიკურობას რეკომენდაციას აძლევს შინაარსი. მიზიდველია ფორმა გარკვეულ შინაარსთან მიმართებაში და არა საზოგადოდ. ყოველ შინაარსს თავისი სათანადო ფორმა ესაჭიროება და ხელოვანის ერთ-ერთი მთავარ ამოცანაა გამონახოს შესაფერისი ფორმა, ამაზეა დამოკიდებული ნაწარმოების მხატვრული ღირსება.

ამ თვალსაზრისით, ე. ი. იმ აზრით, რომ ფორმა ემსახურება შინაარსის გამოხატვას, შეიძლება დავასკვნათ: მხატვრულ ნაწარმოებში შინაარსი წამყვანია, განმსაზღვრელია. მაგრამ არასწორია შინაარსის პრიორიტეტის ის ხაზგასმა, რომელსაც ადგილი აქვს ჩვენს ლიტერა-

ტურაში. შინაარსზე დამოკიდებულია ფორმა, რადგან უკანასკნელმა უნდა გამოხატოს წინა. მაგრამ მხატვრული ნაწარმოების ღირებულება იმით კი არ განიზომება, თუ როგორია შინაარსი, არამედ იმით, თუ როგორაა გამოხატული შინაარსი, როგორაა განხორციელებული იგი გამომხატველ საშუალებებში. საგულისხმოა, რომ შინაარსის პრიორიტეტის თავგამოდებული დამცველები შენიშნავენ: მხატვრული ნაწარმოების შექმნისას ხელოვანის ამოცანას შეადგენს ისეთი მხატვრული ხერხების გამონახვა, რომლებიც რაც შეიძლება სრულად და ეფექტურად გამოხატავენ შინაარსს. და რაკი გამოხატვის ეფექტური ხერხების გამონახვაა ხელოვანის ამოცანა, რა ყოფილა მისთვის მნიშვნელოვანი — ფორმა თუ შინაარსი? შინაარსი საბოლოო ჯამში აღებულია სინამდვილის მოვლენებზე დაკვირვებიდან და თავისთავად მას არავითარი მხატვრული ღირებულება არ გააჩნია. იგი მას შემდეგ იქცევა მხატვრული ნაწარმოების შემადგენელ ელემენტად, როდესაც სათანადო მხატვრულ გაფორმებას მიიღებს.

უცნაურად ჟღერს ზოგჯერ შინაარსისა თუ ფორმის პრიორიტეტისათვის დავა. ხშირად იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს მხატვრულ ნაწარმოებში ფორმის განსაკუთრებული მნიშვნელობის ხაზგასმა რითიმე სცემდეს შინაარსის ღირსებას და აუფასურებდეს მას. მხატვრული ნაწარმოების ღირებულება, ცალკე აღებული, არც შინაარსითაა განსაზღვრული და არც ფორმით; იგი განსაზღვრულია მათი მთლიანობით, მხატვრული ნაწარმოების ამ ორი კომპონენტის ორგანული კავშირით. მაგრამ რამდენადაც კავშირის განხორციელების ხარისხი ვლინდება ფორმაში, რამდენადაც ფორმაა ის, რაშიც ცოცხლად მოჩანს ხელოვანის მიერ აღებული მასალის მხატვრულ შტრიხებში დამუშავების ძალა, ვამბობთ, რომ ნაწარმოების მხატვრული ღირსება დამოკიდებულია ფორმაზე.

მართალია ფორმა თავის მხრივ დამოკიდებულია შინაარსზე, მაგრამ ეს დამოკიდებულება ერთმნიშვნელოვანი კი არ არის, არამედ მრავალმნიშვნელოვანია, რასაც მივყავართ ფორმის აქტივობამდე, შინაარსზე ფორმის ზემოქმედების აუცილებლობამდე. ფორმას აყავს შინაარსი მხატვრულ დონემდე და არა პირიქით. შეცდომაა თქმა იმისა, რომ ნაწარმოების მხატვრული ღირსების მიზეზი უნდა ვეძიოთ შინაარსში, რომ იღვის ჭეშმარიტება ანიჭებს ხელოვნებას მხატვრობის ნიშანს, რომ ყალბი იღვის, ყალბი შინაარსის შემთხვევაში შეუძლებელია რაიმე მხატვრობაზე ლაპარაკი კი, რადგან ფორმაც უთუოდ ყალბი იქნება. ამგვარი მოსაზრების საწინააღმდეგოდ უნდა ითქვას, რომ, ჯერ ერთი, გამოსარკვევია, თუ რა იგულისხმება ყალბი შინაარსის ქვეშ. თუ შინაარსის სიყალბე მოჩანს თვით

ნაწარმოებში, ასეთ დროს ფორმა უვარგისია და, ცხადია, მხატვრული მხარეც უვარგისი იქნება; ხოლო თუ შინაარსი ყალბია იმ აზრით, რომ იგი არ შეესაბამება სინამდვილეს, მაგრამ ამგვარი რამ არ იგრძნობა ნაწარმოებში, ასეთი შინაარსის შესახებ არავინ იტყვის ყალბიად და ნაწარმოების მხატვრული მხარეც სათანადო დონეზე აღმოჩნდება. მეორეც, განა ცოტა მაგალითის დასახელება შეიძლება ხელოვნების ისტორიიდან, როდესაც, მიუხედავად იდეის ჭეშმარიტებისა, ნაწარმოები მხატვრული თვალსაზრისით დაბალი ხარისხისა ყოფილა? ან კიდევ, პირიქით, რეაქციული, მცდარი იდეის მატარებელი ნაწარმოები მხატვრულად კარგი გამოსულა? ჩვენ შეგვიძლია ხელოვნებას, როგორც აუცილებელი პირობა, მოვთხოვოთ იდეის სწორი მიმართულება და ნაწარმოებიც ამის მიხედვით მივაკუთვნოთ ხელოვნების სფეროს, მაგრამ არ შეგვიძლია უარყოთ მისი ესთეტიკურობა იდეის სიყალბის, პოზიციის მიუღებლობის გამო. თუ მე ყოველ ადამიანში ვაფასებ გონიერებას და, მიუხედავად ჩემი ასეთი შეხედულებისა, მომეწონება ქარაფშუტა ქალი, რაღა აზრი აქვს ხსენებული მანდილოსნის მიმზიდველი გარეგნობის უარყოფას? ე. ი. უსაფუძვლოა განცხადება, რომ თუ შინაარსი, ნაწარმოებში იდეური მხარე მცდარია, ზედმეტია მასში მხატვრულ ღირებებზე ლაპარაკი. ნაწარმოების მხატვრულ ღირებულებაზე მსჯელობა მაშინაა ზედმეტი, თუ ნაწარმოები არ იწვევს ადამიანში სათანადო ემოციურ განწყობილებას, ესთეტიკურ კმაყოფილებას. მაგრამ თუკი ნაწარმოები ესთეტიკური სიამოვნების მომნიჭებელია, რარიგ ყალბადაც არ უნდა შეფასდეს მისი იდეა, ფაქტი მაინც ფაქტად რჩება. მხატვრული მხარე ვერ გაუქმდება და იძულების წესით ვერ ამოვარდება.

ფორმის მნიშვნელობა მხატვრულ ნაწარმოებში ისეთი ფაქტია, რომ ზოგჯერ წინააღმდეგობა თვალსაზრისებში ტერმინოლოგიურ ხასიათს იღებს და აზრთა გაუგებრობის მსხვერპლი ხდება. გაუგებრობის შედეგია ფორმალიზმის როგორც წმინდა ფორმის ქადაგების მიმდინარეობა ხელოვნებაში. წმინდა ფორმა აბსტრაქციაა, რეალურად იგი არ არსებობს და, მაშასადამე, ფორმალიზმის თეორიული პრინციპი პრაქტიკულად განუხორციელებელია. შეუძლებელია ისეთი ნაწარმოების შექმნა, რომელიც დატლილია ყოველგვარი შინაარსისაგან. ამიტომ ფორმალიზმის თავისებურება ფაქტიურად იმაში ელინდება, რომ იგი გარემო სინამდვილესთან ხელოვნანის დამოკიდებულებას სხვა მიმართულებას აძლევს. იგი უარყოფს მხატვრული ნაწარმოების შინაარსად რეალური სამყაროს სურათის წარმოდგენას

და მხატვრულ შემოქმედებას ხელოვანის სუბიექტურობის, მისი თვითნებობის ასპარეზად მიიჩნევს.

ამრიგად, მხატვრულ ნაწარმოებში ფორმა ძირითადია, მაგრამ ეს სრულებით არ ნიშნავს შინაარსის უგულებელყოფას და ფორმის იზოლირებული სახით წარმოდგენას. ყოველი ფორმა მაშინ ამართლებს თავისთავს, მაშინაა მხატვრული ღირებულების საზომი, როდესაც შინაარსთან შესაბამისობაშია, როდესაც შინაარსის გამომხატველია, როდესაც შინაარსთან იმდენად დაკავშირებულია, რომ მათი დაშორება მოასწავებს თითოეულის მოსპობას. მხატვრული სინამდვილე ერთი მთლიანი, კონცენტრირებული სინამდვილეა. მისთვის არ არსებობს დეტალი, რომლის შეცვლაც შეიძლებოდა. მასში ყოველი ელემენტი ჩასმულია როგორც გვირგვინის ძვირფასი მარგალიტი.

პრინციპები, რითაც ხორციელდება მხატვრული ასახვის შინაარსის გაფორმება, ის ძირითადი მხარეები ანუ ფორმებია, რომლებშიც ვლინდება საზოგადოდ მხატვრული სინამდვილის არსება. ამ ფორმების შესახებ წარმოდგენა ადამიანის ცნობიერებაში ყალიბდება ესთეტიკის ძირითად კატეგორიებში.

მეორე განყოფილება

ისტორიის ძირითადი პათეგორიები

ყოველი მეცნიერული ცოდნა წარმოადგენს ცნებათა გარკვეულ სისტემას. სისტემის საფუძველს შეადგენს ძირითადი ცნებები, ცნებები, რომლებშიც ასახულია საკვლევი ობიექტის ყველაზე უფრო ზოგადი და არსებითი მხარეები, თვისებები. ამ უზოგადეს ცნებებს ეწოდება მეცნიერების კატეგორიები. ამრიგად, ესთეტიკის კატეგორიები ის მთავარი, არსებითი ფორმებია, რომლითაც ევლინება მხატვრული სინამდვილე ადამიანის ცნობიერებას. ამ ფორმებს შეადგენს: მშვენიერება, ამაღლებული, ტრაგიკული და კომიკური.

1. მშვენიერება

მშვენიერების პრობლემა ესთეტიკის სხვა დანარჩენ პრობლემებზე უძველესია. პირველი საკითხი, რომელიც ესთეტიკური აზრის წინაშე დაისვა, იყო საკითხი იმის შესახებ, თუ რა არის მშვენიერება. ჯერ კიდევ ფილოსოფიისა და საერთოდ მეცნიერების წარმოშობის გარიჟრაჟზე ცდილობდა კაცობრიობა პასუხი გაეცა ამ კითხვაზე. პითაგორეისმის, პერაკლიტეს და სხვათა შემოარჩენილ ფრაგმენტებში გამოთქმულია მოსაზრებანი, რომლებიც მშვენიერების თავისებურ გაგებაზე მიუთითებენ. საზოგადოდ, ძველი ბერძნების მიხედვით სამყარო წარმოადგენდა კანონზომიერ, მოწესრიგებულ მთლიანობას, კოსმოსს და ამდენად მშვენიერების განსახიერებას; ე. ი. მშვენიერება არის წესრიგი, ჰარმონია და ა. შ.

მიუხედავად იმისა, რომ მშვენიერების პრობლემა იმთავითვე იდგა ესთეტიკის ყურადღების ცენტრში და უთვალავჯერ მუშავდებოდა ესთეტიკის ხანგრძლივი ისტორიის მანძილზე, მაინც ძნელი შეიქნა მისი საბოლოოდ დადგენა, რამაც ბევრი მოაზროვნე არც თუ ისე უსაფუძვლოდ მიიყვანა იმ დასკვნამდე, რომ მშვენიერების განსაზღვრება შეუძლებელია, რომ მშვენიერების კანონები საერთოდ არ არსებობს და მათი აღმოჩენის უბრალო ცდაც კი უარყოფით გაელენას ახდენს თვით მშვენიერების ფაქტზე. მშვენიერება მიეკუთვნ-

ნება ემოციების სფეროს და მისი დაყენება გონების ცივი სამსჯავროს წინაშე მას ძალას უკარგავს.

ასეთი სკეპტიციზმის მთავარი მიზეზი ის არის, რომ მშვენიერება მეტისმეტად უნივერსალური ხასიათის მოვლენაა. ბუნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების თითქმის სავსებით განსხვავებული ობიექტები შეიძლება იქცეს ესთეტიკური კმაყოფილების წყაროდ და, ამგვარად, მშვენიერების ცოცხალ გამოვლენად. მშვენიერი შეიძლება იყოს ყვავილიც და დაწნული კალათაც, ქალიშვილის თვალეზიც და ფალიაშვილის მუსიკაც, მთის მწვერვალზე მერცხლის ბუდე-სავით მიდგმული ფაცხაც და ყალუხე შემდგარი რაშიც. ესოდენ უნივერსალობით შემკული მშვენიერება ამავე დროს უკიდურესად ინდივიდუალურია. არა ყველა ყვავილი და კალათაა მიმზიდველი, და ისიც არა ყველასათვის. მშვენიერი ერთ ვითარებაში შეიძლება იქცეს სიმახინჯედ სხვა პირობებში და პირიქით.

ერთი სიტყვით, მშვენიერება მიეკუთვნება ერთი მხრივ უნივერსალური და მეორე მხრივ ინდივიდუალური ხასიათის მოვლენათა ტიპს. ეს გარემოება, ცხადია, მისი ზუსტი განსაზღვრების შესაძლებლობას მეტისმეტად აძნელებს. მიუხედავად ამისა, კაცობრიობას არ შეუძლია გვერდი აუაროს მისთვის მნიშვნელოვან საკითხებს და რაღაც კუთხით მაინც არ სცადოს ერთგვარი სინათლის შეტანა ამ მიმზიდველ, მაგრამ ბურუსით მოცულ სფეროში.

§ 1. მშვენიერების განსაზღვრებისათვის. 1. ადამიანის ცხოვრებას ძირითადად პრაქტიკული მიზნები განაპირობებს. მისთვის ყველაფერს ღირებულება აქვს იმის მიხედვით, თუ რა სარგებელი მოაქვს. გარემო სინამდვილისადმი მსგავსი მიდგომა განსაზღვრულია ცხოვრების აუცილებლობით. საგანთა ესთეტიკური ღირებულებაც დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად იწვევს იგი კმაყოფილებას დამკვირვებელში. კმაყოფილებას კი იწვევს ის, რაც ადამიანისათვის სასარგებლოა და სასიამოვნო. ყოვლად უვარგისი და გამოუსადეგარი ნივთი არც მიმზიდველი იქნება. აქედან დასკვნა: მშვენიერია ის, რაც სასარგებლოა, რასაც შეიძლება ჰქონდეს გამოყენება და გამოყენებისას ამართლებს თავისთავს. მშვენიერია ის ბინა, რომელიც საცხოვრებლად კარგადაა მოწყობილი, ან ის ავეჯი, რომელიც მოსახერხებელია, ან ის ტანისამოსი, რომელიც ტანზე კარგად დგას და ა. შ. საგნები, რომელთაც ადამიანი არ იყენებს, არც იქცევა ყურადღებას და, რაც ყურადღების გარეშე რჩება, კმაყოფილების მიზეზად ვერ გამოდგება.

ამ მოსაზრების ფესვები ჭერ კიდევ ანტიკური საბერძნეთიდან მომდინარეობს. მასში უთუოდ არსებობს ჰემმარიტების მარცვლები-

ვეშმარტება იმაში, რომ მშვენიერება ადამიანები მოვლენა და
ადამიანური ინტერესის სფეროში უნდა ვეძიოთ მისი ძირები. მაგრამ
ეს ინტერესი არ არის მხოლოდ უტილიტარული ხასიათისა; სრული-
ადაც არ არის სავალდებულო საგანს მოჰქონდეს რაიმე სარგებელი
იმისათვის, რომ ვუწოდოთ „მშვენიერი“ და ამავე დროს არც საკმა-
რისია. თუმცა ჩვეულებრივ სიტყვახმარებაში ხშირად მივმართავთ
სიტყვა „მშვენიერს“ სარგებლიანობის პრინციპიდან გამომდინარე.
ასე მაგალითად, კალამი, რომელიც კარგად წერს, ან ნათურა, რომე-
ლიც საუცხოოდ ანათებს, ვიტყვით ხოლმე—მშვენიერიო, მაშინ რო-
დესაც საწინააღმდეგო შემთხვევაში არასოდეს არ მივცემთ მსგავს
შეფასებას. მაგრამ აქ უბრალოდ ხდება ტერმინის აღრევა და არა-
ზუსტი მნიშვნელობით გამოყენება. ანალოგიურ სიტუაციებში მშვე-
ნიერება იხმარება სიკარგის იდენტურად, ფაქტიურად კი მშვენიე-
რებას, როგორც ესთეტიკურ კატეგორიას, განსხვავებული შინაარსი
აქვს.

2. მშვენიერება დადებითი ესთეტიკური ფენომენია. იგი იწვევს
სიამოვნებას ადამიანში. სიამოვნება ფიზიოლოგიური აქტია. მაშა-
სადაც, მშვენიერების ახსნა უნდა მოხდეს ფიზიოლოგიური საფუძე-
ლების შესწავლის ნიადაგზე—ფიქრობს ზოგიერთი. მოვლენა, რომ-
ლის შემოქმედება გრძნობის ორგანოებზე სასიკეთო შედეგებს იძლე-
ვა, დამკვირვებელს ეჩვენება მშვენიერად, ხოლო ის მოვლენა, რომე-
ლიც უარყოფითად მოქმედებს სმენისა თუ მხედველობის ორგანო-
ზე, — მახინჯად. ასე მაგალითად, ფერთა ის შეხამება, ან ბგერათა ის
წყობა, რომელიც თვალსა და ყურს ასვენებს, ბადებს მშვენიერების
განცდას, ხოლო დამღლეო, შემაწუხებელი ფიზიოლოგიური მდგო-
მარეობა—სიმახინჯის განცდას, ე. ი. მშვენიერი არის
ის, რაც სასიამოვნოა.

მშვენიერების და საერთოდ ესთეტიკურის ახსნას ფიზიოლოგი-
ური საწყისებიდან განსაკუთრებით მოითხოვენ ფეხნერის ექსპერი-
მენტული ფსიქოლოგიის წარმომადგენლები. ფიზიოლოგიური საწყ-
ისების აბსოლუტური უგულებელყოფა ესთეტიკური აღქმის დროს
შეუძლებელია, მაგრამ მისი მთლიანი გაზიარებაც ესთეტიკის მეც-
ნიერებას გამოუვალ წინააღმდეგობათა ჩიხში მოაქცევდა. სწორი
იყო კანტი, როდესაც ლაპარაკობდა მშვენიერებისა და სიამოვნების
როგორც კმაყოფილების ორი სხვადასხვა ტიპის შესახებ. არჩევს რა
მშვენიერებასა და სიამოვნებას ერთმანეთისაგან, ჩვენში ბევრს უსა-
მართლოდ აკრიტიკებს კანტს იმისათვის, რომ იგი თითქოსდა თიშავს
მშვენიერებას სიამოვნებისაგან. ფაქტიურად კანტი კი არ თიშავს
მათ, არამედ ანსხვავებს. უზრობნ იქნებოდა იმის უარყოფა, რომ

მშვენიერება სიამოვნებას გვანიჭებს და ის, რაც მშვენიერია, სასიამოვნოცაა. მაგრამ, კანტის აზრით, ხსენებული დებულება, რომელიც თავისთავად შარტებულია, უკუქცევას არ ექვემდებარება, რომ ყველაფერი, რაც სასიამოვნოა, არ არის მშვენიერი და, მაშასადამე, სიამოვნების შესახებ მსჯელობა არ მიეკუთვნება მშვენიერების შესახებ მსჯელობათა რიცხვს. ესთეტიკური სიამოვნება სიამოვნების თავისებური ფორმაა და საჭიროა მისი სპეციალური შესწავლა სპეციფიკური ნიშანთა დასადგენად.

აჩრებობს მოსაზრება, რომლის მიხედვით განსხვავება მშვენიერსა და სასიამოვნოს შორის განისაზღვრება გრძნობის ორგანოებით. იმას, რაც სასიამოვნოა მხედველობისათვის, ეწოდება მშვენიერი, ხოლო სხვა დანარჩენს — უბრალოდ სასიამოვნო. ასე მაგალითად, მუსიკალური ბგერების ბუნების მიმართ უფრო გამართლებულია ვიხმართ ტერმინი „სასიამოვნო“, ისევე როგორც გლუვი და რბილი ზედაპირის, ყვავილთა ფერების მიმართ — მშვენიერი; ე. ი. მშვენიერება იმ საგანთა კუთვნილებაა, რომლებიც თვალისთვისაა მისაწვდომი, რომლებიც ახდენს დადებით ფიზიოლოგიურ ზეგავლენას მხედველობის ორგანოზე.

მშვენიერება ესთეტიკის ძირითადი, ცენტრალური კატეგორიაა და მიწი შემოფარგვლა მხოლოდ თვალნიღული მოვლენებით გამოიწვევდა საერთოდ ესთეტიკურის სფეროს დაეიწროებას. ის, რომ ესთეტიკურის არე სცილდება მხედველობის ჩარჩოებს, დასტურდება ხელოვნების სხვადასხვა დარგების არსებობით. ასევე სცილდება მას მშვენიერების აღქმის არეც. მშვენიერია არა მარტო რაფაელის „სიქსტის მადონა“, არამედ შუბერტის „ავე მარია“ და გალაქტიონის „მე და ღამე“.

3. მშვენიერება ადამიანური მოვლენაა. ადამიანი ბუნებით საზოგადოებრივი არსებაა. არსებითად მის კმაყოფილებას საფუძვლად უდევს საზოგადოებრივი მოტივები. პიროვნებისა და საზოგადოების დამოკიდებულება თავის ასახვას პოულობს ზნეობაში. ზნეობა ის დაუწერელი კანონია, რომელიც არეგულირებს ადამიანთა ქცევას საზოგადოებაში. ადამიანის ქცევა მისი სულიერი მეობის ობიექტივაციას წარმოადგენს, მშვენიერება ამ მეობის ერთ-ერთი მომენტია. ადამიანი აღტაცებასა და მოწონებას იმსახურებს ისეთი მოვლენები, რომელთა არსებობა მორალურად გამართლებულია. ის, რაც ბოროტების განსახიერებაა, საზიზღარია და ანტიესთეტიკური. ზმირია შემთხვევა, როცა პიროვნება საექვო ზნეობრივი თვისებების გამო მკნინჯად გამოიყურება. სამაგიეროდ, მაღალი სულიერი ღირსებების მატარებელი ადამიანი მიმზიდველი და მშვენიერი ხდება. თუ ერთი

შეხედვით გვიჭირს დაეინახოთ მასში რაიმე თვალწარმტაცი, როდესაც ვუახლოვდებით და ვრწმუნდებით მის უმაღლეს კეთილშობილებაში, ყველაფერი განიცდის სახეცვლას: გამომეტყველება, მიხერამოხვრა, ღიმილი და სხვ. აქედან დასკვნა: მშვენიერება არის სიკეთე, მშვენიერია ის, რაც კეთილია.

ეთიკურისა და ესთეტიკურის მკიდრო კავშირი წითელი ზოლივით გასდევს განმანათლებლების მსოფლმხედველობას. მაგრამ იგი განსაკუთრებით დამახასიათებელია ანტიკური ესთეტიკისათვის, რამაც ასახვა პოვა ფორმულაში: ჯანსაღ სხეულში ჯანსაღი სულია. პლატონის იდეალისტური ფილოსოფიის მიხედვით იდეების სათავეში იმყოფება სიკეთის იდეა, რომელიც ასხივონებს მშვენიერების იდეასაც. ეს მოსაზრება შემდეგ მიიღო შუასაუკუნეებმა მშვენიერების ორი ფორმის — სულიერისა და ფიზიკურის აღიარებით. ქრისტიანულმა ესთეტიკამ, დაუშვა რა სულიერის უპირატესობა ფიზიკურზე, ფიზიკურის დაქვემდებარება სულიერისადმი, ამით ფაქტიურად იგნორირება უყო ადამიანის ესთეტიკურ სამყაროს. მსჯელობა სულიერ სილამაზეზე პირობით ხასიათს ატარებს; მას მხოლოდ გადატანითი მნიშვნელობა აქვს. მართალია ხშირად ვამბობთ: ესა და ეს ადამიანი მშვენიერად მოიქცა, მაგრამ აქ უბრალოდ ხდება ტერმინების აღრევა, ან, უფრო სწორად, ესთეტიკური განსაზღვრების გამოყენება ეთიკური შეფასების დროს.

მშვენიერების კავშირი სიკეთესთან ექვს გარეშეა. ადამიანი ერთი მთლიანი არსებია და მასში ზნეობრივი ნორმების ზემოქმედება ესთეტიკურზე ბუნებრივი ამბავია. ვინ შეეცდება იმის უარყოფას, რომ მაღალი მორალური თვისებები მართლაც ამშვენიებს კაცს. მაგრამ მოცემულ მომენტში საკითხი ეხება არა კავშირს, არა საერთოს, არამედ იმ თავისებურებას, იმ განმასხვავებელ ნიშანს, რის გამოც მშვენიერება და სიკეთე ადამიანური სამყაროს სხვადასხვა სფეროებს შეეკუთვნება.

მშვენიერებასა და სიკეთეს შორის ორგანულ კავშირს ზოგი ესთეტიკოსი იმაში ხედავს, რომ მათ წარმოიდგენს ერთი ზოგადი პრინციპის, პარამონიის მოდიფიკაციებად. სიკეთე არის პარამონია ერთეულებს შორის, ხოლო მშვენიერება — პარამონია ერთეულში. ასე მაგალითად, პარამონიული დამოკიდებულება საზოგადოებრივ წევრებს შორის იქნება სიკეთე, ხოლო ერთი რომელიმე საზოგადოების წევრის სხეულის ნაკლებს შორის — მშვენიერება.

შესაძლოა ამ განმარტებაში იყოს რაღაც საინტერესო, მაგრამ პარალელი, რომელიც მას გაყავს, მეტისმეტად ცალმხრივია. იგი მოიცავს მხოლოდ საზოგადოებას და მის წევრებს. ამგვარი შეზღუ-

დულობა გამოწვეულია ზნეობრივი მოტივების მოქმედების შეზღუდულობით. ზნეობის სფერო საზოგადოებაა და საზოგადოების იქით მას აზრი ეკარგება. ესთეტიკურის სფერო მთელი სინამდვილეა. ბუნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ნებისმიერი მოვლენა შეიძლება გახდეს ესთეტიკური შეფასების საგანი. ეს გარემოება კიდევ ერთხელ ასაბუთებს მშვენიერების განსხვავებას სიკეთისაგან. თუ სიკეთის მოქმედების არე განსაზღვრულია, მშვენიერებისა განუსაზღვრელია.

ეთიკურსა და ესთეტიკურს შორის ადგილი აქვს არა მხოლოდ განსხვავებას, არამედ გარკვეულ დაპირისპირებასაც. ბეკონე ამბობს: მეტიმეტად ლამაზი ადამიანები იშვიათად არიან დაჯილდოებული მაღალი ღირსებებით. რა თქმა უნდა, ასეთი განცხადება უკიდურესობაა, მაგრამ ერთი რამ ფაქტია: პიროვნება საეჭვო მორალური თვისებებით ადვილად შეიძლება იყოს ესთეტიკურად შიმშილდელი. ამის მაგალითები უხვად მოეპოვება როგორც კაცობრიობის ისტორიას, ისე ხელოვნებას. გავიხსენოთ ქარაფშუტა ბერძენი ახალგაზრდა ალკიბიადე, ეგვიპტის დედოფალი კლეოპატრა, ჰაბუკი რომელი იმპერატორი ნერონი; ხელოვნებიდან: ვიქტორ ჰიუგოს რომანის „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის“ პერსონაჟი ფები, ემილ ზოლას ნანა, ლერმონტოვის პეჩორინი, ნინოშვილის ტარიელ მკლავაძე და ა. შ.

მაგალითების მოყვანა უხვად შეიძლება, დასკვნა კი ერთია—მშვენიერების გადგივება სიკეთესთან შეცდომაა, მშვენიერება სავსებით დამოუკიდებელი, სიკეთისაგან განსხვავებული კატეგორიაა.

4. ესთეტიკური კმაყოფილება იმდენად უნივერსალურია, რომ მას ფესვები ადამიანის რთული მექანიზმის ნებისმიერ სფეროში მოეპოვება. ამიტომ ბევრი ესთეტიკოსი ლოგიკურად შიდის იმ დასკვნამდე, რომ მშვენიერების განმსაზღვრელი მოტივები ინტელექტუალურ საწყისებში უნდა ვეძებოთ. ეს აზრი ჯერ კიდევ არისტოტელესთანაა მოცემული, მაგრამ დასრულებული სახით იგი პეგელთან გვეძლევა. პეგელისათვის სინამდვილის არსება შემეცნებაშია, უფრო სწორად—თვითშემეცნებაშია. აბსოლუტური იდეა, რომელიც წარმოადგენს სინამდვილის კანონზომიერებას და ერთადერთ რეალობას, იმეცნებს თავის თავს, ე. ი. არკვევს საკუთარ ბუნებას. განვითარება არის თვითშემეცნებით გაპირობებული პროცესი. შემეცნების საბოლოო მიზანი ჭეშმარიტებაა, რაც ნიშნავს იდეის, როგორც კანონზომიერების, ე. ი. მისი ნამდვილი არსების დამთხვევას კონკრეტულ გამოვლენასთან ანუ ამავე იდეის სხვა ფორმასთან. ეს დამთხვევა არ ხდება უეცრად, იგი ხორციელდება თანდათან. იდეის მიერ საკუთარი თავის შემეცნება ისტორიული პროცესია, მშვენიერება -- ამ

ისტორიული პროცესის ერთ-ერთი საფეხური. მშვენიერება, მსგავსად ქეშმარიტებისა, წარმოადგენს იდეის შესაბამისობას თავის სხვა-სთან, მაგრამ ნაწილობრივად. იგი იდეის გრძობად-კონკრეტული ფორმაა, მაშინ როდესაც ქეშმარიტება იდეის აბსტრაქტული ფორმაა, მისი ნამდვილი არსება. ამრიგად, მშვენიერება იგივე ქეშმარიტებაა, მხოლოდ უფრო დაბალი რიგისა, ქეშმარიტებაა უშაღლესი რიგის მშვენიერებაა.

მშვენიერების ანალიზი ქეშმარიტების კატეგორიის საფუძველზე ჰეგელამდე არაერთხელ მოუხდენიათ. განსაზღვრებები: მშვენიერია ის, რაც ნათელია, ის რაც ცხელია და სხვ. თაქტიურად გამოდიოდნენ იმ დებულებიდან, რომ მშვენიერება არის ქეშმარიტება. ზოგიერთი საშუალოთა ესთეტიკოსის ნაშრომებშიც შეიმჩნევა ამ დებულების დამკვიდრებული მოსაზრებანი. ასე მაგალითად, ბუროვის წიგნში „ხელოვნების ესთეტიკური არსება“ მკაცრადაა გატარებული ის თვალსაზრისი, რომ ესთეტიკური წარმოადგენს ზნეობრივის, თეორიულის და პრაქტიკულის დუღაბს; რომ მშვენიერება იმავე რიგის კატეგორიაა, რაც ქეშმარიტება; რომ ქეშმარიტებასა და მშვენიერებას ერთი ბუნება აქვთ; რომ მშვენიერება განსაკუთრებული თვისობრიობის მქონე ქეშმარიტებაა და ა. შ.

სიკეთის, ქეშმარიტებისა და მშვენიერების ერთ ასპექტში განხილვის ცდა ესთეტიკის ისტორიაში ახალი როდია. არაერთი მოაზროვნე თავის სისტემას ამ კატეგორიების შუქზეც კი აგებს. მაგრამ, როგორც ზემოთ ითქვა, ერთია კავშირი მათ შორის და მეორე—თითოეული მათგანის თავისებურება.

მშვენიერების ყველა დასახელებულ განსაზღვრებას ერთი საერთო ნაკლი აქვს — განსახილველი პრობლემის ახსნა ხდება არა იმ სფეროში, რომელსაც იგი მიეკუთვნება, არამედ სხვა მონათესავე სფეროების საფუძველზე, რის გამოც არსებითი მომენტის დაჭერის ნაცვლად ცალკეული მომენტების აბსოლუტიზაცია გამოდის. ექვს გარეშეა, რომ ადამიანის ესთეტიკური კმაყოფილება ვერ იქნება სავსებით დაცული პრაქტიკული მიზნებისაგან, მაგრამ აქ საკითხი ეხება არა იმას, თუ რამდენად შეიძლება სასარგებლო მოვლენა გადაიქცეს ესთეტიკური ღირებულების მატარებლად, არამედ იმას, თუ როგორია იმის, რადაც იგი გადაიქცა (ე. ი. ესთეტიკურის), შინაგანი ბუნება.

ანალოგიურად, ძნელია იმის უარყოფა, რომ ადამიანის ესთეტიკურ კმაყოფილებას ერთგვარი შემაკავშირებელი არხები აქვს ფიზიოლოგიურ სამყაროსთან; მაგრამ, როცა ვლაპარაკობთ ესთეტიკურ სიამოვნებაზე, ჩვენ გვაინტერესებს არა ის, თუ რამდენად აქვს

ამგვარ სიამოვნებას ფიზიოლოგიური შინაარსი, არამედ ის, თუ რამდენად არა აქვს, რამდენადაა ესთეტიკური თავისუფალი ფიზიოლოგიური ზემოქმედებისაგან.

თუკი ზნეობრივი მოტივები ძალაშია ესთეტიკური შეფასებისას, ი:ითქმის შეუძლებელი ხდება მათგან თავის დაღწევა. და მაინც საკითხი გადაუწყვეტელი რჩება—რა არის ის, რასაც იწვევს, ან თან ახლავს ზნეობრივი?

ადამიანი ინტელექტუალური არსებაა. ცნობიერება ის მომენტი. რომელიც მას სინამდვილის განსაკუთრებულ მოვლენად აქცევს. ამიტომ ნებისმიერ შეფასებაში ბუნებრივია ვიხელმძღვანელოთ შემეცნებითი ინტერესებით, თუკი მისთვის ნიადაგი არსებობს. მაგრამ საქმეც ისაა, რომ მშვენიერება მუდამ არ არის დაკავშირებული შემეცნებასთან და, თუ არის, სულ ერთია, ამით იგი მაინც არ კარგავს დამოუკიდებელ მნიშვნელობას.

ამრიგად, უტილიტარული, ფიზიოლოგიური, ეთიკური თუ გნოსეოლოგიური ელემენტების მონაწილეობა ესთეტიკურ შეფასებაში არ უარყოფს ამ შეფასების არსებობას და ამდენად მისი სპეციალური განხილვის აუცილებლობას; პირიქით, ხაზს უსვამს მშვენიერებას, როგორც მეტად რთულ კატეგორიას. დებულების — „მშვენიერება არის სიკეთე“ — ავტორი რომ არ გულისხმობდეს მშვენიერებასა და სიკეთეს შორის განსხვავებას, მისი განსაზღვრება მიუღებელი იქნებოდა, როგორც ტავტოლოგია. თვით ის ფაქტი, რომ ესთეტიკურ შეფასებაში მონაწილეობას იღებს რამდენიმე მომენტი. უკვე ლაპარაკობს მშვენიერების თავისებურებაზე. მაგრამ არ იქნებოდა სწორი, თუ ამ თავისებურებას გავიგებდით როგორც დასახელებულ მომენტთა ერთიანობას. ვინც ფიქრობს, რომ ესთეტიკური არის ფიზიოლოგიურის, ეთიკურის და გნოსეოლოგიურის მთლიანობა. ესთეტიკის მეცნიერებას ან უნივერსალურ მეცნიერებად აცხადებს, ან ფიზიოლოგიის, ეთიკისა და გნოსეოლოგიის დანამატად. სინამდვილეში ესთეტიკა არც უნივერსალური მეცნიერებაა და არც რომელიმე მეცნიერების დანამატი. იგი ცოდნის ისეთივე დამოუკიდებელი დარგია, როგორც ფიზიოლოგია, ფსიქოლოგია, ეთიკა, გნოსეოლოგია და ა. შ.

მშვენიერება ესთეტიკური კატეგორიაა და მისი ახსნაც უნდა მოხდეს ესთეტიკურის ფარგლებში. ამ აზრით, სწორია განმარტება, რომელიც მშვენიერებას სინამდვილის დადებით ესთეტიკურ შეფასებად თვლის. მაგრამ ასეთი განმარტება მეტისმეტად ზოგადია. იგი მშვენიერებასთან ერთად მოიცავს სხვა კატეგორიებსაც, კერძოდ ამაღლებულს. მეორე მხრივ, რომელიმე განსაზღვრების მიღება ცალ-

მხრივი გადახრის საშიშროების გარეშე ძნელი ხდება მშვენიერების ინდივიდუალური ბუნების გამო. ამიტომ, აღბათ სწორი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ მშვენიერების დეფინიცია საერთოდ შეუძლებელია. მისი განსაზღვრება უნდა მოხდეს ანალიზის გზით, იმ მთავარი მონენტების დახასიათებით, რომლებიც მშვენიერების არსებას საფუძვლად დაედება.

მშვენიერების ანალიზის დროს ერთ-ერთი ძირითადი საკითხია სუბიექტური და ობიექტური მხარეების საკითხი. როდესაც მე ვამბობ, ეს საგანი მშვენიერია, შეიძლება დაისვას კითხვა: მშვენიერება საგნის ბუნებრივი თვისებაა თუ ჩემ მიერაა მიწერილი? პასუხი ამ კითხვაზე შეხედულებას ყოფს ორად: ერთია ობიექტივისტური კონცეფცია, მეორე — სუბიექტივისტური. არსებობს შესაძვე მოსაზრებაც, რომელიც მშვენიერებას საზოგადოებრივი პირობებით განსაზღვრულ შოვლენად მიიჩნევს. შა ვუწოდოთ მშვენიერების სოციალური თეორია. თითოეულ მათგანს აქვს თავისი მატერიალისტური და იდეალისტური ხაზი, ე. ი. ობიექტივისტური თეორიის წარმომადგენელი შეიძლება იყოს მატერიალისტიც და იდეალისტიც.

2. მშვენიერების ობიექტივისტური თეორია. ფილოსოფიის ძირითადი პრობლემა — ყოფიერებისა და ცნობიერების დამოკიდებულების საკითხი — ყოველ კონკრეტულ სფეროში დამატებით განიხილვას მოითხოვს ამ სფეროს თავისებურებათა გათვალისწინების გამო. არ შეიძლება ზოგადი დებულების მექანიკური გავრცობა სინამდვილის ნებისმიერ მომენტზე. მხატვრული ასახვა ხასიათდება სხვადასხვა სპეციფიკური ნიშნებით და უთუოდ მცდარია მოსაზრება, რომელსაც გადმოაქვს ასახვის ზოგადი თეორიის პრინციპები მხატვრული ასახვის თეორიაში. მხატვრულ ასახვაში დამოკიდებულება საგანსა და საგნის შესახებ წარმოდგენას შორის, საერთოდ საგანსა და ამ საგნის შესახებ წარმოდგენის დამოკიდებულების ანალოგიური როლია. თუ მატერიალისტი ცნობს სინამდვილის დამოუკიდებელ არსებობას ადამიანის ცნობიერებისაგან, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ მატერიალისტურმა ესთეტიკამ ასევე უნდა ცნოს მხატვრული სინამდვილის დამოუკიდებელი არსებობა მხატვრული ცნობიერებისაგან; გააჩნია საკითხისადმი მიდგომას; მის ინტერპრეტაციას.

მშასადამეცის, ვინც აღიარებს მშვენიერების ობიექტურად არსებობას, ჯერ კიდევ არ არის მატერიალისტი, სანამ არ გამოიჩვენებს ობიექტურობის შინაგანი ბუნება. ანალოგიურად, ის, ვინც ემყარება მშვენიერების სუბიექტურობას, ვერ ჩაითვლება იდეალისტად, სანამ არ იქნება გამოჩვენებული ამ სუბიექტურობის არსება.

ნათქვამიდან არ უნდა გავაკეთოთ დასკვნა, თითქოს ასახვის ზო-

გადი თეორია ცალკეა და მხატვრული ასახვის თეორია—ცალკე. ცხადია, მხატვრული ასახვა ასახვის სპეციფიკური ფორმაა, მისი ნაირსახეობა. ამდენად, ასახვის ზოგადი თეორია კიდევ უნდა დაედოს საფუძვლად მხატვრული ასახვის თეორიას. მაგრამ საფუძვლად ყოფნა არ ნიშნავს იმ პრინციპების უცვლელი სახით ძალაში დატოვებას, რომლებიც ზოგადი თეორიისთვისაა მისაღები. წინააღმდეგ შემთხვევაში სპეციალური მეცნიერებანი დაკარგავდა თავის ღირებულებას და ყოვლისშომკველ ფილოსოფიაში გაითქვიფებოდა, ან კიდევ მისთვის დამატებითი მასალების შეგროვების საცოდავ მისიას შეასრულებდა.

— მატერიალისტური თეორიის მიხედვით საგნები და მათი თვისებები არსებობენ ობიექტურად. სიმკვრივე, სიდიდე და სხვა ადამიანისაგან, სუბიექტისაგან დამოუკიდებელი თვისებებია. ესთეტიკას საქმე აქვს სინამდვილის მხატვრულ ღირებულებასთან, საგანთა ე. წ. ესთეტიკურ თვისებასთან, რაც ესთეტიკის კატეგორიებში: მშვენიერებაში, აშაღლებულსა და სხვ. გამოიხატება. არის თუ არა მშვენიერება საგნის ის თვისება, რომელიც მის უშუალო კუთვნილებას წარმოადგენს, ე. ი. რომელიც დამკვირვებლისაგან დამოუკიდებელია? როდესაც ვამბობთ — ეს ქალიშვილი ლამაზია, სილამაზე მართლაცაა ქალიშვილისათვის დამახასიათებელი ნიშანია, თუ ჩვენ მიუხედავად მას იგი? — აი ის ფილოსოფიური პრობლემა, რომელიც ესთეტიკის წინაშე დგას და რომლის გადაწყვეტაზედაცაა დამოკიდებული სისტემის აგება ესთეტიკაში.

მშვენიერების ობიექტივისტური თეორიის თვალსაჩინო წარმომადგენელია ჰეგელი. ჰეგელის მიხედვით სინამდვილის საფუძველს წარმოადგენს აბსოლუტური იდეა, ცნობიერება, რომელიც არსებობს არა სუბიექტური ცნობიერების სახით ამა თუ იმ ინდივიდის თავში, არამედ ობიექტურად, ინდივიდუალური ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლად. აბსოლუტური ანუ ობიექტური იდეა განსაზღვრავს სინამდვილეს, უფრო სწორად — თვითონ არის სინამდვილე და, მაშასადამე, ყველაფერი, რაც არსებობს, მისი გამოვლენის ფორმაა. მშვენიერებაც აბსოლუტური იდეის გამოვლენის თავისებური ფორმაა. მშვენიერება არის აბსოლუტური იდეის გრძნობად-კონკრეტული სახე. ამ განმარტების თანახმად მშვენიერება ობიექტურად არსებობს და მისი ობიექტურად არსებობის პირობა აბსოლუტური იდეის ობიექტურობაშია.

განვიხილოთ მაგალითი. ავიღოთ მამაკაცი. ჰეგელის აზრით, მშვენიერი არ შეიძლება იყოს საერთოდ მამაკაცი, არამედ ესა თუ ის მამაკაცი, რადგან მშვენიერების ატრიბუტებით ხასიათდებიან გრძნო-

ბად-კონკრეტული ფენომენები და არა აბსტრაქტული მოვლენები.
მშვენიერია არა ქალიშვილი საზოგადოდ, ხე ან სახლი, არამედ ეს
ქალიშვილი, ეს ხე და ეს სახლი. მამაკაცი, რომელიც მშვენიერია,
წარმოადგენს სხვა მამაკაცებთან ერთად მამაკაცობის არსების, ანუ
იდეის განსახიერებას. ამ მხრივ იგი ისეთივე წარმომადგენელია თა-
ვისი გვარისა, როგორც სხვა, მაგრამ გამოირჩევა სხვებისაგან იდეის
განსახიერების ხარისხით. მშვენიერ მამაკაცში მამაკაცობის იდეა
უფრო სრული სახითაა მოცემული, ვინემ სხვა მამაკაცებში-
ამრიგად, ჰეგელისათვის მშვენიერია ის მამაკაცი, რომელიც
თავისთავში ახორციელებს მამაკაცურ ბუნებას და არა ქა-
ლურა, ისევე როგორც მშვენიერია ის ქალი, რომელშიც განსახიერე-
ბულია ქალური ბუნება და არა მამაკაცური. ყოველი გადახრა კანონ-
ზომიერებიდან, ე. ი. იდეიდან სიმახინჯეა, მშვენიერება კი არის
იდეის, კანონზომიერების განსახიერება კონკრეტულ ფორმაში.
მშვენიერია აპოლონ ბელვედერელი და ვენერა მილოსელი, მაგრამ
ორივე დაკარგავდა ამ ღირსებას, თუ ერთიმეორის აღნაგობა ექნე-
ბოდათ. თუ კუნთმაგარი და მხარბეჭიანი მამაკაცი მიმზიდვილია, ასე-
თივე აგებულების ქალიშვილი ამაზრზენი იქნება. თუკი გოგონას
კისკისი ყურს კარგად ესმის, ვაჟის კისკისი აღამიანს გულს ურევს.
ბავშვის ტიქტიკი თუ ღიმილს გვეკრის, ხანდაზმულისა გვადიზიანებს.
და ეს ყველაფერი ხდება არა ჩვენი სუბიექტური კაპრიზების გამო,
არა იმიტომ, რომ ასე გესურს, ან ასე გვეჩვენება, არამედ იმიტომ,
რომ სინამდვილეშია ასე. კანონზომიერება ობიექტურია, მშვენიერე-
ბას განსაზღვრავს კანონზომიერება, მშვენიერია კი ის, რაც კანონზო-
მიერია, მამასადაში, მშვენიერებაც ობიექტურია. პართენონი მართ-
ლაც იშვიათია და, თუ ვინმე ვერ ხედავს მის მშვენებას, მით უარესი
მისთვის, არ ჰქონია მშვენიერების შეგრძნების უნარი.

ამრიგად ჰეგელისათვის მშვენიერება არაებობს ობიექტურად,
აღამიანის ცნობიერებისაგან, გრძნობებისაგან დამოუკიდებლად. მაგ-
რამ ეს ობიექტურობა ფიზიკურ თვისებად როდი წარმოიდგინება.
ჰეგელის ობიექტივიზმში იდეალისტურია. კანონზომიერება ანუ იდეა,
რომელიც მშვენიერების საფუძველია, გერმანელ ფილოსოფოსს ეს-
მის აზრის სახით. ქვემარტივ მშვენიერება ჰეგელის მიხედვით არც
არსებობს ბუნებაში, მატერიალურ სამყაროში, იგი არსებობს მხო-
ლოდ ხელოვნებაში.

ჰეგელის იდეალისტური ობიექტივიზმის საწინააღმდეგოდ არსე-
ბობს მშვენიერების მატერიალისტური ობიექტივიზმის თეორია. ეს
თეორია საკმაოდ გავრცელებულია ესთეტიკაში. მას ბევრი მიმდევ-
ვარი ჰყავდა ანტიკურ ეპოქაში და ჰყავს თანამედროვეთა შორისაც.

როცა ვლადპარაკობთ: სხეული ლამაზია, — შეფასება არ იბადება შემთხვევით, თვითნებურად. მიუხედავად გემოვნების სხვადასხვაობისა, აღამიანებს პრინციპში მოსწონთ ერთი ტიპის მოვლენები, ერთი წესით დალაგებული საგნები, მაშასადამე, მშვენიერება კანონზომიერად ჩნდება და მისი გაჩენა გამოწვეულია მატერიალური საგნებისათვის დამახასიათებელი შემდეგი ნიშნებით: სიმეტრიით, პროპორციითა და ჰარმონიით. როცა არაპროპორციულადაა განვითარებული სახის ნაკეთები, მაგალითად, უშველებელი ყურები, ან გრძელი და ფართო ცხვირი, ულამაზოს შთაბეჭდილებას ქმნის. დაბალი ტანისა და გრძელი ხელების მქონე აღამიანზე იტყვიან, მახინჯი აგებულება აქვსო. იცოდნენ რა ეს, ბერძენმა მოქანდაკებმა შეძლეს შეექმნათ მამაკაცისა და ქალის იშვიათი სახეები, რომლებიც საუკუნეთა მანძილზე ესთეტიკური სრულყოფის ნიმუშებს წარმოადგენდა. ბევრ ესთეტიკოსს, იმის საბუთად, თუ რაოდენ არსებითია სიმეტრიის პრინციპი ესთეტიკური კმაყოფილების მისაღებად, მოჰყავს უამრავი მაგალითი მარტივი, გეომეტრიული ფიგურებიდანაც კი. წრე, მაგალითად, უფრო ესთეტიკურია, ვიდრე ცენტრიდან არათანაბრად დაცილებული ჩაეკტილი მრუდე ხაზი, კვადრატი უმჯობესია სწორკუთხედზე და ა. შ. უბრალოდ რომ ავიღოთ ორი წერტილი, თუ ისინი თანაბრად არიან დაცილებულნი რომელიმე სწორი ხაზიდან, თვალს უფრო მოსწონს,

მსგავსი ხასიათის განცხადებები შესაძლოა უკიდურესობას წარმოადგენდეს, მაგრამ ესთეტიკურ შეფასებაში ზემოთ დასახელებული პრინციპების სრული იგნორირებაც არ იქნებოდა სწორი. აღამიანი, როგორც ღრგანინზებული არსება, ყველაფერში ცდილობს დაინახოს ორგანიზაცია, წესრიგი. ამიტომ, ბუნებრივია, რომ მის ესთეტიკურ სამყაროსაც საფუძვლად დაედოს სათანადო პრინციპი. მაგრამ თვით ეს პრინციპი მეტისმეტად ზოგადია. იქ, სადაც, მაგალითად, ერთს ეჩვენება დისჰარმონია, მეორე შეიძლება ხედავდეს ჰარმონიას. დისპროპორცია ერთთან შეიძლება იყოს პროპორცია მეორესთან და ა. შ. გარდა ამისა ჰარმონიის, სიმეტრიის და პროპორციის არსებობა ხშირ შემთხვევაში არ არის საკმარისი მშვენიერებისათვის. ასე მაგალითად, რომელიმე ქალიშვილს შეიძლება სხეულის ნაწილები ჰქონდეს პროპორციულად და ჰარმონიულად განვითარებული, სახის ნაკეთებს შორის დაცული იყოს სრული სიმეტრია და პროპორცია და მაინც არ გვიზიდავდეს. აკლდეს სათანადო სიცოცხლე, ან, როგორც იტყვიან, ეშხი, მაშინ როდესაც მეორე, რომელსაც არა აქვს პირველის ღირსება, მაგრამ ეშხიანია, უფრო გვზიბლავს.

ამრიგად, მშვენიერების ობექტივისტური თეორიის მიხედვით

ესთეტიკურა თვისება საზოგადოდ და კერძოდ /მშვენიერება არსებობს ობიექტურად, ადამიანის ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლად. მშვენიერების ობიექტურ არსებობას შეიძლება მიეცეს, ერთი მხრივ, იდეალისტური ახსნა, მეორე მხრივ — მატერიალისტური. იდეალიზმისათვის მშვენიერების ობიექტურობა ღმერთის, ღვთაებრივი სულის, აბსოლუტური იდეის არსებობაშია, მატერიალიზმისათვის — ჰარმონიაში, სიმეტრიაში, პროპორციაში.

აქ შეიძლება დაისვას მშვენიერებასა და სილამაზეს შორის განსხვავების საკითხი, რადგან ჩვენს მაგალითში პირველ ქალიშვილზე უმთავრესად იტყვიან ხოლმე: „მკვდარი სილამაზე აქვსო; ლამაზია, მაგრამ მიმზიდველი არ არისო“ და სხვ. ე. ი. სილამაზე და მშვენიერება განსხვავებული ცნებებია: სილამაზე წმინდა ფიზიკური მოვლენაა და ზემოდასახელებული ნიშნები წარმოადგენენ მისი არსებობის აუცილებელ საფუძვლებს, მაშინ როდესაც მშვენიერება გულისხმობს ფიზიკურის გვერდით სულიერ ფაქტორებსაც.

მშვენიერებისა და სილამაზის დამოკიდებულების პრობლემას სპეციალურად შეეხებით ქვემოთ, ამიტომ აქ მხოლოდ ორიოდ სიტყვით აღვნიშნავთ, რომ განსხვავება ამ ორ ცნებას შორის ესთეტიკური აზრით არაარსებითია; მშვენიერებასა და სილამაზეს შორის განსხვავებისას მშვენიერების ცნებაში შემოაქვთ ხოლმე ისეთი ელემენტები, რომლებიც ესთეტიკურის ფარგლებს სცილდება.

მ. მშვენიერების სუბიექტივისტური თეორია. თუ მართლაც მშვენიერება ობიექტურად არსებობს, რატომაა, რომ სხვადასხვა ადამიანს სხვადასხვანაირი წარმოდგენა აქვს მშვენიერებაზე, რითია გამოწვეული ერთი და იმავე ადამიანის აზრთა ცვლა მშვენიერ საგანზე? ცხოვრებაში ხომ ხშირია შემთხვევა, როდესაც რომელიმე პიროვნების გარეგნობით ერთი აღტაცებაში მოდის, მეორე კი გულგრილია, თვალუწვდენელი სტეპები ერთს იშვიათ სანახაობად ეჩვენება, მეორეს — მოსაწყენად, ჩიტების ჭიკჭიკი ერთში დიდ სიამოვნებას იწვევს, მეორეში — ნაკლებად; ის, რაც გუშინ გვიტაცებდა, დღეს მოსაბეზრებელი ხდება, ან პირიქით, დასაწყისში შეუმჩნეველი რამ დროთა ვითარებაში გვხიზლავს და გვაჭალოვს? თუ მშვენიერებას ადამიანისაგან დამოუკიდებელი არსებობა აქვს, რა იწვევს მისი ღირებულების ცვალებადობას, რატომ არ არის იგი ყველასათვის თანაბრად მისაწვდომი, ისეთი, როგორიც სიმკვრივეა, ფორმა, მოცულობა და სხეულის სხვა დანარჩენი ფიზიკური თვისებები? იქ, სადაც მარგალიტის სიმკვრივეში ეჭვი არავის ეპარება, მიმზიდველობა რატომ არის სადაო? — მსგავსი კითხვები ესთეტიკოსთა უმრავლესობაში ბუნებრივად ბადებს იმ მოსაზრებას, რომ მშვენიერე-

ბა არ წარმოადგენს ობიექტურ თვისებას, რომ იგი სუბიექტური წარმოდგენის პროდუქტია.

საერთოდ, სუბიექტური ფაქტორი ნებისმიერ ასახვაში ღებულს მონაწილეობას. მაღაზიაში დასათვალიყრებლად შესული გამწვლელი ხედავს იმას, რაც აინტერესებს; ნათქვამიდან ან წაკითხულიდან კაცი იმასსორებს იმას, რამაც მიიპყრო მისი ყურადღება. ყოველი ასახვა ობიექტური სინამდვილის სუბიექტური ხატია (ლენინი). მაგრამ სულ სხვაა სუბიექტური ფაქტორის მნიშვნელობა მხატვრულ ასახვაში. თუ ჩვეულებრივი ასახვის დროს, და მით უფრო მეცნიერული შემეცნების პროცესში, სუბიექტური მომენტი არ თამაშობს იმდენად არსებით როლს, რომ პრინციპულად შეცვალოს შემეცნების ხასიათი, მხატვრულ ასახვაში იგი გადამწყვეტია. თუ მეცნიერული ასახვისათვის, სხვა არა იყოს რა, სასურველია ობიექტი განსაზღვრავდეს სუბიექტს, ე. ი. რაც შეიძლება ნაკლები იყოს სუბიექტურის ზეგავლენა ასახვაზე, მხატვრული ასახვა, პირიქით, სუბიექტური ზემოქმედების გარეშე დაკარგავდა ყოველგვარ ღირებულებას.

ამრიგად, მშვენიერების სუბიექტივისტური თეორია ერთ-ერთი ყურადსაღები და ანგარიშგასაწევი თეორიაა. მის თვალსაჩინო წარმომადგენლად ითვლება ცნობილი გერმანელი ფილოსოფოსი ი. კანტე.

კანტის ესთეტიკური მოძღვრება დალაგებულია მისი შემოქმედების კრიტიკული პერიოდის მესამე მნიშვნელოვან ნაწარმოებში „მსჯელობის უნარის კრიტიკა“.

მშვენიერება, კანტის აზრით, ისეთ დამოკიდებულებას გულისხმობს საგანთან, რომლის დროსაც გამორიცხულია დაინტერესების მომენტი. თუ მე ქალიშვილი მომწონს ქონების გამო, მოწონება არავითარ შემთხვევაში არ არის ესთეტიკური შინაარსის მატარებელი. თუ ხელოვნების ნაწარმოებს ვადიდებ იმიტომ, რომ მას დიდ მოგების მოტანა შეუძლია, ჩემი დამოკიდებულება ნაწარმოებთან არაესთეტიკურია. მშვენიერება საგნის უანგარო შეფასებაა. მსჯელობა, რომელშიც ადგილი აქვს ანგარებას ანუ დაინტერესებას — პარტიულია, ე. ი. არათავისუფალი და აქედან — არაესთეტიკური. სასიამოვნოს შესახებ მსჯელობა არ მიეკუთვნება ესთეტიკურ მსჯელობათა რიცხვს. იგივე ითქმის ეთიკურ მსჯელობებზეც. ეთიკური მსჯელობები მოითხოვენ ზნეობრივი კატეგორიების წინასწარ დადგენას. იმისათვის, რომ რომელიმე პიროვნების საქციელი შევაფასოთ, გარკვეულ უნდა გვქონდეს რას ვგულისხმობთ ზნეობრივი მოქმედების ქვეშ, რა და რა პირობებში ჩაითვლება მოქმედება სიკეთედ. ერთი

სიტყვით, უნდა ვიცოდეთ რა არის სიკეთე. ესთეტიკური მსჯელობა თავისუფალია ყოველგვარი განსაზღვრულობისაგან. ყაყაროს მშვენიერების დანახვას არ სჭირდება იმის ცოდნა, თუ რა არის მშვენიერება. მშვენიერებას საზომი არ მოეპოვება. კრიტერიუმის წინასწარ შემუშავება ნიშნავს შედეგის, ე. ი. შეფასების მომენტის განსაზღვრას და, ამრიგად, დაინტერესების ელემენტის შემოტანას.

ესთეტიკური მსჯელობა, განაგრძობს კანტი, არ არის შემეცნებითი. ხასიათის, ანუ ლოგიკური მსჯელობა, მაგრამ მაინც საერთო აქვს ლოგიკურ მსჯელობასთან. ეს საერთო საყოველთაობაშია. როგორც ლოგიკური, ისე ესთეტიკური მსჯელობა უნივერსალურია. პიროვნებას, რომელსაც საგანი ეჩვენება ლამაზად, ეკვიც კი არ ეპარება იმაში, რომ იგი მართლაც ლამაზია და მისი სათაყვანო ობიექტი სხვებისთვისაც სათაყვანო იქნება. ამგვარ თვალთვალმშენებას ერთგვარი საფუძველიც აქვს; რაკი ესთეტიკური შეფასება უანგაჩოა, რაკი მშვენიერებაზე მსჯელობისას ადამიანი არ ხელმძღვანელობს პირადული ამბებით, ბუნებრივია, იგი თავის შეფასებას ობიექტურ მნიშვნელობას ანიჭებს და საყოველთაო ხასიათად მიიჩნევს. მე რომ ნივთი მომეწონა ყოველგვარი დაინტერესების გარეშე, ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი მართლაც მოსაწონია. სხვაა, თუ ადგილი ექნებოდა დაინტერესებებს; დაინტერესებაში პირადული მორტივები მოქმედებენ, დაინტერესების საფუძველზე წარმოქმნილი კმაყოფილება პარტიკულარულია. მაგრამ, როდესაც ჩემი შეფასება წმინდაა, როდესაც ვამბობ — ვარდი ლამაზია და ამ ნათქვამში არაფერი საკუთრული არ ურევია, განა შეიძლება მის კემარიტებაში ეჭვის შეტანა? თუ არა ვარდის სილამაზე, უშუალოდ რა მაიძულებს ვალიარო მისი მშვენიერება, მე ხომ ანგარება არ მამოძრავებს? მე ხომ პირადი ანგარიშები არ გამაჩნდა? ვამბობ იმას, რასაც ვხედავ, ე. ი. ვარდი მართლაც ლამაზია და, ვინც უარყოფს ამ სილამაზეს, უთუოდ ცდება.

ესთეტიკური მსჯელობის საყოველთაობა საფუძველებში განსხვავდება ლოგიკური მსჯელობის საყოველთაობისაგან. ლოგიკურ საყოველთაობას ობიექტური საფუძველი აქვს, ესთეტიკურს ობიექტური საფუძველი არ გააჩნია. ესთეტიკური თვისება კანტის განმარტებით არის ის, რაც სუბიექტის მიერ წარმოიდგინება ობიექტში, რაც მიეკუთვნება სუბიექტს და ამ უკანასკნელის გარეშე არც არსებობს. ესთეტიკური მსჯელობის ობიექტი სუბიექტია. ესთეტიკური მსჯელობის საყოველთაობაც სუბიექტურობაშია. მშვენიერია ის, რაც ობიექტური პირობის გარეშე საყოველთაო კმაყოფილებას იმა სახურებს.

სიცხადისათვის განვიხილოთ მაგალითი. ავიღოთ ორი მსჯელობა: 1) მართკუთხა სამკუთხედში ჰიპოტენუზის კვადრეტი უდრის კათეტების კვადრატების ჯამს და 2) ია ლამაზია. როგორც ერთი, ისე მეორე კანტის მტკიცებით უნივერსალურია. მსჯელობას: „ჰიპოტენუზის კვადრეტი უდრის კათეტების კვადრატების ჯამს“ მნიშვნელობა აქვს ყველასათვის, იგი სავალდებულოა ყოველი ადამიანისათვის. ლოგიკური მსჯელობის უნივერსალობა ობიექტურია და არ არის დამოკიდებული ერთეული სუბიექტის კაპრიზებზე. თუ ვინმე უარყოფს ლოგიკურ მსჯელობას, ამით არაფერი არ იცვლება თვითონ მსჯელობისათვის, რადგან იგი სავალდებულოდ რჩება იმისთვისაც, ვინც იგი უარყო, რაც მოასწავებს რომ ხსენებული სუბიექტი ცდება და საჭიროა გადახედოს საკუთარ მოსაზრებას.

ესთეტიკური მსჯელობის საყოველთაობა სპეციფიკურია. ესთეტიკურ მსჯელობაში ნებისმიერი სუბიექტის პოზიცია ძალაში რჩება, ვინაიდან სუბიექტის გარეშე არ არსებობს ესთეტიკური მსჯელობა. „ია ლამაზია“ მსჯელობის საყოველთაობა გულისხმობს თითოეული სუბიექტის მდგომარეობას. ესთეტიკურ მსჯელობას აზრი აქვს თითოეულისათვის ცალ-ცალკე და არა საზოგადოდ, თუ ვინმე უარყოფს იის სილამაზეს, ამ უარყოფაში არაფერია შეუსაბამო და მცდარი. მაშასადამე, მსჯელობა „ია ლამაზია“ არ წარმოადგენს სავალდებულოს მისთვის. თუ ია მოსწონს ასიათასს და არ მოსწონს ერთს, ერთი ისევე შეიძლება იყოს მართალი, როგორც ასი ათასი, და შეიძლება იმიტომ, რომ მშვენიერებას არ მოეპოვება საბუთი. მშვენიერება დაუსაბუთებელი საყოველთაობაა. ლოგიკური მსჯელობის საყოველთაობა კი დასაბუთებული, არგუმენტირებული საყოველთაობაა.

ნათქვამის მიხედვით ნათელია, რომ ესთეტიკური საყოველთაობა უფრო პრეტენზიული საყოველთაობაა, ვიდრე რეალური. რაკი ლაპარაკია ესთეტიკური მსჯელობის უნივერსალურ ხასიათზე, ამ შემთხვევაში იგულისხმება არა ის, რომ იგი მართლაც უნივერსალურია, არამედ ის, რომ მას პრეტენზია აქვს უნივერსალობის. მხოლოდ ამგვარი შენიშვნით გახდება გასაგები სუბიექტური უნივერსალობის თავისებურება.

ამრიგად, მშვენიერება სუბიექტური კატეგორიაა. იგი არ წარმოადგენს სავალდებულო ბუნებრივ თვისებას. მშვენიერება საგნის ის პრედიკატია, რომელსაც ჩვენ მივაწერთ მას და რომელსაც აზრი აქვს ჩვენ გამოისობით. ყვედლი, რომელიც არავის არ მოსწონს, არც არის მშვენიერი, ხოლო ზღარბი, რომელიც თუნდაც ერთ ადამიანს ეჩხენება მშვენიერად, მშვენიერია. მშვენიერია იგი იმისათვის, ვისაც

ასეთად ეჩვენება. ვისაც ვინ მოსწონს, მისი ლამაზიც ის არის. გემოვნებას კანონი არ უწერია. მორცხვი ქალღმების სახის სიწითლე მშვენიერია შეყვარებული ვაჟის თვალში

კანტის სუბიექტივისტურ თეორიას უამრავი კომენტატორი ჰყავს. მათ შორის არიან ისეთები, რომლებიც ცალმხრივად უღებებიან საკითხს და გერმანელი ფილოსოფოსის შეხედულება უკიდურესო სუბიექტივიზმის ჩიხში შეჰყავთ, უკიდურესი სუბიექტივიზმი კი მეცნიერების მტერია. ე. ი. კანტი ანგრევს ესთეტიკის მეცნიერებას და უარყოფს ესთეტიკური ფენომენის არსებობის შესაძლებლობას. ის, ვინც თვლის, რომ მშვენიერების საკითხში ყველა მართალია, ფაქტიურად მშვენიერებას ქიმერად აცხადებს. ასეთი დასკვნები არ შეესაბამება კანტის პოზიციის ჰემარიტ ხასიათს. სუბიექტურობა, რომელიც ესთეტიკურის საფუძველია, კანტს ესმის არა როგორც კერძობა. არა როგორც შეზღუდულობა, საკუთარ ნაქუქში გახვევა, თვითნებური კაპრიზი და სხვა, არამედ როგორც ავტონომია, ინდივიდუალობა. თავისუფლება. მართალია ადრე კანტს ექვი ეპარებოდა გემოვნების შესახებ მეცნიერული ანალიზის შესაძლებლობაში, მაგრამ ეს ექვი შემდეგ გაქრა და „მსჯელობის უნარის კრიტიკა“ შექმნიდა სწორედ ესთეტიკურის არსებობის ფილოსოფიურ დასაბუთებას. ფორმალური მიზანშეწონილობის პრინციპის წამოყენება ამ დასაბუთების საწინდარია.

ამრიგად, ის, ვინც აღიარებს მშვენიერების სუბიექტურობას. როდი უარყოფს მშვენიერების არსებობას, თუ, რა თქმა უნდა, სწორად აქვს გაგებული სუბიექტურობის არსება. მე თუ მიწაჩინა მშვენიერება ჩემი გემოვნების გამოხატულებად, განა ამით მშვენიერების იგნორირებას ვახდენ, განა ამით მშვენიერებას აბსურდად ვაქცევ და ძალას ვუკარგავ? პირიქით, მშვენიერების სუბიექტურ ბუნების დაშვებით მე ხაზს ვუსვამ მის განსაკუთრებულ ღირებულებას ჩემთვის, ვაძლიერებ მის მიმართ სიყვარულსა და პატივისცემას. მშვენიერება ძვირფასია და ძვირფასია იმიტომ, რომ ჩემი მეობის, ჩემი ინდივიდუალობის გამოვლენაა.

ერთი სიტყვით, კანტის ესთეტიკური მოძღვრება ზოგ რამეში პართალია; მართალია კერძოდ იმაში, რომ მშვენიერება სუბიექტისაგან დამოუკიდებლად არ არსებობს, რომ მშვენიერება გარემო სინამდვილის მოვლენებთან სუბიექტური დამოკიდებულების გარკვეული ფორმაა. მაგრამ საბოლოო ჯამში კანტის სუბიექტივიზმი მიუღებელია, როგორც იდეალისტური თეორია. სუბიექტი, რომელიც ესთეტიკური სამყაროს ამოსავალი წერტილია, კანტთან ჰემარში ჩამოკიდებული რჩება. მას არა აქვს მყარი ნიადაგი, მტკიცე ფუნდამენტი,

რამდენიმე დაყრდნობითაც მისი არსებობა ობიექტურ აუცილებლობად წარმოგვიდგება. ამის გარეშე კი ყოველი ფაქტი და ამ ფაქტის შესახებ თეორია შემთხვევითობის მსხვერპლი ხდება. იგივე საშიშროება ელის მშვენიერების თეორიას იდეალისტურ სამოსელში. იდეალიზმის საპირისპიროდ, მატერიალიზმისათვის მშვენიერება თუმცა სუბიექტისაგან დამოუკიდებლად არ არსებობს, მაგრამ თავისი ბუნებით მაინც ობიექტურია.

1 **§ 4.** მშვენიერების სოციალური თეორია. ნ. გ. ჩერნიშევსკის სამაგისტრო დისერტაცია „ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილესთან“, რომელშიც მოცემულია რევოლუციონერ-დემოკრატების ესთეტიკური დოქტრინა, აგებულია ჰეგელის თეორიის კრიტიკის საფუძველზე. მიუხედავად იმისა, რომ ჩერნიშევსკის მიერ წამოყენებული საბუთები ჰეგელის წინააღმდეგ ზოგ ადგილას შეიცავს უზუსტობას, პრინციპში წარმოადგენს იდეალისტურ შეხედულების სამართლიან კრიტიკას მატერიალისტური პოზიციებიდან. ჩერნიშევსკის ესთეტიკა უდავოდ მატერიალისტურია და მისი მოძღვრებაც მშვენიერების საკითხში შედარებით სხვებზე უფრო ახლოს დგას კემმარიტებასთან.

მშვენიერება, ჩერნიშევსკის აზრით, არის სიცოცხლე,¹ მაგრამ სიცოცხლე აღებული არა საზოგადოდ, არა განყენებულად, არამედ ადამიანთა შეხედულების შესაბამისად. „მშვენიერი არის ის არსება, — ამბობს ჩერნიშევსკი, — რომელშიაც ჩვენ სიცოცხლეს ვხედავთ ისეთს, როგორც უნდა იყოს იგი ჩვენი წარმოდგენით; მშვენიერია ის საგანი, რომელიც თავისთავში გამოავლენს სიცოცხლეს ან მოგვაგონებს სიცოცხლეს“².

მშვენიერების ჩერნიშევსკისეული თეორია სამართლიანად ითვალისწინებს კანტიანური განსაზღვრების ზოგიერთ ელემენტს, კერძოდ უანგარობის მომენტს. „ჩვენ უანგაროდ გვიყვარს მშვენიერი“ — შენიშნავს იქვე რუსი მოაზროვნე. გარდა ამისა, მასში სწორადაა ასახული მშვენიერებისათვის დამახასიათებელი ზოგადი და კონკრეტული მხარეების დიალექტიკური ერთიანობა. მშვენიერება ზოგადი ხასიათის მოვლენაა, არაჩვეულებრივად ბევრის მომცველი, მას შეუძლია მიიღოს უაღრესად მრავალსახოვანი ფორმები; მშვენიერ საგნე-

¹ „სიცოცხლე“ თუ „ცხოვრება“? — როგორ უნდა გვესმოდეს ჩერნიშევსკის ტერმინი „ЖИЗНЬ“? საფუძველი ორივესათვის არსებობს, მაგრამ, ვფიქრობთ, „სიცოცხლე“ უფრო ნათლად გამოხატავს ჩერნიშევსკის ესთეტიკური თეორიის არსებას.

² ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, 1945, გვ. 309.

ბად გვეჩვენება ნაირსახოვანი არსებანი, რომელნიც სრულებით არ ჰგვანან ერთმანეთს, ამბობს ჩერნიშევსკი, და ეს ზოგადობა, მისი აზრით, იმაშია, რომ იგი ყველგან წარმოადგენს სიცოცხლის განსახიერებას. ამავე დროს მშვენიერება კონკრეტული, ინდივიდუალური ბუნებისაა, მშვენიერების ინდივიდუალობა გამოიხატება იმ წარმოდგენებში, რომლებიც ექმნებათ ადამიანებს ცხოვრების პირობების შესაბამისად. განსხვავებულ სოციალურ გარემოში გაზრდილ პირთ განსხვავებული აქვთ შეხედულება სიცოცხლეზე და, მაშასადამე, მშვენიერებაზე. ამ დებულების დასასაბუთებლად ჩერნიშევსკის მოჰყავს მაგალითი, რომელსაც უცვლელი სახით ჩვენც მოვიყვანთ:

„კარგი ცხოვრება“, „ისეთი ცხოვრება, როგორიც უნდა იყოს ის“, მდაბიო ხალხისათვის იმაში მდგომარეობს, რომ მაძღრისად ჭამოს, კარგ ქოხში იცხოვროს, სამყოფად იძინოს; მაგრამ ამასთანავე სოფელისათვის „ცხოვრების“ ცნებაში ყოველთვის მოქცეულია ცნება მუშაობის შესახებ: ცხოვრება მუშაობის გარეშე არ შეიძლება; მოსაწყენიც კი იქნებოდა, დოვლათიანი ცხოვრების შედეგად დიდი მუშაობის დროს, რომელიც, რა თქმა უნდა, ძალთა გამოფიტვამდე არ მიდის, ახალგაზრდა სოფელელ ბიჭს ან გოგონას სახის მეტიამეტად ქორფა ფერი და ლაქლაქა ლოყები ექნება, რაც სილამაზის პირველი პირობაა მდაბიო ხალხის წარმოდგენით. რაკი ბევრს მუშაობს და ამიტომ მაგარი აგებულებაც აქვს, სოფელელი გოგო, თუ მსუყე საკმელს ჭამს, საკმაოდ მკვრივი იქნება, — ესეც აგრეთვე აუცილებელი პირობაა სოფელელი ლამაზი ქალისათვის; მაღალი საზოგადოების „ნახევრად ჰაეროვანი“ ლამაზი ქალი სოფელელს ყოვლად „უთვალადოდ“ ეჩვენება, უსიამოვნო შთაბეჭდილებასაც კი ახდენს მასზე, იმიტომ, რომ იგი შეეჩვია „სიგამხდრე“ ხშირი ავადმყოფობის ან „მწარე ხვედრის“ შედეგად ჩათვალოს. მაგრამ მუშაობა არ იძლევა გასუქების საშუალებას: თუ სოფელელი ქალიშვილი სქელია, ეს ავადმყოფობის ერთი გვარეობაა, ეს „ქონმოკიდებული“ აგებულების ნიშანია, და ხალხი დიდ სიმსუქნეს ნაკლად მიიჩნევს. სოფელელ ლამაზ ქალს არ შეიძლება პაწია ხელ-ფეხი ჰქონდეს, იმიტომ რომ იგი ბევრს მუშაობს, სილამაზის ეს კუთვნილებანი მოხსენიებულნიც კი არ არის ჩვენს სიმღერებში. ერთი სიტყვით, ხალხურ სიმღერებში ლამაზი ქალის აღწერაში არ მოიძებნება სილამაზის არც ერთი ნიშანი, რომელიც გამოხატულება არ იქნება გაფურჩქვნილი ჯანმრთელობისა და ორგანიზმის ძალთა წონასწორობისა, მუდმივი და არასახუმრო, მაგრამ არც თუ უზომო მუშაობის პირობებში დოვლათიანად ცხოვრების მუდმივი შედეგისა. სულ სხვა საქმეა მაღალი საზოგადოების ლამაზი ქალი: უკვე რამდენიმე თაობა

მისი წინაპრებისა ცხოვრობდა ისე, რომ ხელით არ უმუშავია, უსაქმური ცხოვრების დროს კიდურებში ცოტა სისხლი ზიდის; ყოველი ახალი თაობის ხელ-ფეხის კუნთები სუსტდება, ძვლები უფრო წვრილდება; ყოველივე ამის აუცილებელი შედეგი უნდა იყოს პაწია ხელ-ფეხი „ისინი ისეთი ცხოვრების ნიშანია, რომელიც საზოგადოების მაღალ კლასებს მართლაც ნამდვილ ცხოვრებად მიაჩნიათ,— ისეთ ცხოვრებად, როდესაც ისინი ფიზიკურ მუშაობას არ ეწევიან; თუ მაღალი საზოგადოების ქალს დიდი ხელ-ფეხი აქვს, ეს ან იმის ნიშანია, რომ იგი ცუდი აღნაგობისაა, ანდა იმისა, რომ იგი ძველი კარგი გვარის ოჯახს არ ეკუთვნის. სწორედ ამიტომვე მაღალი საზოგადოების ლამაზ ქალს პაწია ყურები უნდა ჰქონდეს. შაკიკი, როგორც ცნობილია, საინტერესო ავადმყოფობაა, — და არცთუ უმიზეზოდ: უმოქმედობისაგან სისხლი მთლიანად რჩება შუა ორგანოებში, ტვინს აწეება. ნერვული სისტემა ისედაც უკვე გაღიზიანებულია ორგანიზმის საერთო დასუსტებით; ყოველივე ამის აუცილებელი შედეგია ხანგრძლივი თავის ტკივილები და სხვადასხვაგვარი ნერვული აშლილობა; რას იზამ? ავადმყოფობაც კი საინტერესოა, თითქმის სახარბიელოც არის მაშინ, როდესაც იგი ისეთი ცხოვრების შედეგია, რომელიც ჩვენ მოგვწონს. მართალია ჭანმრთელობამ არასოდეს არ შეიძლება დაკარგოს თავისი ფასი ადამიანის თვალში, იმიტომ რომ ჭანმრთელობის გარეშე კმაყოფილებაა და ფუფუნებაში ცხოვრებაც უღია, — ამის გამო ლოყების სიწითლე, სისაღე და სიქორფე მაღალი საზოგადოების ადამიანებისთვისაც მიმზიდველია; მაგრამ ავადობას, სისუსტეს, სიმკვანარეს, მოთენთილობას, მიბნედილობასაც მათ თვალში სიმშვენიერის ღირსება აქვს, რადგან ყოველივე ეს მათ ფუფუნება-განცხრომისა და უსაქმური ცხოვრების შედეგად მიაჩნიათ. ფერმკრთალობას, მოთენთილობას, მიბნედილობას, ავადმყოფურ მდგომარეობას მაღალი საზოგადოების ადამიანებისათვის სხვა მნიშვნელობაც აქვს: თუ სოფლელი ეძებს დასვენებას, სიმშვიდეს, განათლებული საზოგადოების ადამიანები, რომლებიც მატერიალურ გაჭირვებას და ფიზიკურ დაღლილობას არ განიცდიან, მაგრამ რომელნიც სამაგოეროდ ხშირად მოწყენილი არიან უსაქმურობისა და მატერიალური საზრუნავის უქონლობის გამო, ეძებენ „მძაფრ შეგრძნებებს, მღელვარებებს, ვნებებს“, რომლებიც მაღალი საზოგადოების უაშისოდ მონოტონურ და უფერულ ცხოვრებას ელფერს, მრავალფეროვნებას და მიმზიდველობას ანიჭებენ; ხოლო მძლავრ შეგრძნებათა და მგზნებარე ვნებათაგან ადამიანი მალე იფიტება: მას როგორ არ მოიხიბლოს კაცი ლამაზი ქალის მიბნედილობით, ფერ-

მკრთალობით, თუ მისი მიზნედილობა და ფერმკრთალობა იმის ნიშანია, რომ ამ ქალმა „ბევრი იცხოვრა“?

„Мила живая свежесть цвета,
Знак юных дней,
Но бледный цвет, тоски примета,
Еще мнлей“.

მაგრამ თუ ფერმკრთალი, ავადმყოფური სილამაზით გატაცება გემოვნების ხელოვნურად გაფუჭების ნიშანია, მაშინ ყოველი ქეშმარიტად განათლებული ადამიანი გრძნობს, რომ ქეშმარიტი ცხოვრება გონებისა და გულის ცხოვრებაა. იგი აღიბეჭდება სახის გამომეტყველებაზე, ყველაზე უფრო ნათლად კი—თვალებში; ამიტომაც სახის გამომეტყველება, რომლის შესახებ ასე ცოტას ლაპარაკობენ ხალხურ სიმღერებში, განათლებულ ადამიანთა შორის გაბატონებულ წარმოდგენებში სილამაზზე უდიდეს მნიშვნელობას იღებს; და ხშირად არის, რომ ადამიანი ლამაზად გვეჩვენება მხოლოდ იმიტომ, რომ მას მშვენიერი, მეტყველი თვალები აქვს.¹

ჩერნიშევსკის სადისერტაციო შრომიდან ამოღებული ეს საკმაოდ ვრცელი ციტატა ნათლად გვიჩვენებს მისი ავტორის აზრთა თანმიმდევრობას. მშვენიერება არ არის საგანთა ობიექტური თვისება, მშვენიერება ადამიანთა შეხედულების გამოხატვის თავისებური ფორმაა, მათი ცხოვრების შესახებ წარმოდგენის შედეგია.

ამრიგად, სუბიექტივისტური თეორიის მსგავსად, ჩერნიშევსკიმ აზრისაა, რომ მშვენიერება სუბიექტური კატეგორიაა) მაგრამ კანტის ცალმხრივი იდეალისტური სუბიექტივიზმი დაძლეულია სოციალური პრინციპის შემოტანით, რომელიც შემდეგ საფუძვლად დაედო საბჭოთა ესთეტიკოსების უმრავლესობაში გავრცელებულ მოსაზრებას.

მშვენიერება წმინდა ადამიანური მოვლენაა. ხშირად ვიტყვი: ეს ცხოველი, ეს პარკი ან ეს ქვა მშვენიერია. სინამდვილეში არ არსებობენ მშვენიერი ცხოველები, პარკები ან ქვები, არსებობენ ცხოველები, პარკები და ქვები, რომლებიც ადამიანებს და ისიც ადამიანთა გარკვეულ ჯგუფს ეჩვენება მშვენიერად. ხელოვნების ნაწარმოების ღირსება ყველასათვის ერთნაირად მისაღები როდია. სიმფონიურ მუსიკას ბევრი თავს არიდებს, მაშინ როდესაც რომელიმე იაფფასიანი მოდური შელოდით ალტაცებაში მოდის. ბულვარულ რომანებს შკიტხველთა დიდი ნაწილი ხარბად ეწაფება, კლასიკური პოეზიის ნიმუშებს კი გულგრილად გვერდს უვლის. მშვენიერების განცდა დამოკიდებულია დამკვირვებლის ინტელექტუალურ დონე-

¹ ჩერნიშევსკი, ჩველი ფილოსოფიური თხზულებანი, გვ. 309—311.

ზე. რთული და გაუგებარი არაესთეტიკურია, ისევე როგორც მეტის-
მეტად მარტივი და ცხადი—მოსაწყენი და პრიმიტიული. მშვენიერე-
ბის განცდა დამოკიდებულია აგრეთვე ეროვნულ თავისებურებაზე.
ლამაზი ქალის სახე ჩინელის წარმოდგენაში სხვანაირია და ინგლისე-
ლსაში — სხვანაირი. ინტელექტუალური დონე, ეროვნული თა-
ვისებურება და ა. შ. ობიექტურ ფაქტორთა რიცხვს მიეკუთვნება,
რომელთა შორის გადამწყვეტ, არაგმობ როლს ასრულებს სოცია-
ლური მომენტი. ადამიანი ბუნებით სოციალური არსებაა და მისი
გონებრივი, ეროვნული თუ სხვა მოტივები ამ არსებით განისაზღ-
ვრება.

ამრიგად, თუმცა მშვენიერება ობიექტურად არ არსებობს,
მაგრამ იგი მაინც ობიექტურია და მისი ობიექტურობა იმაშია, რომ
შეხედულება მშვენიერ საგნებზე სოციალურ ურთიერთობათა შედე-
გია, ნოლო თვით ეს ურთიერთობა ადამიანთა ნებასურვილისაგან
მათი ინტერესებისაგან დამოუკიდებელია. არ არსებობს მშვენიერე-
ბის სავალდებულო ნორმები, ესთეტიკური გატაცება ჩვენი გატაცე-
ბაა და არა საგნის შინაგანი ბუნებით თავზე მოხვეული. მაგრამ ის
ფაქტი, რომ მოგვწონს ასეთი და ასეთი საგნები, სუბიექტური,
თვითნებური კაპრიზებით კი არ განისაზღვრება, არამედ იმ საზოგა-
დოებრივი ატმოსფეროთი, რომელშიც გაფორმდა ჩვენი გემოვნება.
ე. ი. ერთ სოციალურ გარემოში მყოფ პირთ თითქმის ერთნაირი გე-
მოვნება აქვთ და მოსწონთ მსგავსი ტიპის მოვლენები და ადამიანე-
ბი. მაგრამ, ისევე როგორც ყოველი დებულების, ამ აზრის აბსოლუ-
ტიზაციაც შეცდომაა მდ მიგვიყვანდა. გამორიცხული არ არის ისეთი
შემთხვევა, როდესაც ერთ სოციალურ პირობებში მყოფთაც აღმო-
აჩნდებათ განსხვავებული წარმოდგენები და მისწრაფება მშვენიერ-
ებისაკენ. ეს იმიტომ, რომ მშვენიერების სფეროში ინდივიდუა-
ლური თავისებურება საკმაოდ დიდ როლს თამაშობს. ესთეტიკური
სამყარო ხომ ადამიანის, პიროვნების სუბიექტური სამყაროა. პიროვ-
ნება კი სოციალურ ურთიერთობათა მექანიკურ პარალელეტს როდი
წარმოადგენს; მას მუდამ თან დაჰყვება უშუალოდ მისთვის დამახა-
სიათებელი სპეციფიკური ნიშნები. მაგრამ მშვენიერების სოცია-
ლურ ხასიათზე ლაპარაკის დროს ხაზი ესმება იმ გარემოებას, რომ
მშვენიერება და მშვენიერებისაკენ მისწრაფება პრინციპში და არა
აბსოლუტურად განპირობებულია სოციალური მოტივებით.

სოციალური მოტივების აბსოლუტიზაციის მომხრენი, ემყარე-
ბიან რა მარქსის იმ დებულებას, რომ ადამიანი თავის მეობას ამკვი-
დრებს თავის მოქმედებაში, ე. ი. შრომაში, და ეს მეობა მდგომარე-
ობს საკუთარი თავის როგორც გვარეობითი ერთეულის, ანუ განსა-

ზოგადებული პიროვნების შეცნობაში, ესთეტიკურს თვლიან ადამიანური გათვითცნობიერების და, მაშასადამე, პიროვნების მიერ საკუთარი მეობის, როგორც საზოგადოებრივი ერთეულის გაგების პრობლექტად. მათი აზრით, ესთეტიკური წარმოდგენს ერთგვარ განთავისუფლებას და ამალლებას ქვეშაირიტ ადამიანურ არსებამდე. ეს ამალლება მდგომარეობს გვარობით, ანუ სოციალურ თვითშეგრძნებაში. ესთეტიკური ფენომენის საშუალებით ადამიანი თავს აღწევს ვიწრო უტილიტარულ მოთხოვნილებებს და ახორციელებს თვითდაშკვიდრების იდეას. ხელოვნებაც არის იმ ისტორიული პროცესის შედეგი, რომლის ტენდენციას შეადგენს ვიწრო უტილიტარული და მატერიალური შინაარსის მოთხოვნილებებისაგან განთავისუფლება სპეციფიკური ადამიანური ბუნების, ე. ი. საზოგადოებრიობის უფრო ღრმად და ფართოდ გასაშლელად.

მართალია, რომ ესთეტიკური ადამიანური სპეციფიკურობის საძირკველია, ადამიანური გათვითცნობიერების შედეგია. ესთეტიკურში ადამიანი ხედავს საკუთარი მეობის სრულყოფის ანაბეჭდს. ისიც სწორია, რომ ადამიანი სოციალური არსებაა, საზოგადოებრივი ბუნების მატარებელია და საზოგადოების გარეშე კარგავს თავის ნამდვილ სახეს. მაგრამ ეს მხოლოდ საკითხის ერთი მხარეა და არა ყოვლისმომცველი. ადამიანში საზოგადოებრიობის გვერდით არანაკლებად ძლიერია ამ საზოგადოებრიობის, გვარობითის გადალახვისა და ინდივიდუალობისაკენ სწრაფვის ტენდენცია. ჯოგური ყოფა ადამიანისათვის უცხოა. ცხერის ფარაში ცხვარი არაფრით არ ამყდვენებს თავის განსაკუთრებულობას, იგი „სოციალური მონაა“, მას არასოდეს არ სჩვევია თავის გვარის მიმართ რაიმე პროტესტის გამომხატველი მოქმედებანი. ფუტკრებსა და ჭიანჭველებს, შეიძლება ითქვას, „სოციალური შეგნება“ იდეალურად აქვთ განვითარებული; მათთვის წარმოუდგენელია „ანტისოციალური გამობტომები“. მაგრამ სწორედ ამის გამო მათთვის მიუღწეველია ცივილიზაციის მონაპოვარი, ქვეშაირიტი ესთეტიკური გრძნობა. არასწორია ადამიანურობის ბუნების ახსნა მხოლოდ საზოგადოებრივი თავისებურებით. ეს მოაწავებდა მის გაიგივებას ცხოველთან. ქვეშაირიტად ადამიანური საზოგადოება მხოლოდ იქ არის, სადაც ყოველი წევრი ინდივიდია, სადაც საზოგადოებრიობის ფარგლებში ინდივიდუალობა კი არ სუსტდება და საბოლოოდ ქრება, არამედ იზრდება და ვითარდება. მართალია ინდივიდუალობისაკენ ცალმხრივმა მისწრაფებამ კაცობრიობას ბევრი უბედურება მოუტანა, მაგრამ ამავე ინდივიდუალიზაციის წყალობაა მთელი ის გრანდიოზული წარმატება, რასაც იმავე კაცობრიობამ მიაღწია. ადამიანში ინდივიდუალური არსების შედეგ-

გია ესთეტიკური გრძნობაც. ესთეტიკურში აღწევს ადამიანი თავის მეობას, თავის დამოუკიდებლობას, სუბიექტურობის თვითშეგნებას. ესთეტიკურ ფენომენში, როგორც ზევით იყო შენიშნული, ადამიანი თავისუფლდება ვიწრო უტილიტარული ინტერესებისაგან და ახორციელებს თვითდამკვიდრების იდეას, მაგრამ იგი ამას აღწევს არა მხოლოდ საზოგადოებრიობის, არამედ საზოგადოებრიობასთან ერთად ინდივიდუალობის შეგნებით, სოციალურში მეობის დადგენით.

ამრიგად, მშვენიერება წარმოადგენს უნივერსალურისა და ინდივიდუალურის დუალებს, ერთიანობას.) ერთი მხრივ, მშვენიერების უნივერსალური ბუნება იმაშია, რომ იგი კაცობრიობის, საზოგადოდ ადამიანის ერთგვარი ინტერესების, ანუ გარკვეულ მიდრეკილებათა გამოხატულების საყოველთაო ფორმაა, რაზეც ზეგავლენას ახდენს საზოგადოების განვითარების კანონზომიერებან. ამ ზეგავლენის შედეგია მშვენიერების რელატიური ხასიათი, ცვალებადობა, რომელიც ამავე დროს შეიცავს აბსოლუტურობის ელემენტებსაც. მეორე მხრივ, მშვენიერების ინდივიდუალური ბუნება იმაში გამოიხატება, რომ იგი საზოგადოების თითოეული წევრის, ცალკეული პირთაგანის მეობის, სუბიექტურობის გამოვლენაა. ამიტომაც სწორედ მშვენიერება ყოველი ადამიანისათვის ესოდენ ახლობელი, გასაგები და ძვირფასი.

მშვენიერების ინდივიდუალური ბუნება მდგომარეობს აგრეთვე მისი ინდივიდუალური თავისებურებებით არსებობის ფაქტში. ყოველი ადამიანი მშვენიერია პოტენციაში, რაც იმას ნიშნავს, რომ იგი მშვენიერია თავისებურად. ამ პოტენციალური მშვენიერების რეალობად ქცევა დამოკიდებულია სწორედ თავისებურების, ანუ ინდივიდუალობის სწორ გაგებაში და არა სხვისი ზილამაზის ბრმა მიმბამძვლობაში. ბევრი მახდილოსანი თავს იძახინებებს იმით, რომ სხვათა სილამაზის იმიტაციას ეწევა. სხვისი ღირსების მძიმამძველი კი, როგორც წესი, კარგავს თავისას და საბოლოო ჯამში ყოველგვარი ღირსების გარეშე რჩება.

დასკვნა: მშვენიერება არის ადამიანის, როგორც ინდივიდის სინამდვილის მოვლენებთან ესთეტიკური დამოკიდებულების ფორმა, მნატურული სინამდვილის რაობის გამოხატველი ერთ-ერთი ძირითადი თვისება; იგი იქმნება სოციალური გარემოცვის ზეგავლენის პირობებში და განიცდის განვითარებას ამ გარემოცვის ცვლილებასთან ერთად.

✓ § 5: მშვენიერება ბუნებასა და ხელოვნებაში. ხელოვნება მნატურული სინამდვილის უმაღლესი ფორმაა. თუ ესთეტიკური თვისება ბუნებისათვის არსებითი არ არის და, შეიძლება ითქვას, თანმხლებად.

ხასიათს ატარებს, ხელოვნებისათვის იგი ძირითადია, მისი არსებობის საფუძველია, ხელოვნების სინამდვილე მხატვრული სინამდვილეა და მშვენიერებაც, როგორც მხატვრული სინამდვილის ძირითადი თვისება, განსაკუთრებული მნიშვნელობის ფაქტორად გვევლინება ხელოვნებაში. მშვენიერების განსაკუთრებული მნიშვნელობა ხელოვნებაში აყენებს საკითხს ხელოვნების მშვენიერების ბუნების მშვენიერებასთან დაპირისპირების შესახებ: რამდენად განსხვავდება ბუნების მშვენიერება ხელოვნებისაგან? რომელია მათში პირველადი და რომელი უფრო სრულყოფილი, მალა მდგომი?

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

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

მშვენიერება, ჰეგელის აზრით, არის თავისუფლება. თავისუფლება მხოლოდ შემოქმედი სულის უნარია. მატერიალური საგნები მოკ-

ლებული არიან ამ უნარს. მათ არ შეუძლიათ ასეთად თუ ისეთად ყოფნა, მათი მდგომარეობა განსაზღვრულია და განსაზღვრულობის მიზეზი მათ გარეშეა. ისინი არ ირჩევენ თავის მდგომარეობას, არჩევის უნარი სულის თვისებაა და არა მატერიალური საგნებისა.

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

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

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

ჰეგელისათვის ბუნებაში არ არსებობს მშვენიერება კიდევ იმიტომ, რომ მშვენიერება არის შემეცნება, დაბალი რიგის ქემშარიტე-

ბა, ხოლო ქვეშარიტება აზრს ახასიათებს და არა საგანს. ქვეშარიტებას მზე, მთვარე, დედამიწა, სამყარო კი არ წარმოადგენს, არამედ აზრი, რომელიც მათ არსებობას ასაბუთებს. ქვეშარიტება არის ასახვა და რაკი მშვენიერება იგივე ქვეშარიტებაა, მშვენიერებაც აგრეთვე ასახვაა. ე. ი. მშვენიერია არა ცოცხალი ყვავილი, არამედ მხატვრის ცნობიერებაში ასახული ყვავილი, გადმოტანილი ტილოზე.

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

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

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

ამრიგად, ჰეგელის აზრით, ქვეშარიტი მშვენიერება ბუნებაში არ არსებობს; ბუნებაში შეიძლება ადგილი ჰქონდეს მხოლოდ პირობით მშვენიერებას. მშვენიერების ნამდვილი სფერო ხელოვნებაა,

ხელოვნების სხივი ანიჭებს ბუნების მოვლენებს მშვენიერების ელფერს.

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

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

1 ჩერნიშევსკი, რჩული ფილოსოფიური თხზულებანი, გვ. 375—377.

ზმისა და ხელოვნების გამოვლინების სურვილის გამო, არამედ თავისი გრძნობის გადმოღვრის მოთხოვნის გამო¹.

სინამდვილის უპირატესობა მუსიკალური ხელოვნების წინაშე, ჩერნიშევსკის აზრით, ჩანს იმაშიც, რომ ინსტრუმენტული მუსიკის თავდაპირველი და არსებითი დანიშნულებაა გალობისათვის ხმის აყოლა, რომ სიმღერას მუდამ უპირატესობა ენიჭებოდა ინსტრუმენტული მუსიკის წინაშე და ვიოლინოს სამუსიკო იარაღთა შორის ყველაზე მალა აყენებენ იმიტომ, რომ მათზე უფრო მეტად უახლოვდება ადამიანის ხმას.

პოეზიის შესახებ ჩერნიშევსკი შემდეგს ამბობს: „ყველაზე უფრო გარკვეული, საუკეთესოდ დახატული პირი პოეტურ ნაწარმოებში მხოლოდ ზოგად, გაურკვეველად მოხაზულ აბრისად რჩება, რომელსაც ცოცხალი, გარკვეული ინდივიდუალობა მხოლოდ მკითხველის წარმოსახვით (საკუთრივ რომ ვთქვათ, მოგონებებით) ეძლევა: სახე პოეტურ ნაწარმოებში სწორედ ისევე ეფარდება ნამდვილ ცოცხალ სახეს, როგორც სიტყვა ამ სიტყვით აღნიშნულ ნამდვილ საგანს, — ეს სხვა არაფერია, თუ არა მკრთალი და ზოგადი, გაურკვეველი მითითება სინამდვილეზე“².

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

თუ სინამდვილე ესთეტიკური აზრით მუდამ უკეთესია, ვინემ ხელოვნება, რამ გამოიწვია მაშინ ხელოვნების არსებობა? — სვამს კითხვას ჩერნიშევსკი და თვითონვე პასუხობს: ბუნების მშვენიერებით დატკობის შესაძლებლობა ყველას როდი ეძლევა; ზღვა მშვენიერია, მაგრამ მისი დანახვა ბევრს ერთხელაც არ უხდება თავის სიცოცხლეში, — და აი მათთვის ჩნდება სურათები. მართალია სურათი ბევრად ჩამორჩება ორიგინალს, მაგრამ უკეთესის უქონლობის გამო უარესითაც კმაყოფილდება ადამიანი; ე. ი. ხელოვნება ამ შემთხვევაში გამოდის დამხმარე საშუალების როლში, რომლის ამოცანასაც შეადგენს საგნის შესახებ წარმოდგენის შექმნა იმ ადამიანთა წარმოსახვაში, რომლებიც მოკლებული არიან საგნის უშუალო ხილვის შესაძლებლობას. ამდენად, „ხელოვნების პირველი მიზანი სინამდვილის ხელახლა წარმოქმნა, აღდგენა“ — ასკენის მე-19 საუკუნის

¹ ჩერნიშევსკი, რჩული ფილოსოფიური თხზულებანი, გვ. 384.

² იქვე გვ. 387.

რუსეთის გამოჩენილი მოაზროვნე. ამგვარ დასკვნას პირდაპირი გზით მივყავართ ხატურალიზმამდე. თუ, მართლაც, სინამდვილის აღდგენაა ხელოვნების მიზანი, მაშინ რაც უფრო ზუსტი და პირდაპირი იქნება აღდგენა, მით უფრო უკეთესად უნდა ჩაითვალოს ნაწარმოები. თუ სინამდვილე მუდამ უკეთესია, ვიდრე ხელოვნება, თუ სინამდვილის მშვენიერება ყველა პირობებში მალა დგას ხელოვნების მშვენიერებაზე, მით უკეთესი იქნება ხელოვნების ნაწარმოები, რაც უფრო მიუახლოვდება სინამდვილეს, სინამდვილის რაც უფრო ზუსტ ასლს გადაიღებს.

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

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

ბუნებისა და მშვენიერების ხელოვნების დამოკიდებულების პრობლემის განხილვა მოითხოვს დიალექტიკურ მიდგომას. მეტაფიზიკურია თვით საკითხის დაყენებაც კი იმის შესახებ, თუ რომელია უკეთესი ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერებათა შორის მშვენიერება ყველგან ერთნაირად მომხიბლავთა და იშვიათი. არ არსებობს უკეთესი და უარესი მშვენიერება. ცოცხალი ყვავილი ლამაზია, მაგრამ ეს სრულებითაც არ უკარგავს სილამაზეს ხელოვანის მიერ დახატულ ყვავილს. სასიამოვნო მოსასმენია შეყვარებული ქალიშვილის გულიდან ამოხუთქილი სიმღერა, მაგრამ ამით ოდნავადაც არ მცირდება მომღერალი ქალის მიერ დიდი ოსტატობით შესრულებული არიის ღირსება. საკვირველია, რითი დგას დაბლა რაფაელის მადონა თავისი სილამაზით იმ ლამაზ ქალებზე, რომლებიც სინამდვილეში არსებობენ? იქნებ იმით, რომ იგი არაა ცოცხალი? მაგრამ ეს ხომ საბუთი არაა? სიცოცხლე განა სილამაზის აუცილებელი ატრიბუტია? ცოცხალი ხელიკი განა მარგალიტის ქვაზე უკეთესია? ოფელიასა და შორენას სახე ხუთთუ ვისმე ნაკლებ მომხიბლავად ეჩვენება იმის

გამო, რომ ისინი სინამდვილეში არ არსებობენ? ქეშმარიტი ხელო-
ვანის მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეზე ისევე აღვივალ შეიძლება
იფიქვას, რომ ის ნამდვილია, როგორც ბუნების თვალწარმტაც პეი-
ზაჟზე—ხელოვნებააო. მშვენიერების სამყაროში სინამდვილესა და
ხელოვნებას შორის ზღვარი შეუმჩნეველად ქრება.

ხელოვნებისა და ბუნების მშვენიერების დაპირისპირებას აქვს
მეორე ასპექტი: ამ ორ მშვენიერებას შორის რომელია პირველადი
და რომელი მეორადი, ბუნების მშვენიერებაა წყარო ხელოვნებისა-
თვის, თუ ხელოვნებაა — ბუნებისათვის?

მატერიალისტური ფილოსოფიის ნიადაგზე მდგარ ესთეტიკას
თითქოსდა ბუნების მშვენიერება უნდა ეჩვენებოდეს წყაროდ და
ხელოვნება კი შედეგად, ასახვად ბუნების მშვენიერებისა. მაგრამ
საკითხის შედარებით დრმა ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ეს ასე არ
არის. მართალია ბუნება, სინამდვილე ხელოვნებისაგან დამოუკიდე-
ბლად არსებობს და პრინციპში წარმოადგენს ამოსავალ პუნქტს,
მაგრამ ხშირად ყოფილა, რომ ბუნების მშვენიერება აღმოჩენილ
და გამოძვეურებულ ხელოვნების მეშვეობით, ჯერ ხელოვნებაში
დაუნახავთ მოვლენის სინატიფი და სიტურფი, ხოლო შემდეგ მიუქ-
ცევიათ ყურადღება მისთვის ბუნებაში. იტალიაში რენესანსის დაწ-
ყებაშდე მთავორიანი პეიზაჟის მშვენიერება წააგავდა დახურულ
წიგნს საშუალო გონებისათვის. მთები ითვლებოდა ბუნების იმ
მოვლენებად, რომლებიც დაბრკოლებას ქმნის მოგზაურობაში და
რომელთაც უნდა მოერიდოს ადამიანი. მაგრამ ჯოტოსა და მისი მიმ-
დევრების შემოქმედების წყალობით დაკვირვებელთა წინაშე მთებ
წარმოდგნენ სულ სხვა სახით, მხატვრული ღირებულების მქონე
მოვლენათა ფერებში, და მას შემდეგ საზოგადოებას მთავორიანი
პეიზაჟი ბუნების მშვენიერების ერთ-ერთ ცოცხალ გამოვლენად
მიიჩნია. რამდენი ადამიანია ჩვენ ირგვლივ, რომელსაც ყურები,
თმები, წარბები, თითები ან სხეულის სხვა რომელიმე ნაწილი ლამა-
ზი აქვს, მაგრამ ეს სილამაზე შეუმჩნეველი გვრჩება. შეუმჩნეველ
გვრჩება იგი ესთეტიკური აღქმის თავისებურების გამო. ესთეტი-
კური აღქმა გულისხმობს საგნის დაქერას მთლიანობაში, მთლიანო-
ბაში დაქერილი საგნის წვრილმანება კი ცნობიერებას აღარ ხედება.
მხოლოდ მხატვრის მახვილ თვალს შესწევს უნარი „სუბიექტური“
აღქმის ამ ნაკლის გამოსწორების და ჩვენთვის ადრე არარსებულა
მშვენიერების არსებულად გადაქცევისა. ან კიდევ, ხშირია შემთხვევა,
როდესაც საგნის სილამაზის დასანახად საჭიროა გარკვეული ადგი-
ლის შერჩევა და ამ ადგილს უმთავრესად ადგენს ხელოვნება.

ერთი სიტყვით, მშვენიერება ხელოვნებაში ზოგჯერ უფრო ადრე

არსებობს, ვინემ ბუნებაში, და უსაფუძვლოა ის აზრი, რომელსაც ბუნების მშვენიერება კატეგორიულ ფორმაში შიანია ხელოვნების მშვენიერების აუცილებელ წყაროდ. სინამდვილე წყაროა ხელოვნებისა, მაგრამ მშვენიერება სინამდვილეში გაფანტულია, დიფუზორულია, ხელოვნების მიზანია მისი კონცენტრირება და ამით მზის სინათლეზე გამოტანა. ამ მიზნის მისაღწევად ზოგჯერ შეიძლება საკმარისი იყოს ორიგინალის უბრალო აღდგენა, მაგრამ უმეტესად საჭირო ხდება ისეთი გადამუშავება, რომ შექმნილი ნაწარმოები ბევრად შორდება თავის მოდელს. ასეთი ნაწარმოების მშვენიერება ჩვენთვის ფაქტიურად პირველად ხელოვნებაშია და შემდეგ ბუნებაში.

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

6 **ვ** 6. მშვენიერება და სილამაზე. დადებითი ესთეტიკური შეფასების აღსანიშნავად მშვენიერების ნაცვლად იხმარება სიტყვა ლამაზიც. მსჯელობებს: „ყვავილი ლამაზია“ და „ყვავილი-მშვენიერია“ იგივეობრივი შინაარსი აქვთ. მაგრამ ჩვეულებრივ სიტყვახმარებაში ხშირია შემთხვევა, როდესაც მშვენიერება აღებულია სილამაზისაგან განსხვავებული აზრით. ასე მაგალითად, სავსებით უვარგის და გაბოჟსადეგარ ხივთზე არაეინ იტყვის მშვენიერიაო, თუნდაც მის სილამაზეში ეჭვიც არ ეპარებოდეს თავქარიანი ქალიშვილის შესახებ იშვიათად გაიგონებთ — მშვენიერიაო, რაგინდ ლამაზი სახეც არ უნდა ჰქონდეს. არსებობს კიდევ უკმაყოფილების გამომხატველი გამოთქმა: „ლამაზია, მაგრამ რა...“, ე. ი. რა ფასი აქვსო სილამაზეს, სილამაზე გაუფასურებულია; მშვენიერების გაუფასურება კი წარ-

მოუდგენელია. უაზროა გამოთქმა: „მშვენიერია, მაგრამ რა...“, მშვენიერება არ საჭიროებს შენიშვნებს.

ამიტომ, ესთეტიკოსთა ერთი ნაწილი იმ აზრისაა, რომ მშვენიერება სრულყოფილობის მეტი ხარისხის გამომხატველი კატეგორიაა, ეინემ სილამაზე. სილამაზეს შედარებით ვიწრო შინაარსი აქვს, იგი იხმარება მოვლენათა ცალკეული მხარეების შესაფასებლად, მშვენიერება გულისხმობს მთლიან შეფასებას. სილამაზეს ფშვანად ფორმალური, გარეგნული ანუ ფიზიკური მხარე აინტერესებს. მშვენიერებას — ფიზიკურთან ერთად სულიერიც. ამასთან დაკავშირებით მშვენიერების ობიექტივისტური თეორიის მიერ წამოყენებული პრინციპები: ჰარმონია, სიმეტრია და პროპორცია, რომელთა შესახებ ზემოთ გვექონდა საუბარი, ფაქტიურად წარმოადგენს სილამაზის პრინციპებს.

მშვენიერებისა და სილამაზის მოცემული ანალიზი ემყარება სალაპარაკო ენაში დამკვიდრებულ მდგომარეობას. სალაპარაკო ენის მიხედვით ხშირად მშვენიერება სრულყოფილობის სინონიმად წარმოგვიდგება; რაც მშვენიერების თავდაპირველი შინაარსითაა განპირობებული. ძველ ბერძნებს მშვენიერება ესმოდათ როგორც წესრიგის, ჰარმონიული მთლიანობის გამოხატულება. მათი აზრით, მოწესრიგებული, კანონზომიერი სამყარო, ანუ კოსმოსი მშვენიერების განსახიერება იყო. მშვენიერება ძალიან ხშირად „სიკარგის“ იდენტური მნიშვნელობით იხმარებოდა. შემდეგ, დროთა ვითარებაში, განვითარდა აზროვნება, გაღრმავდა და გაიზარდა ცოდნა სინამდვილის მოვლენების შესახებ, დაიწრიტა ცნებები და მშვენიერებამაც მიიღო გარკვეული, ვიწრო, წმინდა ესთეტიკური მნიშვნელობა. მიუხედავად ამისა, მეტყველების კონსერვატორული ბუნების გამო ახლათან ერთად ძალაში დარჩა ადრინდელი შინაარსი და დღეს მშვენიერება გვხვდება ორგვარი აზრით: ერთ შემთხვევაში ესთეტიკურის, და მეორე შემთხვევაში ესთეტიკურზე უფრო ფართო, საზოგადოდ სრულყოფილობის აზრით.

მშვენიერების ორი არსებული მნიშვნელობიდან მკაცრი მეცნიერული თვალსაზრისით მისაღებია და გამართლებული მხოლოდ ის მნიშვნელობა, რომელიც მის, როგორც გარკვეული მშვენიერების კატეგორიის შინაარსს შეესაბამება. მშვენიერება ესთეტიკის ძირითადი კატეგორიაა და, მაშასადამე, ესთეტიკური შინაარსით უნდა შემოიფარგლოს მისი ჰერმეტიკი მნიშვნელობაც. ლაპარაკი სულიერ, ზნეობრივ მშვენიერებაზე მისაღებია მხოლოდ გადატანითი აზრით. ფაქტიურად ზნეობრივი სრულყოფის ამსახველი კატეგორიაა სიკეთე და არა მშვენიერება. მაღალი მორალური სუბიექტების მქონე

ადამიანი კეთილშობილებით განსახიერება და არა მშვენიერებისა. არაზუსტია გამოთქმა „მშვენიერი ხასიათი“, „მშვენიერი საქციელი“ და ა. შ., რადგან არც ერთი მათგანი არ წარმოადგენს ესთეტიკურ ფენომენს. მოხერხებულება, გამოსადეგობა და პრაქტიკული ღირებულების გამომხატველი სხვა ნიშნები არ იგულისხმება ესთეტიკურის ცნებაში. ამდენად, მოხერხებული, მზიანი ბინის შესახებ უფრო სწორია ვინმართ სიტყვა „კარგი“ და არა „მშვენიერი“.

მშვენიერებისაგან განსხვავებით, სილამაზე ყველგან იხმარება მხოლოდ ესთეტიკური აზრით, იშვიათად ითქმება „ლამაზი ხასიათი“, „ლამაზი საქციელი“, „ლამაზი ბინა“. იქ, სადაც ლამაზია სილამაზეზე, მხედველობაშია საგნის წმინდა ესთეტიკური ღირებულება: ლამაზი თვალები, ლამაზი ხეივანი, ლამაზი ზეცა და სხვ. და ამავე ესთეტიკური თვალსაზრისით, თუ სილამაზის ხაცულად გამოვიყენებთ მშვენიერს, საქმის ვითარება არაფრით არ შეიცვლება. ის, ვინც ამბობს „ამ ქალიშვილს ლამაზი სახე აქვს“, თავისუფლად შეუძლია იქვას: „ქალიშვილს მშვენიერი სახე აქვს“, ისე რომ აბსოლუტურად უცვლელი დარჩება მსგელობის შინაარსი. სილამაზე და მშვენიერებათითქმის იდენტური ცნებებია და, მაშასადამე, მათ შორის განსხვავების აღიარება უმთავრესად იმ მცდარი განზოგადების შედეგია, რომელსაც ადგილი აქვს მშვენიერების კატეგორიის მიმართ. ასეთი განზოგადებისას მშვენიერება სცილდება ესთეტიკურის ფარგლებს და ფაქტიურად გამოდის სხვა სიტყვათა შემცვლელის როლში.

მიუხედავად ამისა, მიუხედავად იმ იგივეობრივი მნიშვნელობისა, რომელსაც ადგილი აქვს მშვენიერებასა და სილამაზეს შორის ესთეტიკურის აზრით, მაინც არსებობს განსხვავება იმავე ესთეტიკურის ფარგლებშიც. მშვენიერება წარმოადგენს გვარობით ცნებას, სილამაზე კი მისი სახეა სილამაზე იდენტურია თვალხილოლი, თვალსაჩინო მშვენიერებისა, მშვენიერებისა, რომელიც მისაწვდომია თვალისათვის და არა საზოგადოდ. ასე მაგალითად, მშვენიერია და ამავე დროს ლამაზიც ბუნების პეიზაჟი, ცოცხალი ყვავილების თაიგული, ფარშავანგი, რიწის ტბა, ფერთა გარკვეული შეხამება, ქალიშვილის გარეგნობა, ანოლონ ბელედედრელი, ერთი სიტყვით, ყველაფერი, რასაც კონკრეტული, გრძნობადი, მატერიალური, ხორცშესხმული ვრსებობა გააჩნია. მაგრამ არა მუსიკა, არა მხატვრული ლიტერატურის თუ სინთეტური ხელოვნების ნაწარმოები.

ამრიგად, მშვენიერება უფრო ფართო მოცულობის ცნებაა. იგი მოიცავს მთელ მხატვრულ სინამდვილეს, მაშინ როდესაც სილამაზეს შედარებით ვიწრო მნიშვნელობა აქვს და ეხება მხატვრული სინამდვილის იმ სფეროს, რომელიც უშუალოდ მოცემულია მხედველობის

ორგანოსათვის. ლამაზია ის, რასაც თვალი ხედავს, მშვენიერი კი შე-
იძლება იყოს არა მარტო თვალით დანახული, არამედ ყურით მოსმე-
ნილიც და წარმონახვაში განსახიერებელიც.

მშვენიერებისა და სილამაზის პრობლემის ამგვარი გადაწყვეტა. არ წარმოადგენს უდავო, უკანასკნელი რიგის კეშმარიტებას. აქაც, ისევე როგორც სხვა საკითხების განხილვისას, ყველაფერი დამოკიდებულია განსაზღვრებაზე. მაგრამ რომელი განსაზღვრებაც არ უნდა მივიღოთ, ერთი რამ მაინც ფაქტია, რომ მშვენიერება ესთეტიკური კატეგორიაა სილამაზის მსგავსად, და დასმული პრობლემის ანალიზი უნდა მოხდეს ესთეტიკურის ასპექტში. გაუმართლებელია მშვენიერების ის ანალიზი, რომელსაც იგი ესთეტიკურის ფარგლებს იქით გაჰყავს. საზოგადოდ, ცნებებისა და მით უფრო კატეგორიების განსაზღვრება მეცნიერული შენობის საფუძველია. განსაკუთრებით ეს ითქმის მშვენიერების შესახებ. მშვენიერების კატეგორია ესთეტიკაში იმდენად არსებითი და გადამწყვეტი მნიშვნელობის მქონეა, რომ ფაქტიურად მასში ჩადებული შინაარსი განაპირობებს ესთეტიკის მეცნიერების ხასიათს.

II. ამაღლებული

მშვენიერება მხატვრული სინამდვილის არსებითი მომენტი, მაგრამ მხოლოდ მშვენიერებით არ ამოიწურება მხატვრული სინამდვილის რთული და მრავალმხრივი ბუნება. მშვენიერების გვერდით არსებობს მხატვრული სინამდვილის ისეთი მოვლენები, რომლებიც იწვევს ადამიანში განსხვავებული ხასიათის ემოციებს. ზოგჯერ ძნელი ხდება მათი გამოჩენვა მშვენიერებისაგან. მაგრამ ხშირია შემთხვევა, როდესაც განსხვავება აშკარაა. მხატვრული სინამდვილის ეს თავისებური გამოვლენა ადამიანის ცნობიერების მიმართ ასახვას პოულობს ამაღლებულის კატეგორიაში.

ესთეტიკის კატეგორიები ისტორიული ბუნებისანი არიან. მათი ისტორიული ხასიათი ჩანს არა მხოლოდ მათ განვითარებაში, ცვალებადობაში, არამედ წარმოშობაშიც. მხატვრული სინამდვილე ესთეტიკურ სუბიექტს უეცრად როდი ეძლევა; თანდათანობით ელინდება მხატვრული სინამდვილის სხვადასხვა მხარეები ადამიანისათვის და შესაბამისად ყალიბდება ესთეტიკის კატეგორიებიც.

ისტორიულად სხვებზე ადრე წარმოიშვა მშვენიერების კატეგორია. მშვენიერების კატეგორიაში ადამიანმა პირველად დაინახა მხატვრული სინამდვილე და მოახდინა მასზე რეფლექსია, რაც სავსებით ბუნებრივი ამბავია. მშვენიერება მხატვრული სინამდვილის ყველაზე უფრო არსებითი და უზოგადესი მომენტი. მშვენიერების

შემდეგ მხატვრული ცნობიერების განვითარების შედეგად წარმოიშვა ტრაგიკულისა და კომიკურის კატეგორიები. ამალღებულის კატეგორია კიდევ უფრო გვიანდელ პერიოდს მიეკუთვნება. კერძოდ, ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებს. ძველმა ბერძნებმა, რომელთაც საკმაოდ დასრულებული წარმოდგენა გააჩნდათ მშვენიერებაზე, ტრაგიკულზე და კომიკურზე, არაფერი არ იცოდნენ ამალღებულის შესახებ.

ესთეტიკის მეცნიერებაში ამალღებულის კატეგორიის შემოტანას ოფიციალურად მიაწერენ III საუკუნის ფილოსოფოსს ლონგინს, რომლის კალამსაც ეკუთვნის ტრაქტატი „ამალღებულის შესახებ“¹. ესთეტიკოსთა ნაწილს ეჭვი შეაქვს ამალღებულის წმინდა ესთეტიკურ ბუნებაში. ასე მაგალითად, პარტმანის აზრით, ამალღებული, მშვენიერებისაგან განსხვავებით, არ წარმოადგენს სპეციფიკურ ესთეტიკურ მოვლენას. ამალღებული მაშინ არის ესთეტიკური ფენომენი, — ამბობს იგი, — როცა ჩვენ აღტაცებას გარკვეული მანძილით ვშორდებით, რათა მშვიდად აღვიქვათ და მივცეთ საშუალება იმოქმედოს ჩვენზე თავის სიდიადით აღლეებისა და აქტივობის გარეშე.

იმ მოსაზრებას, რომ ამალღებული არ წარმოადგენს წმინდა ესთეტიკურ ფენომენს, რომ მასზე გაელენას ახდენს სულიერი და მსგავსი ფაქტორები, შეიძლება კიდევ დავეთანხმოთ, მაგრამ არა იმ მოტივით, რომ ამალღებულის ესთეტიკურობის შეგრძნება საჭიროებს დისტანციას; დისტანცია საზოგადოდ მხატვრული სინამდვილის ერთ-ერთი აუცილებელი პირობაა და არა კერძოდ ამალღებულისა.

აქვს თუ არა ადგილი ამალღებულს ადამიანის ესთეტიკურ სამყაროში, ამის უტყუარ საბუთს წარმოადგენს პრაქტიკა. როგორც ცოცხალი ყვავილი, ისევე აბობოქრებული ზღვა იწვევს ესთეტიკურ კმაყოფილებას, მაგრამ კმაყოფილება განა აბსოლუტურად იღენტურია? განა შეიძლება იმის თქმა, რომ სიამოვნება, მიღებული ყვავილისაგან, და სიამოვნება, გამოწვეული აბობოქრებული ზღვის ტალღებისაგან, ერთი და იგივეა? რა თქმა უნდა, არა. ესთეტიკური სუბიექტის ემოციური მდგომარეობა ამალღებულის დროს საესეებით თავისებური, სპეციფიკურია შედარებით მშვენიერებასთან.

ამალღებულს ადგილი აქვს როგორც ბუნებაში, ისე საზოგადოებრივ ცხოვრებაში და, ცხადია, ხელოვნებაში. ბუნებაში ამალღებულის მაგალითებია: თვალუწვდენელი ზეცა, ურიცხვი ვარსკვლავები,

¹ კომენტატორები დავობენ იმის თაობაზე, მართლაც ლონგინია თუ არა ხსენებული ტრაქტატის ავტორი, რადგან ნაშრომის ხასიათიდან ჩანს, რომ იგი უფრო ადრეა დაწერილი. ვინ არის ეს უცნობი ავტორი, დღემდე გამოუკვლეველია.

ველკანი, ჰეჰა-ქუხილი, ოკეანე, მყინვარი და სხვ. საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ამაღლებულის მაგალითებია მოვლენები, რომლებიც საზოგადოების განვითარების კანონზომიერებაზე წარუშლელ კვალს ტოვებენ და მათი მატარებელი ისტორიული პირები. ასეთებია: რევოლუციები, ძლევამოსილი ომები, მსოფლიო იმპერიები, ალექსანდრე მაკედონელი, იულიუს კეისარი, სპარტაკი და სხვ. ხელოვნებაში ამაღლებულის ფაქტებია ტარიელისა და ოტელოს სახე პოეზიიდან, მიქელანჯლოს დავითი სკულპტურიდან, ბეთჰოვენის გმირული სიმფონია მუსიკიდან, ხეოპსის პირამიდა არქიტექტურიდან და ა. შ.

ამაღლებულის, ისე როგორც მშვენიერების შესახებ, არსებობს იდეალისტური და მატერიალისტური თეორიები. სუბიექტურ-იდეალისტური შეხედულების კლასიკური წარმომადგენელია კანტი. კანტის აზრით, პირველი უმთავრესი განსხვავება მშვენიერსა და ამაღლებულს შორის იმაში მდგომარეობს, რომ პირველი ეხება საგნის ფორმას, გარეგნულ მხარეს, ე. ი. იმას, რაც განსაზღვრულია საგანში, მეორე — რაც განუსაზღვრელია, უსასრულოა და არსებობს უფორმო საგნებშიც. ასე მაგალითად, ყვავილი მშვენიერია და არა ამაღლებული იმიტომ, რომ ყვავილს ფორმა აქვს და განსაზღვრულია ამ თავის ფორმით, სასრულოა მისი არსებობა დროშიც და სივრცეშიც: ოკეანე ამაღლებულია, რადგან იგი უსასრულოა, მას არა აქვს განსაზღვრული არსებობა სივრცეში და, ამდენად, დამთავრებული, ჩამოყალიბებული ფორმა. მშვენიერების დროს კმაყოფილება — განაგრძობს კანტი — მიმართულია თვისობრიობის წარმოდგენისაკენ, ამაღლებულისა — რაოდენობრიობისაკენ. პრინციპულია აგრეთვე განსხვავება იმ კმაყოფილების ხასიათებს შორის, რომელთაც იწვევს, ერთი მხრივ, ამაღლებული და, მეორე მხრივ, მშვენიერი. მშვენიერების განცდას, იმთავითვე თან ახლავს სიცოცხლის ზემოქმედება და სასიამოვნოს, საამურის შეგრძნება. ამაღლებულის შემთხვევაში ხდება სასიცოცხლო ძალთა წუთიერი ნეიტრალიზება, რათა შემდეგ უშველებელის ძლიერებით მოხდეს მათი გადმონთხევა. ამაღლებული არ ქმნის საამურის განცდას, პარმონიულობის შეგრძნებას. ამაღლებულის განცდისას ადგილი აქვს ერთგვარ დისპარმონიას სულის მოქმედებაში, აქ მიზიდვას თან სდევს განზიდვა და დადებითი კმაყოფილების ნაცვლად ჩნდება გაოცება და მოკრძალება. არსებითი შინაგანი განსხვავება ამაღლებულსა და მშვენიერს შორის ისაა, რომ მშვენიერება გულისხმობს მიზანშეწონილობის პრინციპს, როგორც აუცილებელს, ამაღლებული, პირიქით, გრძნობებისათვის შეუსაბამობაა და წარმოსახვისათვის — იძულება.

ყოველივე ამის საფუძველზე კანტი იძლევა ამაღლებულის შემდეგ განსაზღვრებას: ამაღლებულია ის, რაც აღემატება გრძობათა მასშტაბს. მაგრამ ის, რაც აღემატება გრძობათა მასშტაბს, რამდენად შეიძლება იყოს კმაყოფილების წყარო და, მით უფრო, ესთეტიკური? საკუთარი გრძობების შეზღუდულობა, ფიზიკური უსუსურობის განცდა, რასთანაც დაკავშირებულია ამაღლებულის არსებობა, ბუნებრივია უფრო იწვევდეს უკმაყოფილებას, ვინემ კმაყოფილებას. და მართლაც, ამაღლებული შიშზე აგებული უკმაყოფილებაა. მაგრამ აქვე თავს იჩენს გონების უნარი, გონებისა, რომელსაც შეუძლია მოსალოდნელი საშიშროების გაცნობიერება და სათანადო ზომების მიღება მისი ნეიტრალიზაციისათვის; ხოლო ნეიტრალიზებული საშიშროება უკვე აღარ ქმნის უკმაყოფილებას, პირიქით, იგი კმაყოფილების წყაროდ იქცევა და, შიშისათვის საფუძველი რაც უფრო დიდი იყო ადრე, მით უფრო დიდია კმაყოფილების განცდა საფუძვლის მოხსნის შემდეგ. საშინელებაა ბუნების ისეთი მოვლენები, როგორცაა ქარიშხალი, ქექა-ქუხილი, მაგრამ გონიერი მოქმედების შედეგად თუ შევძელით ისეთი პირობების შექმნა, რომ მათგან გამოწვეული მოსალოდნელი საშინელება ჩვენთვის უვნებელი გავხადეთ, შევიგრძნობთ ერთგვარ ბედნიერებასა და კმაყოფილებას.

მაშასადამე, ამაღლებული, როგორც ესთეტიკური კატეგორია, ორგანულად დაკავშირებულია ადამიანის ინტელექტუალურ მონაცემებთან. სხვადასხვა ინტელექტუალურ დონეზე მყოფ სუბიექტებს სხვადასხვა მოვლენა მიაჩნიათ ამაღლებულად. ის, რაც განვითარებული გონებისათვის ამაღლებულია, წარმოადგენს საშინელებას განუვითარებლისათვის. ღმერთი ინტელექტუალურ არსებაში ესთეტიკურ კმაყოფილებას იწვევს, გონებაზეზღუდულში — შიშსა და ბრმა თავყვანისცემას, მონურ მორჩილებას.

ამრიგად, „ამაღლებული არის ის, რის შესახებაც აზრი ასაბუთებს სულის ისეთ უნარს, რომელიც აღემატება გარეშე გრძობების ყოველგვარ მასშტაბს“ — ასკენს კანტი. გარეშე გრძობების მასშტაბი სიდიადეში ვლინდება. ამაღლებული მოვლენა ხასიათდება სწორედ განსაკუთრებული სიდიადით. სიდიადე ბუნებაში შეიძლება იყოს ექსტენსიური და ინტენსიური, ანუ ვრცელი სიდიდე და ძალის სიდიდე. ამასთან დაკავშირებით კანტი განიხილავს, ერთი მხრივ, მათემატიკურად ამაღლებულს და, მეორე მხრივ — დინამიურად ამაღლებულს. მათემატიკურად ამაღლებული ეწოდება ისეთ მოვლენას, რომელიც გამოირჩევა თავის მოცულობით იმდენად, რომ გრძობადი აღქმისათვის შეუძლებელი ხდება მისი დაჭერა. ასეთი

რამ ბუნებაში არ არსებობს და, მაშასადამე, მათემატიკურად ამაღლებული არ არის ბუნების უშუალო მოვლენა, იგი სულის გარკვეული მდგომარეობაა. დინამიურად ამაღლებული ეხება მოვლენის შინაგან სიდიადეს, ძლიერებას. თუ მათემატიკურად ამაღლებული ქმნის პირობას გრძობადი აღქმის შეზღუდულობით გამოწვეული უკმაყოფილებისათვის, რონელიც იხსნება გონების უნარით — გასცდეს გრძობად მასშტაბს, დინამიურად ამაღლებული გვიბიძგებს საკუთარ ძალთა სისუსტისა და აქედან შიშის შეგრძნებისაკენ, რომელიც ასევე იხსნება იმავე გონების ყოვლისშემძლე უნარის ზემოქმედების შედეგად.

ძალა, ამბობს კანტი, წინააღმდეგობათა გადალახვის უნარია. დინამიურად ამაღლებული ის მოვლენაა, რომელიც იწვევს შიშს, შიშის გამომწვევი მიზეზი ბოროტებაა. ბოროტება ადამიანისათვის საშინელებაა და არა კმაყოფილება. მაშასადამე, შიშით შეპყრობილს არ შეიძლება ჰქონდეს ამაღლებულის განცდა. ეს თითქოს წინააღმდეგობაა, მაგრამ სინამდვილეში წინააღმდეგობა არ არსებობს, რადგან ამაღლებულია მოვლენა, რომელიც იწვევს შიშს და რომელიც ამავე დროს დაძლეულია. ბუნების ძალებთან ურთიერთობა ცოცხლად გვაგრძობინებს ჩვენს ფიზიკურ შესაძლებლობათა განსაზღვრულობას, უსუსურობას. მაგრამ გონების უპირატესობა გვისაბუთებს ამ უსუსურობის პირობითობას და ბუნების ძალთა დამორჩილების პერსპექტივებს. ბუნების ძალები ჩვენ მიერ მიჩნეულია ამაღლებულად არა იმის გამო, რომ იწვევს შიშს, არამედ იმიტომ, რომ აღვივებს ენერგიას და ავითარებს ძალებს, ე. ი. ამაღლებული საგანში კი არ არის, არამედ ჩვენშია, რამდენადაც შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ საკუთარი თავი ბუნებაზე მაღლა, — ასეთია კანტის საბოლოო დასკვნა.

გერმანული კლასიკური იდეალიზმის მამამთავრის ესთეტიკური თეორიის მიხედვით ამაღლებულის შესახებ წარმოდგენა დაკავშირებულია უსასრულობის, დაუბოლოებელის იდეასთან. ეს გარემოება მას პრინციპულად ანსხვავებს მშვენიერებისაგან. უსასრულობა მიუწვდომელია გრძობისათვის, იგი არსებობს მხოლოდ გონებისათვის და, მაშასადამე, ამაღლებულიც გონების ძალთა მოქმედების შედეგია. თუ ვარდის მშვენიერების აღიარებას ინტელექტუალური ხედვა არ სჭირდება, იგი აუცილებელია სამყაროს ამაღლებულობის დასანახად.

გონების ძალთა მოქმედების გარდუვალობა ამაღლებულში მის ესთეტიკურ ბუნებას ძალას უქარგავს. კანტის აზრით, ამაღლებული, მშვენიერებისაგან განსხვავებით, არ წარმოადგენს წმინდა ესთეტი-

კურ ფენომენს. მაგრამ რამდენადაც ამაღლებული მაინც ესთეტიკური კმაყოფილებების გარკვეული ფორმაა, სუბიექტისაგან დამოუკიდებლად არ არსებობს. ამაღლებული სულის მდგომარეობაა და არა მოვლენის თვისება. ამაღლებული, ისე როგორც მშვენიერება, სუბიექტური კატეგორიაა.

ამაღლებული და კომიკური, ჰეგელის აზრით, მშვენიერების მოდიფიკაციებია. მშვენიერება, როგორც ვიცით, წარმოადგენს აბსოლუტური იდეის გრძნობად-კონკრეტულ ფორმას, იდეისა და სახის ჰარმონიას. მშვენიერია საგანი, რომელშიც განხორციელებულია იდეა, განხორციელებულია სახესთან ერთიანობაში, მაგრამ რიგ შემთხვევაში ჰარმონია ირღვევა იდეის ან სახის აღმატების გამო. ზოგჯერ იდეა ჰარბობს სახეს და ზოგჯერ — სახე იდეას. ამგვარ ცალმხრივ უპირატესობას შეესაბამება ერთი მხრივ ამაღლებულის კატეგორია მეორე მხრივ—კომიკურის. იდეის უპირატესობა სახეზე გვაძლევს ამაღლებულს, სახის უპირატესობა იდეაზე — კომიკურს.

ჰეგელის კონცეფცია ერთ საკითხში მჭიდროდ უახლოვდება კანტის შეხედულებას, კერძოდ ამაღლებულის დაკავშირებაში უსასრულობის ცნებასთან. რამდენადაც იდეა არის განუსაზღვრელობა, ხოლო ამაღლებულია ის, რაშიც იდეის გამოვლენის ხარისხი შესამჩნევად ჰარბობს, ცხადია, ამაღლებულის შესახებ წარმოდგენა იწვევს ჩვენში უსასრულობისაკენ, დაუბოლოებლობისაკენ მისწრაფებას. მაგრამ ობიექტური იდეალიზმის კლასიკური წარმომადგენელი, როგორც ყველა დანარჩენ საკითხში, ამაშიც დიამეტრიულად უპირისპირდება მისი სახელოვანი წინამორბედის სუბიექტივისტურ პოზიციას. თუ კანტისათვის ამაღლებული მშვენიერთან ერთად სუბიექტური კატეგორიაა, ჰეგელისათვის მშვენიერიც და ამაღლებულიც ობიექტურია და ობიექტურობის საფუძველია აბსოლუტური იდეის ობიექტურობა. ამაღლებული არის არა ჩვენი სულის მდგომარეობა, არამედ ობიექტური ფაქტი.

იდეა ჰეგელის ფილოსოფიაში არის ის, რასაც ჩვენ ვუწოდებთ კანონზომიერებას. იდეის ობიექტური არსებობა ნიშნავს კანონზომიერების ობიექტურ არსებობას. იდეის უპირატესობა სახეზე მოვლენის არსებაში კანონზომიერების გავლენის უპირატესობაზე მიუთითებს. ე. ი. ამაღლებულის ჰეგელისეული განსაზღვრება ცალკეული პიროვნების შეფასების პროცესში მისი ისტორიული როლის დადგენას გულისხმობს. ამაღლებულია ის პიროვნება, რომელიც ცხოვრების განვითარების კანონზომიერებაზე, ანუ რაც იგივეა, საზოგადოების ისტორიაზე მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს. ამაღლებულია პრომეთეოსისა და ჰერკულესის სახე. ალექსანდრე მაკედონ-

ნელისა და იულიუს კეისრის პიროვნება, რუსთაველისა და შექსპირის გენია.

სპეგელის თეორიის კიდევ უფრო ნათელსაყოფად ავიღოთ მარტივი მაგალითი. წარმოვიდგინოთ რომელიმე ქალი. თუ მასში სრულყოფილად შერწყმულია მისი საზოგადოებრივი ბუნება, მისი ადამიანური სახე, მისი მდიდარი შინაარსი მისსავე გარეგნობასთან, კეკლუცობასთან, სიკოხტავესთან, სინაზესთან და სხვა ე. წ. ქალურ სისუსტეებთან — ასეთი ქალი მშვენიერია; და თუ ჭარბობს საზოგადოებრიობა, ზოგადკაცობრიული ელემენტები, შინაარსის საოცარი სიღრმე, იმდენად რომ დაჩრდილულია გარეგნული, ფორმალური მხარე, კეკლუცობასა და სიკოხტავეზე ზრუნვა ეწირება საერთო ადამიანურ ინტერესებს, — მაშინ იგი ამალღებულია. კომიკურია კი ისეთი ქალი, რომელიც თავქარიანია, უშინაარსოა, გადაყოლილია საკუთარ გარეგნობაზე ფიქრს და მთელ ცხოვრებას მანკვა-გრეხვასა და სარკის წინ უზომო ტრიალში ატარებს.

ამ განმარტების მიხედვით ოფელიას და დეზდემონას სახე მშვენიერების განსახიერებაა, ხოლო ეანა დარკის პიროვნება ამალღებულია. ამალღებულია შუშანიკიცა და ქეთევან წამებულცი, რომელთა პირადი ბედნიერება ერის რწმენას ანუ მის სინდისს მსახერბლად შეეწირა.

ლიღებული შოთას უკვდავ ნაწარმოებში მოცემულია იდეალური ქალის ორი სახე. ცხადია, ავტორის მსოფლმხედველობა განსაზღვრავს მის მიერ შექმნილი სახეების ესთეტიკურ ღირსებას და, რამდენადაც რუსთაველის აზრით ქალში მთავარია მშვენიერება, ნესტანიცა და თინათინიც ქეშმარიტად მშვენიერ ქალთა ცოცხალ მაგალითებად წარმოგვიდგებიან. მიუხედავად ამისა, ცხოვრებისა და ადამიანის ბუნების მრავალფეროვნების ამსახველ გენიალურ გონებას არ შეეძლო ერთგვარი განსხვავება არ დაეჭირა იდეალურ ქალთა ტიპების არსებაში და ეს განსხვავება თავისებურად არ ასახულიყო ესთეტიკურ კატეგორიებში. თუ ნესტან-დარეჯანი მშვენიერების ნათელი გამოხატულებაა, თინათინი, უნდა ვიფიქროთ, უფრო ახლოა ამალღებულთან.

რუსთაველის გმირების მსგავსი ინტერპრეტაცია სრულებითაც არ ნიშნავს მათ ახსნას ჰეგელის ესთეტიკის ნიადაგზე ან კიდევ გერმანელი იდეალისტის შეხედულების დასაბუთებას მხატვრული ლიტერატურის უკვდავი ქმნილებებით, აქ უბრალოდ ადგილი აქვს იმის ცდას, თუ რამდენად შესაძლებელია ნამდვილი ხელოვნების ნაწარმოების ანალიზი რომელიმე თეორიის საფუძველზე, თუ რა თქმა უნდა, ეს თეორია მეცნიერულია და შეიცავს ქეშმარიტების მარც-

ვლებს. ხოლო ის გარემოება, რომ ჰეგელის ესთეტიკური მოძღვრება მეცნიერული ღირებულების მქონეა, დავას არ იწვევს, მიუხედავად მისი იდეალისტური გარსისა. ჰეგელის აზრით, ღმერთია. „ღმერთი წარმოადგენს სამყაროს შემქმნელს, — ამბობს იგი, — და ეს ყველაზე უფრო სრული გამოხატულებაა ამაღლებულობისა“.

იდეალისტური ესთეტიკის საწინააღმდეგოდ ჩერნიშევსკის მატერიალისტური თეორია უარყოფს ამაღლებულის კავშირს უსასრულობასთან. „საგანი ახდენს ამაღლებულის შთაბეჭდილებას ისე, რომ სულაც არ აღძრავს დაუბოლოებელის იდეას“ — ამბობს იგი თავის ავტორეცენზიაში. „ამაღლებული არის ის, — განაგრძობს აქვე, — რაც ბევრად უფრო მეტია, დიდია ყოველივე იმაზე, რასაც კი მას ვადარებთ. ასე მაგალითად, მყინვარი (ყაზბეგი) დიდებული მთა არის (თუმცა სრულიადაც არ წარმოადგენს რაღაც განუსაზღვრელს ან უსასრულოს), იმიტომ რომ ბევრად უფრო მაღალია იმ ბორცვაგორაკებზე, რომელთა ცქერას ჩვენ მივეჩვიეთ: ასე, ვოლგა დიდებული მდინარეა, იმიტომ რომ ბევრად უფრო განიერია პატარა მდინარეებზე; სიყვარული ამაღლებული ვნებაა, იმიტომ რომ ის ბევრად უფრო ძლიერია ყოველდღიურ წვრილმან ანგარიშებსა და ინტრიგებზე; იულიუს კეისარი, ოტელო, დეზდემონა — ამაღლებული პიროვნებებია, იმიტომ რომ იულიუს კეისარი ბევრად უფრო გენიალურია ჩვეულებრივ ადამიანებზე, ოტელოს უყვარს და ექვიანობს, დეზდემონას უყვარს ბევრად უფრო ძლიერ, ვიდრე ჩვეულებრივ ადამიანებს“.¹

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

ეს აზრი სავესებით სწორია. ასევე სწორია ჩერნიშევსკის შემდეგი მტკიცება: ამაღლებული თვისების მქონე საგანთა არსებობა და მათ მიერ გამოწვეული ტკბობა უშუალოდ დამოკიდებულია დამტკბობი ადამიანის შეხედულებებზე. ამაღლებულია ის, რაც ბევრად უფრო დიდია იმ საგნებზე, რომლებსაც ვადარებთ. მშვენიერისა და ამაღლებულის სინამდვილეში ობიექტური არსებობა ურიგდება ადამიანის სუბიექტურ შეხედულებებს².

კანტის, ჰეგელისა და ჩერნიშევსკის შეხედულებათა გადამუშავე-

¹ ჩერნიშევსკი, რჩული ფილოსოფიური თხზულებანი, გვ. 458.

² იქვე.

ბის საფუძველზე უნდა მოხდეს ამაღლებულის კატეგორიის შემდგომი ანალიზი.

✓ ამაღლებული, ისე როგორც მშვენიერება, სოციალური შინაარსით განსაზღვრული ესთეტიკური კატეგორიაა. ადამიანების წარმოდგენა ამაღლებულის შესახებ იმ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა შედეგია, რომელშიც ყალიბდება მათი გემოვნება და გემოვნებასთან ერთად—ზნეობრივი და პოლიტიკური შეხედულებები. ერთი და იგივე ისტორიული პიროვნება ერთ ეპოქას და ისიც ამ ეპოქის რომელიმე სოციალურ ჯგუფს შეიძლება მოეჩვენოს ამაღლებულად და არ მოეჩვენოს ასეთად სხვა ეპოქის, ან სხვა სოციალური ჯგუფის წარმომადგენელს; ყველაფერი დამოკიდებულია გარემოს ხასიათსა და თვალსაზრისზე.

ზნეობრივი, იდეოლოგიური და მსგავსი ფაქტორების მონაწილეობა ამაღლებულში მეტყველებს იმაზე, რომ ამაღლებული, მშვენიერებისაგან განსხვავებით, არ არის ტიპური ესთეტიკური მოვლენა. მაგრამ ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ ამაღლებულის გაშოცხადება ესთეტიკურ კატეგორიად საფუძველს მოკლებულია. მიუხედავად იმისა, რომ ინტელექტუალური მომენტები, ზნეობრივი ნორმები და ა. შ. არსებით გავლენას ახდენს ამაღლებულის ფორმაში გახვეულ ესთეტიკურ შეფასებაზე, სუბიექტის სულიერი განწყობილება, ემოციური მდგომარეობა ისეთია, რომ საკუთებით შეესაბამება ესთეტიკურის ბუნებას. ამაღლებული ობიექტის ისეთივე უშუალო შეფასებაა, როგორც მშვენიერი. როდესაც ბუნების სტიქია ჩვენში ესთეტიკურ კმაყოფილებას იწვევს, რა თქმა უნდა, სრულებით არ ვაცნობიერებთ იმ გარემოებას, თუ რა ძალა აქვს ამ სტიქიას, რა საფუძველი არსებობს იმისათვის, რომ იგი მიჩნეულ იქნეს ესთეტიკურად მიმზიდველ მოვლენად, უბრალოდ შევიგრძნობთ მის აღმატებას და ეს პროცესი სიამოვნებას იწვევს. შეფასება, როგორც ყოველი ესთეტიკური შეფასება, მიმდინარეობს ანუ ხორციელდება შეგრძნების ფორმით.

ამაღლებული მოვლენა გამოირჩევა სიძლიერით. ცხადია ვერ იქნება ამაღლებული სუსტი და უსუსური არსება. ადამიანს იზიდავს და იპყრობს ძალა, რომელიც აუცილებელია ცხოვრების უკეთ მოწყობისა და განვითარებისათვის. ძლიერება მუდამ იყო და იქნება ადამიანურ მისწრაფებათა ობიექტი, რამაც თავისი ასახვა პოვა ხალხურ თქმულებებსა და ლეგენდებში.

გარეგანი ძალა შიშის ერთ-ერთი წყაროა, ამიტომ თუ მშვენიერების დროს ესთეტიკური სუბიექტის სულიერი მდგომარეობა სრულია, მთლიანია, ადგილი აქვს შინაგან ჰარმონიას. მშვენიერებისაგან

განსხვავებით, ამალღებულის განცდა წინააღმდეგობრივი მომენტებითაა აღსავსე; სუბიექტი ერთგვარად დაძაბულია, რადგან შორეული, მაგრამ აუცილებელი კავშირი აქვს შიშთან.

ამალღებულის კავშირი შიშის გრძნობასთან მის ესთეტიკურ ბუნებას ერთი შეხედვით საეჭვოდ ხდის. შიში პრინციპში უსიამოვნო განცდაა და იბადება კითხვა, რამდენადაა შესაძლებელი მასთან დაკავშირებული ემოციური მდგომარეობა ესთეტიკური კმაყოფილების ფორმად ჩაითვალოს?

რაღა თქმა უნდა, თუ ადამიანში იმდენად ძლიერია შიშის განცდა, რომ იგი მთელ მის არსებას მოიცავს, ლაპარაკი ესთეტიკურ კმაყოფილებაზე უაზრობაა. მაგრამ როდესაც შიში ერთგვარად გდალაზხულია, გადალაზხულია არა იმ აზრით, რომ იგი საერთოდ მოხსნილია და აღარ არსებობს, არამედ იმ აზრით, რომ უშუალო მოქმედებაში არ იმყოფება, გადატანილია გარკვეულ დისტანციაზე, ე. ი. შეხელებულია მისი ფაქტიური ზემოქმედების ძალა, — თავისუფლად შეგვიძლია მივეცეთ ესთეტიკურ კმაყოფილებას. ასე მაგალითად, ლომი ან ვეფხვი საშიში ცხოველებია. ალბათ არც ერთი ჩვენგანი არ ინდოზებდა მასთან შეჯახებას, პირისპირ შეხვედრას ულრან ტყეში, მაგრამ ამავე დროს სრულებითაც არ არის გამორიცხული, რომ მათმა დანახვამ კმაყოფილება, ესთეტიკური სიამოვნება მოგვანიჭოს. ეს შესაძლებლობა მაშინაა მოსალოდნელი, როდესაც ჩვენს ფიზიკურ არსებობას საფრთხე არ ელის, ე. ი. როდესაც თავს ვგრძნობთ უშიშარ მდგომარეობაში. ზედმეტია იმის მტკიცება, რომ უშიშარ მდგომარეობაში ყოფნა საზოგადოდ უშიშროების გარანტიად ვერ გამოდგება და ლომიცა და ვეფხვიც კვლავ საშიშ ცხოველებად რჩებიან, მაგრამ რაკი საშიშროებას რეალური ხასიათი არა აქვს, ადამიანის სული მზადაა კმაყოფილების მისაღებად. უშუალო საფრთხის არარსებობა მასში ნეგატიურ მხარეს ძალას უკარგავს და თავს იჩენს პოზიტიური.

ამალღებულის კავშირი შიშის გრძნობასთან აბსოლუტურად არ გულისხმობს შიშის კავშირს ამალღებულთან. ის, რაც ამალღებულია, თავისებურ შიშსაც იწვევს, მაგრამ ყველაფერი, რაც საშიშია, ამალღებული როდია. მორიელი საშიში ცხოველია, მაგრამ ამის გამო იგი არავისთვის არ არის ამალღებულ.

როგორი ხასიათი აქვს შიშს ამალღებულის შემთხვევაში?

რაკი ამალღებული მოვლენა განსაკუთრებული ძლიერების მქონეა, იქნებ მასთან დაკავშირებული შიშიც გამოირჩევა თავისი განსაკუთრებულობით, იქნებ საოცრად დიდი და არა პატარ-პატარა შიშის გამომწვევი მოვლენა შეიძლება იქცეს ამალღებულად? იქნებ ამალ-

ლებულია ის მოვლენა, რასაც კატასტროფული საშიშროების სახე აქვს და არა წერილმანი აღლევებისა? იქნებ მიწისძვრა იმიტომაც ამალღებული, რომ მისგან გამოწვეული საშიშროების მასშტაბი საოცრად დიდია შედარებით იმასთან, რაც, მაგალითად, მორიელის ან რომელიმე ქვეწარმავლის წარმოდგენას ახლავს?

ამალღებულის განსაზღვრა შიშის ხარისხებით უსაფუძვლოა. უსაფუძვლოა იგი იმიტომ, რომ, ჯერ ერთი, შიშის გაზომვა საერთოდ ძნელი საქმეა და, მეორეც, ის, რასაც ახლავს დიდი შიში, აუცილებელი არ არის იყოს ამალღებული. სიკვდილზე უფრო საშიში არაფერია, მაგრამ იშვიათადაა იგი ამის გამო ამალღებული. გარდა ამისა, ამალღებულის ბუნების გამოსარკვევად მსგავსი მიდგომა პრინციპულად გაუმართლებელია. ამალღებულთან დაკავშირებული შიშის სპეციფიკა მის სიდიდეში კი არ არის, არამედ გამომწვევი მოვლენის ხასიათსა და მასთან სუბიექტის დამოკიდებულების თავისებურებებში.

არსებობს მთელი რიგი მოვლენები, რომლებიც ადამიანში იწვევს შიშს და შიშთან ერთად სიყვარულსა და პატივისცემას. ეს ხდება მაშინ, როდესაც ხსენებული მოვლენა ზნეობრივად თუ სხვა აზრით დადებითი მომენტების მატარებელია. ძალა, რომელიც მხოლოდ სპობს, უარყოფით რეაქციას იწვევს, მაგრამ ძალა, რომელსაც მოსპობასთან ერთად აშენებაც შეუძლია, ადამიანის მიერ სხვაგვარად აღიქმება. თუ ცხოველთა სამყაროდან ლომი უფრო ამალღებულის შთაბეჭდილებას ქმნის და მორიელი საზიზღარის, ეს იმიტომ, რომ ლომის შესახებ წარმოდგენა ადამიანის ცნობიერებაში დაკავშირებულია ისეთ ზნეობრივად მოსაწონ ნიშნებთან, როგორიცაა სულგრძელობა, სუსტისადმი მფარველობის გამოჩენა და ა. შ. იმავე სურათს აქვს ადგილი პიროვნების შეფასების დროს, რომელიმე ისტორიული პიროვნება ამალღებულია ესთეტიკური სუბიექტის წარმოდგენაში, თუ იგი ძლიერებასთან ერთად ადამიანური ღირსების გამომხატველი ნიშნების მატარებელია (გონიერება, შორსმჭკვრეტელობა, სულდიდობა, კეთილშობილება, შეუპოვრობა და სხვ.).

ამრიგად, ამალღებულთან დაკავშირებული შიში უმეტესად ვლინდება მოკრძალებისა და მორიდების ფორმით, რომელსაც შემდეგ აღტაცების ხასიათი აქვს და რომელიც თაყვანისცემის წყაროდ იქცევა, თაყვანისცემასთან ერთად კი გარკვეულ პირობებში—სიყვარულის მიზეზადაც.

ამალღებული მოვლენა განსაკუთრებულია არა მხოლოდ თავისი ძლიერებით, არამედ სიდიდითაც. წარმოდგენა ამალღებულზე მჭიდროდაა დაკავშირებული მოვლენის ფიზიკურ სიდიდესთან. ხშირია

წემთხვევა, როდესაც პიროვნება, რომლის შემოქმედება და მოღვაწეობა ამაღლებულის შთაბეჭდილებას ტოვებს, ფიზიკურადაც ჩვეულებრივზე უფრო დიდად წარმოგვიდგება. ამაღლებული არ შეიძლება იყოს კოხტა. ამ გარემოებას ფაქტიურად ამაღლებულ მოვლენაში გარეგნული ფორმის ესთეტიკურ ღირსებათა უგულვებელყოფამდე მივყავართ. თუ ობიექტის გარეგნული ფორმა მშვენიერების შემთხვევაში ერთ-ერთი მთავარი და არსებითი მომენტი, ამაღლებულის დროს ამას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ალარა აქვს. კიდევ მეტიც, იგი ფაქტიურად არც კი თამაშობს რაიმე როლს, რის გამოც ამაღლებული საეხებით შესაძლებელია გამოვლინდეს გარეგნულად უმსგავსო, მახინჯ ფორმაშიც. ამაღლებული ძირითადად განისაზღვრება მოვლენის შინაგანი ღირსებებით. მაღალი მორალური თვისებებით დაჯილდოებული ადამიანი ამაღლებულია, რაოდენ უფერულიც არ უნდა იყოს მისი გარეგნობა. რკინისებური ნებისყოფისა და შეუპოვარი სულისკვეთების ადამიანი ამაღლებულია, რაოდენ მოუხეშავად და ტლანქადაც არ უნდა გამოიყურებოდეს გარეგნულად. საზოგადოებისა და მისი წევრებისათვის დამახასიათებელი ისეთი ნიშნები, როგორიცაა გმირობა, ვაჟკაცობა, თავდადება, პირდაპირობა, ბრძოლისუნარიანობა, გამტანიანობა და ა. შ. არსებითად ამაღლებულის განცდას იწვევს და არა მშვენიერების.

გრძნობადი ფორმის არაარსებითი მნიშვნელობა განაპირობებს ამაღლებულის გადმოცემის სიძნელეს გამოსახვითი საშუალებებით. ხელოვნების ის დარგები, რომლებიც აგებულია გრძნობადი ფორმის მასალის საფუძველზე, მაგალითად ფერწერა, სუსტად გვაძლევენ ამაღლებულს. სამაგიეროდ საკმარისად ძლიერია და სრულყოფილი ამაღლებულის ასახვა ხელოვნების იმ დარგებში, რომელთაც არ გააჩნიათ გრძნობადი ფორმა, კერძოდ მუსიკაში.

ზემოთ ჩვენ ლაპარაკი გვქონდა ამაღლებულში წინააღმდეგობრივი მომენტების არსებობის შესახებ, მაგრამ ეს წინააღმდეგობა არ უნდა გვესმოდეს აბსოლუტური აზრით. წინააღმდეგობაში ამაღლებულის, როგორც ესთეტიკური ფენომენის განმსაზღვრელი ბუნების დანახვა იქნებოდა კანტიანური შეხედულების ბრმა განმეორება, 'შეხედულებისა, რომელიც უთუოდ საჭიროებს შესწორებებს. ესთეტიკური კმაყოფილება, როგორც ფაქტი, შინაგანად ჰარმონიულია. წინააღმდეგობა, რომელზეც ლაპარაკია ამაღლებულის განცდაში, ამ განცდის ანალიზის, მისი წარმოშობა-განვითარებაში განხილვის შედეგია. უფრო სწორად, ამაღლებულის როგორც ესთეტიკური ფენომენის ასახვას კი არ ახასიათებს წინააღმდეგობა, არამედ ამ ასახვის

ჩამოყალიბების პროცესს, ამდლებულ მოვლენასთან სუბიექტის დამოკიდებულების სხვადასხვა ასპექტს.

ამდლებულის ასეთი თავისებურების ფესვები ადამიანის ბუნებაში უნდა ვეძებოთ. ბავშვობიდანვე ყოველი მოაზროვნე არსება მიისწრაფვის მასზე ძლიერისა და სრულყოფილისაკენ. ეს ბუნებრივი მიწრაფება შეიძლება კიდევ უფრო განვითარდეს, ან დაქვეითდეს აღზრდის შედეგად. დაქვეითება მოასწავებს ადამიანში შიშის დანერგვას, მოშიშარი სულისკვეთების შექმნას, განვითარება—შიშისაგან განთავისუფლებას.

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

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

თუ მშვენიერებას, როგორც მხატვრული სინამდვილის უნივერსალურ მომენტს, ხელოვნების ყველა დარგი თანაბარი წარმატებით გვაძლევს, ამდლებულის ასახვა დაკავშირებულია იმ ხერხებსა და საშუალებებზე, რომელსაც მიმართავენ ხელოვნების ცალკეული

დარგები. ამაღლებულის კეშმარიტი ნიმუშების შექმნა შეუძლია არქიტექტურას, მუსიკას და პოეზიას. არქიტექტურაში ამაღლებულის ცოცხალ მაგალითებად მიჩნეულია ფარაონთა ეპოქის ცნობილი პირამიდები. თანამედროვე არქიტექტურიდან შეგვიძლია დავასახელოთ ცათამბჯენები. მუსიკაში ამაღლებულის განსახიერებაა ბეთჰოვენის სიმფონიები.

უშუალოდ ადამიანის როგორც ამაღლებული მოვლენის გამოსახვა ხელოვნების ერთ-ერთი პირველხარისხოვანი ამოცანაა. მისი განხორციელება თავისებურ სირთულეებთანაა დაკავშირებული და ზოითხოვს მხატვრული ასახვისაგან მოქნილ და შედარებით ფართო შესაძლებლობათა მქონე საშუალებათა გამოყენებას. ამ მხრივ უპირატესი მნიშვნელობა ენიჭება მხატვრულ ლიტერატურას. მხატვრული ლიტერატურის ანუ პოეზიის ძალა იმაშია, რომ მას შესწევს ამაღლებული სახეების შექმნის უნარი ჩვეულებრივი, უბრალო ადამიანების ფორმაში.

ამაღლებულის შექმნა გარკვეულ სიძნელებებს აწყდება გამოსახვითი საშუალებების გამოყენების დროს. მაგრამ ეს სრულებითაც არ ნიშნავს, რომ ამაღლებულის ასახვა შეუძლებელი იყოს ფერწერასა და მით უფრო სკულპტურაში. მსოფლიო კლასიკურ ხელოვნებას მოეპოვება არა ერთი საბუთი იმისა, თუ რამდენად წარმატებით შეიძლება განხორციელდეს ამაღლებულის ასახვა სკულპტურაში და შემდეგ ფერწერაში. რაც შეეხება დეკორატიულ ხელოვნებას და ორნამენტიკას, ამაღლებულის გადმოცემა თითქმის გამორიცხულია.

ამაღლებული მჭიდროდაა დაკავშირებული ესთეტიკის სხვა კატეგორიებთან. ამაღლებულის კავშირი მშვენიერებასთან იმდენად პირდაპირია, რომ ხშირად ძნელიც ხდება მათი ერთმანეთისაგან გათიშვა, გამოყოფა. მოვლენა, რომელიც მშვენიერია, ამავე დროს ამაღლებულიცაა და მოვლენა, რომელიც ამაღლებულია, ამავე დროს მშვენიერიცაა. ასე მაგალითად, ქართველი ხალხის წარმოდგენაში თამარ მეფის სახე ერთდროულად მშვენიერების განსახიერებაცაა და ამაღლებულისაც.

ასევე პირდაპირია და უშუალო ამაღლებულის კავშირი ტრაგიკულთან. ძირითადად დიადი, ძლიერი ენერჯისა და პოტენციის მატარებელი მოვლენის დაღუპვა ტრაგიკული და არა ისედაც დასნეულებულისა და უსუსურის. ტრაგიკულია ტროას დაცემა, კენისის სიკვდილი, ჰამლეტისა და ოტელოს ბედი, რადგან თითოეული მათგანი ამაღლებულია.

რაც შეეხება ამაღლებულის კავშირს კომიკურთან, ერთი შეხედვით შეიძლება უცნაურად მოგვეჩვენოს, მაგრამ სინამდვილეში იგი

ისევე ბუნებრივი და შინაგანია, როგორც კავშირი მშვენიერთან და ტრაგიკულთან. არსებობს გამოთქმა: დიადიდან სასაცილომდე ერთი ნაბიჯიაო. და მართლაც, რაც უფრო ამალღებულა მოვლენა, მით უფრო იზრდება კომიკურ გარემოში ჩაეარდნის საშიშროება. თუ რაიმე ნაკლი უბრალო ადამიანის მიმართ არ იწვევს კომიკურ სიტუაციას, იგავე ნაკლი დიდ ადამიანს შეიძლება სასაცილოდაც ხდიდეს. ერთი მხრივ ამალღებულისა და მეორე მხრივ კომიკურის ცოცხალ ერთიანობას წარმოადგენს დონ-კიხოტის პიროვნება. ამალღებულა ის მიზნები და ამოცანები, რომლისთვისაც იბრძვის დონ-კიხოტა, ასევე ამალღებულა მისი რაინდული დიდბუნებოვნება, შეუპოვარი და თავდადებული სწრაფვა მაღალი იდეალებისაკენ. მაგრამ კომიკურია ის საშუალებანი, რითაც იგი ფიქრობს მათ განხორციელებას.

III. ტ რ ა ბ ი კ უ ლ ი

ტერმინი „ტრაგიკული“ წარმოიშვა ტრაგედიიდან. ტრაგედია კი ორი სიტყვის—„ტრაგოს“ (τραγος) და „ოდეს“ (ὄδη) სინთეზია და ნიშნავს „თხის სიმღერას“. ძველ საბერძნეთში, კერძოდ ათენში, ღვინისა და განაყოფიერების ღმერთის დიონისეს საპატივცემოდ ეწყობოდა ზეიმები, თეატრალური წარმოდგენები, რომლებზეც გამოდიოდა თხის ტყავში გახვეული მომღერალთა გუნდი. გუნდი ასრულებდა სპეციალურ ჰიმნებს — დითირამბებს. სიმღერას იწყებდა პირველი ხმა, ხოლო დანარჩენი ეპასუხებოდა. შესრულებული დითირამბების ტექსტუალურ საფუძველს, როგორც წესი, წარმოადგენდა თქმულებები დიონისეს შესახებ. აი ზოგიერთი მათგანიც:

ოლიმპოს მბრძანებელს შეუყვარდა მშვენიერი სემელა, მეფე კადმოსის ქალიშვილი. ერთხელ ზევსი შეჰპირდა სემელას, რომ მის ნებისმიერ თხოვნას შეასრულებდა. ზევსის მეუღლემ ქალღმერთმა ჰერამ, რომელსაც სძულდა თავისი მოქიშპე, ურჩია სემელას ეთხოვა ღმერთების მეფისათვის მოვლენილიყო საკუთარი დიდების სრულ ფორმაში. სემელას არ ესმოდა ჰერას რჩევის მაცდური ხასიათი და ბრმად დაჰყვა მას. როდესაც ზევსმა მოისმინა სატრფოს თხოვნა, შეწყუბდა, მაგრამ გვიანდა იყო. პირობის გადათქმა აღარ შეეძლო. სემელას თხოვნისამებრ მოევლინა ჰეჰა-ქუხილის ღმერთი მთელი თავისი ძლიერებით კადმოსის სასახლეს. ზევსის ხელებში ელვა ბრწყინავდა და წვადა იქაურობას. აღმოდებული სემელა დაემხო მიწაზე. სასოწარკვეთილმა იგრძნო, თუ როგორ შეიქნა საკუთარი თხოვნის მსხვერპლი. დაიღუპა სემელა. მისგან გაჩნდა ჯერ კიდევ

განაყოფიერებაში მყოფი, სიცოცხლის უნარს მოკლებული დიონისე. ზევსმა შვილის გადარჩენის მიზნით იგი ჩაიხაზა ბარძაყში. ზამის სხეულში მომაგრდა ჩვილი ბავშვი და ხელმეორედ დაიბადა ამ ქვეყანაზე. დავეყვაცებული დიონისე თავისი ამალით მოგზაურობას შეუდგა. იგი გადადიოდა ერთი ქვეყნიდან მეორეში სიმღერითა და ცეკვითადაც, აწყობდა ორგებს, ასწავლიდა ხალხს ღვინის დაყენებას და ნერგავდა მათში საკუთარ კულტს. დიონისეს მისწრაფება — ეცნოთ იგი ღმერთად ხშირად წინააღმდეგობას აწყდებოდა. მაშინ ზევსის უკანონო ვაჟიშვილი ძალას მიმართავდა. მისი ძალმომრეობის მსხვერპლი შეიქნა თრაკიის მეფე ლიკურგი, მინიასის სამი ქალიშვილი, რომელთაც უარი განაცხადეს დიონისეს მიერ გამართულ ორგებში მონაწილეობის მიღებაზე და რის გამოც ისინი მრისხანე დიონისემ დამპყრებელ გადააქცია, ტირენის პირატები და სხვა. სამაგიეროდ დიონისე უსაზღვრო მოწყალებას იჩენდა ყველას მიმართ, ვინც თავიანთ სცემდა და აღიარებდა მის ღვთაებრივ ბუნებას. დიონისეს არც მოწყალებას მოაქვს მაინცდამაინც ბედნიერება ადამიანისათვის. ასე მაგალითად, იკაროსის სტუმართმოყვარეობით კმაყოფილმა დიონისემ გულუხვ მასპინძელს აჩუქა ვაზის ნერგი და ასწავლა მისგან ღვინის დაყენება. ერთხელ იკაროსი გაუმასპინძლდა მწყემსებს. ღვინისაგან დამთვრალმა მწყემსებმა იფიქრეს, რომ იკაროსმა ისინი მოწამლა და მოკლეს, ხოლო მისი გვამი დამარხეს. ქალიშვილმა ერიგონემ ღიღი ხანი ეძება მამის საფლავი, ბოლოს ერთგული ძაღლის მაიხრას დახმარებით როგორც იქნა მიაგნო და გაუბედურებულმა საფლავზე ამოსულ ხეზე თავი ჩამოიხრჩო. დიონისემ იკაროსი, ერიგონე და ერთგული ძაღლი ზეცაში აიყვანა, სადაც მას აქეთ ეს იშვიათი სამეული ვარსკვლავებდად ანათებენ.

ამრიგად, ანტიკური მითოლოგიის თანახმად დიონისეს სახელთანაა დაკავშირებული სიკვდილი და სიცოცხლის ხელახალი აღდგენა, უკვდავება, უბედურება და ბედნიერება, სიხარული და მწუხარება. ეს ფაქტი საგულისხმოა ტრაგიკულის ანალიზის დროს.

ტრაგიკული. როგორც ესთეტიკური კატეგორია, სწორედ ისეთი კმაყოფილებაა, რომელიც გამოწვეულია, ან დაკავშირებულია მწუხარებასთან. იმის გამო, რომ მიაჩნია ულოგიკობად მწუხარება ანუ სავალალო ფინალი—იყოს კმაყოფილების წყარო, ბევრი უარყოფს ტრაგიკულის ესთეტიკურ შინაარსს ცხოვრებაში. ცხოვრებაში მომხდარი უბედურება არასოდეს არ შეიძლება იწვევდეს კმაყოფილებას და მაშასადამე არ შეიძლება იყოს ესთეტიკური სიამოვნების წყარო. ტრაგიკული, როგორც ესთეტიკური ფენომენი, გვხვდება ხელოვნე-

ბაში. მხოლოდ ხელოვნებაში შეიძლება უბედურებას ჰქონდეს ესთეტიკური ღირებულება. ოტელოს უბედურება იმდენად არის ესთეტიკური კმაყოფილების წყარო, რამდენადაც მას ადგილი აქვს სცენაზე და არა სინამდვილეში.

ექვს გარეშეა, რომ მწუხარება, რომლის უშუალო მონაწილენი ვართ, ესთეტიკური ვერაფრით ვერ იქნება. მაგრამ განა არ არსებობს ცხოვრებაში ისეთი უბედურება, რომელსაც დროთა ვითარებაში საზოგადოების თვალში მაღალი ღირსებები ენიჭება? განა ცოტაა ისეთი სიკვდილი, რომელიც ადამიანთა მისაბაძი და ალტაცების საგანი ხდება? პიროვნება, რომელიც გამირულად იღუპება სამშობლოსათვის ან მაღალი იდეებისათვის, ბუნების ძალებთან ბრძოლაში და ა. შ. განა ჩვენში გულისტივილთან ერთად ალტაცებასაც არ იწვევს? ზართალია ამ შემთხვევაში ესთეტიკური კმაყოფილების ხარისხი განიზომება იმ დისტანციით, რომლითაც მოვლენასთან მიმართებაში ვიმყოფებით, მაგრამ განა ნებისმიერი ესთეტიკური კმაყოფილება დისტანციაზე არ არის დამოკიდებული? ცხადია, რომ ახლობლის გამირული დაღუპვა არ გამოიწვევს ესთეტიკურ კმაყოფილებას. ამრიგად, უნდა ვიფიქროთ, რომ ტრაგიკულს ისევე აქვს ადგილი სინამდვილეში, როგორც მშვენიერს და ამაღლებულს.

(ტრაგედიას და მის პრობლემას საკმაოდ დიდი ყურადღება ექცევა ანტიკურ ეპოქაში. ეს ყურადღება ერთი მხრივ გამოვლინდა იმ შედეგების სახით, რომლებიც ხელოვნების ამ ქანრში შექმნა ძველმა საბერძნეთმა. სოფოკლეს, ესქილეს და ევრიპიდეს ქმნილებანი დღემდე ნიმუშებს წარმოადგენენ დრამატული ხელოვნების დარგში. რამდენ უამთა სვლას გადასწვდა ოიდიპოსის, ორესტეასი და მედეას ტრაგედია. მეორე მხრივ ასევე საუკუნეებს ეზიარა არისტოტელეს „პოეტიკა“, რომლის საკმაო ნაწილი ტრაგედიის საკითხების განხილვას ეძღვნება. თითქოს აქ ყველაფერი ბუნებრივად გამოიყურება. იქ, სადაც პრაქტიკამ ბრწყინვალედ შეასრულა თავისი მისია, თეორიაც ცდილობს ერთგვარი ხარკი მოიხადოს შთამომავლობის წინაშე.

არისტოტელეს ტრაგედია მიაჩნია ხელოვნების მწვერვალად. იგი ხაზს უსვამს მის შემეცნებით და ეთიკურ-ღირებულებას, კათარზისის თეორიის ავტორისათვის ტრაგედია წარმოადგენს სინამდვილის დრმა ფილოსოფიურ ასახვას. იგი გვაძლევს არა იმას, რაც მოხდა, რასაც შეიძლება შემთხვევით ჰქონდა ადგილი, არამედ იმას, რაც უნდა მომხდარიყო, რასაც უფრო გააჩნდა ლოგიკური საფუძველი. ამ აზრით საერთოდ ხელოვნება და კერძოდ ტრაგედია მაღლა დგას ისტორიაზე, რომელიც ფაქტების უბრალო კონსტატაციით კმაყოფილ-

დება. ტრაგედიის აღმზრდელობითი მნიშვნელობა იმაშია, რომ იგი ადამიანის სულის განწმენდას (კათარზისი) ახდენს შიშისა და თანაგრძნობის საშუალებით. ტრაგიკულის გმირი თანაგრძნობას იმსახურებს თავისი დიდებუებოვნების გამო, ტრაგედიის მიბაძვის საგანი საუკეთესო ადამიანებია — ამბობს არისტოტელე. იგი თანაგრძნობას იმსახურებს იმითაც, რომ უდანაშაულოა. ტრაგიკულის გმირი იღუპება არა მისი უმსგავსებისა და ბიწიერების გამო, არამედ გაუგებრობისა და ბედისწერის შედეგად

კლასიციზმის ესთეტიკური თეორია ტრაგედიას ასევე თვლის ხელოვნების უმაღლეს ეანრად, რომელიც გვიხატავს გამოჩენილ პიროვნებათა უბედურებასა და ტანჯვას. ტრაგედიის გმირი არ შეიძლება იყოს ჩვეულებრივი, პატარა ადამიანი. იგი უნდა გამოირჩეოდეს თავისი ძლიერებითა და მაღალზნობრივი თვისებებით, რის გამოც მისი მოქმედება მუდამ მორალურად გამართლებულია, წინააღმდეგ შემთხვევაში ვერ გამოიწვევდა იმ თანაგრძნობასა და გულსტკივილს, რომელიც თან ახლავს მის დაღუპვას.

ლესინგი ჟარყოფს კლასიციზმის ამ მოსაზრებას. სრულებითაც არ არის სავალდებულო ტრაგედიის გმირი ხასიათდებოდეს რაიმე განსაკუთრებული ღირსებებით, თანაგრძნობის განცდა უჩნდება ადამიანს უფრო მსგავსის მიმართ. ამრიგად, ჩვეულებრივი ადამიანის უბედურებას უფრო მეტი მორალური ზემოქმედების ძალა აქვს, ვინემ ზეადამიანისას. ტრაგედიამ უნდა გამოხატოს ცხოვრების საშინელებანი ყოველგვარი გადაქარბებისა და შერბილების გარეშე, ისე რომ ნაჩვენები იქნეს მისი შინაგანი კანონზომიერება და აუცილებელი ხასიათი. ტრაგიკული, ლესინგის აზრით, სამყაროს წარმავალი მომენტია. იგი არ გამოირიცხავს ჰარმონიასა და სამართლიანობას, რაც მიუთითებს ტრაგიკულში ოპტიმისტური მოტივის არსებობის შესახებ.

ტრაგიკულში შინაგანი აუცილებლობის არსებობაზე ხაზგასმით ლაპარაკობს ჰეგელი, ტრაგედიებში არ შეიძლება ადგილი ჰქონდეს ინდივიდუუმების შიშველ დაღუპვას. ტრაგიკული უნიადაგოა იქ, სადაც თანაბრად შესაძლებელია კეთილი დასასრული; კონფლიქტების ტრაგიკულობა და მათი გადაწყვეტა მიზანშეწონილია იქ, სადაც ეს აუცილებელია, თუ აუცილებლობა მოხსნილია, შიშველი ტანჯვა და უბედურება ყოველმხრივ გაუმართლებელია. ტრაგიკული კონფლიქტების დროს დაპირისპირებულ ძალთა შეთანხმება შეუძლებელია. ტრაგედიის კონფლიქტი შეურიგებელია, რამდენადაც იგი გამოწვეულია ღრმა წინააღმდეგობებით. თუკი ინტერესები ისეთია, რომ მათთვის არ ღირს ინდივიდუუმების მსხვერპლად მიტანა და შესაძლე-

ბელია კონფლიქტის მოგვარება, მაშინ არ არსებულა ტრაგიკული ფინალის საჭიროება. მაგრამ როცა მიზანი, რისთვისაც წარმოგბს ბრძოლა, ტრაგიკულ ხასიათს სიცოცხლეზე მეტად უღირს, უბედური დასასრული გვევლინება როგორც მოქმედების ლოგიკური შედეგი.

ტრაგიკულის პრობლემას, შეიძლება ითქვას, ცენტრალური ადგილი უკავია თანამედროვე ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში. იგი ერთგვარად გამოხატავს იმ სულისკვეთებას, რითაც ხასიათდება თანამედროვე ბურჟუაზიული საზოგადოება და მისი იდეოლოგია. განსაკუთრებით გავრცელებულია ტრაგედიის ირაციონალისტური განმარტება, რომლის ფესვები შოპენჰაუერისა და ნიცშეს ფილოსოფიიდან მომდინარეობს.

ამა თუ იმ პრობლემის მარქსისტული ანალიზი მოითხოვს სოციალური მოტივებით ხელმძღვანელობას, ამიტომ ტრაგიკულის კატეგორიის ახსნაც მშვენიერებისა და ამაღლებულის მსგავსად სოციალურ ნიადაგზე უნდა მოხდეს. ენგელსი 1859 წელს ფერდინანდ ლასალისადმი მიწერილ წერილში შენიშნავს: „ჩემი აზრით, ტრაგიკული კოლიზია ისტორიულად აუცილებელ პოსტულატსა და მისი განხორციელების პრაქტიკულ შესაძლებლობას შორის მდგომარეობს“¹.

ტრაგიკულის შემთხვევაში საქმე გვაქვს დიდი მასშტაბის უბედურებასთან, კატასტროფასთან. ტრაგიკულის გმირი, როგორც წესი, იღუპება. მაგრამ ყოველი კრახი გმირის მოქმედებაში როდი წარმოადგენს ტრაგიკულს. ტრაგედიის დროს აუცილებელია არსებობდეს თანაფარდობა მოქმედების მიზანსა და მისი შესრულების საშუალებებს შორის. თუ გმირი იღუპება ისეთი მიზნებისა და ამოცანების შესრულებისათვის ბრძოლაში, რომლის მიღწევა მის შესაძლებლობას აღემატება, მაშინ მოქმედება არ არის ტრაგიკული შინაარსის მატარებელი. მაგალითისათვის ავიღოთ დონ-კიხოტისა და ჰამლეტის პიროვნება. თუ შევადარებთ მათ სულიერ ძალებს, დაეინახავთ, რომ დონ-კიხოტის პიროვნებაში უფრო მეტია გმირისათვის დამახასიათებელი თვისებები, ვინემ ჰამლეტში. დონ-კიხოტი შეუპოვარია და თავდადებული, მას არ აშინებს არაერთარი დაბრკოლება და მზად არის მსხვერპლად შესწიროს თავი მის წინაშე დასახულ დიად მიზნებს. ჰამლეტი შედარებით სუსტი არსებაა, მერყევი და გაუბედავი. მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, მის „გაბედულებას მოსაზრება უსუსტებს უუქსა“. და მიუხედავად ამისა, ჰამლეტის სიტუაცია ტრაგიკულია, დონ-კიხოტისა კი არა. და ეს იმიტომ, რომ მიზანი, რომელსაც დონ-

¹ მარქსი, ენგელსი, რჩეული წერილები, 1949, გვ. 117.

კიხოტი ისახავს, დიდად აღმატება მის შესაძლებლობას. მას სურს ქვეყნად უსამართლობისა და უთანასწორობის მოსპობა, რაც, ცხადია, ერთი ადამიანისათვის სავსებით მიუღწეველია; სიტუაცია, რომელშიც გმირი იმთავითვე განწირულია დასაღუპავად, არ არის ტრაგიკული სიტუაცია. კრახი, რომელიც ბუნებრივად გვეჩვენება, გულისტკივილს ვერ გამოიწვევს. გულისტკივილი ახლავს მხოლოდ იმ მოქმედებას, რომელსაც არ უნდა ჰქონოდა, ან ყოველ შემთხვევაში შეიძლებოდა არ ჰქონოდა ადგილი. ეს არ გამორიცხავს ტრაგიკულის შინაგან აუცილებლობას, ტრაგიკული ფინალის გარდუვალობას, რაზეც ხაზგასმით მიუთითებს ჰეგელი. ტრაგიკული სიტუაცია სრულებითაც არ არის შემთხვევითობის პროდუქტი. მაგრამ აუცილებლობა ტრაგიკულის დროს არ უნდა გამოდიოდეს საბუთის როლში. თუ მოქმედების განვითარება ისეთ ხასიათს ატარებს, რომ ე. წ. „ტრაგიკული დასასრული“ ყოველმხრივ დასაბუთებულად მოგვეჩვენება, მაშინ დასასრული ვერ ჩაითვლება ტრაგიკულად, რადგან პროტესტი, რომელიც ტრაგიკულის არსებას შეადგენს, უნიადაგო ხდება. უდაოა, რომ ტრაგიკულ სიტუაციებში ფინალი ლოგიკურად უნდა გამომდინარეობდეს მოვლენათა განვითარების ჯაჭვიდან, მაგრამ მოვლენათა განვითარების ლოგიკა არ უნდა ემსახურებოდეს ამ ფინალის დასაბუთებას. ერთია ფაქტი და მეორე ამ ფაქტის არსებობის იურიდიული უფლება. ტრაგიკულის შემთხვევაში უბედურება ფაქტია, მაგრამ არსებობის იურიდიული უფლება არ გააჩნია.

ამრიგად, ტრაგიკულ სიტუაციებში ჩვენ საქმე გვაქვს საშუალებებისა და მიზნის გარკვეულ თანაფარდობასთან. რამდენადაც ტრაგიკულია სიტუაცია მაშინ, როდესაც სიტუაციის სუბიექტი იღუპება, საშუალებებზე ლაპარაკი არსებითად გულისხმობს სუბიექტის შესაძლებლობაზე, მის ხასიათზე მსჯელობას. ვინ შეიძლება იყოს ტრაგიკულის გმირი? კლასიციზმის შეხედულება იმის შესახებ, რომ ტრაგიკულის გმირი უნდა იყოს აუცილებლად დიდი, ისტორიული პიროვნება, გადაჭარბებულია და სავსებით მართალნი იყვნენ განმანათლებლები და მათ შორის ჩერნიშევსკიც, როცა მის წინააღმდეგ ილაშქრებდნენ. მაგრამ ამასთან არც იმის თქმა შეიძლება, რომ კლასიციზმის ეს მოსაზრება აბსოლუტურად უსაფუძვლოა. განა ყველა შეიძლება იყოს ტრაგიკულის გმირი? განა ლუარსაბ თათქარიძე, დარისპანი დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გაჭივრებიდან“, როდნსმე-წარმოგვიდგებიან ტრაგიკულ სიტუაციებში? — ცხადია, არა. ტრაგიკულის გმირი არ შეიძლება იყოს პატარა, სულმოკლე ადამიანი თავის ვიწრო ინტერესებით; ტრაგიკულის სუბიექტი უნდა იყოს შედარებით ძლიერი, პოტენციით აღსავსე პიროვნება. იგი არ უშინდება წი-

ნააღმდეგობას, დაბრკოლებებს, ბრძოლის ველს, სიკვდილის საშინელებას. მისთვის დამარცხება მისი ძლიერების საწინდარია. ამიტომ, თუმცა იგი იღუპება, მაგრამ იღუპება არა როგორც სუსტი მოწინააღმდეგე, არამედ როგორც გმირი, რომლის უკვდავება მისი სიკვდილის შედეგია.

ნათქვამიდან ნათლად ჩანს, რომ ტრაგიკული ხასიათისათვის აუცილებელია აქტიური დამოკიდებულება გარემოსადმი. უბედურება, რომელიც თავს დაატყდა ადამიანს, ჯერ კიდევ არ ქმნის ტრაგიკულ სიტუაციას, თუ ეს ადამიანი სრულ პასიურობას იჩენს მომხდარი ფაქტის მიმართ. ტრაგედია არსებობს იქ, სადაც გმირი მთელი არსებით განიცდის შექმნილ სიტუაციას და ცდილობს მის გადაქრას. „ჰამლეტში“ თითქმის ყველა მთავარი მოქმედი პირი იღუპება, მაგრამ ტრაგიკულია მხოლოდ უშუალოდ ჰამლეტის ბედი, რადგან „ღროთა კავშირი დაირღვა და წყუღმა ბედმა“ მას არგუნა მისი შეკერა. ყოველი ჰემმარიტად ტრაგიკულისათვის დამახასიათებელია „ყოფნა-არყოფნის“ ალტერნატივა, ცხოვრების ამოებისა და მასთან შეგუების თუ შებრძოლების ღრმა შექსპირისეული ანალიზი. ტრაგიკული ხასიათის ჰიმნს წარმოადგენს ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემდეგი სიტყვები:

„არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მეკდარსა ემსგავსოს“...

მიზანი, რისთვისაც იღწვის ტრაგიკულის სუბიექტი, ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც მისი ხასიათი. ასეთებია: თავისუფლებისა და თანასწორობისათვის ბრძოლა, პატრიოტიზმი, სიყვარული, მეგობრობა, ძალაუფლება და სხვა მრავალი. არ არის საველდებულო ყველა მიზანი უთუოდ საყოველთაო ხასიათს ატარებდეს, ე. ი. ემსახურებოდეს მთელი საზოგადოების ინტერესებს, მის საერთო სულისკვეთებას. შეიძლება არსებობდეს პირადი ტრაგედიაც, მაგრამ ტრაგიკული სიტუაციის შესაქმნელად აუცილებელია პირადულში გამოსჭვიოდეს სოციალური. თუ მოტივი მოკლებულია სოციალურ საფუძველს, ე. ი. საზოგადოებრივად უინტერესოა, სიტუაცია ვერ იქნება ტრაგიკული, თუნდაც იმითომ, რომ მისთვის არ მოიძებნება ესთეტიკური სუბიექტი.

ამრიგად, ტრაგედია სრულებითაც არ წარმოადგენს „განსაკუთრებული ბუნების“ მქონე ადამიანთა „საკუთრებას“. საველებით კანონიერად არსებობს ჩვეულებრივი ადამიანის ტრაგედიაც, მაგალითისათვის საკმარისია გავიხსენოთ გოგოლის „ფარაჯი“. მაგრამ ჩვეულებრივი ადამიანის მასშტაბებში ტრაგიკული ხასიათი უნდა ატარებდეს იმ თვისებებს, რომლებიც მისთვის ნიშანდობლივია.

იმის გამო, რომ ტრაგიკული იწვევს თანაგრძნობას, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ გმირი აუცილებლად უნდა წარმოადგენდეს კეთილშობილების განსახიერებას და, მაშასადამე, კეთილშობილება ტრაგიკული ხასიათის განუყრელი მომენტია. ფაქტიურად ეს ასე არ არის. არც მაკბეტი და არც რიჩარდ III არ წარმოადგენენ კეთილშობილების განსახიერებას, პირიქით, ერთიცა და მეორეც უფრო ბოროტების სიმბოლოებად გვევლინებიან, მაგრამ მიუხედავად ამისა სიტუაციები ორივე შემთხვევაში ტიპიურად ტრაგიკულია. ტრაგიკულია სიტუაცია, რადგან, ჯერ ერთი, ძალაუფლება, რომელიც მათი მოქმედების მამოძრავებელი ღერძია, საზოგადოების თვალში სრულებითაც არ არის უარყოფითი მოვლენა, და მეორეც, ორივე ამ გმირს საკმარისად გააჩნია მიზნის მიღწევისათვის საჭირო პოტენციალი: ხასიათის სიმტკიცე, ნებისყოფა, შორსმკვრეტელობა, შეუპოვრობა, თანმიმდევრობა და სხვ. თუმცა ხერხები მეტისმეტად შემზარავი და საზოგადოებრივად საძრახისია, სიტუაცია მაინც ტრაგიკულია. ე. ი. ტრაგიკულ სიტუაციას პირველ რიგში განსაზღვრავს არა მოქმედების კეთილშობილება, მორალური სიწმინდე, არამედ მიზნისა და საშუალების შესაბამისობა, ძალთა თანასწორობა.

წინააღმდეგობა; რომელსაც ადგილი აქვს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, ძირითადად ძველსა და ახალს შორის წინააღმდეგობის ფორმას ატარებს. როდესაც ძველთან ბრძოლაში იღუპება ახალი, პროგრესული, სიცოცხლით სავსე — სიტუაცია ტრაგიკულია. ასეთია სპარტაკის ტრაგედია. ისტორიული კანონზომიერების თანახმად მომწიფდა ნიადაგი მონათა რევოლუციისათვის, მაგრამ მისი გამარჯვებისათვის საჭირო ძალები ჯერ კიდევ ვერ აღმოჩნდნენ სათანადოდ მომზადებულნი და რევოლუციამ კრახი განიცადა. დამარცხდა ის, რასაც უნდა გაემარჯვა, რასაც მომავალი ეკუთვნოდა, რაც მზარდი და აღმავალი იყო.

ასეთივეა ჯოჯოლასა და ალუდა ქეთელაურის ტრაგედიაც. თემის დახვესებულმა ზნე-ჩვეულებებმა ბევრ რამეში თავისი დრო მოკამა. ოდესღაც ადამიანთა შემაკავშირებელმა ადამ-წესებმა ხალხთა გათიშვისა და კაცთმოძულების სახე მიიღო. და აი, ცხოვრების დინებამ ჯოჯოლასა და ალუდა ქეთელაურს მათგან უნებლიედ გაცვეთილი წესების წინააღმდეგ ბრძოლის მისია დააკისრა. ხალხური ანდაზა ამბობს: ჩვეულება რჯულზე უმტკიცესიაო. ტრადიციამ თავისი გაიტანა. დამარცხდა ჯოჯოლა, დამარცხდა ქეთელაური, ორი მერცხალი შეეწირა ნაადრევ გაზაფხულს.

როცა ახალი იღუპება, კვდება, მისი სიკვდილი, როგორც წესი,

ტრაგიკულია. მაგრამ ეს სრულებით არ ნიშნავს იმას, რომ მხოლოდ ახლის დაღუპვაა ტრაგიკული, და რომ ძველის სიკვდილი არც ერთ ვითარებაში არ შეიძლება იყოს ტრაგიკული. ძველის წარპოპადგენელია გრიგორი მელეხოვი მ. შოლოხოვის „წყნარი დონიდან“, იგიბრძვის სოციალისტური სახელმწიფოს წინააღმდეგ კერძო საკუთრების ინტერესების დასაცავად. ამ ბრძოლაში მელეხოვი შარცხდება. მარცხდება როგორც ძველი კლასის, ისტორიულად განწირული სოციალური ჯგუფის უკანასკნელი ნაშეირი და მინც მისი კრახი ტრაგიკულია. ან კიდევ თარამ ემხვარი. თარამი ეკუთვნის ქართული საზოგადოების იმ ნაწილს, რომელსაც მხოლოდ წარსული აქვს. რომელსაც შიში აქვს მომავლის, ცივილიზაციის, რომელიც მანქანებისა და ინდუსტრიის ეპოქაში ოცნებობს მთვარიან ღამეში ურჩით მოგზაურობაზე, რომელიც საქართველოს ღირსებას მისი ეამგადასული ჩვევების დაცვაში ხედავს. ასეთი პიროვნება იღუპება და მისი დაღუპვა ტრაგიკულია. ანდა თეიმურაზ ხევისთავი, ცხოვრებისაგან დაწიხლული, დაჩაჩანაკებული ინტელიგენტი, ვიგინდარა ნამოურავალისაგან დამცირებული ნათავადარი. თეიმურაზს არ ესმის ახალი დროების, იგი მისთვის უცხო და გაურკვეველია. აბსოლუტურად მოკლებული ცხოვრების გამოცდილებას, უსუსური და საცოდავი, მწარედ მარცხდება და ამ დამარცხებაშიც არსებობს რალაც ტრაგიკული.

ერთი სიტყვით, ტრაგიკულს აღვილი აქვს არა მხოლოდ ახლის. არამედ ძველის დაღუპვის შემთხვევაშიც. ძველის დაღუპვა მაშინაა ტრაგიკული, როცა მთელი მისი შესაძლებლობა ჯერ კიდევ არ ამოწურულა, როცა მას არსებობის გაგრძელების უნარი შესწევს. ამის შესახებ მარქსი „ჰეგელის სამართლის ფილოსოფიის კრიტიკის“ შესავალში ამბობს: „გერმანული პოლიტიკური აწმყოს წინააღმდეგ ბრძოლა თანამედროვე ხალხების წინააღმდეგ ბრძოლაა, ხოლო ამ წარსულის მოგონებანი მათ ჯერ კიდევ ტვირთად აწევთ. მათთვის ჰკუის სასწავლია ის, რომ ისინი ხედავენ, თუ ancien regime, რომელმაც მათთან თავისი ტრაგედია განიცადა, როგორ გაითამაშებს თავის კომედიას გერმანული საიქიოს მოციქულის სახით. ტრაგიკული იყო მისი ისტორია, სანამ ის ქვეყნის წინაარსებული ძალა იყო. ხოლო თავისუფლება პირიქით — პირადი ახირებული აზრი, ერთი სიტყვით, სანამ მას თვითონ თავისი უფლებამოსილება სჯეროდა და უნდა დაეჭვებინა. სანამ ancien regime, როგორც ქვეყნის არსებული წესრიგი, ჯერ კიდევ მხოლოდ ქმნადობაში მყოფ ქვეყანას ებრძოდა, მის მხარეზე იდგა მსოფლიო-ისტორიული ცდო-

მიღება, მაგრამ „არა პიროვნული. ამიტომ მისი დაღუპვა ტრაგიკული იყო“.¹

ხელოვნება არის ესთეტიკურის უმაღლესი ფორმა და, ამდენად, ბუნებრივია, რომ ნებისმიერი ესთეტიკური კატეგორია თავის სრულ კონცენტრირებულ გამოხატულებას ხელოვნებაში პოულობს, მაშინ როდესაც სინამდვილეში მას დიფუზური ხასიათი აქვს. ხშირად ცხოვრებაში ტრაგიკულს ვუწოდებთ ისეთ მოვლენებს, რომლებიც ხელოვნებაში ასეთად ვერ იქნებიან მონათლული. ყოველი უბედური შემთხვევა, რომელიც კი მოულოდნელად თავს დაატყდება ხოლმე ადამიანს, ცხოვრებაში აღიარებულია ტრაგიკულ შემთხვევად, მაგრამ ეს არ არის ქემშარიტი ტრაგიზმი. ტრაგიკულია შემთხვევა მაშინ, როდესაც იგი აუცილებლობის გამოვლენის ფორმას წარმოადგენს და უმთავრესად ეს გარემოება არ არის დამახასიათებელი სწორედ ცხოვრების ტრაგიკულისათვის. ხოლო რაც შეეხება ხელოვნების ტრაგიკულს, იგი შინაგანი აუცილებლობის ჩარჩოებში მიმდინარეობს.

ამიტომ არასწორია მტკიცება, რომ ტრაგიკული ხელოვნებაში, ცხოვრებაში ტრაგიკულის ასახვაა. თუ შემეცნების თეორიაში ქემშარიტება სინამდვილის ადექვატური სურათია, ხელოვნების ქემშარიტება სულ სხვაა. ხელოვნება, როგორც მონაგონი ამბავი, ფანტაზიის პროდუქტი პრინციპში მოკლებულია იმ უნარს, რომ იგი სინამდვილის ადექვატური იყოს. ხელოვნების ქემშარიტება განისაზღვრება ნაწარმოების მთლიანობით, მოვლენათა განვითარების ლოგიკური თანმიმდევრობით. ტრაგიკულია ოტელოს სიკვდილი, რადგან იგი მოვლენათა განვითარების ლოგიკამ მიიყვანა იქამდე. მაგრამ სრულებითაც არ იქნებოდა ტრაგიკული, რომ იგი შემთხვევით ფეხის დაცდენისაგან მომხდარიყო, როგორც არ უნდა იძლეოდნენ ცხოვრების ფაქტები ამის პირობას. ტრაგიკული დასასრული ხელოვნებაში ორგანულად უნდა გამომდინარეობდეს შექმნილი ვითარებიდან და ტრაგიკულის გმირის ხასიათიდან. ეს არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს ბედისწერის აღიარებას ტრაგიკულში, რაც დამახასიათებელი იყო ბერძნული ტრაგედიებისათვის. მართალია ტრაგიკულში გმირი იღუპება და მისი დაღუპვა გარდევალია, მაგრამ ბედისწერა აქ არაფერ შუაშია. ტრაგიკულის ძველი ბერძნული გაგება ჭერ კიდევ გოეთეს მიაჩნდა მოძველებულად, თუმცა თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკა დღესაც ტრაგიკულს იმავე ფატალიზმის ჩარჩოებში ხსნის. ტრაგედიას წყარო რომ მართლაც ბედისწერა იყოს,

¹ მარქსი, ჰეგელის სამართლის ფილოსოფიის კრიტიკისათვის. შესავალი, 1957, გვ. 10.

გაუგებარი იქნებოდა მისი ესთეტიკური შინაარსი და აქედან მისი არსებობა ხელოვნებაში. ჩვენ რომ ოიდიპოსის ტრაგედიაში ბედისწერის გამოვლენას ვხედავდეთ, ტრაგედია აზრს დაკარგავდა. შიშველი აუცილებლობის ნიადაგზე პრინციპულად შეუძლებელია ესთეტიკური ფენომენის აღმოცენება. და თუ ტრაგიკული ესთეტიკური კატეგორიაა, არც ერთ სიტუაციაში იგი არ შეიძლება იმყოფებოდეს ბრმა აუცილებლობის ბორკილებს ქვეშ. ტრაგიკულია სიკვდილი არა იმიტომ, რომ გარდუვალია, არამედ იმიტომ, რომ იგი მოქმედებს. ტრაგიკულის ესთეტიკურობის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ მომენტს წარმოადგენს მომავლის რწმენა, ხვალინდელი დღის უკეთესობის იმედი და რა უკეთესობაზე შეიძლება ფიქრი, თუ ყველაფერი მკაცრად განსაზღვრულია. გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის დებულება, რომ ესთეტიკური არის თავისუფლება, ღრმა შინაარსის მქონე მართებული დებულებაა. მაგრამ ეს თავისუფლება არ უნდა ატარებდეს მოჩვენებით ხასიათს, როგორც ამას ადგილი აქვს აბსოლუტური იდეალიზმის თეორიაში. ტრაგიკულის შინაგანი აუცილებლობა მისი აუცილებლობაა და არა მისგან დამოუკიდებელი. აუცილებლობა მის იქით, ან მანამდე კარგავს ყოველგვარ მნიშვნელობას. ამიტომ შემთხვევითობის მომენტი მუდამ ძალაში რჩება და კანონზომიერებას ხორცშესხმულ სახეს აძლევს.

ნათქვამის გათვალისწინებისათვის განვიხილოთ კონკრეტული მაგალითი. ავიღოთ ლირის ტრაგედია. მოსიყვარულე მამამ მთელი თავისი ქონება თავის ქალიშვილებს დაუჩრია და ამით პირველმა ჩაუყარა საძირკველი იმ შენობას, რომელიც შემდგომ აღიმართა მის წინაშე, როგორც მისი ტრაგედია. მაგრამ შენობის მთლიანი აგება უშუალოდ მას კი არ მიეწერება, არამედ მის გარეშე მდებარე სხვადასხვა ფაქტორებსაც. ამიტომ, ლირის დაღუპვა, ჩვენი აზრით, უსამართლობაა. იგი ამას არ იმსახურებდა, იგი იმსხვერპლეს გარეშე ფაქტორებმა, კერძოდ, ქალიშვილებმა. ფაქტიურად ეს ლირსა და მის გარეშე მოქმედ ფაქტორებს შორის არსებობს შინაგანი, აუცილებელი კავშირი. მამამ ერთგული ქალიშვილი უმზითვოდ მოიშორა და პირფერებს ჩაუგდო ხელში თავის სიცოცხლე. იგივე ითქმის ოტელოს მიმართაც. განა ოტელომ არ მისცა საშუალება იაგოს ვერაგობას მის ირგვლივ ექვიანობის საშინელი ბადე მოექსოვა, განა თვითონ ოტელო არ აცხადებს თავის შესახებ:

„სტკვით იცოდა-თქო სიყვარული მან ქვეშაირტი,
თუმც არა ბრძნული“?

რა მოხდებოდა, რომ ოტელოს არ მიეცა უფლება იაგოსათვის

უკვი შეეტანა დეზდემონას უმწიკვლოებაში, ოდნაედაც არ მიექცია ყურადღება მისი მონაჩმახისათვის? მოხდებოდა ის, რომ ასცდებოდა უბედურებას. რა იქნებოდა, რომ ვიწრო პატივმოყვარეობას არ აპყროლოდა ლირი და იქვე დაეკვებულყო მლიქვნელი ქალიშვილების გულწრფელობაში? იქნებოდა ის, რომ ტრაგედია მოიხსნებოდა. ოტელოცა და ლირიც იმთავითვე სწორად რომ მოქცეულიყვნენ, გადარჩებოდნენ უბედურებას. მათ რომ გამოეჩინათ შორსმჭვრეტელობა. გარეშე ფაქტორები ვერ დაამარცხებდნენ. მაშასადამე ტრაგიკულის სუბიექტს აკლია შორსმჭვრეტელობა, მაგრამ ეს მისი ნაკლი კი არ არის, არამედ მისი ადამიანურობის მაჩვენებელი ღირსება ხდება, როგორც კი იშლება მოვლენათა განვითარების მთლიანი სურათი.

აშკივად, ტრაგიკული სიტუაცია ის შინაგანი აუცილებლობაა, რომელიც ტრაგიკულ სუბიექტსა და გარემო პირობებს შორის იქმნება. ტრაგიკული გარდუვალია მოცემულ ფარგლებში და არა საზოგადოდ, სხვა შემთხვევაში. ხოლო ამგვარი შემთხვევები უამრავია, ტრაგიკულს აღარ ექნება ადგილი, რაც ბადებს სულიერ კმაყოფილებას.

ტრაგიკულის წარმოდგენა ხელოვნების სხვადასხვა დარგში ერთნაირი სიძლიერით როდია შესაძლებელი. რადგან ტრაგიკული მოქმედებასთანაა დაკავშირებული, ბუნებრივია, მისი განსახიერება სრულყოფილად მოსახერხებელია იქ, სადაც მოქმედების განვითარებაა მოცემული — საკუთრივ პოეზიაში, ანუ მხატვრულ ლიტერატურაში და სინთეტური ხელოვნების დარგებში (თეატრი, კინო). შედარებით სუსტია ტრაგიკულის განსახიერება, სადაც სტატიკურ მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე, კერძოდ ფერწერასა და სკულპტურაში. არსებობს აგრეთვე ხელოვნების ისეთი დარგები, სადაც საერთოდ გამორიცხულია ტრაგიკულის გამოსახვა, ასეთია, მაგალითად, არქიტექტურა.

თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკის ბევრი წარმომადგენელი ფიქრობს, რომ ტრაგიკულისათვის არ არის პირობა დღევანდელ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, რადგან უბრალოდ უსაფუძვლოა ლაპარაკი კეთილშობილი ადამიანის დაღუპვაზე, როცა საერთოდ არ არსებობს ასეთი ადამიანი.

ასევე უარყოფს ტრაგიკულის შესაძლებლობას სოციალისტურ საზოგადოებაში სოციალისტური ხელოვნების ზოგიერთი მუშაკი, მხოლოდ სხვა მოტივით. ტრაგიკული სოციალისტურ სინამდვილეში უსაფუძვლოა, რადგან ტრაგიკული სიტუაციის გამომწვევი წინააღმდეგობანი სოციალიზმის პირობებში მოხსნილია. ძნელი არ არის

ამგვარი მტკიცების ყალბი, ცრუ პროპაგანდისტული სულისკვეთების დანახვა. წარმოუდგენელია საზოგადოება. რაგინდ იდეალურიც არ უნდა იყოს იგი, ტრაგიკული სიტუაციების გარეშე. კიდევ მეტიც, სასაცილოა იმაზე ფიქრი, რომ თითქოს ტრაგიკულის არსებობა რითიმე სცემდეს საზოგადოების ღირსებას. პირიქით, როცა მოხსნილია ტრაგიკულისათვის ნიადაგი, ეს საზოგადოების დაკნინებას მოასწავებს. და მართლაც, ტრაგიკულისათვის ობიექტური პირობა საზოგადოებაში ყოველთვისაა, თუნდაც იმის გამო, რომ ადამიანი მოკვდავი არსებობს. ხოლო თუ არ არსებობს ტრაგიკული სიტუაცია, ეს ნიშნავს, რომ არ არსებულა ტრაგიკული სუბიექტი, არ არსებულან ადამიანები, რომლებიც იმსახურებენ სიყვარულსა და თანაგრძნობას. ექვს გარეშეა, ათასობით საბჭოთა ადამიანის პირადი ცხოვრება იშვიათ მასალას იძლევა ტრაგიკული კონფლიქტების გამოსახატავად, მაგრამ რატომღაც დღემდე საბჭოთა ხელოვნება მორცხვად ეკიდება ტრაგიკულის თემატიკას.

მას შემდეგ, რაც ჩვენთვის ნათელია ტრაგიკულის ბუნება, არ იქნებოდა ზედმეტი გაგვერკვია მისი ფსიქოლოგიური ასპექტი, ანუ ესთეტიკურ სუბიექტზე მისი ზემოქმედების თავისებურება.

ტრაგიკული ესთეტიკური კატეგორია. ეს იმას ნიშნავს, რომ ტრაგიკული ესთეტიკური კმაყოფილების ერთ-ერთი ფორმაა და მაშასადამე მიეკუთვნება კმაყოფილების გამომწვევ მოვლენათა რიცხვს. მეორე მხრივ ტრაგიკული გულისხმობს უბედურებას, საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი მოვლენის დაღუპვას, დამარცხებას და აქედან გულისტკივილს, იბადება კითხვა—რამდენად არის შესაძლებელი კმაყოფილების განცდა, როცა საქმე გვაქვს უბედურებასთან? კმაყოფილება ხომ არ არის გამოწვეული იმით, რომ ჩვენ არ ვიმყოფებით ტრაგიკულ სიტუაციაში? ცხადია, არა, რადგან, მიუხედავად იმისა, ვიმყოფებით თუ არა ტრაგიკულ სიტუაციაში. ჩვენ მას მაინც განვიცდით, როგორც საკუთარს.

საკმარისი არ იქნება იმის თქმაც, რომ კმაყოფილება ტრაგიკულ შემთხვევაში ცოდნასთანაა დაკავშირებული. ცოდნის მიღების ბევრი სხვა საშუალება არსებობს, მაგრამ არ გვანიჭებს ისეთ კმაყოფილებას.

კმაყოფილება, რომელიც ტრაგიკულის დროს ჩნდება, არ კმარა აგრეთვე აიხსნას მომავლის რწმენით, გამარჯვების მომავალი სიხარულით, თუმცა ამ მომენტსაც უთუოდ აქვს ადგილი. რაც შეეხება ზნეობრივ ამადლებას, რომელიც ტრაგიკულის აღქმისას ხდება, ფაქტიურად კმაყოფილების შედეგია და არა მიზეზი.

მაშასადამე, კმაყოფილება უნდა გამოიწვიოს კიდევ რაღაც და

მატებით, უშუალო მომენტმა, წინააღმდეგ შემთხვევაში სიამოვნებას აბსტრაქტული სახე ექნება.

ასეა, რომ ტრაგიკულიდან მიღებული სიამოვნება ჩნდება მას შემდეგ, რაც მოქმედება დასრულებულა, და არა მისი მიმდინარეობის პროცესში. როდესაც ცრემლებს ვღვრით, იშვიათად თუ განვიცდით სიხარულს. სიხარული გვიჩნდება ცრემლების მოწმენდის დროს და მერე, იქნებ ეს სიამოვნება გამოწვეულია სწორედ მოქმედების დამთავრებით? მაგრამ ასეთი ახსნა მეტისმეტად ვიწრო და პრიმიტიული იქნებოდა. ტრაგიკულით გამოწვეული სიხარული ალბათ იმაშია, რომ ადამიანები, რომლებიც იღუპებიან, ცხოვრების აკარგაიანობაზე მეტყველებენ. გვახარებს არა ჰამლეტის დაღუპვა, არამედ მისი ყოფნა, რამაც თავის დასაბუთება დაღუპვაში იპოვა, რომ არ დაღუპულიყვნენ სამასი არაგველები, ცხრა ძმა ხერხეულიძენი და ა. შ., ჩვენ შეიძლება არც კი გვეგრძნო, თუ რაოდენ დიდებული რამაა სამშობლოსათვის თავდადება. მართალია იღუპებიან რომეო და ჯულიეტა და ჩვენც მივტირით მათ დაკარგვას, მაგრამ აქვე გვახარებს იმის განცდა, რომ ქვეყანაზე არსებობს ჭეშმარიტი სიყვარული, რომ იგი უძლეველია და დაუშრეტელი. თუმცა სიყვარულის ძლიერების დასამტკიცებლად საჭიროა შეიქნა ორი უმწიკვლო არსების მსხვერპლად შეწირვა, მაგრამ მიზანი მიღწეულია. ვერც ერთი ლოგიკური არგუმენტი ვერ გამოდგება უკეთეს საბუთად, და აი ეს გარემოებაა, რომ ტრაგიკულს მაღალაღმზრდელობით მნიშვნელობას ანიჭებს.

ტრაგიკულის შემთხვევაში ესთეტიკური სუბიექტი ზიზღით იმსკვალება ცხოვრების უმსგავსებისა და უკულმართობის მიმართ. იგი მზადაა შეებრძოლოს ბოროტებას და მტკიცედ დადგეს სიკეთის სადარაჯოზე. ვინ არ აღშფოთებულა იაგოს, ლედი მაკბეტის, რიჩარდ III-ის, ფრანც შოროის მოქმედებით, ვის არ შექმნია კეთილგანწყობა ჰამლეტისადმი, და სიძულვილი ბიძამისის კლავდიუსის მიმართ, ვინ არ აუტკრემლებია მანონისა და დე-გრიეს, ტრისტანისა და იზოლდას მწარე ხვედრს. ტრაგიკულს, შეიძლება ითქვას, ესთეტიკურ კატეგორიებს შორის ყველაზე მეტი ემოციური ძალა აქვს და ამდენად საზოგადოების გარდაქმნისა და აღზრდის ერთ-ერთ მკვეთრ იარაღს წარმოადგენს.

მაგრამ როცა ლაპარაკია ტრაგიკულის აღმზრდელობით მნიშვნელობაზე, მის ზნეობრივ ღირებულებაზე, ეს არ უნდა გვესმოდეს ისეთი თქმის ტრაგიკულს ესთეტიკურის გვერდით გააჩნია აგრეთვე ეთიკური ფუნქცია, თუ, ცხადია, ტერმინ „ფუნქციის“ აზრი სწორადაა გვაქვს გაგებული. საგნის ფუნქციად უნდა მივიჩნიოთ ის, რაც მის

არსებას გამოხატავს და არა ყოველივე ის, რისი გაკეთებაც მას შეუძლია. საბრძოლო იარაღად წიგნიც კი შეიძლება გამოვიყენოთ, მაგრამ ეს სრულებით არ ნიშნავს იმას, რომ წიგნს აქვს ასეთი ფუნქცია. იგივე უნდა ითქვას ნაჯახის მიმართაც. ნაჯახს ბრწყინვალედ შეუძლია შეასრულოს იარაღის როლი და ხშირადაც იყენებენ მას როგორც იარაღს, მაგრამ მისი ფუნქცია ამაში როდია; ნაჯახის მკეთებელი როდი ითვალისწინებს მას კეთების პროცესში. ანალოგიური მდგომარეობაა ხელოვნებისა და კერძოდ ტრაგედიის შემთხვევაშიც. ტრაგედიებს დიდი ზნეობრივი ზემოქმედება შეუძლიათ მოახდინონ დამკვირვებელზე, მაგრამ მათი არსება, მათი ფუნქცია უშუალოდ ესთეტიკურია და არა ეთიკური. ტრაგიკული ესთეტიკური კატეგორიაა და ადამიანის მხატვრულ სინამდვილესთან დამოკიდებულების გარკვეულ თავისებურებაზე მეტყველებს.

ტრაგიკული დაკავშირებულია სხვა ესთეტიკურ კატეგორიებთან, ტრაგიკულის კავშირი მშვენიერთან იმაშია, რომ მისი გმირი ხშირ შემთხვევაში მშვენიერების განსახიერებად მიგვაჩნია, ან თვით სინამდვილე საზოგადოდ მშვენიერების შთაბეჭდილებას ტოვებს.

განსაკუთრებით მკიდრო კავშირი არსებობს ტრაგიკულსა და ამაღლებულს შორის. ტრაგიკული სუბიექტი პრინციპში ამაღლებულია, თუ მთლიანად არა, რაღაც თვისებებით მაინც. ყოველმხრივ საცოდავი და უსუსური მოვლენა, რომელიც არც ერთი თვისებით არ იწვევს სიმპატიას, ვერ იქნება ტრაგიკული სუბიექტი.

რაც შეეხება კავშირს ტრაგიკულსა და კომიკურს შორის, იმდენად უშუალოა, რომ ბევრი ესთეტიკოსი ამ კატეგორიებს ერთად იხილავს, რათა უფრო ნათლად გამოირკვეს თითოეული მათგანის ბუნება. სამართლიანადაა მიჩნეული ტრაგიკული და კომიკური ჯრთიერთპოლარულ კატეგორიებად. ისინი ერთი და იმავე სინამდვილის ორი დაპირისპირებულ ასპექტებს წარმოადგენენ.

IV. კ ო მ ი კ უ რ ი

ისევე როგორც ტრაგედია, კომედიაც დაკავშირებულია დიონისეს კულტთან. ძველ საბერძნეთში მევენახე გლეხები დიონისეს ზენიმებზე ერთობოდნენ სხვადასხვა სიმღერებითა და ცეკვებით. მთვრალი ახალგაზრდობა გამოდიოდა ქუჩებში სპეციალურ კოსტუმებსა და ნიღბებში გამოწყობილი, აყალმაყალით, ლანძღვა-გინებით და გონებაშახვილური ხუმრობით იკლებდა იქაურობას. ბერძნული სიტყვა „კომოს“ (κῶμος) ნიშნავს დიონისეს საპატივცემოდ

მოწყობილ პროცესიას, მხიარულ პროცესიას ქალაქში, რომელსაც თან ახლავს მუსიკა, ცეკვა, სიმღერა.

კომიკურის პრობლემამ მართალია ისე ვერ მიიპყრო ანტიკური ფილოსოფოსების ყურადღება—პლატონი მას უარყოფითად აფასებს, ხოლო არისტოტელე ტრაგედიაზე ბევრად დაბლა აყენებს, მაგრამ იმავე არისტოტელეს ესთეტიკაში მაინც პოვა ასახვა და ერთგვარი დამუშავება.

კომიკური, არისტოტელეს აზრით, გამოხატავს ისეთი სახის უსიამოვნო და უარყოფით მოვლენებს, რომელთაც არავისთვის არა აქვთ დამლუპველი მნიშვნელობა. ზნეობრივად გახრწნილი და აუტანელი ზასიათი არაფრით არ გამოიწვევს კომიკურის განცდას. სასაცილოა მხოლოდ ისეთი ნაკლი ან სიმახინჯე, რომელიც ადამიანს ტკივილებს არ აყენებს. ასე მაგალითად, კომიკური ნიღაბი, ამბობს არისტოტელე, არის სიმახინჯე, მაგრამ ყოველგვარი ტანჯვის გარეშე. კომიკური ზასიათების რიცხვს მიეკუთვნება: ბრაზიანობა, მოდუნებულობა, სიძუნწე, გამფლანგველობა, კუდაბზიკობა, თავშეუქავებლობა და ა. შ. კომიკურში არ უნდა ჰქონდეს ადგილი ღვარძლს. არისტოფანესეული, გამანადგურებელი სიცილი იწვევს არა მხიარულებას, არამედ ტკივილს და ზიზღს. ამიტომ იგი არ არის ქეშმარიტად კომიკური. კომიკურის გამოხატვის ყველაზე უფრო მისაღები ფორმაა ირონია. ის, ვინც მიმართავს ირონიას, ემყარება საკუთარ კმაყოფილებას, მაშინ როდესაც მასხარა ზრუნავს სხვისი სიამოვნებისათვის. ირონიის არისტოტელესეული გაგება სრულებით არ გულისხმობს ვინმეს დაცინვას. დაცინვა იგივე გალანძღვაა კაცისა და უნდა იკრძალებოდეს, როგორც იკრძალება ლანძღვა-გინება. არისტოტელეს ეს მოსაზრება მიუთითებს იმ საშიშროებაზე, რომელიც სიცილში არსებობს ზნეობრივი თვალსაზრისით. ყოველი სიცილი რაღაცნაირად ნიშნავს ადამიანის, ე. ი. სასაცილო ობიექტის გაბიაბრუებას. პიროვნების გაბიაბრუება კი ზნეობრივად მიუღებელი საქციელია. ამიტომ მხოლოდ ისეთი სიცილია ესთეტიკური შინაარსის მატარებელი, რომელიც კეთილგანწყობილებიდან გამომდინარეობს.

კომიკურის ანტიკური განსაზღვრება ყურადღებას ამახვილებს კომიზმის ობიექტურ მომენტებზე, ე. ი. ამა თუ იმ მოვლენაში არსებულ ნაკლოვან, სუსტ მხარეებზე და შედარებით ნაკლებად ჩერდება სუბიექტურ მომენტზე, ე. ი. იმ პიროვნების განწყობილებაზე, რომელმაც გამოავლინა კომიკური. თქმა იმისა, რომ აბსოლუტურად არაფერია ნათქვამი სუბიექტურ მომენტზე არისტოტელესთან, არ იქნებოდა სწორი. სიცილის ზნეობრივ ასპექტზე მსჯელობის დროს

კიდევ იგულისხმება საკითხის ეს მხარე, მაგრამ განსაზღვრებაში უშუალოდ იგი არ არის ასახული და ბოლო დრომდე ფაქტიურად კომიკურის არსებას ნაკლოვანებათა კრიტიკაში ხედავდნენ. პირველად ჰობსმა გაუსვა ხაზი სუბიექტურ ფაქტორს, როცა კომიკური განმარტა როგორც „მოულოდნელობის გამოყენება დაკავშირებული საკუთარი უპირატესობის გრძნობასთან“. ყოველი სიცილი არის იმის აღნიშვნა, რომ ერთი მეორეზე მალა დგას; მალა მდგომად თავი წარმოუდგენია მას, ვინც იცინის და არა მას, ვიზეც იცინიან. ამრიგად, ერთის ზიამოვნება იწვევს მეორის უკმაყოფილებას და ესთეტიკური გამოდის როგორც დაპირისპირების შედეგი, რაც მის ბუნებასთან სავსებით შეუთავსებელია. ესთეტიკური შეიძლება იწვევდეს სხვადასხვაობას, მაგრამ იგი არაერთარ შემთხვევაში არ არის სხვადასხვაობის და მით უფრო დაპირისპირების პროდუქტი. ეს მიზეზი იყო, რომ ჰობსის მოსაზრება პირადი უპირატესობის შესახებ მიუღებლად მიაჩნდათ კომიკურის ანალიზისას. გარდა ამისა, პირადი უპირატესობა აუცილებლად არ წარმოადგენს სხვათა სისუსტის დაცინვის საფუძველს და იქ, სადაც ეს ასეა, უკვე აღარ გამოხატავს კომიზმის უშუალო შეგრძნებას. რაც შეეხება ჰობსის ძვირ აღნიშნულ მეორე მომენტს — მოულოდნელობას, იგი არისტოტელეს ობიექტურ ფაქტორებთან ერთად თითქმის ყველა შემდგომ ფორმულირებათა ამოსავალ პუნქტად იქცა. მაგრამ აქაც აუცილებელი შეიქნა ერთგვარი კორექტივების შეტანა. მოულოდნელობა თავისთავად აღებული კიდევ არ არის სიცილია მიზეზი და არა ყველა სახის მოულოდნელობა ქმნის კომიკურ სიტუაციას. ისეთი მოულოდნელობა, რომელსაც თან ახლავს უსიამოვნო შედეგი, ცხადია, არ იქნება კომიკურის საფუძველი. მხოლოდ ისეთი მოულოდნელობა, რომელიც არ გადადის რაღაც დიდ უბედურებაში, შეიძლება გახდეს სიცილის პირობა. ამასთან დაკავშირებით კანტი შემდეგ განსაზღვრებას იძლევა: სიცილი არის დაძაბული მოლოდინის არარაობაში უეცარი გადასახვით გამოწვეული აფექტი. არარაობა, რომელზეც კანტი ლაპარაკობს, საგულისხმო მომენტია, რადგან, თუ გადასვლა მოხდა რაღაცაში, ეს რაღაც შეიძლება იყოს უარყოფითი და სიცილის ნაცვლად მოგვიტანოს ზიანი. ამიტომ გადასვლა უნდა მოხდეს მხოლოდ არარაობაში, ე. ი. ისეთ რამეში, რასაც ღირებულება არა აქვს, რასაც არ მოჰყვება რაიმე შედეგი.

შილერი კომიკურის აღქმის პროცესში მიღებულ განწყობილებას შემდეგნაირად ახასიათებს: ჩვენი მდგომარეობა კომედიაში მშვედია, ნათელი, თავისუფალი, მხიარული; ჩვენ არ ვგრძნობთ თავს არც აქტიურად, არც პასიურად, ჩვენ მხოლოდ ვჭკრეტთ და ყველაფერი

რჩება ჩვენს გარეთ. ამგვარი მდგომარეობა ჰგავს იმ ღმერთების მდგომარეობას, რომელთაც არ აწუხებთ არაფერი ადამიანური, რომლებიც დაცურავენ ზევით, თავისუფალი არიან ბედისწერის ზემოქმედებისაგან და არ არიან შებოქვილი რაიმე კანონებით.

ჰეგელის მიხედვით კომიკური სამყაროს ისეთივე ობიექტური მომენტია, როგორც ესთეტიკის სხვა დანარჩენი კატეგორიები. კომიკური არსებასა და სახეს შორის კონტრასტია, მიზანსა და საშუალებას შორის წინააღმდეგობის შედეგია, როცა მიზანი მიუღწეველი რჩება და სახე მარცხდება.

ის გარემოება, რომ კომიკური არის რაღაც შეუსაბამობის გამოვლენა, ლოგიკურის საწინააღმდეგო მომენტი, წითელი ზოლივით გასდევს თითქმის ყველა არსებულ განსაზღვრებას. კომიკური უგუნურების გათვალსაჩინოებაა, არსებულ მდგომარეობასთან წინააღმდეგობაში მყოფი მოქმედებაა — ამბობს ჟან პული.

ნიკოლაი ჰარტმანი კომიკურის სამ ჯგუფს განიხილავს. რამდენადაც კომიკურს საერთო აღიარებით საქმე აქვს ადამიანურ სისუსტეებთან, მისი ჯგუფებად დაყოფა გულისხმობს ნაკლოვანებათა დახარისხებას. პირველ ჯგუფს მიეკუთვნება ზნეობრივი თუ სხვა ხასიათის ნაკლოვანებანი, მაგალითად: მერყეობა, მოუხეშაობა, სიზარმაცე, მოუთმენლობა, მორცხვობა, შიში, სულმოკლეობა, სიფრთხალე, მიაშიტობა, თავშეუკავებლობა, სიბრაზე, გაწიწმატება, ყბელობა, ჭორიკანობა, მეწვრილმანეობა, სიძუნწე და ა. შ. მეორე ჯგუფს შეადგენს შედარებით ძლიერი ინტელექტუალური დეფექტი, მაგალითად: დილეტანტიზმი, ჭიუტობა, ქედმაღლობა, თვითრწმენა, ამპარტავნობა, აბეზრობა, არსებულის ბრმა თაყვანისცემა და ა. შ. მესამე ჯგუფს მიეკუთვნება არა მორალური ან ინტელექტუალური დეფექტი, არამედ ადამიანის ჩვეულებრივი სისუსტე, ან უფრო ხშირად პიროვნების უუნარობის მაჩვენებელი რაღაც ნაკლი. ასე მაგალითად: მოუქნელობა, მორცხვობა, ადამიანური შიში, გაუბედაობა, საკუთარი აზრის უქონლობა, სხვისი აზრების იოლად გაზიარება, ფუჭი მეოცნებეობა და ა. შ. მაგრამ ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი ნაკლოვანება თავისთავად აღებული ჯერ კიდევ არ ქმნის კომიზმს. ნაკლი მაშინ არის კომიკურის საფუძველი, როცა იგი ნიღაბს ატარებს და ამ ნიღბის ჩამოხსნა ხდება.

ამრიგად, აკცენის ჰარტმანი, კომიზმი უმთავრესად ემყარება კომიკური ობიექტის უვიცობას, მაგრამ არა უბრალოდ უვიცობას, არამედ ჯერ გამოურკვეველ უვიცობას, უვიცობას, რომელიც შეიძლება.

გაებას მახეში. სწორედ ასეთი უეცრობისგანაა მოსალოდნელი აფექტი. თავისთავად სისულელე არ არის კომიკური, კომიკურია გონიერების პრეტენზიის მქონე სისულელე.

ნიკოლოზ გაბრიელის ძე ჩერნიშევსკი კომიკურის არსებად სიმახინჯეს თვლის. როდესაც სიმახინჯე ცდილობს გაააღოს თავისი თავი, გახდეს მოსაწონი საგანი, იგი სიცილს იწვევს, ე. წ. სასაცილოა სიმახინჯე სულელური პრეტენზიების გამო. ბუნებაში არ არსებობს კომიკური, რამდენადაც ბუნებაში არ არის პრეტენზიები, ნებისყოფა, დამოუკიდებლობა. კომიკურის სფერო საზოგადოებრივი ცხოვრებაა. მხოლოდ ადამიანს აქვს იმის მისწრაფება, რომ მოაჩვენოს თავი, გაიკეთოს ნილაბი. კომიკურის დროს ბიწიერება, რამდენადაც იგი ბიწიერებაა, უთუოდ მავნეცაა, მაგრამ არა უშუალოდ ვინმესათვის, არამედ საზოგადოდ და ამიტომ დანაშაულიც მხიარულ სასიამოვნო დანაშაულად გვეჩვენება. კომიკურისაგან მოხდენილი შთაბეჭდილება ადამიანზე სასიამოვნოსა და უსიამოვნოს ისეთ ნარევს წარმოადგენს, რომლის დროსაც სასიამოვნო დიდად სჭარბობს უსიამოვნოს და ამ სიჭარბით თითქმის ანეიტრალებს კიდევ უკანასკნელს. ეს განეიტრალების შეგრძნება ვლენდება სიცილში. კომიკურში უსიამოვნოა სიმახინჯე, ბიწიერება, სასიამოვნოა ჩვენი შორსმჭვრეტელობა, რომელიც ბიწიერებას შეიცნობს და არ ზისცემს მას საშუალებას შეგვაცდინოს. სიცილის დროს ჩვენ ვმალდებით სასაცილო ობიექტზე, რადგან ამ უკანასკნელს არ ესმის თავისი ნაკლი, ჩვენ კი გვესმის, ვგრძნობთ და ვიცით რა არის საჭირო. კომიკური აღვიძებს ჩვენში საკუთარი ღირსების შეგრძნებას.

ჩერნიშევსკის თვალსაზრისის, ისევე როგორც ჰარტმანის შეხედულების ფესვები ჰეგელიდან მომდინარეობს. ჰეგელის პოზიცია ამ საკითხში წარმოადგენს ამოსავალ წყაროს მარქსისტული ესთეტიკის თეორიისათვისაც. დიალექტიკის მამამთავრის მახვილი თვალი იშვიათად ამჩნევს ტრაგიკულისა და კომიკურის წინააღმდეგობრივ ბუნებას.

კომიკურის შემთხვევაში, ისევე, როგორც ტრაგიკულის დროს, ადგილი აქვს წინააღმდეგობათა გარკვეულ გამოხატულებას, რომელსაც თან ახლავს გმირის დამარცხება. მაგრამ ტრაგიკულისაგან განსხვავებით ეს დამარცხება არ გულისხმობს რაიმე დიდ უბედურებას მოვლენათა განვითარებაში, არამედ მცირე მასშტაბის უსიამოვნებას გმირისათვის, რაც შეიძლება სხვების თვალში მხიარული განწყობილების პირობა შეიქნეს. არისტოტელეს შენიშვნა იმის შესახებ, რომ კომიკური ეხება ადამიანთა ისეთ ნაკლოვანე-

ბებს, რომელთაც ტკივილები არ მოსდევს, სწორედ ამ მხარეზე მიუ-
თითებს.

თუ ტრაგიკულის დროს არსებობდა მიზნისა და საშუალების
ერთგვარი თანათარღობა. კომიკურის შემთხვევაში, პირიქით. მიზნისა
და საშუალების აბსოლუტურ შეუსაბამობასთან გვაქვს საქმე. ილუ-
ზორულია, განუხორციელებელია ის მიზანი, რომლის მიღწევასაც
ფიქრობს კომიკურის გმირი. როცა ლაპარაკია მიზნის ილუზორულ
ხასიათზე, ეს სრულებით არ გულისხმობს რისიმე საერთოდ შეუძ-
ლებლობას, არ არსებობს ისეთი ამოცანა, რომლის განხორციელება
კაცობრიობას არ შეეძლოს, მაგრამ მიზანი განუხორციელებელი
რჩება მოცემულ სიტუაციაში მოცემული საშუალებებით და მოკე-
მული გმირისათვის. თავისთავად კოსმოსში გაფრენა საამაყო საქმეა
და მეცნიერებამ კიდევ შეძლო მისთვის ფრთები შეესხა. ე. ი. კოს-
მოსური გაფრენები ჩვენი სინამდვილისათვის სრულებითაც არ წარ-
მოადგენენ ილუზორულ მოვლენას, მაგრამ რომ ვინმემ მოინდომოს
მთვარეზე ასვლა უბრალოდ ხელების გაშლით, ეს ფაქტი სიცილის
მეტს არაფერს გამოიწვევს. და სასაცილოა იგი სწორედ იმიტომ,
რომ არსებულ ვითარებაში მიზანი მიუღწეველია.

მიზნის ილუზორული ხასიათი, მისი განხორციელების შეუძლებ-
ლობა გმირს სუსტ, უსუსურ არსებად აქცევს. შესაძლოა თავისთავად
არ იყოს რომელიმე პიროვნება სუსტი, უძლური, უსუსური, მაგრამ
იმ ამოცანების და მიზნების მიმართ, რომლის წინაშეც იგი დგას,
უმწიოდ გამოიყურება. უმწიოა პიროვნება, რამდენადაც მისი შესა-
ძლებლობა მეტისმეტად განსაზღვრულია. ამიტომაც, ბუნებრივია,
რომ კომედიების გმირებად უმთავრესად გვევლინებიან პატარა, შე-
ზღუდული ადამიანები. რომელიმე ძლიერი პიროვნების მიმართ ძნე-
ლია გაამართლო უმწიოება, უსუსურობა. მისთვის სისუსტეს შეიძ-
ლება ჰქონდეს ცალკეული შემთხვევების ხასიათი, გამონაკლისების
სახე, მაგრამ არ შეიძლება გააჩნდეს მუდმივი არსებობა, ვინაიდან ეს
შექმნიდა ლოგიკურ წინააღმდეგობას. დაუჯერებელია ისეთი ადამი-
ანის ძლიერება, რომელიც ყოველ სიტუაციაში უძლურებას ამჟღავ-
ნებს. ჩვენთვის წარმოუდგენელია ტარიელი ან ავთანდილი კომე-
დიის გმირებად, თუმცა სრულებით არ არის გამორიცხული, რომ
ნებისმიერი მათგანი შეიძლება აღმოჩნდეს კომიკურ სიტუაციაში,
ისევე როგორც წარმოუდგენელია სოლომონ მობრელაძე ტრაგედი-
ის გმირად, თუმცა კი შეიძლება აღმოჩნდეს ტრაგიკულ სიტუაციაში.
არ არსებობენ ზუსტად დადგენილი ტრაგიკულის ან კომიკურის გმი-
რები, მათ სიტუაციები ხდიან ასეთებად. მაგრამ რამდენადაც ხე-
ლოვნებას საქმე აქვს სიტუაციებთან ერთად ხასიათების გახსნასთან,

მათი შინაგანი ბუნების გარკვევასთან, მოვლენათა განვითარების ლოგიკური კავშირის დაცვის მიზნით იგი იღებს დასრულებულ სახეებს სუსტის ან ძლიერის ნიშნით.

გარდა ამისა, კომიკური ხასიათის შინაგანი არსების გამოაშკარავებისათვის, მისი შეზღუდულობის გათვალისწინებისათვის აუცილებელია მიზანი, რომლისთვისაც იბრძვის კომიკურის გმირი — იყოს შედარებით უმნიშვნელო, საზოგადოებრივად ნაკლებად ღირებულნი: თუ პიროვნება ვერ აღწევს ისეთ რამეს, რომლის მიღწევა არც სხვას შეუძლია, ასეთ დროს პიროვნების სისუსტეზე ლაპარაკი უბრალოდ უკანონოა. ამიტომაც კომედიაში კომიკური ხასიათები წარმოდგენილია შედარებით სუსტ, ვიწრო ინტერესებისათვის ბრძოლაში. მაგრამ ის, რაც დამახასიათებელია ხელოვნების ამა თუ იმ ჟანრისათვის, სრულებით ვერ გამოდგება ესთეტიკური კატეგორიის ასახვად, რომლის გამოხატვასაც ემსახურება ხელოვნების მოცემული ჟანრი. ხელოვნებაში მხატვრული სიმართლის მიღწევისათვის საჭიროა ზოგიერთი რამის თავისებურ ასპექტში წარმოდგენა. ესთეტიკური კატეგორია კი ეხება ადამიანის სინამდვილესთან ესთეტიკური დამოკიდებულების გარკვეულ ფორმას და როცა საკითხი დგას იმის შესახებ, თუ რა იწვევს კომიკურ სიტუაციას, რა არის კომიკურის შინაგანი მიზეზი, ჩვენ უნდა მივუთითოთ მიზნის უსაფუძვლობაზე, მიზნისა და საშუალების შეუსაბამობაზე.

ეს სწორედ ის მომენტი, რომელზეც მიუთითებდა ესთეტიკის ბევრი წარმომადგენელი, როცა კომიკურის არსებით თვისებად ულოგიკობას, უაზრობას ასახელებდა. კომიკურ სიტუაციებში გმირის მოქმედებას ყოველთვის უაზრობის, ულოგიკობის ნიშანი აზის. მოქმედება ისეთ ხასიათს იღებს, რომელიც ეწინააღმდეგება მოვლენათა განვითარების ბუნებრივ ლოგიკას. ამიტომ მისი დამარცხება სავსებით სამართლიანად გვეჩვენება, რასაც შინაგანი კმაყოფილების გამომხატველი სიცილით ვადასტურებთ. ეს გარემოება კომიკურის დროს მიღებულ ესთეტიკურ სიამოვნებას უფრო მარტივსა და ნათელს ხდის, მაშინ როდესაც ტრაგიკულის შემთხვევაში სიამოვნება რთული წინააღმდეგობრივი ხასიათისაა. სიამოვნების ეს სირთულე ტრაგიკულის მიერ მომხდარ შთაბეჭდილებას აძლიერებს და ახანგრძლივებს, კომიკურისგან მომხდარი შთაბეჭდილება კი შედარებით სუსტი და ხანმოკლეა.

მიზნისა და საშუალებების წინააღმდეგობა, მათი შეუსაბამობა ჯერ კიდევ არ არის საკმარისი კომიკური სიტუაციის სრული დახასიათებისათვის. კომიკურს ხორცს ასხამს და ძალას მატებს სწორედ ის გარემოება, რომ არსებული წინააღმდეგობა შეუსაბამობა კომიკუ-

რის გმირისათვის შეუმჩნეველი რჩება. თავისთავად ის ფაქტი, რომ მიზანი მიუღწეველია, ილუზორულია, არც ისე კომიკურია. კომიკურია ის მაშინ, როდესაც მას სერიოზულად, მთელი გულმოდგინებით ეკიდებიან, ე. ი. როდესაც ვერ ხედავენ მის ილუზორულობას. თუ ადამიანი ჩადის სისულელეს და კარგადაც ესმის თავისი მოქმედების ჭეშმარიტი მნიშვნელობა, ე. ი. სულელური ხასიათი, მაშინ კომიზმი საერთოდ არ არის, ან კიდევ არსებობს მცირე დოზით და ისიც იმ რწმენის საფუძველზე, რომ რაკი ჩადიან სისულელეს, მაშ არცთუ ისე ესმით მისი ნამდვილი მნიშვნელობა. მაგრამ კომიზმი მთელი არსებით მოჩანს, როდესაც ადამიანი ჩადის რაღაც უაზრო მოქმედებას და აბსოლუტურად ვერ გრძნობს მის უაზრობას. ცხადია, დონ-კიხოტი თავისთავად ძილერი პიროვნებაა. მიზანი, რომელსაც იგი ისახავს, მიუღწეველია არა მხოლოდ იმისათვის, არამედ ნებისმიერი ცოცხალი არსებისათვის, ამიტომ მისი სისუსტე საერთოდ ადამიანური სისუსტეა და სიცილის თბიქტად ვერ გამოდგება. მაგრამ დონ-კიხოტის მოქმედებაში კომიკური ის არის, რომ თვითონ დონ-კიხოტი ვერ გრძნობს ამ შეზღუდულობას, მიზნის ილუზორულობას და თავგამოდებით იბრძვის მისი განხორციელებისათვის. კომიკურის გმირისათვის დამახასიათებელია ინტელექტუალური სისუსტე, ბოლომდე გაუცნობიერებელი მოქმედება. ის ვინც ბევრს ფიქრობს, ყოველ მოქმედებას წინასწარ ათჯერ და ათასჯერ ამოწმებს, იშვიათად მოექცევა სასაცილო მდგომარეობაში, მაგრამ იშვიათად მიაღწევს რაიმეს, რადგან რაიმეს მიღწევა გულისხმობს მოქმედების დროზე შესრულებას და არა მის გადადებას. ნათქვამია—დიადიდან სასაცილომდე ურთი ნაბიჯიაო. ამაში ის ღრმა აზრი დევს, რომ სიცილის გამომწვევი მიზეზი მოქმედებაში ვლინდება, რომელშიც მოჩანს პიროვნების უნარი, მიზანსწრაფვა, მაგრამ რომელსაც აკლია ბოლომდე გააზრება. ზედმეტად ფრთხილი ადამიანიც შეიძლება გახდეს სასაცილო სწორედ ამ ზედმეტი სიფრთხილის გამო, გადაჭარბებულად დაფიქრებულმა ადამიანმაც შეიძლება გამოიჩინოს გონებრივი სისუსტე ამ გადაჭარბებულობის გამო. ასე რომ კომიზმი ყოველთვის გულისხმობს მის გაუგებრობას, გაუცნობიერებლობას კომიკური გმირის მიერ.

ეს გარემოება დიდი მნიშვნელობის მქონეა თეატრალურ ხელოვნებაში. რაც უფრო ინარჩუნებს მსახიობი სერიოზულ გამომეტყველებას კომიკურ სიტუაციებში, მით უფრო კომიკური ხდება. უშედეგოა მსახიობის თამაში, თუ იგი გრძნობს თავისი გმირის კომიზმს და ამას ამჟღავნებს, ისევე როგორც უხეიროა სასაცილო ამბის მოყოლა იმ კაცის მიერ, რომელიც თვითონ ვერ იკაევს სიცილს.

კომიკურის მესამე არსებით მომენტს წარმოადგენს წინააღმდეგობათა გადაწყვეტის მოულოდნელი, უეცარი ხასიათი. მიზნისა და საშუალების შეუსაბამობა თუ გახანგრძლივდა და მისი გამოაშკარავება მოხდა თანდათანობით, მოსალოდნელ ფორმებში ეფექტი სუსტდება და კარგავს ძალას. მიუხედავად იმისა, რომ კომიკურისათვის პირობა მოცემულია, კომიზმი მაინც არ ჩანს, რადგან, როგორც იტყვიან, მას მარლი აკლია. მარტივი მაგალითითაც შეიძლება ამ დებულების ჭეშმარიტების დადგენა. როდესაც ახალფეხადგმული ბავშვი ეცემა, სრულებითაც არ გვეცინება, ხოლო როცა მოზრდილი წაიბორჩიკებს, სახეზე ღიმილი გვადგება. პირველ შემთხვევაში შედეგი მოსალოდნელია, მეორეში კი მოულოდნელი. ერთი და იგივე სასაცილო ამბავი ხშირი განმეორების შემდეგ სასაცილო აღარ არის. ნათქვამია: ხუმრობა პირველად სასიამოვნოა, მეორედ მოსაწყენი და მესამედ მოსაბეზრებელი. რაც უფრო დიდია მოულოდნელობის ხარისხი, მით უფრო მატულობს კომიკურით გამოწვეული ეფექტი. ხოლო იმისათვის, რომ მოულოდნელობის ხარისხი დარჩეს სათანადო სიმაღლეზე, საჭიროა შედეგი, ანუ წინააღმდეგობის გახსნა მოხდეს სწრაფად, მოსწრებულად. თუ მოქმედება გაჭიანურდა, მოულოდნელობას ნიადაგი გამოეცლება და სიტუაციაც დაკარგავს კომიკურ ასპექტს. ცნება მოულოდნელობა უკვე ნიშნავს სისწრაფეს და ეს მნიშვნელობა სავსებით ინარჩუნებს თავის უფლებას. ყოველი კომიკური ამბის გადმოცემა მოითხოვს სისხარტეს, ლაკონურობას. გაუთავებელი ანეგდოტი ისევე ნაკლებად სასაცილოა, როგორც ჩვეულებრივი მოთხრობა ან რომანი. ეს გარემოება პირველ რიგში გათვალისწინებული უნდა იქნეს იუმორისტული ხასიათის ნაწარმოების შექმნის დროს. შემთხვევითი როდია ის ფაქტი, რომ კომედიების მოცულობა ტრაგედიებთან შედარებით განსაზღვრულია. მართალია ზუსტი ნორმების დადგენა აქ შეუძლებელია და საერთოდ კატეგორიული განცხადების გაკეთება შემოქმედების სფეროში მავნე შედეგებს იწვევს, მაგრამ ისიც სწორია, რომ ზოგიერთი პრინციპებისათვის ანგარიშის გაწევა სასარგებლოა და ამასთან საჭიროც.

საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ძველსა და ახალს შორის ბრძოლას აქვს როგორც ტრაგიკული, ისე კომიკური ასპექტი. როდესაც ძველი, დრომოქმული, სოციალურად უნიადაგო ცდილობს გაიხანგრძლივოს არსებობა, შეინარჩუნოს ადრინდელი მდგომარეობა, რის გულისთვისაც მიმართავს სხვადასხვა საშუალებებს, მაგრამ მაინც მარცხდება, სიტუაცია კომიკურია. ასეთი იყო მე-19 საუკუნის მიწურულში ქართველი თავადაზნაურობის ხედრი ქართული ლიტერატურის სერგანტისის დავით კლდიაშვილის უკვდავ ქმნილებებში. წოდებრივი

უპირატესობის მანიით შეპყრობილი „შემოდგომის აზნაურობა“ ვერ მიმხვდარა, რომ გვარიშვილობამ ღირებულება დაკარგა, რომ საჭიროა ცხოვრების ახლებურად გარდაქმნა და კრილოვის ბატების მსგავსად გაპყვირის თავის მაღალ წარმოშობაზე.

გაიხსენოთ დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებთა მოტივებზე შექმნილი ქართული კინემატოგრაფიის ბრწყინვალე ნიმუში „დაკარგული სამოთხე“. ძმები კალმახელიძეები დიდი ხანია დადგნენ გლუბაქების გზას, ორივეს ერთი წყვილი ჩექმა აქვს სანახევროდ. სტუმრად ნათხოვარი ჩოხით და ქუდით დადიან. ეზოში ერთი-მამლის მეტი არაფერი დაუდით და მაინც გავერანებულ მამულში ამაყად დააბიჯებენ, მოჯამაგირეს თამასუქის ნაცვლად ულვაშის ღერს აძლევენ, როგორც ღირსებისა და პატიოსნების სიმბოლოს. იმედად გლუბური წარმოშობის, მაგრამ მდიდარმზითვიანი ქალიდა დარჩენიათ. ბოლოს ეს იმედიც იმსხვრევა და თავმომწონე აზნაურები უსახლკაროდ რჩებიან. მდგომარეობის გამოსწორება კიდევ შეიძლებოდა შრომაში ჩაბმით, მეურნეობის გაშლით, როგორც ამას მეზობლად მცხოვრები გლუბის ოჯახში ჰქონდა ადგილი, მაგრამ შრომა რა აზნაურის საქმეა, ეს მის ღირსებას შელახავს, უმჯობესია შიმშილით ღიკვდილი, ვინემთოხის ხელში აღება.

კ. მარქსი, თავისი შრომის „ჰეგელის სამართლის ფილოსოფიის კრიტიკისათვის“ შესავალში, ეხება რა ფეოდალური გერმანიის დახვესებულ რეჟიმს, შენიშნავს: „ახლანდელი გერმანული რეჟიმი, ეს ანაქრონიზმი, აშკარა წინააღმდეგობა საყოველთაოდ აღიარებულა აქსიომისა, ქვეყნის საჩვენებლად გამოთენილი არარაობა ancien regime-ისა, ჯერ კიდევ მხოლოდ წარმოადგენს, რომ თავისი თავისა სჯერა და მსოფლიოსაგანაც იმავე წარმოდგენას მოითხოვს. მას რომ თავისი საკუთარი არსება სწამდეს, განა ის მას უცხო არსების მოჩვენების ქვეშ დამალავდა და თავის ხსნას ფარისევლობასა და სოფიზმებში ეძიებდა? თანამედროვე ancien regime მხოლოდ უფრო კომედიანტია მსოფლიო წესრიგისა, რომლის ნამდვილი გმირები დაიხოცნენ. ისტორია საფუძვლიანია და მრავალ ფაზას გადის, როდესაც მას ძველი ფორმა სამარეში მიაქვს. მსოფლიო-ისტორიული ფორმის უკანასკნელი ფაზა კომედიია“.¹

ამრიგად, ნებისმიერი მოვლენის განვითარებაში დგება ისეთი ეტაპი, რომ მოვლენის არსებობა საერთო კანონზომიერებიდან გადახვევას, მის დარღვევას ნიშნავს. ასეთ დროს მოვლენის ცდა — გაიხანგრძლივოს სიცოცხლე უშედეგოა და მასთან ერთად კომიკური.

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

კომიკურია, რადგან მიზანი ილუზორულია, განუზორციელებელი, განვითარების ლოგიკის საწინააღმდეგო და, რაც მთავარია, საზოგადოებრივად მიუღებელი. აღდგენა იმისა, რასაც დიდ ხანია ნაფტალინის სუნი უდის, რაც დაიფერფლა — უაზრობაა. ფერფლი ცეცხლს ვერ გამოიწვევს.

ზშირია შემთხვევა, როცა ადამიანები ჩაცმა-დახურვაშიც კი კონსერვატორობას იჩენენ და მიუხედავად საერთოდ აღიარებული სიახლისა, მაინც ძველ მოდას მისდევენ. თუ ასეთი გამოდევნება ძველისადმი მკვეთრად ეწინააღმდეგება ახალს, იგი სასაცილო ხდება. მართალია მოდისადმი ბრმა აყოლა შეზღუდულობაა და უმეტესად უგემოვნობის მაჩვენებელი, მაგრამ ასევე უგემოვნებაა და შეზღუდულობა გადასული მოდისადმი ბრმა მორჩილებაც. ადრე მამაკაცების შარვლის ტოტები ფართო ზომისა იყო და საკმაოდ მოუხერხებელიც ამის გამო — ტოტის ძირი მუდამ დამტვერიანებული და გაცვეთილი იყო. შემდგომში მდგომარეობა შეიცვალა და თუ ვინმე მაინც იცვამდა შესამჩნევად ფართოტოტებიან შარვალს, საზოგადოებაში მისი გამოჩენა ღიმილს იწვევდა.

მსგავსი მაგალითების მოყვანა მრავლად შეიძლება. ცხოვრება აღსავსეა ისეთი შემთხვევებითაც, როცა ძველი არ თმობს პოზიციებს, ცდილობს შეაჩეროს ცხოვრების ჩარხი და აქციოს უკვდავად ის, რაც დიდი ხანია ისტორიამ ჩაიბარა. ძნელია სილაშხის დაკარგვა, ზოგჯერ სიცოცხლეზეც ძნელი და გარკვეულ პირობებში ტრაგედიაა მისი დათმობა, მაგრამ კომედიად იქცევა, როცა არ ეშვება მას ათასნაირი ფერუმარულების ხმარებით ოთხმოც წელს გადაცილებული დედაბერი. თავისთავად მოხუცებულობა მიმზიდველია, კომიკურია გაახალგაზრდავებული მოხუცებულობა, რომლის ბრწყინვალე გროტესკი მოგვცა გოიამ ნაწარმოებში „სიკვილამდე“ („до самой смерти“).

მაგრამ არა მხოლოდ ძველია კომიკური, არამედ ახალიც შეიცავს კომიკურის ელემენტებს. ახალი შეიძლება იყოს კომიკური სხვადასხვა მიზეზის გამო. ერთია ის წინააღმდეგობა, რომელიც ახალს გააჩნია ძველთან ურთიერთობის ნიადაგზე. ახალი, როგორც წარსულის პირშო, თავისთავში შეიცავს ორივე მომენტს. ეს გარემოება ქმნის გაურკვეველობას, დაპირისპირებას, რომელიც უაზრობაში გადადის და ხდება კომიკური. ასე მაგალითად, როდესაც ახალი ეპოქის შვილი — მილიონერი სოლომონ ისაკიჩ მეჭლანუაშვილი ილწვის ღირსეული ადგილი მოიპოვოს ძველი ეპოქის წარმომადგენელთა შორის და მწარედ მარცხდება, ეს მარცხი აღსავსეა კომიზმით, ისევე როგორც აღსავსე იყო კომიზმით ათიათასობით ვაქართა ცდა გა-

რეულიყვნენ არისტოკრატთა წრეში ბურჟუაზიულ ურთიერთობათა გარიჟრაჟზე.

კომიკური შეიძლება იყოს ახალი აგრეთვე იმ ნაკლოვანებათა გამო, რომლებიც მას როგორც სინამდვილის მოვლენას გააჩნია. ამგვარი მაგალითების მთელი სისტემა შექმნა რეალისტურმა ხელოვნებამ, როცა იგი აღმავალი ბურჟუაზიისათვის დამახასიათებელი უარყოფითი მხარეების გამომწვეურებას ახდენდა. ეს მხარეებია ფულის დაგროვების ფანტასტიკური ტენდენცია, სიძუნწე, ორპირობა, სიცრუე, გაუტანლობა, უთავმოყვარეობა და სხვ. ჭერ კიდევ შექსპირის კომედიებში იქნა გაკრიტიკებული ბურჟუაზიული ზნეობის ფარისევლური ხასიათი. ღრმა რეალისტურ ფერებში გადმოგვცა ბალზაჟმა კაპიტალისტური საზოგადოების უმსგავსოებანი. იშვიათი ოსტატობითაა დახატული ახალი ეპოქის უკულმართობანი დიკენსის ნაწარმოებებში, ზოლას შემოქმედებაში, გოგოლის სატირაში. საინტერესო მასალას იძლევა მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურაც.

მაგრამ ახალი შეიძლება იყოს კომიკური სწორედ თავისი სიახლის გამოც. ნებისმიერ მოვლენას ესაჭიროება ნიადაგი, გარემო. ხშირად ამგვარი ნიადაგი არ არსებობს, ან თუ არსებობს, იგი ძალიან მერყეულია, რის გამოც მოვლენას უმძიმს ფეხზე დგომა. და აი, ახალი, მოკლებული საჭირო საფუძველს, გარემოს მხარდაჭერას, შინაგან სიმტკიცეს, ხან ფოფხვით, ხან კოქლობით მძიმედ იკაფავს გზას, მიიწევს წინ. ამ ფოფხვასა და კოქლობაში იგი კომიკური ჩანს. მაგრამ მისი კომიზმი დროებითია, ზრდის პროცესით გამოწვეული სნეულებაა, რომელიც დროთა ვითარებაში განიკურნება და ჭანსად ნაყოფს მოგვცემს. განკურნებამდე კი სნეულება რეალური ფაქტია და სამართლიანად იმსახურებს ხელოვნების კრიტიკას. ასე მაგალითად, საბჭოთა ხელისუფლება თავისი არსებობის პირველ წლებში განიცდიდა ყველა ახლისათვის დამახასიათებელ ჩვეულებრივ სიძნელეს. მას ჰქონდა როგორც მიღწევები, ისე ჩავარდნები, ანუ შეცდომები, როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი ან სუსტი მხარეები. საბჭოთა ხელისუფლების სუსტი მხარეების კრიტიკა მისი შემდგომი წარმატების ერთ-ერთ აუცილებელ პირობას წარმოადგენს და მრავალ საბჭოთა კომედიაშიც გაჩნდა ჭანსალი სიცილის გამომწვევეი მელოდიები. მათ შორის საპატიო ადგილი უკავია პოლიკარპე კაკაბაძის შემოქმედებას.

კომიკური სინამდვილეში უკავშირდება სასაცილოს. როგორც იტყვიან: კომიკური სიცილის მშვენიერი დაა. ეს იმას ნიშნავს, რომ ყოველი სასაცილო როდია კომიკური. შეიძლება არსებობდეს უსაფუძვლო, უაზრო სიცილი, სიცილი, რომელიც მოკლებულია რაიმე

ობიექტურ შინაარსს. ასეთ დროს ამბობენ: იცინის და თვითონაც არ იცის რა აცინებსო. ადამიანს რომ ილღიაში შეუღლიტინო, ისტერიული სიცილი აუტყდება, მაგრამ მას არაფერი აქვს საერთო კომიკურთან. მხოლოდ ისეთი სიცილია კომიკურის გამომხატველი, რომელსაც ზემოდანსახელებული ნიშნები ახასიათებს.

სიცილი საზოგადოებაში დიდმნიშვნელოვან როლს ასრულებს. იგი, შეიძლება ითქვას, ადამიანთა შორის ურთიერთობის გამომხატვის გარკვეულ ფორმას წარმოადგენს. ეს ის ურთიერთობაა, რომელსაც ეხება ზნეობა და, ამრიგად, სიცილს აქვს ზნეობრივი ასპექტი. გოეთე ამბობს: არაფერში ისე არ ვლინდება ადამიანების ხასიათები, როგორც სიცილში. ზოგი პიროვნება მთელი თავისი სიცოცხლის მიზანს სხვა ადამიანის სასაცილოდ აგდებაში ხედავს, ზოგი კი იცინის ყოველგვარი ღვარძლის გარეშე და სიცილის მიზეზს უმაღვე ივიწყებს.

როდესაც ლაპარაკია სიცილზე, ფაქტიურად საქმე გვაქვს ორ კომპონენტთან: სუბიექტთან და ობიექტთან, ანუ იმასთან, ვინც იცინის და იმასთან, რაზეც იცინიან. სუბიექტური მომენტის მიხედვით სიცილი შეიძლება იყოს ორგვარი, როგორც ამას ჰარტმანი შენიშნავს: ღვარძლიანი და გულგრილი. ღვარძლიანია სიცილი, რომელიც სპობს, არ ინდობს. გულგრილი კი ის, რომელიც ტკივილებს არ იწვევს, უღარდელია. რამდენადაც ზნეობა წარმოადგენს განზრახვების სფეროს, ე. ი. იმ სფეროს, რომელიც ეხება ამა თუ იმ პიროვნების დამოკიდებულებას ჩადენილი საქციელისადმი და არა თვით საქციელს უშუალოდ. ბუნებრივია ერთი შეხედვით მოგვეჩვენოს, რომ სიცილის ზნეობრივი შეფასება უნდა მოხდეს სუბიექტური მომენტის შეფასებით, ე. ი. იმის შეფასებით, თუ როგორ იცინის ადამიანი. სიცილში სიფრთხილეა-საქირო; ზოგჯერ შეიძლება გონებამახვილობამ ისე გაიტაცოს კაცი, რომ თვალებზე ბინდი გადაეკრას, ვერ შეამჩნიოს დაცივნის ობიექტად ქცეული პიროვნების შინაგანი განცდები და შედეგი სავალალო შეიქნეს. მაგრამ სინამდვილეში სიცილის ზნეობრივ ღირებულებას ძირითადად მისი ობიექტი განსაზღვრავს. საქმე ის კი არ არის, როგორ იცინი (თუმცა ესეც მნიშვნელოვანი რამაა), არამედ ის, თუ რა გაცინებს. რომელიმე პიროვნებამ შეიძლება შეიგნოს სიცილის ზოგიერთი უხერხულობა და თავდაჭერილობა გამოიჩინოს, მაგრამ ამით ზნეობრივი ამაღლებისათვის კიდევ არ არსებობს კეშმარტივი საფუძველი. ზნეობრივად მისაღებია თუ არა სიცილი, ეს უნდა გაირკვეს იმის მიხედვით, თუ რა არის დაცივნის საგანი, როდესაც სიცილის ობიექტს ფიზიკური ნაკლი წარმოადგენს, სიცილი მიუღებელია. ეს გარემოება დიდ მორალურ პა-

სუხისმგებლობას ანიჭებს ყოველ ხელოვანს, ვინც კი ხელს ჰკიდებს კომიკურის თემატიკას. თუ რომელიმე მოვლეხა უარყოფით გავლენას ახდენს საზოგადოებრივ განვითარებაზე, მისი სასაცილოდ აგდება არც ერთ ვითარებაში არ ჩაითვლება ამორალურ აქტად. პირიქით, რაც უფრო მკაცრია ასეთ შემთხვევაში სიცილის კრიტიკული მახვილი, მით უფრო მისაღებია იგი. ვინც სიძუნწეს, გაიძვერობას, პირფერობას უმტკივნეულო ღიმილით ხვდება, თავის კეთილშობილებას კი არ ამტკიცებს, არამედ მორალურ სისუსტეს. ზნეობრივად მაღალია ის, ვინც უზნეობას ფიზიკურად ვერ იტანს და არა ის, ვინც უზნეობას გვერდს უვლის. ერთი სიტყვით, სიცილის ზნეობრივი ასპექტი დაცინვის ობიექტმა უნდა გადაწყვიტოს, თორემ სუბიექტური მომენტი მუდამ მატარებელია რაღაც მორალურად შეუფერებელი ელემენტებისა და ამან კი შეიძლება მიგვიყვანოს სიცილის (კომიკურის) საერთოდ უარყოფამდე, როგორც ამას ადგილი ჰქონდა პლატონთან, ან კიდევ შუასაუკუნეების ეპოქაში. ენამახვილ კაცს სიამოვნებით უსმენენ, მაგრამ დიდად არ უყვართ, რადგან გრძნობენ მის უტაქტობას არსებულ ნაკლოვანებათა მიმართ.

სიცილის სუბიექტური მომენტი პრინციპში უცვლელი რჩება, იგი უფრო ინდივიდუალური თვისებაა, ვინემ სოციალური. ამიტომ აქ კლასობრივ და ეროვნულ მოტივებზე ლაპარაკი უაზრობაა. გულით იცინის ადამიანი თუ შემაწყნარებლად, ეს პიროვნების უშუალო ჩვევას მიეკუთვნება და არა მის სოციალურ მდგომარეობას. მაგრამ როცა ვეხებით სიცილის ობიექტურ მომენტს, უსათუოდ გასათვალისწინებელია კლასობრივი, ეროვნული და იდეოლოგიური ზეგავლენა.

სხვადასხვა სოციალურ გარემოში მყოფ ადამიანებს სხვადასხვანაირი აქვთ კომიკურის აღქმა. ის, რაც ერთს მიაჩნია სასაცილოდ, შეიძლება სატირლად მოეჩვენოს სხვა სოციალური ჯგუფის ადამიანებს. ჩარლი ჩაპლინის სამართლიანი შენიშვნით სახალხო აუდიტორიას არ აცინებს გაქირვებული კაცის სავალალო ხვედრი, მაშინ როდესაც გულით ეცინება მილიონერების ყოველგვარ შეცდომებზე და უხერხულობაზე. საზოგადოების მატერიალური პირობები ერთგვარად სასაცილო ობიექტების გამომწვეურების როლში გამოდის და ეს ბუნებრივიცაა. ამა თუ იმ საზოგადოებას სიცილის საგნად გაუხდია ის მოვლენები, რომელთა კრიტიკა სოციალურად საინტერესო და აუცილებელია. ამ აზრით სავსებით მართებულია დებულება, რომ სიცილი მუდამ თანამედროვეა, რომ კომიკურის თემა, როგორც წესი, თანამედროვეობაა. ვიღას აინტერესებს მე-12 საუკუნის საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი შეუსა-

ბამობა, მიზნისა და საშუალების წინააღმდეგობა. კიდევ მეტიც ამ წინააღმდეგობის გაგებაც კი ძნელია, თუ, რა თქმა უნდა, ხსენებულ წინააღმდეგობას არ მოეპოვება ანალოგი დღევანდელ საზოგადოებაში. უბრალოდ მახვილგონიერებაც კი კარგავს ღირებულებას, თუ მისი ობიექტი მკვდარი სინამდვილეა და არა ცოცხალი.

არსებობს ე. წ. უკვდავი თემებიც, ე. ი. საზოგადოებრივად ისეთი უარყოფითი მოვლენები, რომლებიც საყოველთაო ხასიათს ატარებენ. მაგალითად, სიძუნწე, სიხარბე და სხვა. ამგვარი ობიექტებისადმი კრიტიკული მიდგომა ერთნაირად დამახასიათებელია სხვადასხვა ეპოქისა და ხალხისათვის. მაგრამ მათი გამოაშკარავების თავისებური ფორმები ძალაში რჩება და ყოველი ერი ამჟღავნებს გარკვეულ ინდივიდუალობას კომიკური თემატიკის გახსნისა და აღქმის პროცესში. განსაკუთრებით ეს ჩანს იუმორის უნარში. განა განსხვავებული არ არის ქართველისა და რუსის იუმორი? კიდევ მეტიც, ჩვენში ხშირად ლაპარაკობენ იუმორის უნარზე კუთხეების მიხედვით და არც თუ ისე უსაფუძვლოდ. ილია ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანის“ და გოგოლის „Старосветские помещики“-ს თემა ერთი და იგივეა — გადაგვარებული თავადაზნაურობის პარაზიტობაში, უსაქმრობა, მაგრამ სულ სხვაა ის საშუალებები და ხერხები, რითაც ამ თემის გახსნა ხდება. დასახელებულ ნაწარმოებებში აშკარად მოჩანს იუმორის ეროვნული თავისებურება. ლუარსაბ თათქარიძე პირწავარდნილი ქართველი პარაზიტია, ათანასე ივანიჩი კი რუსი, ისევე როგორც დარეჯანი ქართველი უქნარა დედაკაცია, პულხერია ივანოვნა — რუსი დედაბერი. ეროვნული თავისებურება სიცრუეშიც კი იჩენს თავს ხოლმე. არ იქნებოდა გადაჭარბება თუ ვიტყვოდით, რომ ქართველი შედარებით სხვანაირად ტყუის და რუსი სხვაგვარად. კვაკი კვაქანტირაძე და ოსტაპ ბენდერი ერთი კატეგორიის ადამიანთა რიცხვს მიეკუთვნებიან. მიუხედავად ამისა, მათ შორის ვხედავთ განსხვავებას, რასაც უსათუოდ ეროვნული სხვადასხვაობა უდევს საფუძვლად.

იუმორის ნაციონალური თავისებურება შედეგია არა მხოლოდ ამა თუ იმ ეპოქის მატერიალურ-კულტურული ცხოვრების, ფსიქიკური წყობის და ტრადიციისა, არამედ თვით მეტყველებისაც, რომელიც ხშირად მასალის მხატვრული დამუშავების დამოუკიდებელ საშუალებადაც გვევლინება. მრავალი ქვეყნის იუმორი მათ ენობრივ მასალაზეა აგებული, რაც ბუნებრივია ართულებს და განუხორციელებელსაც ხდის მისი თარგმნის შესაძლებლობას.

იუმორი კომიკურის გამოხატვის ერთ-ერთი ძირითადი ხერხია. მათ შორის არსებობს ორგანული კავშირი. მართალია კომიკური სხვაა

და იუმორი სხვა — პირველი ის თვისებაა, რომელიც საგანს მიეწერება, როგორც მისი კუთვნილება და მნიშვნელობა აქვს ყველა ესთეტიკური საგნებისათვის, მეორე კი უშუალოდ დამკვირვებლის, სუბიექტის, შემოქმედების კუთვნილებაა, მისი უნარია, — მაგრამ არ არსებობს იუმორი კომიკურის გარეშე და კომიკური თავის მხრივ მოითხოვს გამოხატვის გარკვეულ ხერხს, ე. ი. იუმორს, როგორც სუბიექტის ადექვატურ რეაქციას. მცდარია ზოგიერთი საბჭოთა ესთეტიკოსის მოსაზრება კომიკურის ობიექტურად არსებობის შესახებ. ბორევის წიგნში ესთეტიკის ძირითად კატეგორიებზე და სახელმძღვანელოში „Основы марксистско-ленинской эстетики“ გატარებულია ის შეხედულება, რომ კომიკური სინამდვილეში ობიექტურია, ხოლო ხელოვნებაში წარმოადგენს სუბიექტ-ობიექტის ერთიანობას. როგორც უკვე ითქვა, ესთეტიკური საერთოდ არ არსებობს სუბიექტის, ადამიანის გარეშე და ასევე არ არსებობს კომიკურიც, როგორც ესთეტიკის ძირითადი კატეგორია. კომიკური საგნის თვისება კი არ არის, არამედ სუბიექტის მიერ საგანში დანახული მომენტია. კომიზმს, მკაცრი ესთეტიკური აზრით, სუბიექტის იუმორის გარეშე არსებობა არც შეუძლია, როგორც არ არსებობს იუმორი კომიზმის გარეშე, არ არსებობს კომიზმი იუმორის ანუ გამოხატვის ამა თუ იმ ხერხის გარეშე. ეს სრულებითაც არ ნიშნავს კომიზმის ობიექტური შინაარსის, ობიექტური საფუძვლების უარყოფას. მაგრამ მას მაშინ აქვს რეალობის მნიშვნელობა, როცა ესთეტიკური სუბიექტი სახეზეა. აუცილებელი არ არის ერთი და იგივე მოვლენა ყველასათვის ერთნაირად კომიკური ჩანდეს. მხედველობაშია მისაღები ინტელექტუალური დონე, მსოფლმხედველობა, ეპოქა და ა. შ. იუმორის გვერდით არსებობს კომიკურის გამოხატვის ხერხებიც: ხუმრობა, ირონია ან სარკაზმი. ხუმრობა ხასიათდება კომიკურის კულმინაციური პუნქტის ხაზგასმით. ირონია ნიშნავს საკუთარი თავის მოჩვენებით დამცირებას უპირატესობის მიღწევის მიზნით. კომიკურის გამოხატვის ამ ხერხს პატივმოყვარეობის ნაპერწკალი აღვივებს. სარკაზმი წარმოადგენს კომიკური საგნის მწარე, გამანადგურებელ უარყოფას. თუ იუმორი მუდამ ინარჩუნებს კომიკური საგნისადმი კეთილგანწყობილებას, ირონია და სარკაზმი უფრო ნეგატიურ პოზიციას იჭერენ. მართალია ირონიას მოეთხოვება არ იყოს მაინცდამაინც მკაცრი, უარყოფითი, მაგრამ ზოგჯერ იგი იქცევა ასეთად, როცა საკუთარი უპირატესობის გრძნობით გატაცებას საზღვარი არ უჩანს.

კომიკური ცხოვრებაში, ისე როგორც საერთოდ ესთეტიკური ფენომენი, დიფუზურია, ამიტომაც იგი სასაცილოსაგან მკვეთრად გა-

მოყოფილი ყოველთვის ვერ არის. კომიკური სრული კონცენტრირებული სახით გვეძლევა ხელოვნებაში, მაგრამ ხელოვნებაში კომიკურის მოქმედების სფერო მშვენიერთან შედარებით შეზღუდულია. მსგავსად ტრაგიკულისა, კომიკურიც მთლიანი ფორმით, მთელი შესაძლებლობით გვეძლევა ლიტერატურაში და სინთეტური ხელოვნების დარგში, ე. ი. იქ, სადაც მოქმედებაა წარმოდგენილი, სადაც შესაძლებელია მიზნისა და საშუალების წინააღმდეგობის, შეუსაბამობის გაანალიზება. კომიკური გვეძლევა აგრეთვე ფერწერაში. მაგრამ არქიტექტურაში კომიკურის წარმოდგენა აბსოლუტურად გამორიცხულია. რაც შეეხება მუსიკას, მასში კომიკური არსებობს, როგორც გარედან შეტანილი რამ და არა როგორც მისი უშუალო ნაწარმი. გამოთქმას „მხიარული მუსიკა“ უფრო გადატანითი მნიშვნელობა აქვს ვინემ პირდაპირი. და თუ მაინც შევეცდებით ამ გამოთქმის მიზანშეწონილობის დასაბუთებას, სულ ერთია ამით კომიზმი მუსიკაში ვერ დადგინდება, რადგან მხიარულება ერთია და სასაცილო, კომიკური მეორე, ხოლო სასაცილო მუსიკა ჯერ არც ერთ კომპოზიტორს არ დაუწერია. კომიკური ოპერა და მუსიკალური კომედია კი ფაქტიურად გულისხმობს კომედიის, როგორც ლიტერატურის ჟანრის კავშირს, ერთიანობას მუსიკასთან და არა კერძოდ მუსიკაში კომიკური ელემენტების არსებობას.

კომიკური დაკავშირებულია ესთეტიკის სხვა კატეგორიებთანაც. ეს კავშირი გამოიხატება იმაში, რომ ნებისმიერ ესთეტიკურ მოვლენას შეიძლება ჰქონდეს კომიზმის ელემენტები, კერძოდ მშვენიერი საგნებისათვის არ არის გამორიცხული კომიზმის ელემენტების არსებობა. ასევე არ არის გამორიცხული კომიზმი ამაღლებულისათვის. განსაკუთრებით მჭიდროა კავშირი კომიკურისა მშვენიერთან და ამაღლებულთან სინამდვილეში, ცხოვრებაში. სინამდვილე მკვეთრად არ ახარისხებს მოვლენებს ესთეტიკის რომელიმე კატეგორიის მიხედვით. მასში ყველაფერი გადახლართულ ფორმებშია მოცემული და წმინდა დაყოფა, დანაწილება თითქმის არ ხდება. ყოველ ამაღლებულ პიროვნებას შეიძლება ჰქონდეს ადამიანური სისუსტეები, ღიმილის გამომწვევი ნაკლი. ნებისმიერ ბრძენს შეიძლება ჰქონდეს სულელური ჩვევები.

კომიკური დაკავშირებულია აგრეთვე ტრაგიკულთან. ზოგჯერ ეს კავშირი იმდენად მჭიდროა და შინაგანი, რომ ვღებულობთ ტრაგიკომიზმს. ტრაგიკომიზმი ტრაგიკულისა და კომიკურის ნიშნების უბრალო მთლიანობას კი არ წარმოადგენს, არამედ მათ ორგანულ შერწყმას, ისეთ მთლიანობას, რომლის დაცილება შეუძლებელია; ტრაგიკულია მოვლენა სწორედ კომიკურობის გამო. ადამიანი თავი-

სი სულელური მოქმედებით, რომელიც თავისთავად კომიკური ხასიათისაა, შეიძლება ისეთ სავალალო შედეგამდე მივიდეს, რომ კომიკურის ნაცვლად აღმოჩნდეთ ტრაგიკული შემთხვევის წინაშე. ე. ა. კომიზმებით აღსავსე მოვლენათა განვითარებამ შესაძლოა ლოგიკურად გამოიწვიოს ტრაგიკული ფინალი.

ამრიგად, ტრაგიკომიზმში თვით ტრაგიკული ერთდროულად კომიკურიცაა ისეთნაირად, რომ ერთის მოხსნა ხსნის მეორესაც.

კომიკურით მთავრდება მარქსისტული ესთეტიკის ძირითადი კატეგორიების განხილვა. ესთეტიკის კატეგორიების საბოლოო ანალიზი მოითხოვს ისეთი მოვლენის შესწავლას, რომელიც ადამიანის სინამდვილესთან ესთეტიკური დამოკიდებულების უმაღლეს ფორმას წარმოადგენს. ასეთი მოვლენაა ხელოვნება.

ხელოვნება—მხატვრული სინამდვილის უბალოესი ფორმა

31

I. ხელოვნების არსება

§ 1. რა არის ხელოვნება. აქამდე ჩვენ ვეხებოდით მხატვრული სინამდვილის ზოგად საკითხებს, რომლებიც ქმნიდნენ საერთო წარმოდგენას ესთეტიკურის დამახასიათებელ მომენტებზე. პრობლემის კიდევ უფრო ღრმა და დაწვრილებითი ანალიზი მოითხოვს იმ კონკრეტული სფეროს სპეციალურ შესწავლას, რომელიც მხატვრული სინამდვილის უშუალო განსახიერებაა და რომელშიც მხატვრული სინამდვილე მოცემულია მთელი თავის კონცენტრირებული სახით. ასეთ სფეროს წარმოადგენს ხელოვნება.

ესთეტიკაში ხელოვნების განსაზღვრების ცდას შორეული ფესვები აქვს. მოყოლებული ანტიკური ეპოქიდან ფილოსოფოსები სხვადასხვანაირად განმარტავდნენ ხელოვნების არსებას და დღემდე ვერ მოხულან ერთ საერთო დასკვნამდე, თუმცა ქვეცნობიერად, უნდა ვიფიქროთ, მისი არსი ყველას კარგად ესმის. ამის უტყუარი საბუთია თვით ხელოვნების განვითარების შინაგანი კანონზომიერება.

ხელოვნების განსაზღვრების სიძნელეს ხელს უწყობს ის გარემოება, რომ როგორც აუდიტორია, ისე მოქმედების ასპარეზი მეტისმეტად ქრელია. ხელოვნების ქვეშ იგულისხმება რომელიმე თეატრის იშვიათი არქიტექტურული ნაგებობა და მის კედლებში დადგმული სპექტაკლები, ხელოვნებაა პეტერგოფის შადრევნებიცა და პუშკინის პლეზიაც, სვეტიცხოველიცა და გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენაც“, პარიზის ლეთისმშობლის ტაძარიც და პიუგოს ამავე სახელწოდების რომანიც; ხელოვნებაა ოქრომკვდლის მიერ მაღალი გამოვებით შესრულებული სამკაულიც და მიქელანჯელოს „დავითიც“.

ფილოლოგიური თუ ეტიმოლოგიური გზით ხელოვნების არსების დადგენა ერთ-ერთი ნაცადი მეთოდია ესთეტიკის ისტორიაში. ქართულ ენაზე სიტყვა „ხელოვნება“ დაკავშირებულია ხელთან, რაც

იმას ნიშნავს, რომ იგი ადამიანის ხელების მიერ შესრულებულს, ადამიანის შემოქმედებას ეხება და ხშირად იწმარება დაოსტატების, საქმის კარგი მცოდნის მნიშვნელობით. ასე მაგალითად, მსჯელობა: „ეს კაცი ამ საქმის ნამდვილი ხელოვანია“ ნიშნავს: „ეს კაცი იშვიათი სპეციალისტია“, საკითხის კარგი მცოდნეა.

ანალოგიური სურათია რუსულ, ევროპულ და მსოფლიოს მრავალ ენებში. რუსული სიტყვა „ИСКУССТВО“ ხშირად იდენტურია სიტყვისა „мастерство“, ასევე ინგლისური „art“, ფრანგული „l'art“, გერმანული „kunst“ და სხვ.

ტერმინების „ხელოვნებისა“ და „ოსტატობის“ სიახლოვე, ერთგვარი მსგავსება, იგივეობა იმის მაჩვენებელია, რომ ხელოვნება თავისი წარმოშობის პირველ პერიოდში მჭიდროდ იყო დაკავშირებული საზოგადოდ ადამიანური საქმიანობის სრულყოფასთან, მაგრამ ამ ფაქტიდან ხელოვნების არსების გამოყვანა და ხელოვნების განსაზღვრების ცდა გაუპართლებელია.

ეტიმოლოგიური გზით ხელოვნების ბუნების დადგენამ ხელოვნება ხელოსნობას დაუნათესავა და ისედაც ბუნდოვანი საკითხე კიდევ უფრო დააბნელა. მან შექმნა უამრავი გაუგებრობანი. თუ ხელოვნება ეწოდება იმას, რასაც გულისხმობს „დაოსტატება“, მაშინ ხელოვნების იმდენი დარგი უნდა არსებობდეს, ადამიანური საქმიანობის რამდენი სახეობაცაა. და მართლაც, სალაპარაკო ენაში ხშირია გამოთქმა: მზარეულის ხელოვნება, ნადირობის ხელოვნება, სამხედრო ხელოვნება, საექიმო ხელოვნება და ს. შ. ამ გამოთქმას გარკვეული ისტორიული ძირებიც აქვს. შუა საუკუნეებში მხატვარი და მეაფთიაქე გაერთიანებული იყვნენ ერთ ასოციაციაში, მუსიკა და ასტრონომია მიეკუთვნებოდა „თავისუფალ ხელოვნებათა“ რიცხვს და სხვ. მოქმედების მიზნის შესაბამისად ხელოვნებას ყოფდნენ სამ ძირითად დარგად: 1) კაზმული ხელოვნება, რომლის მიზანია ესთეტიკური, 2) ქცევის ხელოვნება, რომელსაც საფუძვლად უდევს ხეობრივი მიზნები და 3) თავისუფალი ხელოვნება, რომელიც უტილიტარული ამოცანებით ხელმძღვანელობს. ხელოვნებისა და ესთეტიკის შემდგომმა განვითარებამ თანდათან შემოფარგლა ხელოვნების სფერო და ძირითადად განსაზღვრა იგი ესთეტიკურით, ე. ი. ხელოვნების გაგება დაუახლოვა კაზმული ხელოვნების გაგებას.

მოაზროვნეთა დიდი ნაწილი ცდილობს ხაზი გაუსვას ხელოვნების არაუტილიტარულ, იმატერიალურ ხასიათს და წარმოადგინოს იგი როგორც თამაშის ფორმა, ანუ როგორც მოღვაწეობის ისეთი სფერო, რომელსაც რაიმე გარეშე მიზანი არ გააჩნია. ეს თეორია ეწინააღმდეგება ხელოვნების წარმოშობის იმ გაგებას, რომელიც

ხელოვნების საწყისებს თვითდაცვით ინსტიტუტებში, უცნობ ძალებთან შიშით გაპირობებულ მოქმედებაში ეძებს.

ორივე ამ შეხედულებას ერთი საერთო ძირი აქვს; ისინი ცდილობენ ახსნან ხელოვნება ფორმალისტური პოზიციებიდან. მათგან განსხვავებით, ხელოვნების განსაზღვრების საკითხში მეორე ტენდენცია ყურადღებას ამახვილებს შინაარსეულ მხარეზე და ხელოვნება წარმოუდგენია ერთი მხრივ აზრების გამოხატვის თავისებულ საშუალებად, მეორე მხრივ — ემოციების, ან ორივესი ერთად.

სუბიექტივიზმის პოზიციებზე მდგარი თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკა ხელოვნების ახსნას ცდილობს ხელოვნების ცალკეული მომენტების აბსოლუტიზაციის გზით. ასე მაგალითად, კროჩე ხელოვნებას ააგივებს ინტუიციასთან, სანტაიანა — სიამოვნებასთან და ხელოვნება ესმის როგორც „ობიექტივირებული სიამოვნება“, ფროიდიზმი — ტემპერამენტის, ვნებების გამოვლინებასთან და სხვ.

როგორადაც არ უნდა განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან აქ აღნიშნული მოსაზრებანი, არც ერთი მათგანი არ უარყოფს ხელოვნებისათვის ესთეტიკური, მხატვრული ღირებულების აუცილებლობას, მხოლოდ საკითხის უფრო ღრმა ანალიზის მიზნით ცდილობს მონახოს ერთგვარი მისასვლელი ამ ღირებულებასთან.

ხელოვნების არსების დადგენის ერთ-ერთ ფაქტორს წარმოადგენს სინამდვილისა და ხელოვნების დამოკიდებულების პრობლემა — რა მიმართებაშია ხელოვნება სინამდვილესთან, რამდენხადაა იგი დამოკიდებული მასზე.

შედარებით გავრცელებული თვალსაზრისი. მოყოლებული პლატონიდან და არისტოტელედან ხელოვნებას განმარტავენ როგორც სინამდვილისადმი მიბაძვას, როგორც ბუნების, ან უფრო სწორად ბუნების მშვენიერების გამოსახვას. ეს აზრი მოითხოვს დაზუსტებას. ხელოვნება არ შეიძლება გაგებულ იქნეს ბუნების უბრალო მიბაძვად ან გამოსახვად, პირიქით, ხელოვნება იწყება იქ, სადაც იგი გადახვევას ახდენს ბუნების პირდაპირი იმიტაციიდან, სადაც სინამდვილის ე. წ. რიტმზე შინაგანი, ვარგისიანობის საკუთარი წესების შესაბამისი შემოქმედების თავზე მოხვევა ხდება. ხელოვანია არა ის, ვინც სინამდვილის ფოტოგრაფირებას ახდენს, არამედ ის, ვინც განიცდის მას და ამ განცდობის პრინციპში წარმოვედგენს. ბუნება ხელოვანისათვის შთაგონების დაუშრეტელი წყაროა, შავრამ პრინციპები, რომლითაც ხელმძღვანელობს ხელოვანი მხატვრული ნაწარმოების შექმნისას ბუნებისაგან დამოუკიდებელია, ყოველ შემთხვევაში ბუნებისაგან არ არის პირდაპირი ნასესხები. სიმფონია მუსიკალური ხელოვნების მწვერვალად ითვლება და განა იმიტომ, რომ

იგი უფრო ახლოა სინამდვილესთან, ვინემ პროგრამული მუსიკა? რატომ უნდა, არა; პირიქით, პროგრამული მუსიკა უფრო პირდაპირ კავშირშია ბუნებასთან ვიდრე სიმფონია, მაგრამ სამაგიეროდ სიმფონიაში გამოხატულია ე. წ. აბსტრაქტული რიტმის ფერებში ჩასმული ემოციები, რომლებიც ნაკარნახევია ბუნებასთან მჭიდრო, ინტიმური ურთიერთობით გამოწვეული შთაგონებით და რომლებიც შემდგომ ტექნიკის, ოსტატობის საშუალებით გაშალაშინებული და სრულყოფილია.

განსხვავებით მუსიკისაგან, რომელშიც სინამდვილისაგან განყენება შედარებით ცხად სახეს იღებს, სახვითი ხელოვნების დარგები სკულპტურა და ფერწერა ნაკლებად აბსტრაქტული არიან და ამდენად მათი შესაბამისობა ბუნებასთან უფრო უშუალო ხდება. ფერწერისა და სკულპტურის ნაწარმოების ესთეტიკური ღირებულება დამოკიდებულია თვალხილული საგნების ასოცირებასა და აღიარებასთან. მათაც, მსგავსად მუსიკისა, გააჩნიათ თავისი აბსტრაქტული საფუძველი, ფორმათა და ფერთა აბსტრაქტული რიტმები, რაც ათავისუფლებს ხელოვნების ნაწარმოებს ბუნების მექანიკური იმიტაციისაგან. მაგრამ პირველ ხანებში მაინც გვავიწყდება ეს გარემოება და ინსტინქტურად ფერწერისა და სკულპტურის ნაწარმოების აღქმისას გვიპყრობს მათი მნიშვნელობის საკითხი. ინსტინქტურად ამ ნაწარმოების ხასიათს ჩვენ ვადარებთ საკუთარ გამოცდილებასთან, რომელიც მიგვაჩნია მხატვრული შემოქმედების დამაჯერებლობის საზომად. საგანთა ასოციაციებს შესწევთ იმის უნარი, რომ რალაცნაირად დაგვაბრძოლონ და ხელი შეგვიშალონ დავინახოთ ხელოვნების არსებითი თავისებურება. ამიტომ, რათა თავი დავაღწიოთ ასოციაციების ზეგავლენას და უშუალოდ დავინახოთ ის, რაც ნაწარმოებშია მოცემული, ხშირად აუცილებელია ხელოვნების ნაწარმოების რამდენჯერმე გაცნობა.

ასოციაციების გავლენისაგან თავის განთავისუფლება არ უნდა გავიგოთ აბსოლუტური აზრით, არ უნდა გავიგოთ ისე, თითქოს ასოციაციები ხელოვნებაში უადგილოა. პირიქით, ხელოვნების ემოციური მხარე, ხოლო ეს მხარე ხელოვნებისათვის იმდენად ძირითადია, რომ მისი უარყოფა მოასწავებდა საზოგადოდ ხელოვნების უარყოფას, არსებითად დაკავშირებულია ასოციაციების ხარისხზე. მაგრამ ამ შემთხვევაში ლაპარაკია არა იმის შესახებ, თუ რას იწვევს ნაწარმოები, არამედ იმაზე, თუ რა არის მასში, რა საფუძველებს ემყარება იგი და რა პრინციპებზეა აგებული. ნაწარმოების მიერ გამოწვეული ასოციაციები კი ხელს უშლის ამის დანახვას.

სინამდვილის გამოსახვის სიზუსტე არ წარმოადგენს ხელოვნე-

ბის კრიტიერიუმს. გამოსახვის სიზუსტე რომ იყოს ხელოვნების სეზომი, მაშინ ფოტოგრაფია უფრო მაღალი რიგის ხელოვნება იქნებოდა, ვინემ მიქელანჯელოს, რაფაელის, სეზანის, პიკასოს და სხვათა ნაწარმოებები. მაგრამ, როგორც ცნობილია, ფოტოგრაფია არ არის საყოველთაოდ აღიარებული ხელოვნების დარგად, და ეს იმიტომ, რომ იგი ბუნებას იღებს ყოველგვარი კორექტივების გარეშე, უცვლელი სახით. ხელოვნება მაშინაა, როდესაც ძლიერდება ბუნების მოდიფიცირების ტენდენცია.

სინამდვილის გარდაქმნის ტენდენცია ხელოვნებაში ბუნებრივად იწვევს იმ აზრს, რომ ხელოვნების სინამდვილე არის ილუზორული. სინამდვილე, ხელოვნების ობიექტი ილუზიაა და არა რეალობა. მართლაც, თუ ავიღებთ ფერწერის რომელიმე ნაწარმოებს და დავაკვირდებით ტილოზე გამოსახულ საგნებს, პეიზაჟს ან სხვა რაიმე მოვლენას, დავინახავთ მასში სიღრმეს, საგანთა განლაგებას სამგანზომილებიან სივრცეში, ვიგრძნობთ სხეულის სიმკვრივეს, ყვავილთა სურნელებას და ა. შ. ყველაფერი ეს წარმოდგენილ ნაწარმოებში ფაქტიურად არ არსებობს. ტილო, რომელზეც გამოსახულია ნაწარმოები, ორგანზომილებიანია და, მაშასადამე, რეალურ სიღრმეზე ლაპარაკი უაზრობაა; ასევე სურნელება, სიმკვრივე და სხვა ფიზიკური თვისებები მოცემულია მოჩვენებითად და არა რეალურად. ხელოვნების ნაწარმოებს საქმე აქვს წარმოსახულ სინამდვილესთან. შთაბეჭდილება, რომელსაც იგი ქმნის, ილუზიაა.

ხელოვნების საგნის ასეთი გაგება ერთგვარად მართებულია, მაგრამ საჭიროებს დაზუსტებას. დასაზუსტებელია თვით „ილუზიის“ ცნება, რადგან ყოველგვარი ილუზია არ არის ხელოვნება.

ტერმინი „ილუზია“ შეიძლება ვიხმართ ორგვარი მნიშვნელობით: ერთ შემთხვევაში, როდესაც საქმე გვაქვს აშკარად მოტყუებასთან, მეორე შემთხვევაში — როცა ადგილი აქვს შეგნებულ ცდუნებას. ასე მაგალითად, ადამიანი, რომელიც სარკეში არეკლილ სივრცეს წარმოიდგენს ნამდვილ სივრცედ, ან კიდევ მგზავრი მის წინ დაგუბებულ წყალს სუფთა ადგილად, იმყოფება პირველი შთაბეჭდილების ტყვეობაში და მოტყუებულია ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, რისი დადგენაც პრაქტიკაში უსიამოვნების განცდას გამოიწვევს: საექვოა, რომ კმაყოფილება იგრძნოს კაცმა სარკეზე თავის მირტყმით ან გუბეში ჩახტომით. მაგრამ არის ისეთი ცდუნება, რომელიც მოტყუებას აღარ ჰგავს — როდესაც გეჩვენება, მაგრამ იცი, რომ ეს ასე არაა. მაგალითად, რკინიგზის ლიანდაგების მზერისას იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ისინი სადღაც ერთდებიან, თუმცა კარგად გვემის, რომ მათი შეერთება შეუძლებელია.

ამგვარი ილუზია შეიძლება კმაყოფილების და ამვე დროს საკმაოდ დიდი კმაყოფილების წყარო შეიქნეს. ხელოვნების მიერ შექმნილი ილუზიაც სწორედ ასეთი ილუზიაა და ხელოვნების ღირსებას კეშმარიტად გრძნობს ის, ვინც ამგვარი ილუზიის ტყვეობაში იმყოფება; ხოლო ის, ვინც ხელოვნების სინამდვილეს ველარ არჩევს ცოცხალი სინამდვილისაგან, სუსტად ერკვევა ნაწარმოების არსებაში და მისი კმაყოფილებაც შედარებით დაბალი ხარისხისაა. ამიტომ ასეთი ადამიანის მიერ ხელოვნების შეფასება არაკვალიფიციერებულია. კარგი მაყურებელი ის კი არ არის, ვისაც გული მისდის სცენაზე მომხდარი ტრაგიკული სიტუაციის გამო, ვინც კარგავს წონასწორობას, არამედ ის, ვინც განიცდის ესთეტიკურ კმაყოფილებას, სადაც ემოციების გამოვლენას მეტისმეტად ღრმა და ამავე დროს ზომიერი ხასიათი აქვს. პირველი ტიპის მაყურებლის აღტაცება ფეთქებადია და სწრაფწარმავალი, მეორისა — თავდაპირველი და ხანგრძლივი.

ამრიგად, თუ ილუზია ჩვეულებრივ გაგებით პიროვნების გაცურებას, მოტყუებას გულისხმობს, ხელოვნების შემთხვევაში სრულებითაც არა ვართ მოტყუებულნი, პირიქით, ხელოვნების, ილუზია, შეიძლება ითქვას, ინფორმირებული ილუზიაა. კიდევ მეტიც, იგი აუცილებლად მოითხოვს ინფორმაციას. სეზანის ნაწარმოებების გაგებისათვის საჭიროა კომპოზიციის, სტრუქტურის ცოდნა. ასევე ბახის, ბეთჰოვენის და სხვათა გაგება, მით უფრო შეფასება მოითხოვს წინასწარ მომზადებას. წინასწარი მომზადება ხელოვნების ყველა ნაწარმოებს ერთნაირი ზომით როდი ესაჭიროება, მაგრამ რაღაც დოზით მისი აუცილებლობა, ყოველ შემთხვევაში გარკვეული ტიპის ნაწარმოებების მიმართ, უკვე მეტყველებს ხელოვნებაში ილუზიის თავისებურებაზე. თუ ჩვეულებრივი ილუზია ინფორმაციის უქონლობის შედეგია, ხელოვნებაში ინფორმაცია არათუ აქრობს ილუზიას, არამედ ხელს უწყობს მას და, რაც დიდია ინფორმაცია, ილუზიაც იზრდება.

ეს გარემოება ხელოვნების მიმართ საზოგადოდ ტერმინ „ილუზიის“ ხმარების მიზანშეწონილობას რაღაცნაირად კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს. რაღა ილუზიაა თუ ყველაფერი ვიცი და რეალური ვითარება იმთავითვე გაცნობიერებული მაქვს? გარდა ამისა, განა სწორია, რომ ხელოვნების ნაწარმოები მხოლოდ შთაბეჭდილებას ქმნის, რომ მისი სინამდვილე მოჩვენებაა, რომ ფერწერის ნაწარმოებს არა აქვს სიღრმე და სხვა?

წარმოვიდგინოთ ჩვენი თავი სარკმლის წინ, საიდანაც გავცქერით ქალაქის ხედს. ყველას კარგად გვესმის, რომ სარკმლის იქით მართლაც არსებობს ქალაქი, რომლის მზერით ამჟამად ვტყბებით. როდეს-

საც ვუმზერთ ტილოზე გამოსახულ შენობებს და ქუჩებს, ტილოს არც იქით და არც აქეთ არაფერი ამის მსგავსი არ არსებობს, ე. ი. ის, რასაც ტილოზე ვხედავთ, მოჩვენებაა. სინამდვილეში როგორც სარკმლიდან დანახული ქალაქი არ არის მოჩვენება, ისე არც ტილოზე გამოსახულია მოჩვენება. მხოლოდ სარკმელთან მდგომი თვალს აყოლებს რეალურ მოვლენებს, ტილოს წინ მდგომი კი ჰკერეტს ესთეტიკურ ფენომენს, რომელიც არანაკლებ ნამდვილია და ცხადი. ხელოვნების სინამდვილე ილუზიაა ობიექტური რეალობის აზრით, მაგრამ არავეთარ ილუზიას არ წარმოადგენს მხატვრული თვალსაზრისით. შეცდომაა იმის თქმა, რომ ფერწერის ნაწარმოებში არ არსებობს სიღრმე, რომ მასში გამოსახულ საგნებს არა აქვთ სიმკვრივე და სხვა. ყველა ასახული ფიზიკური თვისება მოცემულია ნაწარმოებში, მაგრამ მოცემულია იგი ესთეტიკურ ასპექტში, მხატვრულ ფერებში.

ხელოვნების ფუნქციას შეადგენს მხატვრული სინამდვილის შექმნა. ბუნებაში არ არსებობს თავისთავად მშვენიერი და მახინჯი. მშვენიერება ან სიმახინჯე არაა მატერიის პოზიტიური ატრიბუტები, მაგრამ მატერიას შეუძლია ამ ატრიბუტების შექმნა. მშვენიერება, ფიგურალური გამოთქმა რომ ვიხმართ, ჩაფლულია ობიექტივირებულ ესთეტიკურ ემოციაში. ხელოვანს შესწევს იმის ძალა, რომ ეს ემოცია თვალსაჩინოდ და სხვათა სასიამოვნო მღელვარების წყაროდ აქციოს. ბუნების მიერ შთაგონებული ხელოვნება ზრდის და ავითარებს ჩვენში მშვენიერების დანახვის უნარს. ხელოვნების საშუალებით ვსწავლობთ ჩვეულებრივი თვალისთვის სავსებით ინდიფერენტულ საგნებში ესთეტიკური თვისების ჩაწვდომას. უკბილო ბებერი რემბრანდტის მაგიური შეხების წყალობით ესთეტიკური ტკბობის ნიშნში ხდება.

ამრიგად, ხელოვნება წარმოადგენს არამხატვრული სინამდვილის მხატვრულ სინამდვილედ გარდაქმნის უძალდეს წესს. არავეთარი სხვა ფუნქცია, გარდა ესთეტიკურისა, ხელოვნებას არ გააჩნია. ლანარაქი გნოსეოლოგიურ ფუნქციაზე უსაფუძვლოა. ხელოვნების გაგება სინამდვილის შემეცნების თავისებურ ფორმად ჰეგელიანური თვალსაზრისია, მისი ფილოსოფიური კონცეფციის გამოხატულებაა და არ უნდა იყოს სავალდებულო მარქსისტული ესთეტიკისათვის. ჩვენში გავრცელებული თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ ხელოვნების საგანს წარმოადგენს ადამიანი, სწორია იმდენად, რამდენადაც არ არსებობს ესთეტიკური ადამიანის გარეშე და არა იმ აზრით, რომ ხელოვნება ეხებოდეს ადამიანური ინტერესების ყველა სფეროს. ადამიანის ხასიათების, მისწრაფებების შეცნობის პირდაპირი ამოცა-

ნა ხელოვნების წინაშე არ დგას, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, იგი შესაძლოა ამ მისიას ბრწყინვალედ ასრულებდეს. ხელოვნება არ სწავლობს სინამდვილეს, თუმცა მას შესწევს იშვიათი უნარი დააგროვოს სინამდვილის შესახებ საკმაოდ ღიდი შემეცნებითი ღირებულების მასალა. ხელოვნების პერსპექტივებისა და შესაძლებლობათა ფართო დიაპაზონი გამოწვეულია მხატვრული სინამდვილის თავისებურებით.

მოსაზრება, რომელიც ხელოვნებას შემეცნების თავისებურ ფორმად თვლის, უსუსური ხდება, როგორც კი საკითხის დაკონკრეტებას შეეუდგებით. თუ, მაგალითად, მხატვრული ლიტერატურა რალაცნაირად კიდევ ამართლებს ამ მოთხოვნას, ხელოვნების სხვა დარგები, განსაკუთრებით მუსიკა და არქიტექტურა, ნაძალადევად არიან ჩათრეული ამ ფერხულში. ალბათ არც ერთი პიროვნება, როდესაც ისმენს „დაისის“ უვერტურას, ოდნავადაც არ ფიქრობს შემეცნებით საკითხებზე, სამაგიეროდ განიცდის უდიდეს ესთეტიკურ კმაყოფილებას. და ამის შემდეგ რალა საჭიროა ხაზი გავუსვათ გნოსეოლოგიურ ფუნქციას, როცა ასე აშკარად და ცხადად მოჩანს ესთეტიკური, თუ, რა თქმა უნდა, ამას არ გვავალეებს ფილოსოფიური პოზიცია აბსოლუტური იდეალიზმის სახელწოდებით. იმის გამო, რომ არქიტექტურაში შემეცნებითი ამბები გამორიცხულია ან თითქმის გამორიცხულია, არქიტექტურა საერთოდ არ მიაჩნიათ ხელოვნებად, ანდა მიაჩნიათ დაბალი რიგის ხელოვნებად. არქიტექტურა შედარებით დაბალი რიგის ხელოვნებაა იმიტომ, რომ მასში ესთეტიკურის გვერდით ადგილი აქვს უტილიტარულ მომენტებს, და არა იმიტომ, რომ შემეცნებას სათანადოდ ვერ ემსახურება. ხელოვნების ნაწარმოების ქეშმარიტი კრიტერიუმი ესთეტიკურია, ყოველი ლექსი, რომანი თუ სიმფონია ამ ნიშნით უნდა შეფასდეს. ხელოვნება მხატვრული სინამდვილის უმაღლესი ფორმაა, ამაშია მისი სპეციფიკა.

ღებულება — ხელოვნება არის სინამდვილის შემეცნების ფორმა — იდეალისტური ღებულებაა. იდეალიზმისათვის შემეცნება მთელი სინამდვილის საფუძველია და მაშასადამე ადამიანური არსების უმაღლესი პრინციპი. პლატონს არ მოსწონს ხელოვნება იმიტომ, რომ მასში ცოდნისათვის ცუდ ნიადაგს ხედავს. არისტოტელე აღადგენს ხელოვნების პრესტიჟს სწორედ იმით, რომ, პლატონის საწინააღმდეგოდ, ხელოვნების შემეცნებით ღირებულებას მაღალ შეფასებას აძლევს. შელინგსა და ჰეგელს ხელოვნება ესმით როგორც აბსოლუტის წვდომის საშუალება, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ჰეგელი უფრო პლატონისებურ პოზიციებზე დგას. მისთვის ხელო-

ნება შემეცნების დაბალი საფეხურია, მაშინ როდესაც შელინგისათვის იგი უნივერსუმის ორგანოა და მიჩნეული.

გნოსეოლოგიური პრინციპის აბსოლუტიზაცია უცხოა მარქსიზმისათვის. ადამიანური ყოფის ქვაკუთხედი მარქსიზმის მიხედვით შემეცნება კი არაა, არამედ წარმოება, სინამდვილის პრაქტიკული გარდაქმნა. შემეცნება მხოლოდ საშუალებაა ამ დიადი და ურთულესი ამოცანის წარმატებით დაგვირგვინების საქმეში. საზოგადოება იმეცნებს მოვლენათა განვითარების კანონზომიერებას არა უბრალო ცნობისმოყვარეობის გამო, არამედ მათი გარდაქმნისა და საკუთარი ინტერესების შესაბამისად გამოყენების მიზნით. ეს დებულება მარქსიზმში ანბანური ქეშმარიტებაა. ვარსკვლავთმრიცხველობა, ბუნებრივი სიმდიდრეების შესწავლა და სხვ. ადამიანს უკარნახა ცხოვრების აუცილებლობამ და არა გონების დამოუკიდებელმა მისწრაფებამ.

წარმოების პროცესის ერთ-ერთ აუცილებელ პირობას ან, შეიძლება ითქვას, შემადგენელ ელემენტს შემეცნების გვერდით წარმოადგენს შეფასება. მოვლენის არსების გვერდით ამ მოვლენის წარმოებისათვის აუცილებელია მწარმოებლის ინტერესების გათვალისწინება, საწარმოო მასალის მწარმოებლის თვლით დანახვა, ე. ა. შეფასება.

ხელოვნება სინამდვილის ესთეტიკური შეფასების უმაღლესი ფორმაა. ეს დებულება თითქოს დიდ დავას არც იწვევს. მაგრამ საკითხის მთელი სირთულე იმაში მდგომარეობს, თუ როგორ გვესმის ესთეტიკური შეფასების არსება — იგი ინტელექტუალური ხასიათის მოვლენაა თუ ემოციური? ვინც ფიქრობს, რომ ესთეტიკურა შეფასება ინტელექტუალური შეფასების გარკვეული ფორმაა, დგას გნოსეოლოგიზმის თვალსაზრისზე, რომლის ფილოსოფიურ საფუძველს, როგორც უკვე აღინიშნა, იდეალიზმი შეადგენს. ესთეტიკური შეფასება, რამდენადაც ეს პირველი თავიდანაც ჩანდა, პრინციპში უფრო ემოციური შინაარსისაა, ვინემ ინტელექტუალურის. ვამბობთ „უფრო“ იმიტომ, რომ ლაპარაკი წმინდა ემოციურ ან წმინდა ინტელექტუალურ შეფასებაზე საზოგადოდ გაუმართლებელია, რადგან იგი მოკლებულია ფაქტიურ საფუძველს. რეალურად ყოველი ინტელექტუალური შეფასება გარკვეული დოზით მოიცავს ემოციურ მოტივს და ყოველი ემოციური ატარებს ინტელექტუალობის ბეჭედს. იმის თქმა, რომ ესთეტიკურის შემთხვევაში საქმე გვაქვს ინტელექტუალურისა და ემოციურის მთლიანობასთან, ე. ი. ინტელექტუალურ-ემოციურ მდგომარეობასთან, ვფიქრობთ ამომწურავი ქეშმარიტების გამრუდების შიშითა და სრული სიზუსტის დაცვის პრეტენზიით გამოწვეული განცხადებაა, რასაც უფრო საკითხის

გაბუნდოვანებასა და გაურკვეველობამდე მივყავართ, ვინემ გარკვეულობამდე. ამა თუ იმ პრობლემის განხილვაში აბსოლუტური სინათლის მაძიებელი ხშირად სიბნელის მსხვერპლი ხდება.

ამრიგად, ხელოვნება როგორც ესთეტიკური შეფასების უმაღლესი ფორმა, სინამდვილის ემოციური შეფასებაა. ემოცია მასში არსებითია, განმსაზღვრელია. მაგრამ, ისევე როგორც ყველა ემოციური მდგომარეობა არ არის ესთეტიკური ხასიათისა, ხელოვნების მიერ ემოციური შეფასებაც არ წარმოადგენს უბრალოდ ემოციების გადმოცემას. ესთეტიკური ემოციურის თავისებური, შეიძლება ითქვას შედარებით განვითარებული ფორმაა. ეს განვითარებული ხასიათი განისაზღვრება სწორედ ინტელექტუალურის მონაწილეობის ხარისხით. ესთეტიკური ინტელექტუალურით გასხვივონებული ემოციაა და, რაც უფრო იზრდება ინტელექტუალურის მასშტაბი ემოციაში, მით უფრო იზრდება და ვითარდება ესთეტიკურის ხარისხი, ეს ზრდა მიმდინარეობს გარკვეულ მომენტამდე, მანამდე, სანამ ინტელექტუალური არ არღვევს დამოკიდებულების თუ შეფასების ემოციურ ხასიათს. როგორც კი ინტელექტუალური მიაღწევს ისეთ წერტილს, რომ ემოციურის დაჩრდილვა ხდება, ესთეტიკურიც ქრება. ასევე ქრება ხელოვნებაც, როდესაც იგი სინამდვილის მსოფლშეგრძნებიდან მსოფლმხედველობის პოზიციაზე გადადის. ეს გარემოება საყურადღებოა იმით, რომ თანამედროვე ხელოვნებაში ერთგვარად შეიგრძნობა ინტელექტუალიზმის მოზღვაების ტენდენცია, რაც მხატვრული სინამდვილის სფეროში უთუოდ ქმნის ავადმყოფურ მდგომარეობას.

§ 2. ხელოვნების სოციალური არსი. ესთეტიკური ფუნქციის ერთადერთ ფუნქციად გამოცხადება არ ნიშნავს ხელოვნებაში ადამიანის სულიერი ცხოვრების დანარჩენი მხარეების ასახვის იგნორირებას. არ არსებობს აბსოლუტურად წმინდა ესთეტიკური. ესთეტიკური მრავალმხრივი და ღრმა შინაარსის მატარებელი გრძნობაა. მრავალმხრივია არა იმ აზრით, რომ მასში თავს იყრის სხვადასხვა მომენტები, როგორც შემადგენელი ნაწილები, არამედ იმ აზრით, რომ ნებისმიერ ადამიანურ მიმართებას შეიძლება ჰქონდეს ესთეტიკური ასპექტი. ხელოვნებაც ესთეტიკურის ამ რთული ბუნების ცოცხალი გამოხატულებაა, რაც ნათლად ჩანს მისი სოციალური არსების ანალიზიდან.

ხელოვნება, როგორც ყოველი შემოქმედება, საზოგადოებრივი ხასიათისაა. იგი წარმოიშობა საზოგადოებაში და არსებობს საზოგადოების მეშვეობით. საზოგადოების განვითარების კანონზომიერება საბოლოო ჯამში განსაზღვრავს ხელოვნების განვითარების ტენდენ-

ციებს. მარქსი „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკის“ შესავალში წერს: „განა შესაძლებელია აქილევსი ღენთისა და ტუციის ეპოქაში? ანდა საერთოდ „ილიადა“ საბეჭდი დაზგისა და საბეჭდი მანქანის გვერდით? განა არ ქრება აუცილებლად, თქმულებანი და მუზეები და ავით. მაშასადამე, ეპიკური პოეზიის აუცილებელი პირობებიც, საბეჭდი დაზგის გაჩენასთან ერთად?“¹. იმავე ადგილას, რამდენიმე სტრიქონით ზევით, მარქსი ამბობს: „განა შესაძლებელია, რომ იმ შეხედულებას ბუნებაზე და საზოგადოებრივ ურთიერთობაზე, რომელიც ბერძნულ ფანტაზიას და, მაშასადამე, ბერძნულ ხელოვნებას საფუძვლად უდევს, ადგილი ჰქონდეს სელფექტორის, რკინიგზების, ორთქლმავლებისა და ელექტრონული ტელეგრაფის არსებობის დროს?.. ყოველი მითოლოგია ძლევს, იმორჩილებს და აყალიბებს ბუნების ძალებს ფანტაზიაში და ფანტაზიის საშუალებით; მაშასადამე, იგი ისობა ბუნების ამ ძალებზე ნამდვილ ბატონობასთან ერთად... ბერძნული ხელოვნების წინამძღვარს წარმოადგენს ბერძნული მითოლოგია, ე. ი. ბუნება და თვით საზოგადოებრივი ფორმები, უკვე გადამუშავებულნი შეუცნობელ-ხელოვნებითი წესით, ხალხური ფანტაზიის მიერ“².

ერთი სიტყვით, ხელოვნება ურთიერთზემოქმედების დამოკიდებულიებაში იმყოფება საზოგადოებრივი ცხოვრების დინების სხვადასხვა შენაკადებთან. ხელოვნებას საზოგადოდ. და არა ყოველ კერძო შემთხვევაში, არ შეუძლია განზე გადგეს იმ მწვავე და საჭირობოროტო საკითხებისაგან, რომლებიც თანამედროვეობას აწუხებს. რაც უფრო მდიდარია და შინაარსიანი საზოგადოებრივი ცხოვრება, განვითარების მით უფრო მეტი პერსპექტივები და ასპარეზი იქმნება. მაგრამ ეს არ გვაძლევს უფლებას გავაკეთოთ ცალმხრივი დასკვნები, რასაც ზოგჯერ ადგილი აქვს ხელოვნების სოციალური ბუნების ხაზგასმის დროს.

პრაგმატიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელი ჯონ დიუი თავის შრომაში „ხელოვნება როგორც ცდა“ წერს: ტრადიციული ესთეტიკის ერთ-ერთი დიდი ნაკლი ისაა, რომ იგი ხელოვნების ნაწარმოებს განიხილავს განყენებულად, იმ ნიადაგისაგან მოწყვეტილად, რომელშიც წარმოიშვა. ხელოვნების ნაწარმოები ორგანულად დაკავშირებულია ადამიანთა ყოველდღიური ცხოვრების ინტერესებთან და მისწრაფებებთან. ხელოვნების მკვლევარების ამოცანაა ეს კავშირი ნათელი გახადონ. მთები არ წარმოადგენენ ჰაერში მოცურავე მასას,

¹ კ. მარქსი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, 1953, გვ. 297.

² იქვე.

და არც მიწაზე დაყრდნობილ ობიექტებს. ისინი ფაქტიურად დედამიწის მანიფესტაციის, გამოვლენის თავისებური ფორმები არიან. ამ ფაქტის აღნიშვნა და აღწერა გეოგრაფებისა და გეოლოგების საქმეა. ანალოგიური მისიის შესრულება ეკისრება ფილოსოფოსს კაზმული ხელოვნების განხილვის დროს. მხატვრული პროდუქციის გასაგებად საქმის დაწყება უნდა მოხდეს არამხატვრული ღირებულების მქონე მასალიდან. ვისაც სურს დატყბეს ყვავილის ფერთა მშვენიერებით, შეუძლია დასჭერდეს მათ უბრალო მწერას. მაგრამ ვისაც სურს გაეკრკვეს ამ ფერთა ბუნებაში, საჭიროა შეისწავლოს წყლის, პაერის, მზის სხივების ზეგავლენის ხასიათი, ე. ი. შეისწავლოს ისეთი რამ, რასაც ერთი შეხედვით არაფერი აქვს საერთო ფერთან. პართენონა საყოველთაო აღიარებით ხელოვნების ღირებულ ნაწარმოებად ითვლება. მაგრამ თავდაპირველად იგი ამ მიზნით არ შექმნილა, და ვისაც აინტერესებს პართენონი განიხილოს პერსონალური კმაყოფილების ფარგლებს იქით, ე. ი. შექმნას თეორია მის შესახებ, მან უნდა შეისწავლოს ადამიანთა ყოფაცხოვრება, მისწრაფებები, სამოქალაქო და რელიგიური გრძნობა, რომელთა მოთხოვნილების შესაბამისად აგებულ იქნა ზეიმის და არა ესთეტიკური კმაყოფილების გამომხატველი ეს ტაძარი, ვისაც სურს პართენონში განხორციელებული ესთეტიკური ცდის თეორია მოგვეცეს, უნდა გადმოსცეს აზრებში ის საერთო, რაც არსებობს პართენონის შემქმნელისა და მისი ხალხის კმაყოფილების ხასიათსა და „ჩვენი ქუჩებისა და სახლების ადამიანთა“ კმაყოფილების ხასიათს შორის.

ესთეტიკური ბუნების საბოლოოდ გასარკვევად, განაგრძობს დიუი, საჭიროა საქმის დაწყება ნედლი მასალიდან; ესთეტიკურის ნედლ მასალას კი შეადგენს ის ამბები და სანახაობები, რომელთაც მიიპყრეს ყურადღება და გამოიწვიეს კმაყოფილება. ყოველდღიური ცხოვრების წვრილმანებშია ესთეტიკურის საწყისები, იქნება ეს სახანძრო მანქანის შეხედვები, ორმოების ამომთხრელი ექსკავატორები თუ სხვა რამ. ადამიანის მოქმედებაში ხელოვნების წყაროებს გაიგებს ის, ვინც ამჩნევს თუ როგორ გადაედება ფეხბურთელის დაძაბულ მოძრაობა მაყურებელს, თუ როგორ რეაგირებას ახდენს გულშემატკივარი მოედანზე მომხდარ თითოეულ დეტალზე. ვინც ხედავს დიასახლისის ალტაცებას თეფშებზე ზრუნვასა და სუფრის გაწყობის დროს. მეხალის მზრუნველ გამომეტყველებას მწვანე ბილიკის გაყვანის ჟამს. ადამიანი, როდესაც ეწევა პრაქტიკულ მოღვაწეობას, სრულებითაც არ იმყოფება ესთეტიკურად ინდიფირენტულ მდგომარეობაში. მეცეცხლური ნაკვერცხლების ერთმანეთში არევისას ხელმძღვანელობს ცეცხლის გაღვივების ამოცანით, მაგრამ ეს არ

ნიშნავს იმას, რომ იგი თითქოს ვერ ამჩნევს ალის გარდამავალი ფერების მიმზიდველობას.

ამრიგად, დიუის მიხედვით ხელოვნების ბუნების დასადგენად საჭიროა უგულვებელვყოთ მისი სპეციფიკა და მთელი აქცენტი გადავიტანოთ სოციალურ ფაქტორებზე, რადგან ნაწარმოების წარმატება იმ გარემო სიტუაციის უშუალო შედეგია, რომელშიც იგი წარმოიშვა და შეძლო გავლენის მოხდენა. საგნის ესთეტიკური ღირებულება, ამბობს ამერიკელი ფილოსოფოსი, ხშირად დამოკიდებულია არა იმდენად სუბიექტზე, რამდენადაც ბაზრის პირობებზე.

გარდა იმისა, რომ ცდა და სოციალური გარემო პრაგმატიზმს ესმის თავისებურად, სუბიექტივისტურად, მისი მიდგომა საერთოდ ხელოვნების მიმართ ცალმხრივია. არათუ შინაგანი ხასიათი, არამედ საზოგადოებასთან კავშირიც უნდა გაიკვეს ხელოვნების თავისებურების ნიადაგზე და არა ამ თავისებურების უარყოფით. ხელოვნებაზე საზოგადოებრივი ცხოვრების ზემოქმედების საფუძვლები ხელოვნების მხატვრულ ბუნებაშია. დიუის მიზანია რაც შეიძლება დაუახლოვოს ხელოვნება ყოველდღიურ ცხოვრებას, ადამიანის პრაქტიკულ მოთხოვნილებას და ახსნას როგორც ამ მოთხოვნილების შედეგი. „ფაქტორები, რომლებმაც განაპირობა კაზმული ხელოვნების განდიდება, არ წარმოიშობა ხელოვნების სფეროში და არც ხელოვნებისაგან მიმართულ ზემოქმედებაში“¹.

მარქსიზმის ვულგარიზატორების მთელი თაობა ვულგარული სოციოლოგიზმის სახით ქადაგებდა ეკონომიური ცხოვრების მექანიკურ ზეგავლენას ხელოვნების განვითარებაზე. მათი აზრით, ნებისმიერი სოციალური მოვლენა პირდაპირ კავშირში იმყოფებოდა ეკონომიკასთან და მასასადამე ხელოვნების განვითარების სპეციფიკა უნდა ახსნილიყო საზოგადოების ეკონომიური ცხოვრების საერთო სურათით. ბრმა სოციოლოგიზმი ზოგჯერ იქამდეც კი მიდიოდა, რომ ხელოვნების სფეროში მომხდარ კონკრეტულ ფაქტს ქვეყნის სამეურნეო ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილებით ხსნიდა.

სოციალური მომენტის მსგავსი აბსოლუტიზაციის წინააღმდეგ გამოდიოდნენ მარქსიზმის ფუძემდებლები. ასე მაგალითად, ენგელსი 1894 წელს შტარკენბურგისადმი მიწერილ წერილში უაზრობად თვლის საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე ეკონომიური მდგომარეობის ავტომატური ზემოქმედების აღიარებას. მარქსი „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკის“ შესავალში წერს: „ხელოვნების შესახებ ცნობილია, რომ მისი აყვავების გარკვეული პერიოდები სრულად არ შეე-

¹ об. „art as experience“ by John Dewey.

საბამება საზოგადოების საერთო განვითარებას, მაშასადამე, არც ამ საზოგადოების მატერიალური საფუძვლის განვითარებას, საფუძვლი-სა, რომელიც მისი ორგანიზაციის, ასე ვთქვათ, ჩონჩხს შეადგენს, მაგალითად, ბერძნები შედარებით თანამედროვე ხალხებთან, ანდა აგრეთვე შექსპირი¹. ოღნავ ქვევით მარქსი განაგრძობს: „სიძნე-ლეს იმის გაგება კი არ წარმოადგენს, რომ ბერძნული ხელოვნება და ებოსი საზოგადოებრივი განვითარების გარკვეულ ფორმებთანაა დაკავშირებული. სიძნელე იმის გაგებაშია, რომ ისინი ჩვენ ახლაც კიდევ ესთეტიკურ სიამოვნებას გვაგრძნობინებენ და გარკვეული აზრით ნორმისა და მიუწვდომელი ნიმუშის მნიშვნელობას ინარჩუნებენ“².

ხელოვნების სოციალურ ბუნებაზე მსჯელობისას პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს კავშირი პოლიტიკასთან, რომელიც თავის მხრივ ეკონომიური ცხოვრების კონცენტრირებული გამოხატულებაა. პო-ლიტიკასთან კავშირი განსაკუთრებით ნათელი ხდება სოციალურა ძვრების ეპოქაში.

წარმოების განვითარების გარკვეულ საფეხურზე კლასების გა-ჩენამ კლასობრივი ურთიერთობა საზოგადოებრივი პროცესის ძი-რითად შინაარსად აქცია. ხელოვნების პრობლემატიკაც კლასობრივი ინტერესების უშუალო დაქვემდებარებაში აღმოჩნდა. კლასობრივ დიფერენციაციას მოსდევს იდეოლოგიის სხვადასხვაობა და ხელო-ვნებაშიც თავისებურად აირეკლება ადამიანთა პოლიტიკური მდგომა-რეობა, პოლიტიკური იდეალები. ხელოვანი ცხოვრების ასახვის დროს ავლენს თავის დამოკიდებულებას საზოგადოებაში მოქმედ წესებთან, ზნე-ჩვეულებებთან და ამ დამოკიდებულებაში გამოიხატე-ბა მისი კლასობრივი პოზიციაც. ასე მაგალითად, შუასაუკუნეების სახვითი ხელოვნება უმთავრესად ეხებოდა ადამიანის სულიერ ბუნე-ბას, რაც გაპირობებული იყო ფეოდალური საზოგადოების რელი-გიური იდეოლოგიით, რომელიც ცდილობდა დაეჩრდილა მატერია-ლური და ფიზიკური მოთხოვნილებანი და დაემკვიდრებინა ასკე-ტიზმი. რენესანსის ეპოქაში, ბურჟუაზიის ჩასახვისა და თანდათანო-ბითი აყვავების პირობებში ფრთებს შლის ჰუმანისტური იდეები და ხელოვნებაც უმღერის ადამიანის არსებაში სულიერი და ფიზიკური ელემენტების ჰარმონიულ განვითარებას.

კლასობრიობის დალი აზის კლასიციზმის ესთეტიკურ დოქტრინას. იგი იცავს ფეოდალური კლასის ინტერესებს და სახელმწიფოებრივი

1 კ. მარქსი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, გვ. 295.

2 იქვე, გვ. 297.

მმართველობის იდეალად მიაჩნია აბსოლუტური მონარქია. კლასიციზტურ ნაწარმოებებში მასხარადაა აგებული მესამე წოდების წარმომადგენლები, რომელნიც განწირულნი არიან მუდამ იყვნენ მხოლოდ კომედიების გამირებად და არასოდეს ტრაგედებისა.

კლასიციზმის საწინააღმდეგოდ განმანათლებლების ესთეტიკური თეორია გამოდის ბურჟუაზიული კლასის ინტერესების დამცველის როლში და იღწვის ხელოვნების დემოკრატიზაციისათვის.

ხელოვნების კლასობრივი ბუნება, მისი პოლიტიკური ტენდენცია უშუალოდ ელინდება ნაწარმოების შინაარსულ მომენტებში, კერძოდ თემის შერჩევასა და ავტორის მიერ ამ თემის გადაწყვეტაში, ე. ი. მსოფლმხედველობაში. მაგრამ ეს გარემოება იმდენად უნდა შეინიღბოს მხატვრული ფორმის მიერ, რომ თვალში არ გეცეთ მისი მიმართულება. ნაწარმოები, რომელშიც ტენდენციონიზმი აშკარაა, მხატვრულად სუსტი ნაწარმოებია. თუ ჩვეულებრივი სალაპარაკო ენის მიზანია ნათლად გამოთქვას აზრები და კარგი მოქმედიც ისაა, ვინც ამას ბრწყინვალედ ახერხებს, მხატვრული ენა მით უფრო ღრმავა, რაც უფრო დაფარულია. იგი იმ მოხერხებულ დიპლომატს ჰგავს, მოწინააღმდეგეს საკუთარ მოსაზრებას შემპარავი გზით თავზე რომ ახვევს.

მხატვრული ენის ასეთი ხასიათი არ უნდა გავიგოთ როგორც ბუნდოვანების, გაურკვეველობის პროპაგანდა, როგორც დაბნეულობის ქადაგება, სხეულის მთლიანი შენიღბვა უცხოა მხატვრული სამოსელისათვის. ესთეტიკური საბურველი ზომიერად გამკვირვალეა. ხელოვანის პოლიტიკური მრწამსი ნაწარმოების შინაგანი ლოგიკიდან უნდა გამომდინარეობდეს და არა ავტორის განცხადებიდან.

ამრიგად, კლასობრივ საზოგადოებაში ხელოვნებაც კლასობრივია. კლასთა ბრძოლა ხელოვნებაში აისახება იმდენად რთული ფორმით, რომ ზოგჯერ მისი არსებობა გაუცნობიერებელია თვით ავტორისთვისაც. მწერალი პირდაპირ არ გამოთქვამს საკუთარ მოსაზრებას და მაშასადამე საკუთარი კლასის პოზიციას. ეს პოზიცია მოცემულია გაშუალებული სახით, იგი გაშუალებულია იდეებით, რომელთა დამკვიდრებასაც ხელს უწყობს ნაწარმოები.

ხელოვნების სოციალური ბუნება განსაკუთრებით ცხადი ხდება ზნეობის სფეროში. ზნეობრივი მოტივების არსებობა ხელოვნებაში ორგვარად შეიძლება წარმოვიდგინოთ. ერთი, როდესაც ხელოვნების მიერ შექმნილი ხასიათები გამსკვალული არიან ზნეობრივი ინსტიტუტებით, მეორე, როცა ხელოვნების შემოქმედება დამკვირვებელზე გემოვნების განვითარებით იწვევს მასში შინაგანი იმპულსების, სულიერი მომენტების დახვეწას, სიფაქიზეს და აქედან მორალურ

პროგრესს. ე. ი. ერთ შემთხვევაში ზნეობრივი ასპექტი პირდაპირი ფორმითაა გამოხატული, ხოლო მეორეში — არაპირდაპირი, გაშუალებული სახით; გაშუალებულია იგი ესთეტიკურისა და ეთიკურის კავშირით. თუ დაისმება საკითხი — ამ ორ ასპექტს შორის რომელია, ან რომელი უნდა იყოს ხელოვნებისათვის არსებითი, სამართლიანია ყურადღება მიექცეს მეორეს, თუმცა ჩვეულებრივად ლიტერატურაში პირველზე ახდენენ აქცენტირებას. ია გარემოება, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში შექმნილი სახეები გარკვეული ზნეობრივი პოზიციის მატარებელნი არიან და ნაწარმოების ლოგიკის წყალობით სათანადო გავლენას ახდენენ დამკვირვებელზე, როგორადაც საყოველთაოდ არ უნდა იქნეს მიჩნეული, მაინც მხატვრული სინამდვილის იქით მდებარე ფაქტია. ხოლო ის, რომ ხელოვნება თავისთავად, მხატვრული სინამდვილე უშუალოდ ზნეობრივი ზემოქმედების მოხდენის შემძლეა, ამ სინამდვილის არსების გამომხატველია.

ესთეტიკის ისტორიაში წარმოებს ხანგრძლივი დავა ხელოვნების ზნეობრივი ფუნქციის ირგვლივ. ერთი მოსაზრება უარყოფს საზოგადოდ ხელოვნებაში ზნეობრივი მოტივების აუცილებლობას. მეორე, პირიქით, გამოდის რა ეთიკურისა და ესთეტიკურის ორგანული კავშირიდან, ზნეობრივი მხარე მიაჩნია ხელოვნების ძირითად, მთავარ ფუნქციად. ერთის აზრით, მორალური კრიტერიუმის მიყენება ხელოვნებისათვის ნიშნავს ხელოვნების გაუფასურებას, მისი დანიშნულების გაუგებრობას, მეორეს აზრით, ხელოვნება წარმოადგენს ზნეობის სკოლას. მხატვრული შემოქმედების გადაუდებელი ამოცანაა ადამიანის სულიერი აღზრდა, ხასიათის ფორმირება და ნაწარმოები, რომელიც ამ მისიას დადებითად ასრულებს, ჭეშმარიტი ხელოვნების სფეროს მიეკუთვნება.

როგორიც არ უნდა იყოს ჩვენი მოსაზრება ეთიკურისა და ესთეტიკურის დამოკიდებულების საკითხში, ერთი რამ უდავოა; ხელოვნებაში, ყოველ შემთხვევაში ხელოვნების გარკვეულ სახეებში ზნეობის ელემენტების არსებობა ფაქტია და მისი უარყოფა არ შეიძლება. განა შეიძლება იმის უარყოფა, რომ რუსთაველის, შექსპირის, გურამიშვილის და სხვათა ნაწარმოებები გაუღნითილია დიდაქტიკური მოტივებით და ეს მოტივები ამ ნაწარმოებების მარგალიტებს წარმოადგენენ? განა შეიძლება იმის უგულებელყოფა, რომ ქართული კაცის ხასიათზე დიდი გავლენა მოახდინა ქართულმა ხელოვნებამ, ქართულმა ლიტერატურამ, შოთას, ბესიკის, ვაჟას შემოქმედებამ? ცხადია, არა, და მაშასადამე ხელოვნებაში ზნეობრივი მომენტების შესახებ მსჯელობა უსაფუძვლო როდია. მაგრამ საჭიროა

ისიც ვიცოდეთ, თუ სადამდე მიდის ეს მსჯელობა, რა დოზით ხდება მისი მიწერა ხელოვნებაზე.

ერთია ლაპარაკი მოვლენის სხვადასხვა მხარეებზე და მეორე ან მოვლენის ფუნქციებზე. ხელოვნებას, გარდა ესთეტიკურისა, არ გააჩნია სხვა ფუნქცია — არც გნოსეოლოგიური, არც პოლიტიკური და არც მორალური. მაგრამ ეს სრულებით არ ნიშნავს, რომ ხელოვნებაში მოხსნილია მათი ასახვის შესაძლებლობა. ხელოვნების განუსაზღვრელი ძალა სწორედ იმაშია, რომ იგი პერსპექტივების დაუშრეტელი ზღვაა, შესაძლებლობათა უნივერსალური ასპარეზია უნივერსალური ამოცანების გარეშე. არც ერთი ქვეშარტად კლასიკური ნაწარმოები არ იწერება იმ მიზნით, რომ ადამიანს ჰქუა დაარიგოს, ნოტაციები წაუკითხოს. ნაწარმოების მიზანია შექმნას ესთეტიკური განწყობილება და ამ განწყობილების შექმნე შემდეგ იხსნება ცხოვრების გზები, რომელზეც უნებურად თავს ამოყოფს ხოლმე ხელოვნების გავლენის ქვეშ მოქცეული დამკვირვებელი. მხატვრული სინამდვილის განსაკუთრებული მიმზიდველობის მიზანი უნდა ვეძებოთ ნებაყოფლობის ფორმებში. იძულებისა და მოვალეობის გარეშე ადამიანის სულიერი ცხოვრების უნივერსიტეტად გახდომის წესში. ესთეტიკურის გარდა ყოველგვარი სხვა ფუნქციის მოთხოვნა ხელოვნებას ბოჭავს, ჩარჩოებში აყენებს და ამდენად მომხიბვლელობას უკარგავს.

ამრიგად, ხელოვნების სოციალური ხასიათი ზნეობრივი ელემენტების ასპარეზს ქმნის, რადგან სოციალური თუ პოლიტიკური მოთხოვნა მორალში იხსნება; მით უმეტეს ხელოვნება, რომელსაც საქმე აქვს ადამიანთან, მის ინტერესებთან, ბრძოლასა და აზრებთან ცდილობს შეჩერდეს არა განყენებულ პოლიტიკურ ცნებებზე, არამედ ამ ცნებების გამოვლენაზე ცოცხალ პიროვნებაში. ხელოვნება ადამიანის ინდივიდუალური ბუნების ჩვენებით იძლევა მორალური სახის გარკვევას, ზნეობრივი ურთიერთობის დახასიათებას. ეს ფაქტი წარმოადგენს ხელოვნების ემოციური ზემოქმედების ერთ-ერთ წყაროს.

ზნეობრივი ურთიერთობის ასახვასთან ერთად ხელოვნების ნაწარმოები იძლევა ზნეობრივი საკითხების ერთგვარ გადაწყვეტას და ამით ხელს უწყობს ეთიკური იდეალის განმტკიცებას. ასე მაგალითად, ბურჟუაზიის როგორც აღმავალი კლასის მოსვლამ შრომა და საქმიანობა ადამიანის ღირსების საქმედ აქცია და ამით დაუპირისპირდა შრომისადმი ფეოდალური არისტოკრატის ქედმაღლურ დამოკიდებულებას. ილიას „კაცია, ადამიანში“ სასაცილოდაა აგდებული ფეოდალიზმის ზნეობრივი დოქტრინა, რაც, ბუნებრივია, გზას

უკაფავს ბურჟუაზიის ეთიკური შეხედულების დამკვიდრებას. მაგრამ ეს არ ავალეებს ხელოვნების ნაწარმოებს აუცილებლად გამოვიდეს ზნეობის სფეროში მედროშის როლში. მხატვრული შემოქმედება საზოგადოებრივი შეგნების სხვა ქვეგანაყოფს მიეკუთვნება და ამ განაყოფიდან მისი ამოგდება ფაქტიური უარყოფის ტოლფასია. ზნეობრივი ვალდებულების ტყავში გახვეული ხელოვნება ჰგავს იმ ფარშავანგს, რომლის ფრთები ერთფეროვანია.

საზოგადოებრივი იდეოლოგიის ფორმებიდან ხელოვნება ასევე მკიდროდაა დაკავშირებული მეცნიერებასთან. ხელოვნებისა და მეცნიერების როგორც სოციალური მოვლენების კავშირი ორმხრივია. ხელოვნება ხელს უწყობს მეცნიერული აზრის პოპულარიზაციას, ამათუ იმ აღმოჩენის გავრცელებას ხალხში, ან კიდევ მომავალი პერსპექტივების დასურათებას. მაგალითისათვის შეგვიძლია გავიხსენოთ ყიულ ვერნის. უელსის და სხვათა ფანტასტიკური რომანები, განა შეიძლება იმ როლის გადაჭარბებით შეფასება, რაც ყიულ ვერნის ნაწარმოებებმა შეასრულეს საბუნებისმეტყველო მეცნიერების დარგებისადმი ინტერესების გაღვივებაში ამ მეცნიერებათა განუსაზღვრელ შესაძლებლობათა მხატვრულ ფერებში წარმოდგენით? არც ერთ ისტორიკოსს არ გაუწყევია საფრანგეთის ისტორიის პოპულარიზაციისათვის ისეთი სამსახური, როგორც გაუწია ალექსანდრე დიუმამ — მამამ, მიუხედავად იმისა, რომ უმოწყალოდ ამახინჯებდა ისტორიულ სინამდვილეს. როგორც უკვე ითქვა, ხელოვნება არ წარმოადგენს სინამდვილის შემეცნებას და ამ აზრით მისი კავშირი ქეშმარიტებასთან არაპირდაპირია. ხელოვნების მიერ მეცნიერების პოპულარიზაცია ქეშმარიტების დაცვაში კი არ გამოიხატება, არამედ ქეშმარიტებისადმი სიყვარულისა და ინტერესების დანერგვაში, სტიმულის შექმნაში. და თუ ვინმე, დიუმას რომანებით გატაცებული, დაინტერესდება ფრანგი ხალხის ისტორიული წარსულით, ხელოვნების მისია შეიძლება ჩაითვალოს შესრულებულად. ხელოვნება ეხმარება მეცნიერებას ადამიანის წიგნთან მიყვანაში და არა წიგნის შინაარსის დალაგებაში.

თავის მხრივ მეცნიერება დიდ დახმარებას უწევს ხელოვნებას. ტექნიკური ხერხების სრულყოფისა და შესაძლებლობათა წინსვლის საქმეში. მეცნიერული პროგრესი, შეიძლება ითქვას, ამზადებს ნიადაგს ახალ-ახალი მხატვრული მეთოდის წარმოშობა-განვითარებისათვის. ჩარლზ ედუარდ გაუსი თავის წიგნში „ფრანგ ხელოვნათა ესთეტიკური თეორიები 1855 წლიდან დღემდე“ შენიშნავს, რომ თანამედროვე მიმდინარეობანი ფერწერაში იმპრესიონიზმი, ნეო-იმპრესიონიზმი, სიმბოლიზმი, კუბიზმი, სიურრეალიზმი და სხვა

ერსებითად რეალური პრინციპის მოდიფიკაციებს, ვარიაციებს, მისი ორიგინალური ფორმის წინააღმდეგ რეაქციებს წარმოადგენენ, რაც განაპირობა მეცნიერული აზრის ევოლუციამ. „საშუალო ადამიანის შეხედულება, — ამბობს გაუსი, — ემყარება პრაქტიკულად მისაღებ პრინციპებს, ევკლიდეს აქსიომებს, არისტოტელეს წარმოდგენას სივრცეზე, ხელოვნების როგორც ფოტოსურათის გაგებას და ა. შ. ეს პრინციპები გონების ჩვევად იქცა, მის წინააღმდეგ გალაშქრება პროტესტს იწვევს. მაგრამ როდესაც ბოლო ორი საუკუნის მანძილზე მეცნიერების განვითარებამ გამოიწვია მათი შერყევა, ადამიანი ამ ამბავს შორჩილად ღებულობს მეცნიერების ავტორიტეტის წინაშე რიდისა და შიშის გამო. სამაგიეროდ, როდესაც ხელოვნება ცდილობს იმავეს გაკეთებას, როდესაც იგი ხაზს უსვამს ცნობიერების შეზღუდულობას, ყოველგვარი რიდი და მოკრძალება ქრება. ხელოვნება, რომელიც გაუგებარია, მიაჩნიათ უკანონოდ. ასეთ თვალსაზრისს არ უნდა მიეცეს მსაჯულად ყოფნის უფლება. რეალისტური პრინციპის მიხედვით ხელოვნების საგანს წარმოადგენს ბუნების მშვენიერება, ე. ი. ხელოვანი გვევლინება ბუნების ერთგვარი იმიტატორის როლში. ხელოვნებას არ ძალუძს იმაზე უფრო მალა ასე-ლა, რომელზეც აყვანილია ბუნებრივი საგნების ესთეტიკური ღირებულება. იმპრესიონიზმის მიხედვით ობიექტები წარმოადგენენ შეფერადებულ ზედაპირებს. ზედაპირის აღქმა შესაძლებელი ხდება მხოლოდ ფერთა გამო, ხელოვნებას აკავშირებს გარემოსთან სხივები, შუქი, რომელიც ეფინება საგნებს და რომლის მეშვეობით ხდება ატმოსფეროს განვითარება. ამიტომ იმპრესიონიზმი მოითხოვს სინათლისა და ფერების შერჩევას, რამდენადაც მასშია სინამდვილის ქეშმარიტი არსება. იმპრესიონიზმის ეს მოსაზრება ემყარება მეცნიერების შეხედულებას, ფიზიკისა და ქიმიის მიღწევებს სინათლის საკითხში, აგრეთვე ოთხგანზომილებიანი სივრცის შესახებ თეორიას. იმპრესიონისტების მეთოდი ანალოგიურია XIX საუკუნის ფიზიკის მეთოდისა, რომელსაც სამყაროს საბოლოო ელემენტებად მიაჩნია სივრცე, მოძრაობა, რაოდენობა და ა. შ. ბუნებისმეტყველებაში მომხდარმა ძვრებმა დაამტკიცა, რომ მხატვარი არ შეიძლება იყოს ბუნების წმინდა იმიტატორი; ისევე როგორც ფიზიკა და მათემატიკა, მხატვრობაც წარმოადგენს საშუალებას, გარკვეულ წესს ავაშენოთ ჩვენი სამყარო. იმპრესიონისტების იდეამ მათი თეორია შინაგან წინააღმდეგობამდე მიიყვანა. გაჩნდა ნეოიმპრესიონიზმი, რომლის დოქტრინა შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ სამი ძირითადი დებულებით: 1) ნაწარმოების ესთეტიკური ღირებულება მისი მარტივი ელემენტების შინაგან ჰარმონიაშია, 2) შინაგანი ჰარმონია შეიძ-

ლება შეიქმნას ესთეტიკურის დაწვრილებითი ანალიზით და 3) ხელოვანს შეუძლია მიაღწიოს ამ პარამონიას მეცნიერული ტექნიკის გამოყენებით. ნეოიმპრესიონისტების აზრით, კემპარიტი მხატვარი არის ის. ვინც პარამონიულად შეადუღაბებს შეუთავსებად ელემენტებს. მხატვარი პირველად მხატვრული შემოქმედების ელემენტებს ნაწილებად შლის და მათ კლასიფიცირებას ახდენს, ხოლო შემდეგ ამთლიანებს. საგნის დახატვა ნიშნავს ფერის, ხაზის და ტონის კომპოზიციას. ნეოიმპრესიონისტების შეხედულებას საფუძვლად უდევს ასოციაციური ფსიქოლოგიის მოძღვრება ფსიქიკურ პროცესების შესწავლის შესახებ მათი შემადგენელ ელემენტებად, ასოციაციებად დაშლის გზით. ერთი სიტყვით, დაწყებული XIX საუკუნის შუა წლებიდან ამ საუკუნის დასასრულამდე ფერწერა მიდიოდა იმ მიმართულებით, რომელზეც მიუთითა რეალიზმმა და რომელმაც იგი მიიყვანა მეცნიერულ პროცედურებამდე. მაგრამ სწორედ ამ გზაზე გაჩნდა ბზარი, დაიბადა ეკვი რეალისტური თეზისის მიმართ. გამოირკვა, რომ ბუნებრივ მიმართებათა ასახვისათვის ხელოვნებაში გადაწყვეტა არ არსებობს, რამდენადაც ამ მიმართებათა სხვადასხვანაირი ხასიათი ირკვევა“¹.

მიუხედავად არასწორი ფილოსოფიური პოზიციისა, ძნელია იმის უარყოფა, რომ მართლაც მეცნიერების განვითარება გავლენას ახდენს მხატვრული მეთოდების წარმოშობა-განვითარებაზე. მაგრამ ეს ზეგავლენა არც ისე პირდაპირია და უშუალო, როგორც აქაა ნაჩვენები და როგორც ცდილობენ წარმოგვიდგინონ აბსტრაქციონიზმისა და სხვა თანამედროვე მიმდინარეობების აპოლოგეტებმა.

მეცნიერებისა და ტექნიკის როლი კიდევ უფრო აშკარაა ხელოვნების ახალი დარგების წარმოშობის საკითხში. კინოხელოვნების წარმოშობა და სრულყოფა შედეგია არა იმდენად მხატვრული გემოვნებისა, ადამიანთა ესთეტიკური კულტურის განვითარებისა, რამდენადაც მეცნიერული და ტექნიკური პროგრესისა. გამორიცხული არ არის ხელოვნების უცნობი დარგების დაბადება ახლო და შორეულ მომავალში იმავე მეცნიერების წინსვლის ბაზაზე.

ხელოვნების სოციალური ბუნების არსებით მომენტს წარმოადგენს მისი ხალხურობა. ხალხურობაში ვლინდება ხელოვნების მჭიდრო კავშირი ეპოქასთან. არ შეუძლია განვითარდეს მხატვრულ შემოქმედებას თავისი დროის მისწრაფებათა და მოთხოვნილებათა გათვა-

¹ об. The aesthetic theories of french artists 1855 to the present“, by charles Edward Gauss.

ლისწინების გარეშე. ხალხი ის ნიადაგია, რომლის ნაყარ ყლორტს წარმოადგენს ადამიანური მოღვაწეობის ნებისმიერი სფერო. ამიტომაც ყოველი კლასიკური ნაწარმოები ათასგვარი ძაფებითაა დაკავშირებული ხალხის ფიქრებსა და ინტერესებთან.

ხშირად ხელოვნების ხალხურობა ესმით არასწორად, დამახინჯებულად. გამოდიან რა ხალხურობის ცნების პრიმიტიული გაგებიდან, ურევენ მას მასიურობაში და ჰეშმარიტად ხალხურ ნაწარმოებად მიაჩნიათ ის, რომელიც გავრცელებულია საზოგადოებაში, რომელიც პოპულარულია. დროის ამა თუ იმ მონაკვეთში ნაწარმოებისადმი მასობრივი ინტერესი სრულებით არ გამოდგება ხალხურობის მაჩვენებლად. ხალხი არ არის რიცხობრივი სიდიდე. მისი წარმოდგენა სიმრავლის სახით შეცდომაა. ხელოვნების ხალხურობაზე მსჯელობის დროს მხედველობაშია ხალხი, როგორც ისტორიული პროცესის მამოძრავებელი ძალა და არა როგორც რაოდენობრივი ერთეული, კონკრეტული ადამიანების მექანიკური ჯამი.

ტერმინ „ხალხის“ მნიშვნელობის მცდარი, არამეცნიერული გაგების შედეგია ის, რომ მასში, როგორც წესი, გულისხმობენ გაუნათლებელ, ან შედარებით ნაკლებად განათლებულ მასას და არა სპეციალისტს, საკითხის მცოდნეს. როდესაც სურთ მიუთითონ ხალხის წარმომადგენელზე, ასახელებენ უსათუოდ მუშას, ან გლეხს და არა ინტელიგენტს. გაუგებარია რატომაა რომელიმე მუშა უფრო მეტად ხალხის შვილი, ვინემ ინტელიგენტი? განა პროფესია განსაზღვრავს ხალხურობის ნიშანს? განა იმის გამო, რომ ადამიანმა განათლება მიიღო, დაკარგა ხალხის წარმომადგენლად ყოფნის უფლება? თუ ცოდნა დაპირისპირებაშია იმასთან, რასაც ეწოდება ხალხი, მაშინ უნდა აიკრძალოს, როგორც საზოგადოებრივად მავნე მოვლენა. მაგრამ ვინ იტყვის, რომ განათლება ხელს უშლის საზოგადოების განვითარებას? ვინ უარყოფს, რომ მხოლოდ ცოდნის წყალობითაა შესაძლებელი სოციალური პროგრესი და ხალხის წინსვლა? მაშ ხელოვნების ჰეშმარიტ შემფასებლად რატომ უნდა იყოს უფრო მეტად მიჩნეული დაზგასთან მდგომი, ვინემ ხელოვნების მუშაკი და ხელოვნებით განსაკუთრებულად დაინტერესებული აუდიტორია? ისტორიამ ბევრი შემთხვევა იცის, როდესაც კლასიკური ნიმუშების ნაწარმოები თანამედროვეობისათვის გაუგებარი დაარჩენილა. ხელოვნება ხალხს ემსახურება, ხალხის ინტერესების გამომხატველია, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არ წარმოადგენს ხალხის სალექ რეზინას. ვისაც ხელოვნების ხალხურობა ესმის მასიურობის, აუდიტორიის სიმრავლის აზრით, ფაქტიურად აქცენტირებას ახდენს ხელოვნების გასართობ ფუნქციაზე და ივიწყებს სოციალურ დანიშნულებას.

არც ის იქნება სწორი, რომ ხელოვნების ხალხურობაში გვესმო-
დეს მისი გამომხატველობითი საშუალების მარტივი ხასიათი, მხატვ-
რული ენის გაუბრალოება, რათა ნაწარმოები ადვილად მისაწვდომი
იყოს ფართო საზოგადოებისათვის. მართალია ზოგჯერ იტყვიან —
ესთეტიკურის სიდიადე მის სიმარტივეშიაო, მაგრამ ამ გამოთქმას
საბოლოო ჯამში მაინც ფიგურალური მნიშვნელობა აქვს და არ
შეიძლება მისი სახელმძღვანელოდ გადაქცევა. ნაწარმოების შეგნე-
ბულ გამარტივებას მოსდევს მხატვრული ღირებულების შესუსტება.
ამდენად, მრავალი, ჭეშმარიტად ღირსეული ძეგლის დამსახურებუ-
ლი შეფასება მოითხოვს შემფასებლისაგან სათანადო მომზადებას,
ე. ი. მხატვრული გემოვნების აღზრდას. საზოგადოების საკმაოდ დიდ
ნაწილს შეიძლება არ ესმოდეს სიმფონიური მუსიკის ძალა, მაგრამ
ამაში არაფერ შუაშია ბეთჰოვენი ან სხვა რომელიმე კომპოზიტორი.
დიდი ხელოვნება საჭიროებს დიდ მაცურებელს. ეს, რა თქმა უნდა,
არ გვაძლევს უფლებას გავამართლოთ ყოველგვარი სუბიექტივიზმი
და წინასწარმოფიქრებული ბუნდოვანება ხელოვნების სფეროში,
რომელიც მიზნად ისახავს ფართო მასებთან კავშირის შეგნებულ გა-
წყვეტას. ამგვარი რამ მიჩნეულ უნდა იქნეს პათოლოგიურ მოვლე-
ნად. დიდი ხელოვნება კი განსაკუთრებით ხალხურია, თუმცა მისი
ფასი შეიძლება ბევრს არც ესმოდეს.

ხალხურობის არასწორმა გაგებამ ბუნებრივად მიიყვანა ტოლს-
ტოი კლასიკური ხელოვნების უარყოფამდე. ტოლსტოისათვის სახე-
ლოვანი მხატვრების ცნობილ ტილოებს სჯობს მდაბიო მასაში
შექმნილი ნებისმიერი ნაწარმოები. ამ შეხედულების ფესვები მო-
მდინარეობს ჟან-ჟაკ რუსოდან.

საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და ხელოვნების განვითარებამ
თანდათანობით მოამზადა ნიადაგი პროფესიული ხელოვნების წარ-
მოსაშობად. პროფესიონალიზმმა ხელოვნებაში ხელი შეუწყო მხატვ-
რული დამუშავების წესებისა და საშუალებების სრულყოფას. მაგრამ
სამაგიეროდ იგი მოწყვეტა თავის პირვანდელ საფუძველს და მცირე
ჯგუფის საკუთრებად გადააქცია. რუსო სამართლიანად გამოთქვამს
გულისწყრომას იმის გამო, რომ ხელოვნება ცივილიზებულ საზო-
გადოებაში უქნარების თავშესაქცევა. პროფესიონალიზმის ერთ-
ერთი ძირითადი ნაკლი, რუსოს აზრით, არის ის, რომ იგი ხელოვნე-
ბას შემოსავლის წყაროდ ხდის, ხოლო მოგების ინტერესებით
შეპყრობილი ხელოვნება კარგავს დამოუკიდებლობას და ყალბი
ემოციების ბურანში ეხვევა. სიყალბე, არაგულწრფელობა კი ესთე-
ტიკური გრძნობისათვის შეუთავსებადია. ამიტომ, ქადაგებს რუსო,
უნდა დაიხუროს თეატრები და გზა მიეცეს სახალხო ზეიმებს, სადაც

მოხსნილია ყოველგვარი ანგარება, სადაც ემოციები უშუალოდ სიხარულის, პირდაპირობის ფარგლებში ვითარდება.

სხვაგვარად წყვეტს ხელოვნების ხალხურობის პრობლემას შილერი. თუ რუსო მოითხოვს ცივილიზაციის უარყოფას თანასწორობის დასამყარებლად, შილერი, პირიქით, ქადაგებს ცივილიზაციის გამოყენებას იმავე თანასწორობის მისაღწევად. ესთეტიკური აღზრდა, მისი აზრით, ადამიანთა განთავისუფლების ერთადერთი საშუალებაა. ხელოვნების დახმარებით უნდა ავამაღლოთ ხალხის კულტურული დონე და ეს უკვე თვითონ მიგვიყვანს ცხოვრების პირობების გაუმჯობესებამდე.

შილერის პოზიცია უნიადგოა, იდეალისტურია. სამართლიანი იყო ფიხტეს შენიშვნა, რომ თავისუფლება არის ესთეტიკური აღზრდის არა შედეგი, არამედ აუცილებელი პირობა.

ხელოვნების ხალხურობის პრობლემამ სათანადო ადგილი პოვა ჰეგელის ნააზრევში. ჰეგელი ხელოვნებისაგან კატეგორიული ფორმით მოითხოვს თავი დააღწიოს კარჩაკეტილობის საშიშროებას და მთელი საზოგადოების, ხალხის მისწრაფების გამომხატველად გადაიქცეს. ხალხურობა მხატვრულ ნაწარმოებთა ღირებულების მნიშვნელოვანი საზომია. ჰეგელის ერთ-ერთი დიდი დამსახურება ისტორიზმის პრინციპის შემოტანაში მდგომარეობს.

ხელოვნების ხალხურობის საკითხში რომანტიკოსების პოზიცია არსებულის მიმართ პროტესტისა და მისი გარდაქმნის აუცილებლობაში გამოიხატა. რევოლუციური რომანტიზმის მიხედვით ხალხურობა საპირობებს, როგორც აუცილებელ პირობას, სამოქალაქო თანასწორობასა და საზოგადოებრივ თავისუფლებას.

ხელოვნების ხალხურობის პრობლემის სწორი გადაწყვეტა დამოკიდებულია პროფესიულ ხელოვნებასთან დამოკიდებულების ხასიათზე. რუსო, იბრძოდა რა პროფესიონალიზმის წინააღმდეგ, აყენებდა პირვანდელ მხატვრულ ფორმებთან დაბრუნების იდეას, რომლის ნიმუშები დღემდე შემორჩენილია პატრიარქალურ ტომებში.

ზედმეტია იმის მტკიცება, რომ ამგვარი შეხედულება, თანასწორობისა და დემოკრატიზმის რაოდენ მაღალი იდეებითაც არ უნდა ხელმძღვანელობდეს, უსაფუძვლოა და არ შეესაბამება ხელოვნების განვითარების რეალურ სურათს. დეკრეტებითა და სურვილებით საქმე არ გადაწყდება. რუსოს მიზანი — დაუბრუნოს ადამიანი მის პირვანდელ მდგომარეობას, აღუდგინოს მას თითქოსდა ბუნებრივი სახე — უფრო ხელოვნურია, ვინემ ოფიციალური ხელოვნება. უარის თქმა დახვეწილ ტექნიკურ საშუალებებზე, მრავალმხრივ დამუშავებულ მხატვრულ მეთოდებზე და მათ ნაცვლად პრიმიტიული

ფორმების წამოყენება ნიშნავს, სხვას რომ თავი დაეანებოთ, შეუძლებელის აღიარებას, უკანონობას. გერცენის სამართლიანი შენიშვნით ადამიანის ბუნებრივი მდგომარეობა ყველაზე მეტად არაბუნებრივია.

ამიტომ გერმანული განმანათლებლური სკოლის თვალსაჩინო წარმომადგენელი ლესინგი თვლიდა, რომ ხელოვანმა უნდა შეათავსოს ხალხური შემოქმედების ელემენტები პროგრესულ იდეებთან. ხალხური სიუჟეტებისა და თემების დამუშავებისას მან უნდა ისარგებლოს მხატვრული ხერხების მთელი იმ არსენალით, რომელიც ხელოვნების ევოლუციის პროცესში შექმნილა. ამით ხელოვნების ხალხური არსება აყვანილი იქნება მაღალ საფეხურზე.

„ხალხი, — ამბობს გორკი, — დროის, მშვენიერების და შემოქმედების გენიალობის მხრივ პირველი ფილოსოფოსი და პოეტია, რომელმაც შექმნა ყველა დიდი პოემა და ტრაგედია“. ხალხის ცხოვრება, მოთხოვნილებები, გრძნობები და შეხედულებანი ის ცხოველყოფელი წყაროა, საიდანაც იკვებება ნამდვილი ხელოვნება. ხალხი ქმნის მხატვრული შემოქმედების მდიდარ მასალას, ჭეშმარიტი ხელოვანი მას ამუშავებს და სრულყოფილ სახეს აძლევს. სახელოვანი მხატვრების საუკეთესო ნაწარმოებები ამოკრეფილია ხალხური შემოქმედების საგანძურიდან. რაინდობა სერვანტესზე აღრე, შენიშნავს გორკი, გამასხარავებული იყო ხალხურ ზღაპრებში ისევე მკაცრად და ისეთივე გულსიტკივილით. მუსიკას ქმნის ხალხი, ამბობს გლინკა, ჩვენ კი, ხელოვანები, მხოლოდ მის „ორანჟირებას“ ვახდენთ.

ხალხური შემოქმედების უდიდესი მნიშვნელობა ხელოვნების წარმოშობისა და განვითარების პროცესში არ უნდა გვესმოდეს აბსოლუტური აზრით. ამან შეიძლება გამოიწვიოს საკითხის ვულგარიზაცია. არასწორია თქმა, რომ ხალხია ხელოვნების უშუალო შემქმნელი, რადგან ასეთი განცხადება მოასწავებს პროფესიული ხელოვნების ფაქტიურ იგნორაციას და მხატვრული ტალანტის გაუფასურებას. დებულებას — ხალხი ასაზრდოებს ყოველ გამოჩენილ კლასიკურ შემოქმედებას — ზოგჯერ პროვოკაციული ხასიათი აქვს. იგი მოქმედებს საშუალო ადამიანის პატივმოყვარეობაზე და ამ გზით მომხრეების მთელ არმიას იძენს. მაგრამ მეცნიერებისათვის გაცილებით მეტია ღირებულება ჭეშმარიტი დებულებისა, რომელსაც ერთი ადამიანი იზიარებს, ვინემ მცდარი მსჯელობისა, რომელსაც ათასობით მომხრე ჰყავს. ხელოვნების ფესვები ხალხშია და ამ ფესვებზე ყურადღების გამახვილება გამართლებულია, როდესაც მისი დაკარგვის საშიშროება იგრძნობა. მაგრამ ამან არ

უნდა მიგვიყვანოს იმ დიადი ტრადიციის უარყოფამდე, რომელიც პროფესიულ ხელოვნებას შეუქმნია და რომელსაც უნდა უმაღლოდეს კაცობრიობა მხატვრული შედეგების არსებობაში.

ხელოვნების ხალხურობა მკიდროდაა დაკავშირებული ნაციონალურ თავისებურებებთან. ეს ფაქტი განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ისეთ დარგებში, რომლებიც მხატვრულ სინამდვილეს მეტყველების საშუალებით ქმნიან. ცოცხალი, სალაპარაკო ენა წარმოადგენს ლიტერატურის საფუძველს. ენობრივი მასალის სპეციფიკა, მასში ბგერათა კომპოზიცია და სხვა ერთგვარად განსაზღვრავს პოეტურა ხელოვნების ხასიათს. შემთხვევითი როდია ის გარემოება, რომ პოეზია თარგმნას ძნელად ექვემდებარება. ბრძოლა მხატვრული ლიტერატურის ხალხურობისათვის ხშირად ერის ცოცხალი, სალაპარაკო ენის დამკვიდრებით იწყება. ცნობილია, თუ რა დავა ატყდა ქართული ენის სიწმინდის გამო გასული საუკუნის სამოციან წლებში უფროსი და უმცროსი თაობის წარმომადგენლებს შორის. ჯერ კიდევ რენესანსის გარიჟრაჟზე დანტე ამბობდა: „მხატვრული ნაწარმოები ხალხში მოქმედი ენის საფუძველზე უნდა იწერებოდეს“. თითქმის ყოველ ერს ჰყავს სალიტერატურო ენის ფუძემდებელი.

მხოლოდ ენა როდია ხელოვნების ეროვნულობის გამომხატველი. ყოველ ხალხში თანდათანობით ყალიბდება გარკვეული ჩვევები, ყოფის სპეციფიკური წესი, ხასიათის, ფსიქიკის საკუთარი ნიშნები. ყველაფერი ეს თავის კვალს ტოვებს ხელოვნების ნაწარმოებზე. ასობით და ათასობით შეიძლება მაგალითის მოტანა მსოფლიო ლიტერატურიდან, როდესაც ერთი და იგივე სახე, ერთი და იგივე ტიპი განსხვავდება ერთმანეთისაგან ეროვნული ნიშნის გამო. ასე მაგალითად, ბალზაკისა და დიკენსის ნაწარმოებებში მოცემული ბურჟუაზიული კლასის წარმომადგენლები, მიუხედავად მათი სოციალური მდგომარეობის იგივეობისა, განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან ნაციონალური თვითმყოფობით. ინგლისელი კაპიტალისტი გამოირჩევა ფრანგისაგან, ისევე როგორც ფრანგი ყალთაბანდი გერმანელი ან ინგლისელი ყალთაბანდისაგან, ქართველი მატყუარა იტალიელი-საგან, სომეხი ვაჭარი ბერძენი ვაჭრისაგან და ა. შ.

ერის სულიერი განვითარების პროცესი წარმოშობს სინამდვილის მხატვრული დამუშავების საკუთარ ხერხებსა და პრინციპებს, ლექსთა წყობის, ინსტრუმენტული მუსიკის, ვოკალური ხელოვნების, ქორეოგრაფიის, ფერწერის, არქიტექტურის თავისებურ მხატვრულ ფორმებს. დილექტანტიც კი შეამჩნევს ქართული სიმღერის, ქართული ცეკვების განსხვავებას რუსული, ჩინური თუ თათრული

სიმღერებისა და ცეკვებისაგან. მაგრამ ეს მაინც არ გვაძლევს უფლებას ხელოვნების ნაციონალური თვითმყოფობა წარმოვიდგინოთ როგორც ჭებირები. მხატვრული შემოქმედების ეროვნული ბუნება არ წარმოადგენს იმ კრიტერიუმს, რომლის მიხედვით შეიძლებოდა ნაწარმოების შეფასება. სისულელეა რომელიმე ხელოვანის სხვაზე მაღლა დაყენება მხოლოდ იმ ნიშნით, რომ იგი მეტად ეროვნულია. არ არსებობს გაუვალი ზღუდე სხვადასხვა ხალხის ნაციონალურ კულტურებს შორის. კემშარიტად დიდი ხელოვანი ხშირად ამსხვრევს ეროვნულ ჩარჩოებს და საკუთარი ქმნილება მსოფლიო კულტურის ასპარეზზე გააქვს. სავსებით მართალი იყო ილია, როდესაც აკრიტიკებდა აკაკის რუსთაველის გმირების დახასიათებაში. ცნობილია, თუ რა დიდი გავლენა მოახდინა ბერძნულმა ხელოვნებამ ევროპული კულტურის განვითარებაზე. ხელოვნების ნაწარმოების ძალა მის მხატვრულ ღირებულებაშია და ამ ღირებულების ნიადაგზე უნდა შეფასდეს მისი ეროვნული ღირსებაც.

მხატვრული შემოქმედების სოციალური ბუნების საბოლოო დახასიათება მოითხოვს იმ მხარეზე მითითებას, რომელიც, შეიძლება ითქვას, უფრო სამართლიანია ჩაითვალოს ხელოვნების ფუნქციად, ე. ი. არსებით, აუცილებელ ელემენტად, ვინემ გნოსეოლოგიური, ეთიკური ან სხვა მომენტები. ეს არის ხელოვნების გასართობი ფუნქცია. ამ ფუნქციის გარეშე არ არსებობს არც ერთი ხელოვნების ნაწარმოები. ესთეტიკური სიამოვნების მომნიჭებელი ხელოვნება გართობის საუკეთესო საშუალებაა, რამდენადაც გართობა ხელოვნებაში თვითმიზანს კი არ წარმოადგენს, დროის მოკვლას კი არ ემსახურება, არამედ მრავალმხრივი ასპექტებით ხასიათდება. თეატრში მყოფის ყურადღებას იქცევს როგორც სიუჟეტის მიმდინარეობა, დრამატურგის იდეური პოზიცია, ისე რეჟისორის ჩანაფიქრი, მსახიობის თამაში, მხატვრული გაფორმება და ა. შ. მკითხველის ცნობიერება და ემოციები მიჰყვება არა მარტო რომანის გმირების ისტორიას, მათ შორის დამოკიდებულების განვითარებას, არამედ ხასიათების გამოკვეთას, მხატვრული სახეების სისრულეს და სხვ. ხელოვნება გართობის უმაღლესი ფორმაა, რადგან გართობის წესით აღამიანს წარმოდგენას უქმნის ზნეობრივი იდეალების, ცხოვრების კანონების შესახებ და ამით აყენებს სათანადო განწყობილებაზე.

ხელოვნების როგორც გართობის ცალმხრივ გაგებას მივყავართ მისი არასწორი გზით განვითარებამდე. იგი იწვევს გემოვნების დამახინჯებას და ესთეტიკური გრძნობის დაქვეითებას. იაფფასიანი მხატვრული ნაწარმოების სიმრავლე ამგვარი ტენდენციის შედეგია.

ხელოვნება რომ მხოლოდ გართობას წარმოადგენდეს, მას დიდი სოციალური ღირებულება არ ექნებოდა, ვერ შეინარჩუნებდა ადგილს, რომელიც საზოგადოებაში უკავია, არ განვითარდებოდა იმ ზომით და ისე კანონზომიერად, როგორც ვითარდება.

§ 3. ხელოვანი. ზემოთ ჩვენ შევეხეთ ხელოვნების ე. წ. ობიექტურ მომენტებს. რამდენად მართებულია საზოგადოდ მათი ობიექტურად გამოცხადება — ეს სადაო საკითხია. არსებობს თვალსაზრისების სხვადასხვაობა. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, პირობით მანერა შეგვიძლია ჩავთვალოთ ისინი ასეთებად განსხვავებით ხელოვანისაგან, ანუ ნაწარმოების ავტორისაგან, რომელიც ყოველგვარი დავის გარეშე მხატვრული შემოქმედების სუბიექტური მხარეა.

▼თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია ხელოვანის ბუნების შესწავლა ხელოვნების სრული დახასიათებისათვის, თვით საკითხის დაყენებიდანაც ჩანს. საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა ფორმების ანალიზისას არავინ შეუდგება მათ სფეროში მომუშავე ადამიანების უნარის გამოკვლევას იმ აუცილებელი, ლოგიკური ძაფის გამო, რომელიც მოცემულ სფეროს შინაგანი განვითარების საფეხურებად გასდევს. ხელოვნების პროდუქცია დასრულებული და დამოუკიდებელია, მაშინ როდესაც მეცნიერების ყოველი აღმოჩენა ორგანულად დაკავშირებულია მის წინ მდებარე მასალის გადამუშავებასთან. კანტი თვლიდა, რომ გენიოსობა შესაძლებელია მხოლოდ მხატვრულ შემოქმედებაში, რადგან მხოლოდ ამ უკანასკნელს გააჩნია გენიოსისათვის აუცილებელი ატრიბუტები: შემოქმედებითი თავისუფლება, ორიგინალობა, დამოუკიდებლობა და სხვ. გენიოსისათვის არ არსებობს ზღუდეები, სავალდებულო წესები. პირიქით, იგი თვითონ ადგენს წესებს, რომელთაც სხვები ითვისებენ, მეცნიერი კი შებოჭილია მეცნიერებაში გაბატონებული რაციონალური პრინციპებით. ჰეგელი, ესთეტიკის შესახებ ლექციების შესავალში ახასიათებს რა მხატვრულ შემოქმედებას, ამბობს, რომ იგი ემყარება ბუნებრივ ნიქს, ტალანტს, რამდენადაც მოითხოვს გრძნობად მხარეს. მართალია ასევე ლაპარაკობენ მეცნიერული ტალანტების არსებობაზე, განაგრძობს იგი, მაგრამ ფაქტიურად მეცნიერება გულისხმობს აზროვნების ზოგად უნარს... არ არსებობს სპეციფიკური მეცნიერული ტალანტი.

პირველ თავში მხატვრული და მეცნიერული ასახვის შედარებისას აღნიშნული იყო, რომ ასახვა ძირითადად წარმოადგენს სუბიექტ-ობიექტის დამოკიდებულებას. მხატვრულ ასახვას არსებითად აინტერესებს ამ დამოკიდებულების სუბიექტური მხარე, მეცნიერულს — ობიექტური. ეს გარემოება ნათლად მეტყველებს იმ გა-

დამწყვეტი როლის შესახებ, რომელიც ენიჭება ხელოვანს ნაწარმოების შექმნაში. თუ მეცნიერებაში სისტემებისა და თეორიების არსებობა უმთავრესად გაპირობებულია მეცნიერული აზრის განვითარების კანონზომიერებით, ხელოვნებაში თითოეული ნაბიჯი საბოლოო ჯამში ხელოვანის ნაბიჯია; ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოების უკან დგას პიროვნება. შემთხვევითი როლია ის გარემოება, რომ საზოგადოების ფართო მასა განსაკუთრებულ პატივისცემას განიცდის მხატვრული ნიჭის მიმართ, წარმოუდგენია რა იგი რაღაც ღვთაებრივ, ბუნებრივ ძალად. ბევრი იდეალისტური თეორია ასეც ხსნის ხელოვანის ტალანტს. მისთვის მხატვარი გაუცნობიერებელი სუბიექტური გაქანების, იღუმალების ცოცხალი გამოხატულებაა. პოეტური უნარის ამგვარი შეფასება, რა თქმა უნდა, გადაჭარბებულ, მაგრამ არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ იგი მოითხოვს თანდაყოლილ, ბუნებრივ საწყისებს. განუვითარებელი სმენის პატრონი დიდი მუსიკოსი ვერასოდეს ვერ გამოვა.

ბუნებრივი უნარის სახით მხატვრული ტალანტი, ამბობს ჰეგელი, ადრეულ სიკაბუჯეშივე მელაენდება და იგი ვლინდება მოუსვენრობაში, შფოთვაში, რომელიც აიძულებს მომავალ ხელოვანს ცოცხლად და მტკიცედ მოჰკიდოს ხელი გარკვეული გრძნობადი მასალის გაფორმებას და ამ თვითგამოვლენაში პოვოს ერთადერთი ანუ მთავარი და შესაფერისი მოქმედება. შრომის გარეშე იოლი გზით ადრევე მიღწეული ტექნიკური გაწაფულობა თანდაყოლილი ტალანტის მაჩვენებელია. სკულპტორისათვის ყველაფერი ფიგურად იქცევა და, საერთოდ, რაც კი მხატვრული ტალანტის მქონეთ წარმოუდგენიათ, რაც მათ აღელვებთ, რასაც მათი სული მოჰყავს მოქმედებაში ფიგურის, ნახატის, მელოდიის ან ლექსის სახეს იღებს.¹

რაში მდგომარეობს მხატვრული ნიჭის თავისებურება, რა ნიშნებით ხასიათდება ტალანტი? სანამ გადავიდოდეთ მათ ჩამოთვლაზე, საჭიროა აღინიშნოს, რომ რაიმე პრინციპული განსხვავება მხატვრული ღირებულების აღქმის საკითხში ჩვეულებრივ ადამიანსა და ხელოვანს შორის არ არსებობს. ჯერ კიდევ პირველი თავის დასაწყისში ვლასარაკობდით მხატვრული ასახვის ორი ფორმის, თუ საფეხურის შესახებ. იქ ითქვა, რომ ყოველ ნორმალურ ადამიანში მოცემულია ესთეტიკური თვისების აღქმისა და შეგრძნობის უნარი, მაგრამ არ არის მოცემული ამ სუბიექტური ფაქტის ობიექტივობაციის, სხვისთვის მისაწვდომ საგნად გადაქცევის უნარი. ესთეტიკური რეფლექსიის ობიექტივობაციის უნარი მხატვრული ასახვის განვითარე-

¹ об. Гегель, Сочинения, т. XII, гл. 44.

ბული, უმაღლესი ფორმა და მით დაჯილდოებული არიან გარკვეული ჯგუფის ადამიანები. გორკი სტანისლავსკისადმი მიწერილ წერილში წერს: „მხატვარი — ეს ის ადამიანია, რომელსაც შეუძლია დაამუშაოს თავისი პირადი — სუბიექტური — შთაბეჭდილებანი, მონახოს მათში ზოგადი მნიშვნელობა — ობიექტური — და რომელსაც შეუძლია მისიანიკოს თავის წარმოდგენებს თავისი ფორმები...“

მე დარწმუნებული ვარ, რომ ყოველი ადამიანი ატარებს ხელოვანის მონაცემებს და რომ საკუთარი შეგრძნებებისა და აზრებისადმი მეტი ყურადღების პირობებში ეს მონაცემები შეიძლება განვითარდეს“.

ამრიგად, უბრალო ადამიანისა და ხელოვანის მხატვრულ უნარს შორის არ არსებობს გაუვალი ზღუდე. წინააღმდეგ შემთხვევაში რიგითი დამკვირვებლის მიერ ნაწარმოების აღქმა და გაგება შეუძლებელი იქნებოდა. ტალანტი საზოგადოდ სხვა არაფერია, თუ არა რაიმე უნარის კონცენტრაცია, განსაკუთრებული ძალით განვითარება. ჩვეულებრივი ნიჭის თვისობრივი სხვაობა ხელოვანის ნიჭისაგან რაოდენობრივი განსხვავების შედეგია. ნიშნები, რითაც ხასიათდება ხელოვანის ტალანტი, იგივე ადამიანური ნიშნებია აყვანილი მაღალ ხარისხებში.

მხატვრული ნიჭის მანიშნებელი ელემენტები შეიძლება ორ ჯგუფად დავყოთ. ერთი, რომელიც მიეკუთვნება ემოციების სფეროს, და მეორე, რომელიც განეკუთვნება გონებას. მაგრამ დაყოფა მეტისმეტად პირობითი იქნება, რამდენადაც გრძნობა და გონება ხელოვანთან იმდენად შერწყმულია, რომ ზოგჯერ გათიშვა იწვევს მათ ფაქტიურ მოსპობას. ემოციური და ინტელექტუალური მომენტის მთლიანობის გამონატელებაა მხატვრული ინტუიცია, რომელიც მხატვრული შემოქმედების ქვაკუთხედი.

ინტუიცია ფილოსოფიის ისტორიაში სხვადასხვანაირი მნიშვნელობით იხმარება. ზოგს იგი მიაჩნია შემეცნების გრძნობად ფორმად (გრძნობადი ინტუიცია), ზოგისათვის ინტუიცია წარმოადგენს განსჯისა და გონების ოპერაციებში უშუალო ცოდნას (ინტელექტუალური ინტუიცია), ზოგი უარყოფს ინტუიციის მიმართ შემეცნებით ხასიათს და წარმოუდგენია განცდის ფორმად (ირაციონალური ინტუიცია), ზოგი მას ბიოლოგიურ ინსტინქტად მიიჩნევს და ა. შ.

ასევე განსხვავებულია შეხედულება ინტუიციის როლის შესახებ ასახვის პროცესში. ფილოსოფოსთა ერთი ნაწილი ინტუიციას თვლის მთლიანი ცოდნის დაქვემდებარებულ მომენტად, მასზე არ შეიძლება ცოდნის დაყვანა, ცოდნა რაღაც ახალია მის მიმართ. მეორე

ნაწილი ინტუიციამი ხედავს ფილოსოფიური და მხატვრული შე-
მეცნების უმაღლეს ფორმას, მესამე — შემოქმედების ფარულ და
გაუცნობიერებელ პირველ პრინციპს და სხვ.

მიუხედავად ყველა ამ განსხვავებული შეხედულებისა, ინტუი-
ციის ბუნების დადგენაში იგრძნობა ერთი საერთო ნიშანი; ეს არის
უშუალობის მომენტი განსხვავებით ლოგიკური აზროვნებისაგან,
რომელსაც გაშუალებული, დისკურსიული ხასიათი აქვს. ინტუიცია
რთული, წინააღმდეგობის შემცველი მოვლენაა. იგი წარმოადგენს
ცნობიერების უნარს დაინახოს კანონზომიერი სინამდვილე, ე. ი.
ის, რასაც აზროვნება სწვდება აზროვნებისათვის აუცილებელ
ოპერაციების გარეშე, დაიჭიროს ლოგიკური კავშირები ლოგიკური
პროცესების გარეშე. ინტუიცია აზრის უშუალო ხედვაა. ამდენად
ინტუიცია არ არის გრძნობადი მოვლენა, მეორე მხრივ უშუალო-
ბის ბუნების გამო ინტუიცია თითქოს გრძნობადია და არ მიეკუთვნე-
ბა წმინდა აზრისეულ ფენომენტა რიცხვს. ხედვა ინტუიციამი
თავისებურია და განსხვავდება წმინდა აზრის ხედვისაგან გარკვე-
ულობის ხარისხში.

ინტუიცია რთული და წინააღმდეგობრივი ხასიათისაა წარმოშო-
ბის თვალსაზრისითაც. ერთი მხრივ იგი თითქოს ადამიანის თანდაყო-
ლილი უნარია დაინახოს საგნებს შორის შინაგანი კავშირები, მეორე
მხრივ — მკიდროდაა დაკავშირებული ცხოვრების გამოცდილებას-
თან და განისაზღვრება ამ გამოცდილებით შექმნილი ცოდნის მარა-
გით. ინტუიცია არ წარმოადგენს ცნობიერების უნიადგო და უპი-
რობო თვისებას. იგი დიდადაა დამოკიდებული ცნობიერებაში უკვე
არსებულ შინაარსზე. მაგრამ მხოლოდ ეს შინაარსი როდი კმარა
ინტუიციის დასახასიათებლად. არიან ადამიანები მდიდარი ემპირი-
ული მასალით და შედარებით ნაკლებად განვითარებული ინტუი-
ციით. არ არსებობს აღრე დაგროვილ ცოდნასა და ინტუიციას შორის
პირდაპირი პროპორცია.

მხატვრული ინტუიცია, როგორც ინტუიციის სახეობა, ესთეტიკუ-
რი ღირებულების უშუალოდ ხედვის უნარში გამოიხატება. რაც
უფრო განვითარებულია მხატვრული ინტუიცია, მით უფრო ძლიე-
რია მასში ესთეტიკური ღირებულების წვდომასთან ამ ღირებულე-
ბის ობიექტივაციის ტენდენცია.

მხატვრული სინამდვილის თავისებურების გამო განსაკუთრებით
იზრდება ინტუიციის როლი მხატვრულ ასახვაში. თუ მეცნიერული
ფაქტის აღმოჩენა მის უშუალო ხედვასთან ერთად ემყარება გამომ-
წვევი მიზეზების დადგენას, ე. ი. იმის ცოდნას, თუ რატომ არის ეს
ასე, ხელოვანი, მისგან განსხვავებით, როდესაც მიუთითებს მხატვ-

რული სინამდვილის რაიმე მოვლენაზე, მან უმეტესად არც კი იცის რატომ არის იგი ასეთი, მაგრამ ამის გამო მის მათითებას ოდნავადაც არ ეკარგება ძალა და მნიშვნელობა. ესთეტიკური თვისება არ მოითხოვს ახსნა-განმარტებას და მხატვრული ასახვაც ერთგვარად თავისუფლდება ამ მოვალეობისაგან.

მხატვრული ინტუიციის წამყვანი დანიშნულება განაპირობებს სწორედ ხელოვანის ტალანტის მრავალგვარობას. თუ მეცნიერებისათვის სპეციალიზაცია წარმოადგენს საკვლევ სფეროში ღრმად შექრის ერთ-ერთ პირობას, ხელოვანისათვის იგი შეზღუდულობის საშიშროებას ქმნის. არა მარტო ვაგნერი, რომლის შემოქმედებაში თანაბარი ძალით იყო განვითარებული დრამატურგი და კომპოზიტორი, არამედ რენესანსის თუ სხვა ეპოქის ბევრი სახელოვანი მხატვარი წარმატებით მოღვაწეობდა ხელოვნების სხვადასხვა დარგებში.

მხატვრული ნიჭის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ მომენტად აღიარებულია გრძნობიერება და ეს ბუნებრივია. ესთეტიკური დამოკიდებულება არსებითად ემოციური დამოკიდებულებაა, განცდაა და ვისაც საკმარისად არა აქვს განვითარებული მხატვრული სინამდვილის შეგრძნობის უნარი, ვერც შეძლებს საკუთარი განცდების ობიექტივაციას. მხატვარი ერის გულია, ქირისუფალი, მისი ტკივილებისა და სიხარულის უშუალო გამომხატველი. ამიტომაც ხელოვანს ზოგჯერ ბავშვივით ახარებს ცხოვრების ნათელი გაბრწყინება და ზოგჯერ ღრმად აფიქრებს მისი უკუღმართობა.

განსაკუთრებული გრძნობიერების გვერდით ხელოვანს ახასიათებს დაკვირვების მძლავრი უნარი. მხატვრის თვალი ობიექტში ამჩნევს ისეთ წვრილმანებს, რომლებიც, როგორც წესი, ჩვეულებრივ თვალს ყურადღების გარეშე რჩება. ეს მხარეც, ისევე როგორც ემოციურობა, ლოგიკურად გამომდინარეობს მხატვრული სინამდვილის თავისებურებიდან. ყოველი დეტალი არსებითი მნიშვნელობისა ხდება, როდესაც საქმე ეხება მხატვრულ ღირებულებას და ამავე დროს ისეთი ზომით, რომ შეგვიძლია ვთქვათ — მოვლენის ესთეტიკური ბუნება მის დეტალებშია.

ამის შემდეგ არც არაფერია გასაკვირი, როცა პორტრეტისტი სახეზე თითოეულ ნაოქს ხედავს, როცა კომპოზიტორი ბგერათა ოდნავ აწევა-დაწევისაც გრძნობს, როცა მწერალი ადამიანის ხასიათის ნებისმიერ გამოვლენას სწვდება და ა. შ. ხელოვანში არსებული დაკვირვების უნარი ჩვენს დაუკვირვებელ მხედველობას აიძულებს კვლავ შეხედოს მის წინ გაშლილ სინამდვილეს და გაამდიდროს თავისი ცნობიერება ახალ-ახალი ემპირიული მასალით.

დაკვირვებისა და მგრძნობელობის გარდა ჰეშმარიტ ხელოვანს

მოეთხოვება წარმოსახვის საგრძობლად განვითარებული უნარი. პოეტური წარმოსახვა მოიცავს მხატვრული სინამდვილის ისეთ წვრილმანებს, რომელთა უშუალო ხილვაც კი უჭირს ზოგჯერ უბრალო მაყურებელს. რაკი ყოველი ღეტალი, ერთი შეხედვით უმნიშვნელო წვრილმანი, არსებითია მხატვრული სინამდვილისათვის, გასაგებია თუ რა ფანტაზია ესაჭიროება ადამიანს მათ მთლიანობაში დასაჭერად. „მხატვრის შემოქმედებითი ფანტაზია დიადი ჰკუისა და გულის ადამიანის ფანტაზიაა“ — ამბობს ჰეგელი თავისი ესთეტიკის შესავალ ნაწილში.

ხელოვნება გონების მოღვაწეობის პროდუქტია. ამდენად, ბუნებრივია, შემოქმედს მოეთხოვება გარკვეული ინტელექტუალური დონე. გაუნათლებელი და უვიცი მხატვარი დიდი ხელოვანი ვერასოდეს ვერ გახდება. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ მხატვრის განათლება უსათუოდ მეცნიერების დარგების დაუფლების გზით უნდა გაიზარდოს, რომ ხელოვანი ვალდებულია ერკვეოდეს სპეციალურ მეცნიერებათა პრობლემატიკაში, მაგრამ მან საჭიროა იცოდეს ის სფერო, რომელთანაც საქმე აქვს, მას უნდა ჰქონდეს ცხოვრების შესახებ არა ზოგადი, არამედ საფუძვლიანი წარმოდგენა და აზრიანი დამოკიდებულება. არც რუსთაველი და არც შექსპირი არ ყოფილან მეცნიერები, მაგრამ ვის შეუძლია უარყოს მათში აზრის მოქმედების დიდი ძალა, ცხოვრების ღრმა ცოდნა. აზროვნების განვითარებული უნარი პოეტისათვის ისევე აუცილებელია, როგორც მეცნიერისათვის, მხოლოდ ამ უნარს პოეტში სხვა მიმართულება აქვს, რის გამოც შესაძლოა ზოგჯერ ინტელექტუალური შეზღუდულობის კუროიზებსაც კი წავაწყდეთ. არ არის გამორიცხული მათემატიკაში უნიჭო პიროვნება დიდი პოეტი გახდეს, მაგრამ საზოგადოდ გონებრივად სუსტი ადამიანი თუნდაც საშუალო პოეტიც ვერ გახდება. ჰეგელი მხატვრული ფანტაზიის დახასიათებისას შენიშნავს, რომ იგი წარმოადგენს გონების, ცნობიერების, ანუ სულის მოქმედების ფორმას. მხატვრულ ნაწარმოებს, განაგრძობს ჰეგელი, უკავია უშუალო გრძობადობასა და იდეალიზირებულ აზრს შორის შუალედური მდგომარეობა. იგივე თვალსაზრისი გამოთქმული აქვს შელინგს შემდეგი სიტყვებით: „ხელოვნების ნაწარმოებში აისახება ცნობიერი და არაცნობიერი მოქმედების იგივეობა“.

რა ბუნებრივი მონაცემებითაც არ უნდა იყოს დაჯილდოებული ხელოვანის ტალანტი, ჰეშმარიტად დიდი ნაწარმოების შესაქმნელად აუცილებელია საკმაო მასშტაბის შრომითი საქმიანობის ჩატარება, რაც ტექნიკური ხერხების ათვისებაში ანუ დაოსტატებაში გამოიხატება. ყოველი უნარი მოითხოვს განვითარებასა და სრულყოფას.

შრომისა და სწავლების გარეშე არ არსებობს გენიალური შემოქმედება. წარმოდგენელია ხელოვნების წინსვლა (მით უფრო თანამედროვე პირობებში) შემოქმედებითი თანამშრომლობისა და არსებული მემკვიდრეობისათვის გვერდის ავლით. მხოლოდ სისტემატურ და თავგამოდებულ მუშაობას შეუძლია შეუწყოს ხელი პოეტში შინაგანი პოტენციალის სრული სახით გამოვლენას. ტექნიკური ხერხების ათვისების, დაოსტატების აუცილებლობამ წარმოშვა სწორედ პროფესიონალიზმი ხელოვნებაში, პროფესიონალური ხელოვნება კი ხელოვნების განვითარების უმაღლესი საფეხურია. მაგრამ აქვე უნდა გვახსოვდეს, რომ ცალმხრივი პროფესიონალიზმი ხშირად ბუნებრიობას კარგავს და ნაძალადევი ხდება. ხელოვნება, რომელშიც უმაღლეს წერტილზეა აყვანილი ტექნიკური მხარე, ხოლო მის იქით იგრძნობა სიცარიელე, გადაგვარებული ხელოვნებაა.

მთავარ და, შეიძლება ითქვას მხატვრული შემოქმედების მამოძრავებელ ღერძს, წარმოადგენს შთაგონება, მუზა, როგორც მას სხვაგვარად უწოდებენ. მუზა ჩვეულებრივ ყველა საქმიანობისათვის საველდებულაა. მეცნიერი იქნება ის თუ ხელოსანი, ინჟინერი თუ დურგალი — აუცილებელია იმყოფებოდეს სათანადო განწყობილებასზე, რათა შეძლოს ღირებულების შემცველი პროდუქციის შექმნა. მაგრამ სულ სხვაა შთაგონების ძალა მხატვრულ შემოქმედებაში. შთაგონებას მოკლებულ ტალანტს წართმეული აქვს სიცოცხლის უნარი, ნიჭი თითქოს მიძინებულია და შემოქმედებითი აღმავლობის ყოველი ცდა ამაო ხდება. ეს გარემოება შთაგონებას ზებუნებრივ ხასიათს ანიჭებს. ბევრს იგი წარმოდგენია რაღაც უხილავ, გარეგან ძალად, რომელიც განაგებს პოეტის მოღვაწეობას. ფაქტიურად შთაგონება სხვა არაფერია, თუ არა შინაგან ძალთა დაძაბულობა, სულიერ შესაძლებლობათა ინტენსიური და კონცენტრირებული გამოხატულება, მხატვრული სინამდვილის შექმნის მძლავრი მოთხოვნილება. პეგელის განმარტებით შთაგონება არის ფანტაზიის მოქმედება და ჩანაფიქრის ტექნიკური შესრულება, განხილული როგორც ხელოვნანის მდგომარეობა. შთაგონების შემთხვევაში პოეტი მთელი არსებით შეპყრობილია ობიექტისადმი ინტერესით და ვერ მოისვენებს მანამ, სანამ არ გამოძებნის შესაბამის მხატვრულ ფორმას, სანამ არ მიანიჭებს მას სრულყოფილ სახეს.

შთაგონების წარმოშობის წესის შესახებ პეგელი იქვე ამბობს, რომ იგი არ ექვემდებარება ხელოვნურ გზას. გრძნობების შეგნებულ გაღიზიანებას არ შეუძლია გამოიწვიოს შთაგონება. „მხოლოდ მჩქეფარე სისხლი ჯერ კიდევ არ წარმოადგენს შთაგონებას, შამპანური

არ ქმნის პოეტურ ნაწარმოებს“ — მოსწრებულად შენიშნავს დიალექტიკის მამამთავარი.

ასევე სულის განზრახვას, ხელოვანის მისწრაფებას — შექმნას რაიმე არ ძალუძს შთაგონების წარმოშობა. ვინც მხოლოდ წყვეტს იყოს შთაგონებული ლექსის დასაწერად, სურათის დასახატად ან მელოდის გამოსაგონებლად ისე, რომ საკუთარ თავში წინასწარ არ ატარებს თემას და მხოლოდ მერე იწყებს მის ძიებას, რა ღიდი ტალანტისაც არ უნდა იყვეს, ვერ შეძლებს ხელოვნების სრულყოფილი ნაწარმოების შექმნას. არც წმინდა გრძნობადი გაღიზიანება და არც შიშველი ნებისყოფა, ანუ გადაწყვეტილება არ კმარა ქვემარტივ შთაგონებისათვის, აუცილებელია რაღაც ობიექტური მიზეზი თემის სახით, რომელსაც ეუფლება ფანტაზია და ამ დაუფლებავშია ძირითადად შთაგონების არსებაც¹.

ამრიგად, შთაგონება ერთი შეხედვით თითქოს სუბიექტური ფაქტია, რამდენადაც საკითხი ეხება სუბიექტის განწყობილებას; მაგრამ მეორე მხრივ იგი მკიდროდაა დაკავშირებული საგნობრივ ვითარებასთან, მასალის ანუ თემის მოქმედებასთან და ამდენად დამოკიდებულია ობიექტური ფაქტორების ზეგავლენის ხასიათზე. შთაგონება ხელოვანის სულში სუბიექტური და ობიექტური ელემენტების დიალექტიკური მთლიანობის ანარეკლია. პოეტის წუხილი იმის გამო, რომ თანამედროვე სინამდვილე არ იძლევა პირობას მხატვრული შემოქმედებისათვის, მიუთითებს ობიექტური მომენტის არარსებობაზე. მაგრამ იგი ამავე დროს სუბიექტური მომენტის არარსებობის მაჩვენებელიცაა. ნებისმიერი სინამდვილე თავისთავად მუდამ მზადაა დაექვემდებაროს მხატვრულ გადამუშავებას, მხოლოდ საამისოდ აუცილებელია ადგილი ჰქონდეს ამგვარი გადამუშავების ძლიერ განცდას.

ნათქვამის მიხედვით შეგვიძლია დავასკვნათ: ხელოვანი ის პიროვნებაა, რომელიც ქმნის მხატვრულ სინამდვილეს. მხატვრული სინამდვილის შექმნა მოითხოვს შთაგონებას, ტექნიკური საშუალებების ათვისებასა და გარკვეულ ბუნებრივ მონაცემებს. ბუნებრივ მონაცემებს შორის ძირითადია მხატვრული ინტუიცია, რომელიც გულისხმობს განვითარებულ ემოციებს, დაკვირვებისა და ფანტაზიის, ანუ წარმოსახვის განსაკუთრებულ უნარს.

ხელოვანის დახასიათებისას ზოგჯერ მიუთითებენ აგრეთვე მის მოქალაქეობრივ, პოლიტიკურ მხარეებზე. შემოქმედება საზოგადოდ და მით უფრო მხატვრული შემოქმედება, რა თქმა უნდა, ადამიანის

¹ იხ. Гегель, Сочинения, т. XII, გვ. 294—296.

სახის ერთგვარი სარკეა და პოეტის სოციალური მდგომარეობაც რაღაც ძაფებით დაკავშირებულია მის მხატვრულ მოღვაწეობასთან. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ეს კავშირი არ არის იმდენად პირდაპირი, რომ შეგვეძლოს რომელიმე მათგანის ახსნა მეორის საფუძველზე.

II. ხელოვნების განვითარების კანონზომიერება

§ 1. ხელოვნების ისტორიის პერიოდიზაცია. ხელოვნების განვითარების კანონზომიერება ორგანულად დაკავშირებულია ხელოვნების ისტორიის საკითხებთან, მაგრამ ეს კავშირი არ უნდა გავიგოთ როგორც იგივეობა. ესთეტიკის დამოკიდებულება ხელოვნების ისტორიასთან იმ დამოკიდებულების ანალოგიურია, რომელიც არსებობს ისტორიულ მატერიალიზმსა და ხალხთა ისტორიას შორის, ანუ სამოქალაქო ისტორიასა და ისტორიის ფილოსოფიას შორის. ისტორიის ფილოსოფიას აინტერესებს ისტორიული აუცილებლობის აღმოჩენა და არა ცალკეული ისტორიული ფაქტების ანალიზი. ასევე ხელოვნების განვითარების კანონზომიერება გულისხმობს არა ცალკეული მხატვრული ნაწარმოებების, ე. ი. ხელოვნების ფაქტების განხილვას ქრონოლოგიური წესით, როგორც ამას აკეთებს ხელოვნების ისტორია, არამედ ამ ფაქტებს შორის შინაგანი აუცილებლობის, ისტორიული კანონზომიერების დადგენას. ერთი სიტყვით ხელოვნების განვითარების კანონზომიერება ნიშნავს ხელოვნების ისტორიის პერიოდების შესწავლას მათ ლოგიკურ მთლიანობაში, ანუ ხელოვნების ისტორიის როგორც მეცნიერების დაფუძნებას.

არსებობს შეხედულება, რომელიც უარყოფს საზოგადოდ რაიმე კანონზომიერების შესრულებას ხელოვნების განვითარების ისტორიაში. ამ შეხედულების მიხედვით ხელოვნება წარმოადგენს მხატვრული გენიის შემოქმედების პროდუქტს, და რამდენადაც გენიოსის დაბადება წმინდა შემთხვევითი ფაქტია, ლაპარაკი მხატვრულ შემოქმედებაში რაღაც აუცილებლობის შესახებ უსაფუძვლოა. რუსთაველი შეიძლებოდა დაბადებულყოფიერ 14 საუკუნეში, მაშინ მისი უკვდავი ქმნილებაც ამ საუკუნის დიდებად ჩაითვლებოდა, და ქართული ლიტერატურის ისტორიის თანმიმდევრობაში ოდნავ უკან გადაიწედა.

ერთის შეხედვით ეს მოსაზრება თითქოს სავსებით ბუნებრივად უნდა მოგვეჩვენოს, რაკი გამოვდივართ მხატვრული სინამდვილის სუბიექტური საფუძველებიდან. თუ მხატვრული ღირებულება ადამიანის გარემო საგნებთან ემოციური დამოკიდებულების ნაირსახეობაა და როგორც ემოციური დამოკიდებულება სუბიექტური ხასია-

თისა, მაშინ ხელოვნებაც, მხატვრული სინამდვილის ეს უმაღლესი ფორმა, თავის განვითარებაში სუბიექტივიზმის გამოხატულებას უნდა წარმოადგენდეს. მაგრამ ესთეტიკური ღირებულების, კერძოდ მშვენიერების ანალიზმა დაგვანახა, რომ ესთეტიკურში სუბიექტური მომენტის მოქმედება ჯერ კიდევ არ იძლევა სუბიექტივიზმის პოზიციებზე დადგომის უფლებას. ადამიანი სოციალურ ურთიერთობათა პროდუქტია და მისი სოციალური მდგომარეობა საბოლოო წამში განააზრობებს მისი ესთეტიკური შეხედულების ობიექტურ ბუნებას. ხელოვნების ისტორია არ არის შემთხვევითობის შედეგი, მას ობიექტური კანონზომიერების ხასიათი აქვს.

ხელოვნების ისტორიის წარმოდგენას ობიექტური კანონზომიერების სახით საფუძვლები ჩაუყარა ჰეგელმა. ჰეგელის აზრით, ხელოვნების ისტორიის პერიოდინაცია განისაზღვრება აბსოლუტური იდეის მიერ თვითშემეცნების ანუ თვითგამორკვევის პროცესით გამოწვეული საფეხურებით. ეს საფეხურებია 1) ხელოვნების განვითარების სიმბოლური ფორმა, 2) ხელოვნების კლასიკური ფორმა და 3) ხელოვნების რომანტიკული ფორმა, ანუ, ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით: შორეული აღმოსავლეთის ხელოვნება, ანტიკური ხელოვნება და ახალი დროის ხელოვნება.

ხელოვნებაში არსებული პერიოდები ხასიათდება ამა თუ იმ დარგის განსაკუთრებული განვითარებით, რაც გამოწვეულია მათ მიერ იდეის გამოსახვის სხვადასხვა შესაძლებლობით. პირველ ეტაპზე იდეა მოკლებულია შინაგან გარკვეულობას, თავისთავში ინდივიდუალობას და ადგილი აქვს სახეობით ფორმაში განხორციელების მხოლოდ ძიებას, ვინემ ქეშმარიტ გამოსახვას. განვითარების ამ საფეხურზე იდეას არ გააჩნია საკუთარი გარეგნობა, იგი გახვეულია უხეშ, მატერიალურ ფორმაში და ატარებს აბსტრაქტულ ხასიათს. ეს ვითარება გამოიხატება სწორედ არქიტექტურაში. არქიტექტურა ჰეგელს მიაჩნია ხელოვნების ისტორიულად პირველ და ამავე დროს დაბალ დარგად. შემთხვევითი როდია ის გარემოება, რომ არქიტექტურა თავის აყვავებას აღწევს ადრევე, ხელოვნების წარმოშობის გარიჟრაჟზე, კერძოდ პირამიდების ეპოქაში.

არქიტექტურის და საზოგადოდ სიმბოლური ხელოვნების ორმაგი ნაკლი, რაც მდგომარეობს ერთი მხრივ აბსტრაქტულ გარკვეულობაში, ანუ გაურკვეველობაში და მეორე მხრივ იდეის შეუსაბამობაში გამოვლენის ფორმასთან, ე. ი. შინაარსისა და ფორმის არასაკმარის, აბსტრაქტულ შესაბამისობაში, ქმნის კლასიკური ხელოვნების აუცილებლობას, რომელიც ხელოვნების დარგებს შორის სკულპტურის განსაკუთრებული განვითარებით ხასიათდება. სკულპტურ-

რამი იღეა აღწევს მისთვის შესაბამისი, ადექვატური გრძნობადა-
ფორმის თავისუფალ განსახიერებას.

კლასიკური ხელოვნება ჰეგელის მიხედვით იდეისა და რეალობის
სრულყოფილი ერთიანობაა და ამდენად იდეალის კვრეტისა და
შემოქმედების ნიმუშია. მაგრამ განვითარება ამით არ მთავრდება,
რადგან იდეის ქეშმარიტი ბუნება ეწინააღმდეგება გრძნობადობას. თუ
პირველ საფეხურზე იდეამ ხელოვნების საშუალებით ფაქტად აქცია
მისი დაპირისპირება მგრძნობელობასთან, მხოლოდ ეს დაპირისპი-
რება გაურკვეველი, ანუ გაუცნობიერებელი დატოვა, მეორეზე კი
მოხდა მათი გაერთიანება და მთლიან სახედ შეეკრა, მესამეზე უქმ-
დება ერთიანობა და კვლავ პირვანდელი დაპირისპირება იჩენს თავს,
მაგრამ უკვე გარკვეული, გაცნობიერებული ფორმით. ხელოვნების
კლასიკურმა ფორმამ, ამბობს ჰეგელი, მიაღწია იმის მწვერვალს,
რისი მიცემაც შეუძლია მგრძნობელობის განხორციელებას ხელოვნებაში,
და თუ რაიმე მასში არადაამაკმაყოფილებელია, ეს თვით ხე-
ლოვნებაა და აგრეთვე ხელოვნების ამ ფორმის შეზღუდულობა.
შეზღუდულობა მდგომარეობს იმაში, რომ ხელოვნება საზოგადოდ
თავის საგნად იღებს იმას, რაც საკუთარი ბუნებით წარმოადგენს
დაუბოლოვებელ-კონკრეტულს, საყოველთაოს, სულს და მას ხევეა
გრძნობად-კონკრეტულ ფორმაში, მაშინ როდესაც გრძნობად-კონკ-
რეტული ფორმა არ შეესაბამება სულის ქეშმარიტ ხასიათს.¹

ხელოვნების რომანტიკული ფორმა ჰეგელს ესმის ფერწერის,
მუსიკისა და პოეზიის თანმიმდევრული განვითარების სახით, პოე-
ზია ჰეგელისათვის მხატვრული შემეცნების უმაღლესი საფეხურია,
ხელოვნების უმაღლესი ფორმაა.

ჰეგელის ესთეტიკის რაციონალური მარცვალი ხელოვნების ის-
ტორიაში განვითარების იდეისა და შინაგანი კანონზომიერების აღ-
მოჩენაში მდგომარეობს, მაგრამ არასწორია ის ნიადაგი, რომლის
საფუძველზეც ცდილობს გერმანელი იდეალისტი მათ ახსნას. ასევე
მართებულია მისი თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ ისტორიის სხვა-
დასხვა პერიოდში მეტად ვითარდება ხელოვნების ესა თუ ის დარგი,
მაგრამ მიუღებელია მტკიცება, რომ ერთი უფრო მაღლა დგას ვინემ
მეორე.

ხელოვნების დარგების ჰეგელისეული დახარისხება მისი კონ-
ცეფციის ლოგიკური შედეგია. პოეზია მართლაც მხატვრული შე-
მეცნების უმაღლესი ფორმაა და რამდენადაც ჰეგელი ხელოვნებას
უყურებს შემეცნების თვალსაზრისით, მისთვის იგი, ბუნებრივია, ხე-

¹ об. Гегель, Сочинения, т. XII, гл. 83.

ლოვნების უმაღლესი ფორმაცაა. მაგრამ, როგორც ცნობილია, ხელოვნება არ დაიყვანება სინამდვილის შემეცნებაზე, ხელოვნების არსება ესთეტიკურია და რაკი ასეა, არ არსებობს რაიმე პირობა პოეზიის უპირატესობისათვის. ვინ დაიწყებს იმის მტკიცებას, რომ მხატვრული თვალსაზრისით პოეზია უფრო მაღალი რიგის ხელოვნებაა, ვინემ მუსიკა, ფერწერა, ან სხვა რომელიმე. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ გნოსეოლოგიურის, ეთიკურის და სხვა მომენტის (გარდა ესთეტიკურისა) ხელოვნების წამყვან ფუნქციად გამოცხადება თავისთავად ქმნის ხელოვნების დარგებს შორის იერარქიული დამოკიდებულების საშიშროებას ამ მომენტების განსხვავებული ზომით განხორციელების შესაძლებლობის გამო. ერთადერთ მხატვრულ კრიტერიუმს შეუძლია ხელოვნების დარგებს შორის ე. წ. თანასწორობის კანონიერი მდგომარეობის შექმნა თვით მხატვრულობის, ანუ ესთეტიკურის ინდივიდუალური ბუნების საფუძველზე.

მარქსიზმი, ემყარება რა ესთეტიკურის საზოგადოდ და კერძოდ ხელოვნების სოციალურ ხასიათს, ხელოვნების განვითარების კანონზომიერებას საბოლოო ჯამში უქვემდებარებს საზოგადოების ისტორიის კანონზომიერებას. (საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების ეტაპები განსაზღვრავს ხელოვნების ისტორიის ეტაპებს, ე. ი. ხელოვნებაში არსებობს შემდეგი ძირითადი პერიოდები: 1) გვაროვნული წყობილების ხელოვნება, 2) მონათმფლობელური ხელოვნება, 3) ფეოდალური ხელოვნება, 4) აღორძინების ხანის ხელოვნება, 5) გარდამავალი პერიოდის ხელოვნება, 6) ბურჟუაზიული ეპოქის ხელოვნება და 7) სოციალისტური საზოგადოების ხელოვნება.

§ 2. ხელოვნების წარმოშობა და გვაროვნული საზოგადოების ხელოვნება (ხელოვნების ასაკი, ბუნებრივია, არ ემთხვევა კაცობრიობის ასაკს. შეცნეირების მონაცემების მიხედვით დაახლოებით მილიონი წლის წინათ ჩაეყარა საფუძველი მაიმუნის-მსგავსი წინაპრებისაგან ადამიანის გამოყოფას, ხელოვნების პირველი ნაბიჯები კი რამდენიმე ათეული ათასი წლის წინათ დაიწყო, საკმაოდ მომწიფებული პირველყოფილი თემური წყობილების დროს. ხმ ეპოქის ადამიანი თავისი ფიზიკური მონაცემებით არაფრით არ განსხვავდება თანამედროვე ადამიანისაგან, აქვს მეტყველების უნარი და ფლობს რთულ იარაღებს. ამრიგად, ცხრაას ათას წელიწადზე მეტი დრო გავიდა, სანამ ადამიანის ტვინი და ხელი მომწიფდებოდა მხატვრული შემოქმედებისათვის.

ხელოვნების წარმოშობის საკითხში საკმაოდ გავრცელებულია „თამაშის თეორია“, რომლის მამამთავრად ითვლება შილერი და რომლის საფუძვლები კანტის ესთეტიკიდან მომდინარეობს.

კანტის მიხედვით ესთეტიკური დამოკიდებულება უანგარო, დაუ-
ინტერესებელი დამოკიდებულებაა, მას არ გააჩნია გარეშე რაიმე
მიზანი, იგი წარმოსახვის თავისუფალი თამაშია და თამაშის თეო-
რიაც თვლის, რომ ხელოვნება გაჩნდა მას შემდეგ, რაც ადამიანი,
პრაქტიკული საქმიანობისაგან დაქანცული, მორალური და ინტე-
ლექტუალური ვალდებულებისაგან თავისუფალი, დასვენების
მიზნით ეძლევა სულიერ გართობას, თამაშს და ამ თამაშში პოულობს
კმაყოფილებას. „ესთეტიკური შემოქმედებითი იმპულსები, —
ამბობს შილერი, — ძალთა საზარელ და კანონთა წმინდა სამე-
ფოში შეუმჩნევლად აგებს მესამე, თამაშისა და მოჩვენების მზი-
არულ სამეფოს, რომელიც ხსნის ადამიანს ყოველგვარ დამოკიდე-
ბულებათა ბორკილებს და ანთავისუფლებს მას იძულებისაგან, რო-
გორც ფიზიკური ისე მორალური აზრით“. თამაში საზოგადოდ უმიზ-
ნო მოქმედებაა, ანუ ისეთი მოქმედება, რომლის მიზანი თვით
თამაშის პროცესშია და ამ პროცესის გარეთ კარგავს ღირებულებას,
უაზრო ხდება. ხელოვნებაც ჩნდება მაშინ, როდესაც შემოქმედები-
თი პროცესის მხოლოდ მოთხოვნილება და მეტი არაფერი.

საზოგადოების განვითარების ადრეულ საფეხურზე, პრიმიტიუ-
ლი იარაღებისა და მძიმე მატერიალური მდგომარეობის პირობებში
ლაპარაკი თავისუფალ, უმიზნო მოქმედებაზე უსაფუძვლოა. გათხრე-
ბის შედეგად აღმოჩენილი მხატვრული ღირებულების მქონე უძვე-
ლესი ძეგლები ნათლად მეტყველებენ მათ მჭიდრო კავშირზე პრაქ-
ტიკულ საქმიანობასთან მაგრამ ამავე დროს არც იმის უარყოფა შე-
იძლება, რომ თავისთავად მცდარ „თამაშის თეორიაში“ არსებობს
რაციონალური მარცვლები ჩნდება პრინციპში უარცყოთ თავისუფ-
ლებისა და უანგარობის ელემენტები მხატვრულ შემოქმედებაში;
ასევე ძნელია იმის უარყოფა, რომ ხელოვნებაში, მსგავსად თამაშისა,
საქმე გვაქვს გამოგონილ, არარეალურ, მოჩვენებით გმირებთან და
ფაქტებთან.

ე. წ. „მაგიური თეორია“ ხელოვნების წარმოშობას უკავშირებს
ადამიანში რელიგიური გრძნობის განვითარებას, მხატვრული ნაწარ-
მოებისათვის ზებუნებრივი თვისებების მიწერის ტენდენციას. ასე
მაგალითად, პირველყოფილი ადამიანის წარმოდგენაში ნადირობის,
მოსავლის აღებისა თუ სხვა რაიმე საქმიანობისათვის ჩატარებულ
ცერემონიებს მაგიური ძალა გააჩნდათ, ისინი ქმნიდნენ წარმატების
აუცილებელ პირობას. შემდეგ ამ ცერემონიების ბაზაზე წარმოიშვა
ცეკვის ხელოვნება და სხვ.

ხელოვნების წარმოშობის „ბიოლოგიური თეორია“ ხელოვნების
არსებობას ხსნის ადამიანში ბიოლოგიური ინსტინქტების განვითარე-

ბით. ამ თეორიის ფესვები ჯერ კიდევ არისტოტელედან მომდინარეობს, რომლის აზრით, გარემო საგნებისადმი მიბაძვის ტენდენციას ადამიანში თანდაყოლილი, ბიოლოგიური საწყისები აქვს. ბიოლოგიური თეორიის განსაკუთრებული დამცველია ცნობილი ბუნებისმეტყველი ჩარლზ დარვინი. დაკვირვებების საფუძველზე მიღებული შტედეგებიდან დარვინი ასკენის ცხოველებში სქესობრივი შერჩევის ფაქტის არსებობას. ფრინველთა გარკვეულ ჯიშებში მამალი ფრინველი იზიდავს დედალ ფრინველს ბუმბულის ბრწყინვალეებით, კოლიბრები ამშვენებენ თავიანთ ბუდეებს სხვადასხვა ნაირფეროვანი საგნებით და სხვა; ყოველივე ეს, ფიქრობს დარვინი, გვაძლევს უფლებას ვამტკიცოთ, რომ ესთეტიკური ემოციები სრულებით არ არის უცხო ცხოველთა სამყაროსათვის.

„თამაშის თეორიის“ მსგავსად „მაგიური“ და „ბიოლოგიური თეორია“ მოკლებული როდია რეალურ საფუძველებს. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, არც ერთი მათგანი არ გამოდგება ხელოვნების წარმოშობის მიზეზების ასახსნელად. ჩვენთვის, რამდენადაც ხელოვნება სოციალური ხასიათის მოვლენაა, მისი წარმოშობის პირობაც, ბუნებრივია, სოციალურ ძირებში არსებობს.

„შრომამ შექმნა ადამიანი“ — ამბობთ უნგელსი და ადამიანის ნებისმიერი მოქმედების ფესვებიც შრომაში უნდა ვეძებოთ. ხელოვნებას თავისი წარმოშობის პირველ პერიოდში წმინდა ესთეტიკური ხასიათის ამოცანებზე უფრო მეტად პრაქტიკული ინტერესები განაპირობებდა; ამის უტყუარი საბუთია გვაროვნული საზოგადოების ხელოვნების ძეგლები. ხელოვნების დარგებს შორის არსებული მასალის მიხედვით პირველყოფილ თემურ საზოგადოებაში ვითარდება სახვითი ხელოვნება, კერძოდ ფერწერა ან, უფრო სწორად, გრაფიკა და სკულპტურა. რაც შეეხება მუსიკასა და ლიტერატურის განვითარებას, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, მაგრამ არავითარი ფაქტიური მასალა არ მოგვეპოვება; და ეს საცხებით ბუნებრივიცაა. სკულპტურისა და ფერწერის ნაწარმოებთა განხილვა გვიჩვენებს, რომ მაშინდელი ხელოვნებას ძირითად თემას წარმოადგენს ცხოველი, ეს კი შრომით საქმიანობაში მესაქონლეობისა და ნადირობის განსაკუთრებულ განვითარებაზე მეტყველებს. პირველყოფილი ხელოვნების პრაქტიკული დანიშნულება იმითაც განისაზღვრება, რომ იგი წარმოადგენს ინფორმაციის გადაცემის ერთგვარ საშუალებას. დამწერლობას მოკლებული საზოგადოება, ბუნებრივია, მიმართავდა გამოსახვით საშუალებებს, რამაც შემდეგ საფუძველები ჩაუყარა სახვითი ხელოვნების წინსვლას. იგივე პრაქტიკული მიზნები აქვს საფუძველად იმ ოპერაციების შესრულებას, რომელზეც საფუძველიანად გაამახვილა ყუ-

რადღება „მაგიურმა თეორიამ“. აახისა და სხეულის ნაწილების ტატუირება უმთავრესად გამოწვეული იყო არა სილამაზისაგან მისწრაფებით, არამედ მოწინააღმდეგეებში, მტრებში შიშის გამოწვევით, ან ტანის დაცვით მკბენარებისაგან, ან ადამიანის გამძლეობისა და მამაცობის შემოწმებით, ან კიდევ ამ უკანასკნელის, ე. ი. სივადეკაცის დასაბუთებით. მრავალ ტომში სხეულის გადაჭარბებული ტატუირება გმირობისა და პატივისცემის თავისებურ პასპორტს წარმოადგენდა. ანალოგიურად, ირმის რქების ან გარეული ტახის ეშვების ქონა შეიძლებოდა იმის მაჩვენებელი ყოფილიყო, რომ მონადირეს მოუკლავს ირემი ან ტახი და სხვ. გადმოცემების თანახმად აესტრალიელების, აფრიკელების თუ სხვა ტომების მიერ შესრულებული ცეკვები ერთგვარად წარმოადგენენ ნადირობისათვის მოსამზადებელ რეპეტიციებს.

ყველაფერი ეს ნათლად მიუთითებს ხელოვნების წარმოშობის არამხატვრულ, ე. ი. უშუალოდ ხელოვნებისათვის უცხო საწყისებზე და მხატვრული შემოქმედების, ესთეტიკური გრძნობის ჩამოყალიბება-განვითარებაში შრომის ზეგავლენაზე. თავისთავად ესთეტიკური გრძნობა პირველყოფილი საზოგადოების ადამიანში არ გვეძლევა დამოუკიდებელი სახით. ამ ეპოქის წევრთა ემოციებს ჯერ კიდევ არა აქვს სათანადოდ დიფერენცირებული სახე, იგი ხასიათდება ვნებათა სიმძაფრით, თავდავიწყებით, ბავშვური აღტაცებით, რაც. ცხადია, გამოწვეულია ინტელექტუალური დონის დაბალი საფეხურით. თემური წყობილების ადამიანის გრძნობები უშუალოა, პირდაპირი და ამასთან გულწრფელი. მაგრამ მას აკლია ცივილიზებული ადამიანისათვის ჩვეული სიღრმე და დახვეწილობა.

ესთეტიკური გრძნობის დაქვემდებარებულ მდგომარეობას შეესაბამება ხელოვნების ხასიათიც. თემური წყობილების ეპოქაში ხელოვნება არ თამაშობს დამოუკიდებელ როლს. იგი საზოგადოებრივი შრომითი საქმიანობის შემადგენელი ნაწილია, რომლის მიზანს წარმოადგენს ადამიანის მატერიალური მოთხოვნილების დაკმაყოფილება. ხელოვნების დამოუკიდებელ დარგად გამოყოფა და განვითარება შესაძლებელი ხდება შრომის განაწილების შედეგად, ე. ი. მონათმფლობელური საზოგადოების პირობებში.

§ 3. მონათმფლობელური საზოგადოების ხელოვნება. ესთეტიკური შეხედულების კონცენტრირებულ გამოხატულებას წარმოადგენს ესთეტიკური იდეალი. ხელოვნება ესთეტიკური იდეალის განხორციელებაა. ამდენად, როცა ლაპარაკია ამა თუ იმ ეპოქის ხელოვნების შესახებ, ბუნებრივია, შევაჩეროთ ყურადღება მის ესთეტიკურ იდეალზე.

მონათმფლობელური საზოგადოების ესთეტიკურ იდეალს წარმოადგენს. ხალხის ინტერესებისათვის მებრძოლი ძლიერი ადამიანი. ასეთია გილგამეშის შესახებ თქმულება ბაბილონში, ღმერთ ოზირისის ლეგენდა ეგვიპტეში, პრომეთეოსისა და ჰერკულესის მითი საბერძნეთში და სხვ.

ხალხის ინტერესებისათვის ბრძოლა, თავდადება მორალური თვისებებია. ამის გამო, ბუნებრივია, დაისვას საკითხი ზემოდასახელებული ესთეტიკური იდეალის კანონიერების შესახებ.

წინააღმდეგობა, რომელსაც ადგილი აქვს ესთეტიკური იდეალის მოცემულ განსაზღვრებაში, გამოწვეულია ორი მიზეზით: პირველი—იდეალი თავისთავად ფართო მნიშვნელობის მქონე კატეგორიაა. იგი არ იფარგლება მხოლოდ ესთეტიკური შინაარსით და მასზე მსჯელობა გულისხმობს ზნეობრივი მოტივების გამოხატვასაც; მეორე—ემოციური დამოკიდებულების დიფერენციაცია მოითხოვს საზოგადოებრივ ურთიერთობათა განვითარების მაღალ დონეს და ამ განვითარებით გაპირობებულ ინტელექტუალურ პროგრესს. ბუნების წინაშე ბრმა მორჩილებისა და გონებრივი შეზღუდულობის პირობებში არც კი არსებობს პირობა წმინდა ესთეტიკური კმაყოფილებისათვის.

ამრიგად, იმისათვის, რომ ადამიანმა იგრძნოს ბუნების მშვენიერება, აუცილებელია ერთგვარად განთავისუფლდე მისი გავლენისაგან და თავი დააღწიოს მონურ მდგომარეობას. მონური მდგომარეობისაგან თანდათანობითი განთავისუფლება ხორციელდება საკუთარი ძალებით, ადამიანის მეშვეობით. ამიტომაც გასაგებია, რომ ესთეტიკური კმაყოფილების თვალი მიპყრობილია ადამიანისაკენ, მაგრამ რამდენადაც ადამიანის მსგავსი მოქმედება და საერთოდ ადამიანურობა ზნეობრივი ღირსებაა, ბუნებრივია, ესთეტიკურ იდეალს დაჰკარავს ეთიკური იერიც.

წინააღმდეგობის თავიდან ასაცილებლად შეიძლებოდა ესთეტიკური იდეალის არსებად ისეთი ზოგადი პრინციპების დასახელება, როგორც არის ძალა აღმოსავლეთის ხელოვნებისათვის, ზომა და ჰარმონია ანტიკური ხელოვნებისათვის. მაგრამ ეს, ერთი მხრივ, არ შეესაბამება იდეალის ცნებას (იდეალი გულისხმობს კონკრეტულ შინაარსს, მაშინ როდესაც პრინციპები აბსტრაქტულია), ხოლო მეორე მხრივ, წინააღმდეგობა მაინც რჩება, რადგან არ არსებობს საფუძველი მათი წმინდა ესთეტიკურ კატეგორიებად გამოცხადებისათვის. ძალა, ჰარმონია და ზომა ესთეტიკური კმაყოფილების პირობებია და არა მიზანი.

მონათმფლობელური ხელოვნება თავისი შინაარსით ხალხურია, რამდენადაც იგი გვაროვნული წყობილების ხელოვნების საფუძველ-

ზე წარმოიშვა. მაგრამ რაკი საზოგადოება კლასობრივია, ხალხურ-შინაარსის მქონე ხელოვნებას გამოვლენის კლასობრივი ფორმები აქვს. ხელოვნების კლასობრივი ხასიათი შემდეგი მოსაზრებებიდან ჩანს: ძლიერი ადამიანის ხელი, რომელსაც შეუძლია აღმოუჩინოს მფარველობა ადამიანთა ჭრიდგმას, უნდა იყოს დაუნდობელი და დამორჩენი. სუსტი, უძლური აზრება სასაცილოა და საზიზღარი, იგი არ იმსახურებს თანაგრძნობას, სიბრალული დამამციკრებელი გრძნობაა. ჭანსად სხეულში ჭანსალი სულია. ჰუმანური დამოკიდებულება გამართლებულია მხოლოდ ძლიერთა და არა უსუსურთა მიმართ და ა. შ.

მონათმფლობელური ხელოვნების შინაარსის ხალხურობა, გარდა ისტორიული მიზეზებისა, გამოწვეულია აგრეთვე გემოვნების მოქმედების კანონზომიერებით. შეიძლება ადამიანი აიძულოთ მიიღოს რაიმე თვალსაზრისი, ან მოიქცეს შესაბამისად, წარმართოს თავისი მოქმედება საჭირო მიმართულებით, მაგრამ ძნელია ან თითქმის შეუძლებელი აიძულოთ მოეწონოს მოვლენა, იგრძნოს მისგან ესთეტიკური კმაყოფილება. გემოვნების სფეროში თუმცა მოქმედებს შეზღუდულობა, მაგრამ იძულებას მეტისმეტად მერყევი ნიადაგი აქვს და ეს მისთვის ანგარიშის გაწევას აუცილებელს ხდის. ხელოვნება ვერ მოახდენს ესთეტიკურ ზემოქმედებას, თუ მისი პოზიცია არ შეეფარდა ხალხის მოთხოვნილებას. გარდა ამისა, თვით მონათმფლობელური კლასიც საბოლოო ჯამში ხალხიდანაა წარმოშობილი და ფესვები ხალხის კულტურაში აქვს.

მონათმფლობელური საზოგადოების განვითარების სხვადასხვა წგუფები არსებობს. ამ წგუფებს ზოგად კანონზომიერებასთან ერთად სპეციფიკური ფორმებიც გააჩნია. არ იქნებოდა სწორი შორეული აღმოსავლეთის ქვეყნებში, ეგვიპტესა და ბაბილონში, მონათმფლობელური სტრუქტურისა და შესაბამისი კულტურის სრული გაიგივება ბერძნულ და რომაულ კულტურასთან. მონათმფლობელური ხელოვნება შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ სამი ძირითადი შენაკადის სახით: 1) უძველესი აღმოსავლეთის ხელოვნება წინა აზიის ქვეყნებისა და ეგვიპტის ჩათვლით, 2) ანტიკური ხელოვნება — ძველი საბერძნეთი, ელინური სახელმწიფოები და რომი, 3) ინდოჩინეთის ხელოვნება.

მონათმფლობელურ ურთიერთობას სხვებზე ადრე აღმოსავლეთის ქვეყნებში ჩაეყარა საფუძველი. ამ გარემოებამ განაპირობა სწორედ აღმოსავლური ხელოვნების შედარებით პრიმიტიული ხასიათი და მკიდრო, პირდაპირი კავშირი გვაროვნული წყობილების კულტურასთან, პირველყოფილი თემური საზოგადოების აზროვნე-

ბის წესთან. ეგვიპტური მითოლოგია აღსავსეა ზომორფული დმერთებით; ასე მაგალითად, საიქიოს მფარველს ანიბუსს ტურას თავი აქვს. ხშირია ისეთი გამოსახულება, რომელშიც მოცემულია ცხოველისა და ადამიანის სინთეზი. ლომი როგორც ძლიერების სიმბოლო ბევრგან გვხვდება ადამიანთან კავშირში. ეგვიპტისათვის დამახასიათებელია მეფურად წამოწოლილი სფინქსის ქანდაკება ლომის ტანიითა და ფარაონის პირისაზით. შემთხვევითი როდია ის გარემოება, რომ ამ ეპოქის ესთეტიკური იდეალი ინტელექტუალურზე მეტად ადამიანში ფიზიკურ მომენტებზე ამახვილებს ყურადღებას.

აღმოსავლეთის ქვეყნების პოლიტიკური სახე აბსოლუტიზმის უკიდურესი გამოვლენაა. გაბატონებულია ფარაონის კულტი, რომლის წინაშეც ყველა განიცდის მონურ შიშსა და მოკრძალებას. შიშითა და მოკრძალებით გამსჭვალული კმაყოფილება დამახასიათებელია ამაღლებულისათვის. ეს ფაქტი გვაძლევს უფლებას ვიფიქროთ, რომ ადამიანის ესთეტიკურ სამყაროში ესთეტიკის კატეგორიებს შორის ამაღლებული ისტორიულად ადრე წარმოიშვა, თუმცა აზრი მის შესახებ დანარჩენ კატეგორიებზე გვიან გაჩნდა. აბსოლუტური მონარქიის პირობებში შექმნილი ეგვიპტური ხუროთმოძღვრება პირამიდების სახით დამკვირვებელში უფრო ამაღლებულის განცდას იწვევს, ვიდრე მშენიერიებისა. მშენიერიების გრძნობა შედარებით თავისუფალი გრძნობაა და იგი სრულ აყვავებას აღწევს დემოკრატიზმის პრინციპებზე შექმნილ ანტიკურ ხელოვნებაში.

უძველესი აღმოსავლეთის, კერძოდ ეგვიპტის ხელოვნების გვირგვინს პირამიდები ანუ მეფეთა აკლდამები შეადგენენ. მათ მთავარ მიზანს ადამიანებში მორჩილებისა და შიშის განცდის შექმნა წარმოადგენს. სენუსერტ I პირამიდის წვერში გამოსახულია თვალები იმის სიმბოლოდ, რომ ფარაონის მხედველობას არ ეპარება არაფერი, იგი ყველაზე მალა დგას. პირამიდას ასეც ეწოდება: „სენუსერტი დაჰყურებს ეგვიპტეს“.

პირამიდების მშენებლობამ თავის მწვერვალს ჩვენს წელთაღრიცხვამდე 29—28-ე საუკუნეებში მიაღწია. ქ. გიზაში (კაიროს მახლობლად) მე-4 დინასტიის ფარაონების ხუფუს (ბერძნულად ხეოპსი), ზაფრას (ხეფრენი) და მენკაურას (მიკერინი) მიერ აგებული პირამიდები სამართლიანად ითვლება ხუროთმოძღვრების ნიმუშად. განსაკუთრებით ძლიერ შთაბეჭდილებას ტოვებს ხეოპსის ცნობილი პირამიდა (ხუროთმოძღვარი ხემიუნნი). მისი სიმაღლე უდრის 146.6 მეტრს, ფუძის სიგრძე—233 მეტრს. იგი შედგება წმინდად გათლილი და მჭიდროდ ჩასმული კირქვის ბლოკებისაგან. თითოეულის წონა

უდრის 2,5 ტონას, ხოლო ბლოკების საერთო რაოდენობა — 2 300 000-ზე მეტია.

ხეფრენის პირამიდის შესასვლელთან დგას ეგვიპტური სკულპტურის სიამაყე—დიდი სფინქსი. სფინქსის სიმაღლე 20 მეტრია; სიგრძე—57, პირისახის სიმაღლე — 5 მეტრი. ცხვირისა— 1 მეტრი და 70 სმ; შუბლზე გამოკვეთილია ჰურია, წმინდა გველი, რომელიც ეგვიპტელების გადმოცემით ღმერთებისა და ფარაონების დამცველია. სახე გაწყობილია წითელი აგურებით.

აღმოსავლური დესპოტიზმისაგან განსხვავებით, ქანტიკურ საბერძნეთში მონათმფლობელური წყობილება დემოკრატიზმის ჯებირებში ვითარდება, დემოკრატიზმის პრინციპებზე აგებული საზოგადოება კი იდეალურ პირობებს ქმნის მეცნიერებისა და ხელოვნების განვითარებისათვის. ნახევრადღვთაებრივი, ზებუნებრივი ძალის მქონე გმირის ნაცვლად ანტიკური საბერძნეთის ესთეტიკური იდეალი საზოგადოდ ადამიანია. საბერძნეთის დემოკრატიული ხელოვნება თაყვანს სცემს ჩვეულებრივი ადამიანის კულტს ყველა მისი უარყოფითი და დადებითი მოვლენებით. ამან განაპირობა უთუოდ ბერძნული ხელოვნების ბრწყინვალე ნაბიჯებიც. სამართლიანად ითვლება ბერძნული ხელოვნება ადამიანური ნორმალურობის აპოთეოზად. მხატვრული განზოგადების ერთ-ერთ პირველად ფორმას წარმოადგენს მითოლოგია. და ბერძნული მითოლოგიაც ეგვიპტური მითოლოგიის საპირისპიროდ სავსებით ანთროპომორფულია. ბერძენი ღმერთები შემკობილი არიან ადამიანური თვისებებით, მათ ისევე სძულთ და უყვართ ერთმანეთი, როგორც ადამიანებს. მათთვის უცხო არ არის შურის, მტრობის, სიხარულის, მეგობრობის, თავდავიწყების და სხვა გრძნობები. მათაც ახასიათებთ შეზღუდულობა და უსამართლობა. მიუხედავად ამისა, ეს ხელს არ უშლით დარჩნენ ღმერთებად, უმაღლეს არსებებად. ბერძნების წარმოდგენაში არც ღმერთთა უცოდველი, ყველას აქვს თავისი „აქილევსის ქუსლი“, სუსტი ადგილი. ასეთი შეზღუდულობა თანასწორობისა და თავისუფლების იშვიათ ატმოსფეროს ქმნის. ვისაც ეშინია ცოდვითა აღიარებისა, შეზღუდულია. ბერძენები არ თაკილობენ ადამიანურ სისუსტეებს და ამიტომაც შეძლეს სხვებზე მაღლა დადგომა.

ანტიკური ხელოვნების იდეურ საფუძველს მიბაძვის თეორია წარმოადგენს. მიბაძვის თეორიის თანახმად ხელოვნების ამოსავალი ცოცხალი, თვალხილული სინამდვილეა. რეალობას მოწყვეტილი მხატვრული შემოქმედება უნიადაგაა.

რეალობის ასახვის გვერდით ანტიკური ესთეტიკა ხელოვნებისაგან მოითხოვს ჰარმონიისა და ზომიერების პრინციპის აუცილებელ

დაცვას. ეს პრინციპი წითელი ზოლივით გასდევს მთელ ანტიკურ ხელოვნებას, როგორც ურყევი კანონი.

დემოკრატიზმის საფუძველზე წარმოშობილი ბერძნული კულტურა მრავალმხრივია შედარებით აღმოსავლეთთან როგორც შინა-არსისა და ფორმის, ისე მხატვრული ხერხებისა და მხატვრული ასახვის საშუალებების განვითარებით. სახვითი ხელოვნების დარგებიდან განსაკუთრებით ვითარდება არქიტექტურა და სკულპტურა.

ბერძნული არქიტექტურის და საზოგადოდ ხუროთმოძღვრების საგანძურს წარმოადგენს პართენონი. მისი ავტორებია კლასიკური პერიოდის ცნობილი ხუროთმოძღვრები იქტინი და კალიკრატი. სკულპტურული სამუშაო შესრულებულია ფიდიასისა და მისი მოწაფეების მიერ. პართენონის მშენებლობა გრძელდებოდა 9 წელიწადს (447—438 წწ.), იგი სწორკუთხოვანი სვეტებიანი ნაგებობაა, მოგრძო მხარეები შედგება თითოეული 17, ხოლო მოკლე — 8 სვეტისაგან. პართენონის სიმაღლე უდრის 10, 5 მ, შენობის მთელი ფართობი — 31,4:70 მ.

ბერძნული სკულპტურის თვალსაჩინო წარმომადგენლები არიან: ფიდიასი, პოლიკლეტი, ლეოხარა, სკოპასი, პრაქსიტელი, ლისიპი და სხვ. ლეოხარას „აპოლონ ბელვედერელი“ საუეუნეების მანძილზე მამაკაცის სილამაზის ნიმუშად იყო მიჩნეული.

სახვითი ხელოვნების გარდა ძველ საბერძნეთში განვითარების მიღალ საფეხურს მიადწია მხატვრულმა ლიტერატურამ და თეატრმა. ლიტერატურის ქანრებს შორის განსაკუთრებით ვითარდება ეპოსი და დრამა.

ანტიკური ხელოვნების ელინური პერიოდი ხასიათდება ბერძნული კულტურის ფართო გაერცელებით და მისი გაერთიანებით აღმოსავლეთის კულტურის ტრადიციებთან. ელინისტური კულტურის ცენტრს წარმოადგენს ალექსანდრია თავის მუზეუმითა და სახელგანთქმული ბიბლიოთეკით.

არქიტექტურა ელინიზმის ეპოქაში განიცდის აყვავებას უმთავრესად ქალაქების მშენებლობის სახით, რაც გამოწვეულია ახალ-ახალი დედაქალაქების, სავაქრო, ადმინისტრაციული და სამხედრო-სტრატეგიული ცენტრების წარმოშობით, ელინისტური ქალაქი ხასიათდება ადმინისტრაციული და სავაქრო ცენტრის გამოყოფით. ტაძარი, რომელიც კლასიკური პერიოდის ქალაქის ძირითადი ნაგებობა იყო, ცენტრალური ნაწილის შემადგენლობაში შედის. ელინიზმის ეპოქაში შემუშავდა საპარკო არქიტექტურის პრინციპები.

მსგავსად კლასიკური პერიოდისა, სკულპტურა აქაც სახვითი ხელოვნების წამყვანი დარგია. ელინიზმის ეპოქის ადამიანის სულისკვე-

თებამ ყველაზე ნათელი ასახვა სკულპტურაში პოვა. პოლიტიკაში დესპოტური მონარქიის გაბატონებამ მოსპო ადამიანში ბერძნული კლასიკისათვის ჩვეული თავისუფლებისა და ჰარმონიული სრულყოფის პირობა. ამის შედეგია ის, რომ ელინისტური სკულპტურა ერთგვარად შლის ადამიანის მთლიან სახეს: ერთი მხრივ გვაძლევს გმირულ თვისებათა გამომხატველ მონუმენტალიზირებულ ფორმებს და მეორე მხრივ — ლირიკულ-ინტიმურ, ყოველდღიური ცხოვრების ინტერესებით შეპყრობილ სახეებს. ელინისტური სკულპტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია აგესანდრის მიერ შესრულებული „აფროდიტა მილოსელის“ ქანდაკება. ელინიზმის და საერთოდ ანტიკური ხელოვნების შედეგად აღიარებულია „ლაოკოონი“. მისი ავტორები არიან: აგესანდრე, პოლიდორი და აფინოდორი. იგი შეიქმნა დაახლოებით 50 წ. ჩ. წ-მდე.

მონათმფლობელური ხელოვნების მესამე ჯგუფი ინდოეთისა და ჩინეთის ქვეყნების ხელოვნების სახით ნაკლებად გამოკვლეულია და ამდენად მის დახასიათებას არ შეუდგებთ. უნდა ვიფიქროთ, რომ იგი შეიცავს როგორც აღმოსავლური, ისე ანტიკური ხელოვნების ელემენტებს.

§ 4. ფეოდალური ხანის ხელოვნება. თუ მონათმფლობელურმა ხელოვნებამ განვითარების უმაღლეს წერტილს მიაღწია და შექმნა საკაცობრიო კულტურის არაერთი საგანძური, ფეოდალური ხელოვნება, განსაკუთრებით დასავლეთში, განიცდის დაქვეითებას, რაც გამოწვეულია ობიექტური, ისტორიული მიზეზებით. მონათმფლობელური საზოგადოება წარმოიშვა გვაროვნული წყობილების თანდათანობითი დაშლის შედეგად, ამიტომაც კულტურის განვითარებაში არ ჰქონია ადგილი წყვეტას; ახალმა ფორმაციამ მოახდინა ადრე არსებული ესთეტიკური გრძნობის ტრანსფორმაცია და არა უარყოფა. ფეოდალური საზოგადოება კი შეიქმნა მონათმფლობელური წყობილების ნგრევის საფუძველზე. ერთი ფორმაციიდან მეორეზე გადასვლა განხორციელდა მკვეთრი, კატასტროფული წესით, დაირღვა ტრადიცია, ბარბაროსთა შემოსევამ ლახვარი ჩასცა წინაპართა სულიერ მონაპოვრებს და მომავალ ხელოვნებას აღარ დახვდა განვითარებისათვის საჭირო ნიადაგი; უნიადაგო ხელოვნებას ცხადია არ შეეძლო მწვერვალების დაპყრობა.

ფეოდალიზმის ეპოქაში ხელოვნების განვითარების სხვადასხვა ჯგუფი არსებობს, იმისდა მიხედვით, თუ როგორ ხორციელდება ცალკეულ ქვეყნებში ფეოდალური ურთიერთობის ფორმირების პროცესი. ასე მაგალითად, აზიაში, კერძოდ ინდოეთსა და ჩინეთში, არ ჰქონია ადგილი მონათმფლობელური წყობილებიდან ფეოდალურზე

უცებ გადასვლას; გადასვლა თანდათანობით განხორციელდა და ამდენად კულტურაც ზომიერად განვითარდა. ან კიდევ აღმოსავლეთ რომის იმპერიამ, რომელიც გადაურჩა ბარბაროსების შემოსევას, დასავლეთთან შედარებით უფრო შეძლო ძველი მემკვიდრეობის შენარჩუნება და ამით მოწინავე პოზიციებზე ყოფნა. მაგრამ აქაც ფეოდალური ხელოვნება საბოლოო ჯამში მაინც ვერ აღის იმ სიმაღლეზე, რომელსაც მიაღწია მონათმფლობელურმა და ეს იმიტომ, რომ ფეოდალიზმის ეპოქა ხასიათდება რელიგიური სულისკვეტების განსაკუთრებული გაძლიერებით. რელიგიური იდეოლოგიის გაბატონებულმა მდგომარეობამ მკაცრად განსაზღვრა ადამიანის აზროვნებისა და შემოქმედების მიმართულება, წაართვა მას თავისუფალი კრიტიკის უფლება. თუ ბერძენი მოქალაქის საღი გონება ღმერთშიც ნახულობდა შავ ლაქებს, ქრისტიანული იდეოლოგიის ბატონობის პირობებში ამგვარი რამ წარმოუდგენელი იყო. წარმოუდგენელი იყო ღმერთის ანუ უმაღლესი არსებისათვის ჩრდილის მიყენება, ეს ეწინააღმდეგებოდა თვით უმაღლესი არსების იდეას, და შემოქმედებით თავისუფლებას მოკლებული ხელოვნება, ბუნებრივია, ვერ ავლენს სათანადო მასშტაბებს.

მიუხადავად ამისა, მიუხედავად ფეოდალიზმის პირობებში ხელოვნების განსაზღვრულობისა, არ იქნებოდა სწორი ფეოდალური ხელოვნების უარყოფა და მასში პროგრესული ელემენტების არსებობის უგულებელყოფა; საზოგადოების ისტორიის კანონზომიერება აღმავალი გზით მიემართება და ისტორიული პროგრესი საბოლოო ჯამში მაინც იკაფავს გზას. ალბათ არ შევცდებით, თუ ვიტყვი, რომ რომის იმპერიის დაცემის ერთ-ერთი მიზეზი, სოციალურ წინააღმდეგობათა გამწვავებასთან ერთად, ბერძნულ მითოლოგიაზე აღზრდილი საზოგადოების მორალური დეგრადაცია იყო. შემთხვევითი როდია ის გარემოება, რომ ამ იმპერიის ფარგლებში გავრცელდა ქრისტიანობა, როგორც ზნეობრივი სიწმინდის ჰიმნი, რომელსაც უნდა უმაღლოდეს ცივილიზაცია თავის მორალურ პროგრესს. ბერძნების აზრით, ღვთაებრიობის, ე. ი. სრულყოფილობის მისაღწევად საკმარისია ძალა. ბნტიკური ღმერთები ადამიანებისაგან გამოირჩევიან ძლიერებით და არა სიწმინდით ან სხვა რაიმე ნიშნით. ეს ფაქტი იმის მაჩვენებელია, თუ რაოდენ ნაკლებად კრიტიკულია ადამიანი ცივილიზაციის გარიჟრაჟზე საკუთარი ბუნების მიმართ, იგი ვერ ხედავს მისთვის ჩვეულ სუსტ მხარეებს და არც ცდილობს იზრუნოს მათი გამოსწორებისათვის, მას აწუხებს მხოლოდ სათანადო ძალისა და უკვდავების უქონლობა. ქრისტიანობას, პირიქით: აშფოთებს ადამიანური სი-

სუსტეები, ადამიანში ცხოველური ინსტინქტების თუ სხვა მანკიერი ჩვევების განვითარება და იღწვის ამ ინსტინქტების და ჩვევების დასათრგუნავად. ქრისტიანობამ ძალა არ მიიჩნია ღვთაებრიობის საკმაო პირობად, მას მიუმატა კეთილშობილებაც, რითაც დანერგა ზნეობის კულტი და გზა მისცა მორალურ წინსვლას. ქრისტიანული ღმერთი ყველა ადამიანურ ღირსებათა განსახიერებაა. და სწორედ ამის გამო იგი ჰაერში ჩამოკიდებულია და ნაკლებად პროდუქტიულია. ცოცხალ ნიადაგზე მტკიცედ მდგარი ანტიკური აზროვნება კი უხვ პროდუქციას იძლევა. იგი საოცრად ნაყოფიერია და კუნთმაგარი. ბუნების წიაღში გაზრდილი ჰაბუკი ენერჯის დაუშრეტელ მარაგს ამჟღავნებს. მას შეუძლია გადააბრუნოს თვით დედამიწაც, მაგრამ აკლია ქრისტიანული იდეოლოგიის სიფაქიზე.

ეპოქის სულიერ ცხოვრებაში არსებული ორმაგი დინების გამო ფეოდალიზმის ესთეტიკური იდეალი გაორებულია. რელიგიური სულსკვეთებით გაკლენთილი ემოციები, ალტაცებაში მოჰყავს მარად სიკეთის მთესველ, წამებულ, თვინიერ მოძღვარს, რომლის ძლიერი ნებისყოფა ამქვეყნიური უკუღმართობის მოთმინებით ატანაში გამოიხატება, და რომლის მისტიფიცირებული სახეა იესო ქრისტე. საკმარისია თვალი გადაავლო ხატებს, შუასაუკუნეობრივი ფერწერის ერთადერთ ფორმას, რომ ნათლად დაინახოთ მათში ორი მთავარი მომენტის ხაზგასმა, ესენია მორჩილება და უსაზღვრო შინაგანი ძალა. ის, ვინც ღრმად აკვირდება ამ ეპოქის ხელოვნებას, არ შეიძლება არ გააოცოს ადამიანის ბუნებაში არსებული წინააღმდეგობის შეგნებამ. ერთი მხრივ ადამიანი წარმოგვიდგება როგორც უსუსური, ბრძოლის უნარს მოკლებული სუსტი არსება, ხოლო მეორე მხრივ— როგორც კოლოსალური შესაძლებლობის, ურყევი ნებისყოფის მქონე მოუდრეკელი ძალა.

რელიგიური სულსკვეთების გვერდით, სასულიერო წოდების პარალელურად ფეოდალიზმის პირობებში ვითარდება საერო კულტურა, ფეოდალური არისტოკრატის ესთეტიკურ იდეალს წარმოადგენს წოდებრივი უპირატესობით განდიდებული, მამულისა და პირადი ღირსებისათვის მებრძოლი მეომარი, სიყვარულის, მეგობრობის და სხვა მაღალი გრძნობებისათვის თავდადებული რაინდი.

ხელოვნების მდგომარეობა ფეოდალურ საზოგადოებაში სავალალოა. თუ ანტიკურ ეპოქაში ხელოვნება წარმოადგენდა ადამიანთა ცხოვრების შემადგენელ ნაწილს, შუასაუკუნეებში მისი ადგილი უკავია ლოცვასა და ლაშქრობას, ხოლო თვითონ იძულებულია ემსახუროს ეკლესიის ინტერესებს და მაღალი წრის მისწრაფებას გართობისაკენ. ხელოვანი ფეოდალური იერარქიის დაბალ საფეხურზე

დგას. არისტოკრატია მას ქედმაღლურად დაჰყურებს. რომის იმპერატორი ნერონი ამაყობდა უფრო მეტად აქტიორული მონაცემებით, ვინემ იმპერატორის უფლებებით. ამგვარი რამ გამორიცხულია შუასაუკუნეებში. წინაეტრალური ხელოვნება უმთავრესად მოედნებზე და ბაზრობებზე მოხეტიალეთა ჯგუფის მიერ მოწყობილ სანახაობების სასიით ვითარდება, სადაც გაცილებით დიდი დაფასება აქვს ჟონგლირობას, ვიდრე ქეშმარიტ შემოქმედებას. სასახლეებში მიღებულია ლექსების დეკლამაცია. წმხატვრული გემოვნების მოთხოვნილება ძირითადად გადატანილია მოხმარების საგნებზე, რაც ხელს უწყობს დეკორატიული ხელოვნების განვითარებას. სკივრი, შანდალი, თასი, უნაგირი, მუზარადი და სხვა წარმოადგენენ მაშინდელი ხელოვნების ნიმუშებს. მხატვრული ლიტერატურა ვითარდება არსებითად ზეპირი ფოლკლორული შემოქმედების სახით; ეს გამოწვეულია ერთი მხრივ განათლების დაბალი დონით, წერა-კითხვის უცოდინრობით და მეორე მხრივ ბეჭდვის ტექნიკის განუვითარებლობით. მეტისმეტად ძნელი ხდება წერილობითი ლიტერატურის გავრცელება, რამდენადაც ხელით გადაწერის მეტი სხვა საშუალებები არ არსებობს. განსაკუთრებით ვითარდება საეკლესიო ლიტერატურა. საერო ლიტერატურის ძირითად თემას წარმოადგენს სიყვარული.

წ ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით შუასაუკუნეებში ვითარდება არქიტექტურა, კერძოდ ეკლესიებისა და ტაძრების მშენებლობა. გამეფებულია გოთური სტილი. გოთური სტილი წარმოიშვა XII საუკუნეში. სახელწოდება მომდინარეობს გოთებისაგან, რომელთაც რენესანსის ეპოქის ისტორიკოსები შეცდომით უკავშირებდნენ გოთური ხელოვნების, როგორც ბარბაროსულის წარმოშობას. გოთური სტილი ხასიათდება გრანდიოზულობით, მკვეთრად გამოხატული ვერტიკალური ნაგებობით, ისრული თალითა და ყველა არქიტექტურული ფორმის სიმაღლისაკენ მისწრაფებით. გოთური სტილისათვის ჩვეულია არქიტექტურის სინთეზი მასზე დაქვემდებარებულ სკულპტურასა და ფერწერასთან. გოთური ქანდაკებანი გამოირჩევიან პროპორციების არაბუნებრივი გაწელებით, ფიგურათა ხაზგასმული ექსპრესიულობით, სახეებისა და მოძრაობის ზეშთაგონებით. გოთიკაში ანტიკური მემკვიდრეობის გვერდით დიდ ადგილს იკავებს შუასაუკუნეობრივი სიმბოლიკა.

ფრანგული გოთიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაგებობაა პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი („ნოტრ-დამ დე პარი“). მშენებლობას საფუძველი ჩაეყარა 1163 წელს და თანდათანობით, ნაწილ-ნაწილ მიმდინარეობდა დაახლოებით ორი საუკუნის მანძილზე, მე-14 საუკუნემდე. ამავე პერიოდის ცნობილი ხუროთმოძღვრული ძეგლებია

ლანის, შარტრის (1194—1260 წწ.), რეიმსის (XIII—XIV სს.) და ამიენის (XIII ს.) ტაძრები. ამიენის ტაძარი განთქმულია ცენტრალური ნეფის გრანდიოზულობით. მისი სიგანე უდრის 145 მ., სიმაღლე—40 მ. ფრანგ ხუროთმოძღვრებს შორის გავრცელებული იყო გამოთქმა: „ვისაც სურს სრულყოფილი ტაძრის აგება, უნდა აიღოს შარტრისაგან გოდოლები, პარიზისაგან ფასადი, ამიენისაგან სიგანე და რეიმსისაგან სკულპტურა“. რეიმსის ტაძარში 2300-მდე ქანდაკება არის.

ფრანგული გოთიკის გავლენით გერმანიაში აგებულ იქნა ცნობილი კელნის ტაძარი. ტაძრის მშენებლობას საფუძველი ჩაეყარა 1248 წ. და დამთავრდა 1332 წ. ნიმუშად აღებულია ამიენის ტაძარი.

როცა ლაპარაკია შუასაუკუნეების არქიტექტურაზე, არ შეიძლება არ აღინიშნოს ადრეული ფეოდალური ხანის სახელგანთქმული ხუროთმოძღვრული ნაწარმოები წმ. სოფიოს ტაძარი კონსტანტინოპოლში (532—537 წწ.). ტაძრის ავტორები არიან ანთიმეიმი და ისიდორე მილეტელი. ამ გრანდიოზული ნაგებობის სიგრძე 77 მეტრია, გუმბათის დიამეტრი 31,5 მ.

ჩვენში, საქართველოში, ცნობილი არქიტექტურული ნაგებობებია ჯვრის მონასტერი (590—604 წწ.), გელათის ტაძარი (1003 წ.), სვეტიცხოველი (1010—1029 წწ.) და ალავერდი (XI ს.).

ფეოდალური ხელოვნების ერთ-ერთი დამახასიათებელი თავისებურებაა მკიდრო კავშირი ხელოსნობასთან. ყოველგვარი სამუშაო სრულდება ხელით, რამდენადაც შრომის განაწილება სუსტადაა განვითარებული. ამან შუასაუკუნეობრივ ხელოვნებაში წარმოშვა კომპოზიციისა და ფერის დეკორატიული ორნამენტული პრინციპები. ორნამენტალობა სამართლიანად ითვლება ამ ეპოქის სპეციფიკურ თავისებურებად.

ქალაქებისა და სავაჭრო ურთიერთობის განვითარებამ თანდათან მოამზადა ნიადაგი ახალი სულისკვეთების აღმოცენებისათვის თვით ფეოდალიზმის წიაღშივე. მისტიციზმითა და აპოკალიფსიკით დაძვარულ სამყაროში დაპბერა თავისუფლების გამაცოცხლებელმა ნიამმა. გაიხსნა ფარდა და გამოჩნდა მხატვრული შემოქმედების ახალი გზები.

§ 5. აღორძინების ხანის ხელოვნება. ტერმინი „აღორძინება“ (ფრანგულად renaissance—რენესანსი) პირველად XVI საუკუნეში იქნა ხმარებული მწერლების მიერ ანტიკური კულტურის აღდგენის გამოსახატავად. მას სხვადასხვა ქვეყნებში განვითარების სპეციფიკური ფორმები აქვს, მაგრამ კლასიკურ ფორმას აღორძინებამ მიიღწია იტალიაში, რომელიც ამავე დროს აღიარებულია რენესანსის სამშობლოდ და რომლის პოლიტიკური სურათი მოგვაგონებს ძველი სკ-

ბერძნეთის პოლიტიკურ ანატომიას. იტალიური ქალაქებიც, ბერძნული პოლისების მსგავსად, წარმოადგენდნენ დამოუკიდებელ „ქალაქ-სახელმწიფოებს“ დემოკრატიული, არჩევითი მართვა-გამგეობით. ფართო სავაჭრო კავშირებითა და პოლიტიკური ბრძოლის დაძაბული ატმოსფეროთი. მატერიალური კულტურის მაღალი დონე, საზოგადოებრივი აქტივობა, მოქალაქეობრივი თავისუფლებისა და ღირსების შეგრძნება—აი ის წინამძღვრები, რომლებმაც განაპირობა რენესანსის აყვავება იტალიაში.

აღორძინების ხანის სულიერი სამყაროსათვის უცხოა შუასაუკუნეობრივი ასკეტიზმი, იგი ხარბად ეწაფება მიწიერი სიამოვნების უშრეტ წყაროს და გაყდენთილია ჰუმანიზმის იდეებით. ახალი იდეოლოგიის სულისჩამდგმელი და გამომხატველია სოციალურად მზარდი, ეკონომიურად მომძლავრებული კლასი ბურჟუაზიის სახით. ბურჟუაზია სულ სხვა თვალთ უმზერს გარემო სინამდვილეს, მისთვის მიუღებელია სამყაროს შეგრძნების ტრაგიზმი, ტანჯვა-წამების პათოსი. სილატაკის ესთეტიზაცია, ამაოების განცდა და მით გამოწვეული რელიგიური ექსტაზი; იგი შინაგანად გულგრილია საერთოდ რელიგიური მსოფლმხედველობის მიმართ და ვერ მალავს თავის აღტაცებას ბუნების მშვენიერების აღქმის დროს. ბურჟუაზიული კლასის წარმომადგენელს დიდად აქვს განვითარებული საკუთარი თავის რწმენა, მან შეძლო გერმანელ იმპერატორთა დამპყრობლური პოლიტიკის უკუგდება და თავისი ქვეყნის პატრონობა. ამიტომაც მას უყვარს სიცოცხლე, მზადაა დატყბეს მისი ნეტარებით. რენესანსის ეპოქის ესთეტიკური იდეალი ბუნების ძალებთან, მიწიერ ცხოვრებასთან ბრძოლაში გამარჯვების შარავანდელით მოსილი ადამიანია. ანტიკური და შუასაუკუნეობრივი შეხედულებებისაგან განსხვავებით, რომელსაც ადამიანი ესმის როგორც გარეგან ძალთა მოქმედების შედეგი, როგორც მისტიფიცირებულ ფორმაში წარმოდგენილი ბუნებრივი კანონზომიერების ერთგვარი სათამაშო, რენესანსი ადამიანს მიიჩნევს სამყაროს ცენტრად. იგი მოიცავს თავისთავში ბოროტებისა და სიკეთის საწყისებს, გამარჯვებისა და დამარცხების მიზეზებს, წარმატებისა და წარუმატებლობის პირობებს, პარმონიისა და დისპარმონიის ერთიანობას. ბუნება ადამიანის სასინჯი ქვაა და არა პირიქით.

პირველი დიდი ნაბიჯები ხელოვნების სფეროში XIII—XIV სს. მიჯნაზე გადაიდგა. დანტესა და ჯოტოს შემოქმედება რენესანსის მომზადების წინა პერიოდს წარმოადგენს. „ღვთაებრივი კომედის“ ავტორი თუმცა თანამედროვეთა მსგავსად განიცდის მისტიკურ ექსტაზს, მაგრამ ამავე დროს გატაცებულია მიწიერი ამბებით, სააქაო

ცხოვრების ჰირ-ვარამით. ენგელსმა დანტეს შუასაუკუნეების უკანასკნელი და ახალი დროის პირველი პოეტი უწოდა.

ერთი საუკუნით ადრე აღმოსაველეთში შეიქმნა ნაწარმოები, რომელიც უფრო ახლოა რენესანსის სულისკვეთებასთან, ვინამ „ღვთაებრივი კომედია“. თუ დანტემ ვერ შეძლო თავი დაედგინა შუასაუკუნეებისათვის, ჩვეული ტრადიციული სიმბოლიკისათვის, რელიგიური პათოსით გაქდენთილი სულიერი ატმოსფეროსათვის, თუ დანტეს შემოქმედებაში ამქვეყნიურ წინააღმდეგობათა გადაწყვეტა შესაძლებელი ხდება მხოლოდ საიქიოს, რუსთაველის გმირები ამა სოფლის პირშონი არიან, აქვე იღწვიან და აქვე აღწევენ ბედნიერებასაც. შემთხვევითი როდია, რომ ჯოჯოხეთის ცუცხალი და შემადრწუნებელი სურათების გვერდით „ღვთაებრივი კომედიაში“ სამოთხე მეტისმეტად უფერულად და ფუჭად გამოიყურება. რელიგიური მისტიციზმით დამძიმებულ გონებას, მიწიერი ამაოების შეგნებით შეპყრობილ ცნობიერებას უძნელდება ადამიანური სიხარულისა და კმაყოფილების ნათელი წარმოდგენა. რუსთაველის მხატვრული ალლო. პოეტური გენია თავისუფალია ყოველგვარი შეზღუდულობისაგან. მისთვის სამყარო ადამიანური: შემოქმედების, კაცთმოყვარეობის. მეგობრობისა და სიყვარულის ფართო ასპარეზია.

ჯოტოს ფერწერა, ისევე როგორც დანტეს პოეზია, მკიდროდა დაკავშირებული შუასაუკუნეობრივ ტრადიციებთან და აქვე დროს აღსავესა ჰუმანური იდეებით. ლეონარდო და ვინჩის თქმით „ჯოტო ამდლდა არა მხოლოდ თავისი საუკუნის, არამედ ყველა წინა საუკუნეების ოსტატებზე“. ჯოტო დი ბონდონეს (1266—1337 წწ.) შემოქმედების თემატიკას ტრადიციულად წარმოადგენს რელიგიური სიუჟეტები, მაგრამ სავსებით განსხვავებულია მათი ინტერპრეტაცია. ჯოტოს ნაწარმოებში მთავარ როლს თამაშობს ადამიანი, რომელიც ასახულია ტიპიურ და არაინდივიდუალურ სახეებში და აღსავესა მორალური შინაარსით. ჯოტოს ხელოვნება გამოირჩევა დიდი გამომსახველობითი ძალითა და დრამატული გამომეტყველებით. მან პირველმა შემოიღებინა ფერწერაში ინტერიერის გამოსახვა, რითაც დიდ ეფექტს მიაღწია.

ალორძინების ხანის ხელოვნება გამსქვალულია შემეცნებითი ინტერესებით. ამ ეპოქის გამოჩენილი მხატვრები ცდილობენ დააფუძნონ ხელოვნების განვითარება ბუნების კანონების შესწავლით, ვინაიდან ჰემმარტი მშვენიერება ბუნებაშია; ბუნებაა ფორმათა საუკეთესო ოსტატი, ხელოვნებაშიც უნდა მიბაძოს მას, აღმოაჩინოს მშვენიერების ობიექტური კანონები და იხელმძღვანელოს ამ კანონებით — ამბობს ალბერტი. ლეონარდო და ვინჩის აზრით, ფერწერა

მეცნიერება და ბუნების კანონიერი ქალიშვილი. ფერწერის განსხვავება მეცნიერებებისაგან მდგომარეობს იმაში, რომ იგი წარმოგვიდგენს თვალხილულ სინამდვილეს, საგანთა ფერსა და ფიგურებს, მაშინ როდესაც მეცნიერება იკრება სხეულთა შიგნით, უგულუბელყოფს ფორმათა თვისობრიობას და ჩერდება მოვლენების რაოდენობრივ დახასიათებაზე, როგორც ამას ადგილი აქვს გეომეტრიაში. წმინტად მეცნიერება როდია ხელოვანისა და მეცნიერის ტალანტის სრულყოფილი სინთეზი ლეონარდო და ვინჩის მოღვაწეობაში. იგი გაპირობებულია ეპოქის სულისკვეთებით და არა უბრალოდ პიროვნების უნივერსალური მონაცემებით. საზოგადოდ მხატვრული ტალანტის უნივერსალური ბუნება რენესანსის ხელოვნების ჩვეულებრივი მოვლენაა. ბევრი შემოქმედი ერთნაირად ნაყოფიერია სახვითი ხელოვნების ყველა დარგში: არქიტექტურაში, სკულპტურასა და ფერწერაში. ამის ცოცხალ მაგალითად შეგვიძლია დავასახელოთ მიქელანჯელო.

მიუხედავად იმისა, რომ აღორძინების ხანის ხელოვნება მრავალფეროვანია თავისი ფორმით, მიუხედავად იმისა, რომ სახვითი ხელოვნების გვერდით საკმაოდონეს აღწევს მხატვრული ლიტერატურაც (პეტრარკა, ბოკაჩო, ტასო), წამყვანი ადგილი მაინც ფერწერას უკავია, რადგან მან სხვებზე მეტად შეძლო ეპოქის მისწრაფებათა კონცენტრირება, ხელოვნების როგორც სინამდვილის საკრედი ყოფნის ფუნქციის შესრულება და ესთეტიკური იდეალის გამოხატვა. პოეზიას არ შეუძლია თავისი სოციალური სულით შეედაროს ფერწერას, რადგან იგი უმეტესად კამერულია და გზას იკაფავს არისტოკრატის ვიწრო წრეებში. ეპიკური პოეზიის ხანა უკვე წავიდა, ხოლო პროფესიულის აყვავებისა ჯერ არ დამდგარა. ფერწერა, რომელიც ვითარდება აღორძინების ეპოქაში, განსხვავებით მომავალი დროის ფერწერისაგან, „პლასტიკურია“. მიისწრაფის მატერიალურობის, ყოფიერების საგნობრიობის დამკვიდრებისაკენ და არა „ფერწერული“ ხედვისაკენ, როგორც ეს მომავალი პერიოდისთვისაა დამახასიათებელი. რენესანსის ეპოქის გამოჩენილი მხატვრებია ლეონარდო და ვინჩი, მიქელანჯელო ბუონაროტი, რაფაელ სანტი, ტიციანო ვეჩელიო, ალბრეხტ დიურერი და სხვ.

აღორძინების ეპოქის მხატვრულ კულტურას კაცობრიობისათვის განუმეორებელი და დაუფასებელი ღირებულება აქვს. მის ნიადაგზე წარმოიშვა ახალი დროის მოწინავე ხელოვნება, მან ჩაუყარა საფუძველი მსოფლიო კულტურის ცივილიზებულ, თანამედროვე პერიოდს. რენესანსის განსაკუთრებული დამსახურება ხელოვნების

წინაშე ლიტერატურის, თეატრის და სახვითი ხელოვნების სფეროში რეალიზმისა და ჰუმანიზმის პრინციპების დანერგვაში გამოიხატა. ფაქტიურად რენესანსიდან იწყებს რეალისტური ხელოვნება თავის შემდგომ განვითარებას.

§ 6. გარდამავალი პერიოდის ხელოვნება. XVII—XVIII საუკუნეების დასავლეთ ევროპის ეკონომიკა ხასიათდება ბურჟუაზიულ ურთიერთობათა თანდათანობითი მომწიფებით და ფეოდალური ექსპლოატაციის უდიდესი განვითარებით. პოლიტიკაში ბატონობს აბსოლუტური მონარქია, ადგილი აქვს ნაციონალური სახელმწიფოების ჩამოყალიბებასა და გაძლიერებას, რაც ხელს უწყობს კულტურის სფეროში ნაციონალური ელემენტების მოჭარბებას. თუ რენესანსის კლასიკურ ქვეყანას წარმოადგენდა იტალია, ამ პერიოდის ტიპურ სახელმწიფოდ აღიარებულია საფრანგეთი.

დემოკრატიზმის პირობებში აღმოცენებული რენესანსის ხელოვნება დემოკრატიულია თავისი მოწოდებით. ხელოვანს პატივსა სცემს და ადიდებს ყველა, განურჩევლად წოდებრივი მდგომარეობისა; სულიერ ცხოვრებაში ადგილი აქვს ერთიანობას.

სულ სხვა სურათია გარდამავალ პერიოდში. აბსოლუტიზმის ბატონობის ხანაში ხდება ოფიციალური ხელოვნების კულტივირება. ამას ხელს უწყობს ის ფაქტი, რომ ხელოვნება საბოლოოდ ხელოვან-პროფესიონალთა საქმედ იქცა, რომლებიც ძირითადად თავს იყრიან მეფეთა და დიდებულთა კარზე. პროფესიონალიზმის განვითარებამ ხელოვნება მკვეთრ კლასობრივ დიფერენცირებამდე მიიყვანა და თავი იჩინა კულტურის ორმა ფორმამ: პროფესიულმა და დემოკრატიულმა.

გარდამავალი პერიოდის გავლენიან მიმდინარეობებს წარმოადგენენ ბაროკო და კლასიციზმი. ბაროკოს საფუძვლები ჩაეყარა იტალიაში. იგი ხასიათდება კარბი პათოსით, ძალაღმთარღოვნებით, ზედმეტი ემოციონალობით და ფორმათა კონტრასტულობით. მის მიმდევრებს მიდრეკილება აქვთ უსაზღვრო პარადულობისაკენ. ბაროკო ცდილობს ხელი შეუწყოს სახელმწიფო ძლიერების განდიდებას თვალისმომკრელი და ბრწყინვალე ეფექტებით. შენდება გრანდიოზული სასახლეები, სააგარაკო ადგილები; იქმნება იმპოზანტური, წარმოსადგეი ძეგლები, სკულპტურული პორტრეტები, რათა ხაზი გაესვას ფუფუნებასა და სიმდიდრეს. ძალა ქონებაშია და ბაროკოც ემსახურება ამ დევიზის განხორციელებას.

ბაროკო ჰუმანიზმის კრიზისის მომასწავებელია, მასში იგრძნობა ცხოვრების დისპარმონია, სევდიანი პათეტიკის სტიქია, უმიზნო სწრაფვა იღუმალებისაკენ. და მიუხედავად ამისა, წინააღმდეგობით

სავსე ბაროკოს მხატვრულ სტილში შეიმჩნევა ახალი ხელოვნების თავისებური გამარჯვება, პროგრესის ელემენტები. ბაროკომ შეძლო სასიცოცხლო პროცესების დინამიკის დაჭერა, მდგომარეობათა ცვალებადობის წვდომა, მარადიულობისა და მღელვარე მოძრაობის ასახვა, რამაც ხელოვნებას შეუქმნა ფართო შესაძლებლობები ადამიანის სულიერი სამყაროს, ღრმა შინაგანი მომენტების აღმოსაჩენად და გამოსახატავად. ბაროკომ ხელოვნებაში გზა მისცა ცხოვრების ისეთი ასპექტების ასახვას, რომელთაც რენესანსი საზოგადოდ არ ეხებოდა, როგორც მახინჯსა და მდაბალს. თუ რა დიდი ხელოვნების შექმნა შეეძლო ბაროკოს, ამის ცოცხალი მაგალითია ფლანდრიის სახელოვანი შვილის, ფერწერის გოლიათის რუბენსის შემოქმედება. პიტერ პაულ რუბენსის (1577—1640 წწ.) ტილოები უაღრესად თვითმყოფადია და ხალხური. მათში განსახიერებულია ნიდერლანდების ხალხთა ყოფა-ცხოვრების, შემოქმედებისა და ბუნების განუმეორებელი სახეები.

ბაროკოსაგან განსხვავებით კლასიციზმი ქადაგებს გონიერ ზომიერებას, პარმონიულ მდგომარეობის პრინციპს. კლასიციზმის თეორია მხატვრული ღირებულების ერთადერთ კრიტერიუმად აცხადებს გონებას. საზოგადოებისა და ადამიანური პროცესების ქეშმარიტ პირობად მიიჩნია მოვალეობის გრძნობა. გონების ძალა მოვალეობის თვითშეგნებაშია. კლასიციზმის პოლიტიკური კრედო მტკიცედ დგას აბსოლუტიზმის პოზიციებზე. კლასიციზმის ძირითად ტენდენციებს შეადგენს ერთიანი ნაციონალური სახელმწიფოს იდეის დამკვიდრება, პატრიოტიზმის, საერთო ეროვნული ინტერესების დანერგვა, პირად მისწრაფებებზე ამაღლებული მეზობლი ადამიანის შექმნა. ამ მოწინავე მიზნებისათვის თავდადება კლასიციზმს ვიწრო წოდებრივი ჩარჩოებით აქვს შემოფარგლული. კლასიციზმის მიხედვით, მაგალითად, არ შეიძლება ტრაგედიის გმირი იყოს ჩვეულებრივი, რიგითი ადამიანი, იგი უსათუოდ უნდა იყოს დიდი, გამოჩენილი, ისტორიული პიროვნება.

ინტელექტუალურ სამსჯავროში აღმოცენებული კლასიციზმის თეორია ხელოვანისაგან მოითხოვს გარკვეული წესების აუცილებელ დაცვას, ღროის, სივრცისა და მოქმედების ერთიანობის პრინციპით ხელმძღვანელობას და სხვ.

მიუხედავად ასეთი ნორმირებისა, მიუხედავად ემოციების თავისუფალ, მღელვარე სამყაროში გონების ცივი კანონიერების შემოტანისა. კლასიციზმის მსოფლმხედველობა შეიცავს პროგრესულ ელემენტებს. ესენია—ნათელი გონიერება და პარმონიული სიმარტივე. ნათელი გონება, ფხიზელი სული, გრძნობათა პირდაპირი, უშუა-

ლო მთლიანობა ფრანგული ნაციონალური გენიის თავისებურებებია და კლასიციზმაც ფეხი სწორედ საფრანგეთში აიდგა. მისი თეორეტიკოსია ფრანგი პოეტი ნიკოლა ბუალო-დეპრეო (1636—1711 წწ.).

ფრანგი ხალხის სულიერი სამყაროს მრავალმხრივმა ბუნებამ გამოხატულება პოვა რასინის ამალღებულ, მოლიერის დემოკრატიულ და პუსენის მეოცნებე სულში. გარდამავალი პერიოდისათვის საზოგადოდ დამახასიათებელია ხალხთა ესთეტიკური ცნობიერების ნაციონალურ თავისებურებათა კრისტალიზაცია, რამაც თავისი დიდი დასვა ხელოვნების მთელ შემდგომ ისტორიას.

კლასიციზმის ერთ-ერთ მოთხოვნას წარმოადგენს ანტიკური ხელოვნების, უმთავრესად რომის იმპერიის ხელოვნებისა და სახელმწიფოებრივი სისტემის ნიმუშად მიჩნევა. აქედანვე წარმოდგება თვით ტერმინიც „კლასიციზმი“. განსაკუთრებული ქედის მოხრა წარსულისადმი იმის მაჩვენებელია, რომ თანამედროვეობაში ქირს ქეშმარიტი იდეალის მოძებნა და მხატვრული შემოქმედებაც იძულებულია ჩაეფლოს ზღაპრული წარსულის შესახებ ოცნებაში. XVII საუკუნის ფრანგი მხატვრის კლოდ ლორენის (1600—1682 წწ.): ფერწერა, მის მიერ შექმნილი პეიზაჟები ოქროს საუკუნეზე ოცნების ცოცხალი სურათებია.

ესთეტიკური იდეალის დაკნინების სიტუაცია ხელოვნებას მხატვრული ტრადიციის ფეტიშიზაციის გზაზე აყენებს, რასაც მოსდევს საკუთარ ნაჭუქში ჩაეკეტვის საშიშროება, წარმოიშვება საკუთარი და არა ცხოვრების მასალით სარგებლობის ტენდენცია, რომლის ლოგიკური შედეგია თეორია „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“.

ხელოვნების ბრწყინვალე ტრადიციების ქეშმარიტი გამგრძელებელი არიან არა ისინი, ვინც ტრადიციის ფეტიშიზაციას ახდენენ, არამედ ისინი, ვისაც შესწევთ ძველი ნორმების, აკადემიებში შემუშავებული კანონების დარღვევის ძალა და მხატვრული შემოქმედების თავისუფლების გზაზე, ორიგინალობისა და ნოვატორობის ფართო შარაზე გასვლა. ესპანეთში, სადაც ბატონობდა აბსოლუტური მონარქია და მძვინვარებდა ინკვიზიცია, ნაციონალური ხელოვნება არ დაქვემდებარა ოფიციალურ ზეგავლენას, არ დაკარგა თავისი ეროვნული ძირები, თავისი დამოუკიდებელი სახე და ამალღდა ქეშმარიტად დიდ ხელოვნებამდე. ამ დიდი ხელოვნების წარმომადგენლები არიან სერვანტესი, ლოპე დე ვეგა, ველასკესი და სხვ.

ხელოვნებამ განსაკუთრებულ აყვავებას გარდამავალ პერიოდში პოლანდიის მიწა-წყალზე მიაღწია. XVII საუკუნის პოლანდია ბურჟუაზიული რესპუბლიკაა. ფეოდალური ურთიერთობისათვის ლახვარის ჩაცემამ, წოდებრივი უთანასწორობის მოსპობამ პოლანდიაში

მომაზადა ნიადაგი დემოკრატიული ხელოვნებისათვის, პირველად კულტურის ისტორიაში მკვეთრად დაისვა უბრალო ადამიანის ასახვის საკითხი, დაიბადა ინტერესი ჩვეულებრივი მომაკვდავის პირადი, ყოველდღიური ცხოვრების მიმართ. ამ ახალი ხელოვნების ბრწყინვალე წარმომადგენელი და საზოგადოდ რეალისტური ფერწერის გვირგვინია რემბრანდტ ჰარმენს ვან რეინი (1606—1669 წწ.). რემბრანდტი, აღორძინების ხანის ხელოვანთა მსგავსად, თავის ნაწარმოებებში ძირითადად გადმოსცემს ანტიკურ და ბიბლიურ სიუჟეტებს, მაგრამ სახეები, რომელთაც იგი ქმნის, მისი თანამედროვე ადამიანები არიან ყოველგვარი იდეალიზაციის გარეშე. რემბრანდტის შემოქმედების მთავარ ამოცანას შეადგენს ჩვეულებრივი ადამიანის ჰუმანიტური სახის შექმნა ყოველდღიური საზრუნავისა და ცხოვრების წინააღმდეგობათა ფონზე, ჩვეულებრივსა და ყოველდღიურში დიადის დანახვის შუქზე. რემბრანდტი მიისწრაფვის ადამიანის ხასიათები, შინაგანი განცდები და ტყვილები გადმოსცეს მოძრაობაში, განვითარებაში და არა განყენებულად, ან ერთი რომელიმე მდგრადი მდგომარეობის სახით.

XVII საუკუნის ბურჟუაზიულ პოლანდიაში რემბრანდტის გენიას ტრაგიკული ბედი ეწვია. მისი შემოქმედება საზოგადოებისათვის გაუგებარი დარჩა. მაგრამ მაინც პოლანდიაში არსებობდა ობიექტური პირობა ამ დიდი ხელოვანის წარმოსაშობად. რემბრანდტი წარმოდგენელია საფრანგეთის ან სხვა რომელიმე ფეოდალური ქვეყნის მმართველთა კარის ბრწყინვალე ოსტატის როლში. მხოლოდ რესპუბლიკურ პოლანდიას, თავისი პლებებისტური პრედისტორიით შეეძლო ეშვა გარდამავალი ეპოქის ეს მწვერვალი.

სახვითი ხელოვნების გვერდით XVIII საუკუნეში დიდ წარმატებას აღწევს ხელოვნების სხვა დარგებიც, კერძოდ მუსიკა და მხატვრული ლიტერატურა. მხატვრული ლიტერატურის განვითარებაში მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენს ახალი ქანრის — რომანის წარმოშობა.

4 § 7. ბურჟუაზიული ეპოქის ხელოვნება. ფეოდალური ურთიერთობიდან ბურჟუაზიულზე გადასვლამ ლახვარი ჩასცა ინდივიდუალურ შრომას და გზა მიაცა შრომის საზოგადოებრივი ფორმის განვითარებას. ეს გარემოება უაღრესად ხელისშემწყობია წარმოების, საზოგადოების და აქედან კულტურის საერთო პროგრესისათვის, მაგრამ მას თავისი უარყოფითი მომენტებიც ახლავს, რაც დალს ახვამს ადამიანის ესთეტიკურ გრძნობას და მამასადამე ხელოვნების ხასიათს.

თუ შრომის ინდივიდუალური წესი ხასიათდება მწარმოებელსა

და პროდუქტს შორის უშუალო კავშირით, ხოლო ამგვარი კონტაქტი მწარმოებელს შემოქმედად ხდის, რამდენადაც თვითონაა ნაწარმოების ერთადერთი ავტორი, ნაწარმოებში ჩაქსოვილია, შეიძლება ითქვას. მისი პირადი ღირსება, რაც აიძულებს იზრუნოს საგნის სხვა ღირებულებებთან ერთად ესთეტიკურ ღირებულებაზეც. შრომის საზოგადოებრივი ფორმა აშორებს ადამიანს პროდუქტისაგან, მწარმოებელი იქცევა აბსტრაქტული შრომის დანამატად, იკარგება ინდივიდუალური თავისებურებების გამოვლენის შესაძლებლობა და ერთგვარად ქრება გემოვნების მოთხოვნილება. როდესაც უშასაუკუნეებში ხელოსანი დამოუკიდებლად ქმნიდა თასს თუ მოხმარების სხვა რომელიმე საგანს. ყოველმხრივ ცდილობდა, რომ მის მიერ შექმნილი საგანი გამოსულიყო არსებულ საგნებს შორის საუკეთესო ნიმუშის მიმცემი, მაგრამ როდესაც იგივე ნივთი ათასობით მზადდება საქარხნო წესით, სადაც მუშა მხოლოდ ნაწილს ამზადებს და თვით საგანი კი მთელი ქარხნის ან საამქროს კოლექტიური მუშაობის შედეგია, მწარმოებელს აღარ აქვს დამზადებული საგნის ნიმუშად გადაქცევის საშუალება და ბოლოს მოთხოვნილება.

ესთეტიკური დამოკიდებულება ადამიანური ინდივიდუალობის გამოხატულებაა და იქ, სადაც ინდივიდუალური ინიციატივისათვის პირობები მოხსნილია, ესთეტიკური გრძნობა განიცდის დაქვეითებას, როგორც დადგენილი სტანდარტების მსხვერპლი. წინასწარმეტყველურად უღერს დიდროს სიტყვები: „თვალწინ მიდგას ჩვენი შთამომავლობა ჯიბეებში საანგარიშო ცხრილებით და ილიისქვეშ გამოჩრილი საქმიანი ქაღალდებით. ჩაუყვირდით ღრმად და შეამჩნევთ, რომ დინება, რომელსაც ამჟამად მიყვავართ, უცხოა გენიალობისათვის“.

მეორე მომენტი, ასევე უარყოფითი გავლენის მომხდენი, ხელოვნების განვითარებაზე სასაქონლო მეურნეობის საყოველთაო ხასიათად გადაქცევაა. კ. მარქსს „კაპიტალში“ მოაქვს მაგალითი ბურჟუას ფსიქოლოგიის შესახებ, რომელიც ამყოფს ბევრი ფულით და მისი ყოვლისშემძლეობით. ფულის საშუალებით ადამიანს შეუძლია შეიძინოს ყოველგვარი ადამიანური ღირსება: პატიოსნება, სილამაზე, ვაჟკაცობა, კეთილშობილება, გონიერება, რადგან ყველაფერი საქონლადაა ქცეული და ყველაფრის ყიდვა შეიძლება. თქვენ გინდათ პატიოსანი კაცის სახელი გქონდეთ?—ინებეთ, პრესა, რადიო, ტელევიზია ყოველმხრივ ეცდება შექმნას საზოგადოებრივი აზრი თქვენს საუკეთესო ღირსებებზე, მხოლოდ საამისოდ გადაიხადეთ საჭირო თანხა. თქვენ გნებავთ დატკბეთ სილამაზით? — სიამოვნებით, ნებისმიერი ულამაზესი ქალის ყიდვა შეგიძლიათ ფულით, რომელიც

გსურთ ის მანდილოსანი გახდება თქვენი მეუღლე ან საყვარელი ოღონდ კი ნუ გამოიჩენთ სიძუნწეს და ა. შ.

სადაც ყველაფრის საზომი ფულია, ხელოვნებასაც საქონლის ფორმა აქვს, ეს კი ხელს უწყობს პროფესიონალიზმის ცალმხრივ განვითარებას. იზრდება ხელოვნების მიმართ კომერციული ინტერესი, ხოლო კომერციული ინტერესებით გამსჭვალულ მხატვრულ შემოქმედებას ნაძალადეობისა და სიყალბის დაღი აზის. წინა პლანზე გადმოდის ხელოვნების გასართობი ფუნქცია, ხდება მისი აბსოლუტიზაცია. ეს გზას უკაფავს მხატვრული თვალსაზრისით იაფფასიან ნაწარმოებებს: ბულვარულ რომანებს, სათავგადასავლო მოთხრობებს. დეტექტიურ ფილმებს. პორნოგრაფიული ხასიათის სურათებს და სხვ. ხშირია შემთხვევა, როდესაც ხელოვნების კლასიკურ ძეგლებს ამახინჯებენ მათი მოდერნიზაციის მიზნით. ასე მაგალითად, ჰომეროსის უკვდავი პოემის „ილიადას“ გმირი მშვენიერი ელენე იქცა მომღერალ ქალად ვარიეტედან, პარისი — რომელიმე ფეხბურთის გუნდის მეკარედ. ჟურნალები რეკლამისათვის მიმართავენ ცნობილი კინოეარსკვლავების ნახევრადშიშველ მდგომარეობაში წარმოდგენას. „მიუზიკ ჰოლდში“ ცეკვავენ შიშველი ქალები და ა. შ.

მიუხედავად ამ არახელსაყრელი პირობებისა, კაპიტალის ბატონობის ეპოქაში ხელოვნება მაინც მიიწევს წინ და საკმაოდ დიდი მასშტაბითაც. XIX საუკუნის ხელოვნების პროგრესი უმთავრესად არსებული მდგომარეობის პროტესტისა და კრიტიკული ანალიზის ფორმაში ვლინდება. ამ პერიოდის დამახასიათებელი მიმდინარეობებია რომანტიზმი და რეალიზმი.

რომანტიზმისა და რეალიზმის პარალელურად XIX საუკუნეში ფეხს იდგამს და საკმაოდ ვითარდება ნატურალიზმი.

ამავე საუკუნის მიწურულსა და XX საუკუნის დასაწყისში ხელოვნებაში ჩნდება სხვადასხვა ფორმალისტური მიმდინარეობანი. ფორმალიზმის პრინციპი დიამეტრალურად ეწინააღმდეგება ნატურალიზმის მოთხოვნას. თუ ნატურალიზმი ცდილობს რაც შეიძლება დაუახლოვოს ხელოვნების შინაარსი საგნობრივ სინამდვილეს, ფორმალიზმი, პირიქით, უარყოფს ამგვარ სიახლოვეს და საზოგადოდ თვლის, რომ ხელოვნება უნდა განთავისუფლდეს ბუნების ზეგავლენისაგან.

ფორმალიზმის მიერ ობიექტური რეალობის უარყოფას აქვს როგორც თეორიული, ისე სოციალური ფესვები. თეორიული აზრით, ნიადაგი ფორმალიზმისათვის ერთგვარად მოამზადა მეცნიერებაში მომხდარმა რადიკალურმა ცვლილებებმა, ბუნებისმეტყველების, კერძოდ ფიზიკის სფეროში უდაო ჭეშმარიტებად მიჩნეულ დებულებ-

ბათა საფუძვლების შერყევამ. ფიზიკის ახალმა აღმოჩენებმა ნათელი გახადა ძველი ცოდნის პირობითი და საზოგადოდ მეცნიერების რელიგიური ხასიათი. მეცნიერული საფუძვლების არააბსოლუტურმა ბუნებამ ინტელიგენციის გარკვეულ ნაწილში შექმნა ერთგვარი ეპიქურა საერთოდ რეალობის მიმართ. ყურადღება გადატანილ იქნა ირეალურ სამყაროზე, უშინაარსო, წმინდა ფორმალურ ურთიერთობებზე.

ფორმალიზმის სოციალურ ფესვებს წარმოადგენს ის რთული და წინააღმდეგობებით აღსავსე მდგომარეობა, რომელშიც მოქცეულია კაცობრიობა XX საუკუნის დასაწყისში. XX საუკუნის მსოფლიო საზოგადოება მძიმე მშობიარობის პროცესს განიცდის, მას ელის მსოფლიო ომის საშიშროება და მძლავრი სოციალისტური გარდაქმნები. ქრისტიანულმა იდეოლოგიამ, რომელიც საუკუნეების მანძილზე განაგებდა ადამიანთა ცნობიერებას, საბოლოოდ დაკარგა პოზიციები, რის გამოც ტრადიციების ბრმად თაყვანისმცემელთა ჯგუფი პაერში ჩამოკიდებული აღმოჩნდა. ამაოებისა და მომავლის შიშმა საზოგადოების ეს ნაწილი გადაიაროლა ხელოვნების იდუმალ სამყაროში. ხელოვნება იქცა ცხოვრებისაგან გაქცევის საშუალებად.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ სასოწარკვეთილების იმავე განცდამ ბიძგი მისცა ფორმალიზმის ახალ განვითარებას აბსტრაქციონიზმისა და სიურრეალიზმის სახით. უიმედობის განწყობილებამ თავი იჩინა მხატვრულ ლიტერატურაშიც, წამოვიდა ნაწარმოებების მთელი ნაკადი, რომელსაც ეწოდა დაკარგული ანუ დაბნეული თაობის ლიტერატურა.

თუ ადრე განსაკუთრებით ვითარდებოდა სახვითი ხელოვნების დარგები, XIX საუკუნეში აყვავებას განიცდის მუსიკა და მხატვრული ლიტერატურა.

ამავე საუკუნის მიწურულში მეცნიერებისა და ტექნიკის წინსვლის შედეგად საფუძველი ეყრება ხელოვნების ახალ დარგს — კინოს, რომელიც თანდათანობით იკავებს მოწინავე პოზიციებს და XX საუკუნეში ხელოვნების წამყვანი დარგი ხდება. კინოხელოვნების პერსპექტივები იწვევს მსოფლიო კაპიტალის დაბანდებას და მხატვრული შემოქმედების გავლენის სფეროს არნახული მასშტაბებით ზრდას.

§ 8. სოციალისტური საზოგადოების ხელოვნება. 1917 წელს რუსეთში იფეთქა რევოლუციამ, რომლითაც დაიწყო ახალი ერა კაცობრიობის ისტორიაში, გაჩნდა პირველი სოციალისტური სახელმწიფო და საფუძველი ჩაეყარა სოციალისტურ კულტურას. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ კიდევ უფრო გაიზარდა სოციალიზმის გავლენა, წარმოიშვა სხვა სოციალისტური სახელმწიფოები და სოცია-

ლისტური ხელოვნებაც საუკუნის მოწინავე ხელოვნების რიგებში ჩადგა.

სოციალიზმი წარმოადგენს კომუნიზმის პირველ ფაზას, გარდამავალ პერიოდს ბურჟუაზიული ურთიერთობიდან კომუნისტური ურთიერთობისაკენ, კლასობრივი საზოგადოებიდან უკლასო საზოგადოებისაკენ. სოციალიზმის მიზანია ექსპლოატაციის მიზეზებისა და მისი ყოველგვარი გამოვლენის მოსპობა, ამავე დროს ახალი წყობილების შექმნა. სოციალისტური იდეოლოგია და მხატვრული გემოვნება ემყარება მომავლის მტკიცე რწმენას, რაც გამაცოცხლებელ ზეგავლენას ახდენს ხელოვნების პროგრესზე.

სოციალიზმი ებრძვის შრომის ვიწრო სპეციალიზაციის კაპიტალისტურ ტენდენციას და მით გამოწვეული ადამიანის სულიერი ცხოვრების ცალმხრივ განვითარებას. სოციალისტური საზოგადოების ესთეტიკური იდეალია ყოველმხრივ, ჰარმონიულად განვითარებული, ფიზიკურად, მორალურად და ინტელექტუალურად სრულყოფილი ადამიანი, მომავალი კომუნისტური საზოგადოების მოქალაქე.

სოციალისტურ საზოგადოებაში გაბატონებულ მხატვრულ მეთოდს წარმოადგენს სოციალისტური რეალიზმი, რომელიც რევოლუციური რომანტიზმისა და რეალიზმის ერთგვარი სინთეზია და რეალისტური ხელოვნების უმაღლესი ფორმაა. სოციალისტური რეალიზმი არ არის კარჩაკეტილი მეთოდი, მხოლოდ საბჭოთა ხელოვნების მხატვრული დოქტრინა, როგორც ამას ამტკიცებენ დასავლეთის თეორეტიკოსები; იგი საკმაოდ გავრცელებული მიმდინარეობაა სხვა სოციალისტურ სახელმწიფოებში და ზოგიერთ ბურჟუაზიულ ქვეყანაშიც. მისი მიზანია სოციალისტური სინამდვილის დამკვიდრება და ახალი ეპოქის ადამიანის აღზრდა.

ბურჟუაზიული სამყაროს პროფესიონალურ და ხალხურ ხელოვნებას შორის გადაუწყვეტელი წინააღმდეგობის თანდათანობითი ლიკვიდაცია ხდება სოციალიზმის პირობებში. პროგრესული იდეებით გამსჭვალული მხატვრული შემოქმედება მჭიდროდ უახლოვდება საზოგადოების ფართო მასების ესთეტიკურ მოთხოვნილებას, იშლება ზღვარი სოციალურ ფენებს შორის და ოფიციალური ხელოვნება როგორც მოწოდებით, ისე შინაარსით თვითონვე გამოდის საერთო სახალხო ინტერესების გამომხატველის როლში. სოციალიზმის დროს ხელოვნება ემსახურება არა მარტო ადამიანთა ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს, არამედ მას სხვა მრავალი სოციალური ფუნქციებიც ეკისრება.

სოციალიზმი ფართო ასპარეზს ქმნის ხელოვნების ცალკეული დარგების განვითარებისათვის. თანაბარი ძალით განიცდის აყვავებებს არქიტექტურა, სკულპტურა, ფერწერა, მუსიკა, მხატვრული ლიტერატურა, ქორეოგრაფია, თეატრი და კინო.

ხელოვნების განვითარების აქ მოტანილი ზოგადი სურათის საფუძველზე შეგვიძლია გავაკეთოთ შემდეგი დასკვნები:

1. ხელოვნების განვითარების ისტორია განისაზღვრება საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების ისტორიით. ანამიანთა ეკონომიურ ყოფაში მომხდარი ცვლილებები განაპირობებს მათ სულიერ და ესთეტიკურ სამყაროში მიმდინარე პროცესებს. მაგრამ ეს არ გვაძლევს უფლებას მხატვრული შემოქმედების განვითარება წარმოვიდგინოთ როგორც სოციალური განვითარების უბრალო დანამატი. ხელოვნების ისტორიას თავისი დამოუკიდებელი, განვითარების შინაგანი ფორმები გააჩნია.

2. ხელოვნების ისტორიაში ადგილი აქვს მხატვრული შემოქმედების აყვავებისა და ერთგვარი მოდუნების პერიოდებს, თუმცა პრინციპში ხელოვნება აღმავალი გზით მიიწევს წინ. ხელოვნების წინსვლა თემატიკის გამდიდრებისა და მხატვრული ხერხების გაუმჯობესებების გვერდით ახალი მხატვრული მეთოდების და ხელოვნების სახეების წარმოშობაში გამოიხატება.

3. ხელოვნების განვითარებისათვის იშვიათ პირობებს ქმნის დემოკრატიული წყობილება.

4. საზოგადოებრივი ცხოვრების თავისებურებების გამო ხელოვნების განვითარებას ამა თუ იმ ეტაპზე შედარებით განსაზღვრული, ცალმხრივი ხასიათი აქვს, ეს ცალმხრივობა ხელოვნების რომელიმე ცალკეული დარგის წინა პლანზე წამოწევაში ვლინდება.

5. ხელოვნების განვითარების კანონზომიერებას მიეყვავათ პროფესიული ხელოვნების წარმოშობამდე. პროფესიონალიზმის გაჩენა ხელს უწყობს მხატვრული შემოქმედების შემდგომ დახვეწასა და სრულყოფას. პროფესიული ხელოვნება ხელოვნების უმაღლესი ფორმაა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მას თან ახლავს გარკვეული უარყოფითი მომენტებიც. იგი ქმნის ვიწრო სპეციალური ჩარჩოებით შემოფარგვლის ტენდენციას და მხატვრული სინამდვილის ფართო პოზიციების დაკარგვის საშიშროებას. გარდა ამისა, პროფესიონალიზმი ხელოვნებაში გზას უკაფავს ანგარებას, სიყალბეს, არაგულწრფელობას, რაც განსაკუთრებით იჩენს თავს კაპიტალის ბატონობის ეპოქაში.

§ 1. მხატვრული მეთოდის ცნება. ნებისმიერი მოვლენის შესწავლა, ანალიზი თუ შექმნა მოითხოვს გარკვეული პრინციპების გათვალისწინებას, რაღაც წესით ხელმძღვანელობას. წმინდა შემთხვევითობაზე დამყარებული თვითნებური მოქმედება უცხო უნდა იყოს გონებისათვის, გონების ყოველ ნაბიჯს ესაქიროება ლოგიკა. და მეტოდიც საზოგადოდ წარმოადგენს შემოქმედების ლოგიკას. კვლევადიების გზას, სინამდვილის თეორიული და პრაქტიკული ათვისების ფორმას მხატვრული მეთოდი მხატვრული ასახვისა და მხატვრული სინამდვილის ქმნადობის წესია. იგი მოიცავს მხატვრული განზოგადების, მხატვრული შერჩევის გარკვეულ სისტემას, ესთეტიკური შეფასებისა და ხელოვნებაში ესთეტიკური იდეალის განხორციელების ზოგად პრინციპებს. მხატვრული მეთოდი არ შეიძლება ავურიოთ ტექნიკურ ხერხებში, რომელთაც მიმართავს ხელოვანი, რომელსაც იყენებს შემოქმედი მხატვრული სინამდვილის, ანუ ნაწარმოების გაფორმების პროცესში. ერთი და იგივე ტექნიკური ხერხები შეიძლება გამოიყენოს სხვადასხვა მეთოდმა, ისევე როგორც ერთ მეთოდში დასაშვებია ტექნიკური ხერხების მრავალგვარობა. რომელიმე რეალისტის წერის მანერა შესაძლოა უფრო ენათესავებოდეს რომანტიკოსის წერის მანერას, ვინემ მეორე რეალისტისა.

ცალკეული ტექნიკური ხერხებისა და გამოსახვის საშუალებების ერთობლიობას ეწოდება სტილი.

მხატვრული სტილის შესახებ წარმოდგენა ესთეტიკის ისტორიაში ცვალებადია. ზოგი მას ფართო მნიშვნელობით იღებს, ზოგი კი ვიწროთი. ერთი თვლის, რომ სტილი არის ნაწარმოების ყველა კომპონენტის ორგანული მთლიანობა, მეორე—შემოქმედლის ესთეტიკური კონცეფცია, მესამე—ხელოვანის მსოფლმხედველობის გამოხატულება, მეოთხე — ეპოქის „სული“, მეხუთე—მხატვრული აღქმის წესი, არსებობს შეხედულება, რომელსაც სტილი მიაჩნია წმინდა ფორმალური პრინციპების ერთობლიობად და ა. შ.

სტილის ფართო მნიშვნელობით ხმარება იწვევს მის გაიგივებას მეთოდთან, რაც არასწორია. მხატვრული მეთოდი მოიცავს ნაწარმოების შედარებით ზოგად მომენტებს. იგი ეხება მხატვრული განზოგადების პრინციპებს, არამხატვრულ სინამდვილესთან დამოკიდებულების ხასიათს, ესთეტიკური შეფასების, ესთეტიკური იდეალის, მსოფლმხედველობისა და სხვა საკითხებს. მაშინ როდესაც სტილი სპეციალური ამოცანებით იფარგლება. მხატვრული სტილი უმთავრესად შინააჩის გამოხატვის თავისებურებაში მდგომარეობს და ამდენად საქმე აქვს ფორმის ელემენტების ერთიანობასთან.

სტილი გაცილებით ახლო დგას ხელოვანის ინდივიდუალურ თავისებურებებთან, ვიდრე მეთოდი. ამიტომ სტილი მეტად ნათელია და ცოცხალი. სტილი, როგორც ხელოვანის ინდივიდუალობის ერთგვარი სარკე, განსხვავებით მეთოდისაგან, ზეგავლენას ახდენს ნაწარმოების ესთეტიკურ ღირებულებაზე. მხატვრული მეთოდი არ განსაზღვრავს შემოქმედების მხატვრულ ღირსებას; რეალიზმის პოზიციებზე მდგარი პოეტის ქმნილება შეიძლება ბევრად სუსტი აღმოჩნდეს, ვიდრე რომანტიკოსისა და პირიქით. იმის გამო, რომ ბაირონი რომანტიკოსია, არავისზე ნაკლები პოეტი არაა. ან კიდევ, ნატურალიზმი ხელს არ უშლის ზოლას ამაღლდეს კლასიკური ხელოვნების დონემდე.

სტილის მკიდრო კავშირი პოეტის ინდივიდუალურ სამყაროსთან არ უნდა გვესმოდეს აბსოლუტური აზრით. მიუხედავად გარკვეული შინაგანი კავშირისა, სტილი არ წარმოადგენს მწერლის მანერას, მისი მხატვრული მეობის უშუალო გამოვლენას. სტილი გულისხმობს გამოსახვის ისტორიულად ჩამოყალიბებულ, ზოგად სისტემას, ამა თუ იმ სკოლის მიერ გამომუშავებულ ჩვევებს.

ასევე არ იქნებოდა სწორი სტილისა და მხატვრული მეთოდის დაპირისპარების აბსოლუტიზაცია. განსხვავება მხატვრულ სტილსა და მეთოდს შორის არ გამორიცხავს ერთის მეორესთან კავშირის არსებობას. კიდევ მეტიც, ზოგიერთი მეთოდი საზოგადოდ მოითხოვს ერთიანი სტილის აუცილებლობას. ასე მაგალითად, კლასიციზმი, აყენებს რა ხელოვნების წინაშე მეტ მოთხოვნილებას მკაცრი ნორმების დადგენის გზით, ქადაგებს აგრეთვე მტკიცე კანონების გათვალისწინებას სტილის სფეროში. კლასიციზმი მეთოდთან ერთად შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ როგორც გარკვეული სტილი. გარდა ამისა, ხელოვნების ისეთ დარგებში, როგორცაა არქიტექტურა, უტილიტალური ინტერესების ზემოქმედებამ შეიძლება გამოიწვიოს ერთი რომელიმე მეთოდის ფარგლებში გარკვეული სტილის გაბატონება. შუასაუკუნეებში გაბატონებული იყო გოთური სტილი და ა. შ.

მეთოდის თავისებურებაზე, ბუნებრივია, გავლენას ახდენს თვით ის სფერო, რომელშიც უნდა მოხდეს ამ მეთოდის გამოყენება. ამდენად, აუცილებელია ერთმანეთისაგან გეგარჩიოთ მეცნიერული და მხატვრული მეთოდი. მეცნიერების მიზანია საგანთა ობიექტური კანონზომიერების წვდომა და მეთოდიც ისეთი უნდა შეირჩეს, რომელიც ამ მიზნის განხორციელებას უკეთ გაუწევს სამსახურს. მხატვრული სინამდვილის საიდუმლოება სუბიექტის ობიექტთან მიმართების გარკვეულ ფორმებში იმალება და ამის შესაბამისად მეთოდიც

ამ ფორმების დამკვიდრებაში უნდა მდგომარეობდეს. თუ მეცნიერული მეთოდი არსებითად საგანთა შესწავლის წესია, მხატვრული მეთოდი მხატვრული სინამდვილის აღმოჩენისა და ქმნადობის წესია. მხატვრული მეთოდი სინამდვილის ასახვასთან ერთად ასახული სინამდვილის აგებასაც და ახალ, დამოუკიდებელ სინამდვილედ ჩამოყალიბებას გულისხმობს.

მხატვრული მეთოდი ერთგვარ კავშირში იმყოფება ხელოვანის მსოფლმხედველობასთან და ეს ბუნებრივიცაა. მხატვრული მეთოდი, როგორც სინამდვილის მხატვრული გადამუშავების ფორმა, როგორც შემოქმედებითი პრინციპების ერთობლიობა, განიცდის ხელოვანის ფილოსოფიური, პოლიტიკური, ეთიკური, ესთეტიკური შეხედულებების ზეგავლენას. პოეტი ქმნის სინამდვილეს და ეს სინამდვილე, ცხადია, მისი სულიერი სამყაროს ცოცხალი გამოხატულებაა. მაგრამ ეს არ ნაშნავს იმას, რომ მსოფლმხედველობასა და მხატვრულ მეთოდს შორის კავშირი პირდაპირი ხასიათისაა და გამორიცხულია რაიმე წინააღმდეგობის შესაძლებლობა. ხშირია შემთხვევა, როდესაც პოეტის თეორიული პოზიცია არ ეთანხმება მის მიერ მიღებული მეთოდის ძირითად პრინციპებს. ასეთია ტოლსტოის, დოსტოევსკის და სხვათა შემოქმედება. უთანხმოებას აქ ბუნებრიობის ფორმა აქვს და ამდენად ოდნავადაც არ აყენებს ჩრდილს ნაწარმოების ღირსებას, რაც იმის მომასწავებელია, რომ კავშირი იდეოლოგიასა და მხატვრულ მეთოდს შორის ყოველთვის არ არის მჭიდრო, უშუალო. მხატვრულ ასახვაში გაცნობიერებული და გაუცნობიერებელი მომენტების ერთობლიობა იდეოლოგიურ საწყისებს ზოგჯერ იმდენად შორეულ და გაშუალებულ ხასიათს ანიჭებს, რომ ძნელი ხდება მისი ამოფხეკა ნაწარმოების მიმზიდველ ფერებს იქით. მაგრამ არსიბობს მეთოდი, რომლისთვისაც ამგვარი სიძნელე ნაკლია და უნდა გამოირიცხოს. ე. ი. მსოფლმხედველობის კავშირი მეთოდთან, მისი შინაგანი აუცილებლობის ხარისხი დამოკიდებულია თვით მეთოდზეც.

იდეოლოგიის ერთგვარი კავშირი მხატვრულ მეთოდთან განსაკუთრებით მოჩანს ამ უკანასკნელის წარმოშობა-განვითარებაზე ეპოქის სულისკვეთების ზეგავლენაში. ყოველი მხატვრული მეთოდი მიჯაჭვულია საზოგადოების განვითარების საფეხურებთან და გამოხატავს ამ საფეხრებზე მოსიარულე იდეოლოგიური ნაბიჯების ნაკვალევს. ეს არ გვაძლევს უფლებას რომელიმე მეთოდი გადავპქიოთ რომელიმე ეპოქის საკუთრებად, მაგრამ არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ მხატვრული მეთოდის უკან მოცემული ეპოქის მეტყველი თვალეები ანათებენ.

სინამდვილის მხატვრული გადამუშავების, ანუ მხატვრული სი-

ნამდვილის შექმნისათვის არსებობს არაერთი გზა. თითოეული ეს გზა წარმოგვიდგება როგორც დამოუკიდებელი მხატვრული მეთოდი, გარკვეული მიმდინარეობა ხელოვნებაში. ყველა შესაძლებელი მეთოდის დახასიათება უსაფუძვლოა, რადგან უსაფუძვლოა უბრალოდ მათი რაოდენობის დადგენის ცდა. შევეხებით მხოლოდ ზოგიერთ, მეტნაკლებად გავრცელებულ მეთოდებს. ამავე დროს ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ არც ერთი დიდი ნაწარმოები არ იზღუდება ამა თუ იმ მეთოდის პრინციპების ზუსტი დაცვით. როგორც წესი, საშუალო და შედარებით დაბალი რიგის ნაწარმოებებს უფრო ახასიათებთ მეთოდოლოგიური თანმიმდევრობა, ვინემ კლასიკური ხელოვნების ნიმუშებს. რომანტიზმის ან ნატურალიზმის პოზიციებზე მდგარი ჰუმბოლტი და დიდი ხელოვანის შემოქმედებაში შეგვიძლია უხვად განვჭკრიტოთ რეალიზმის ელემენტები და პირიქით. მხატვრული მეთოდი ხელოვანისათვის მიმართულების მიმცემია და არა ბარიერი, რომლის გადალახვა სასტიკად აკრძალულია.

§ 2. მხატვრული მეთოდის მრავალგვარობა. XVII—XVIII საუკუნეების საკმაოდ გავლენიან მიმდინარეობას წარმოადგენს კლასიციზმი. მის სამშობლოდ აღიარებულია საფრანგეთი. ამ დროის საფრანგეთი აბსოლუტიზმის კლასიკური ქვეყანაა, აბსოლუტიზმის განმტკიცება კი ნიშნავს უნივერსალური რეგლამენტაციის პრინციპის დაფუძნებას ცხოვრების ყველა სფეროში. კლასიციზმიც ამ პრინციპის დაფუძნებაა ხელოვნებაში.

კლასიციზმის პოლიტიკური დოქტრინა ემსახურება ერთიანი ნაციონალური სახელმწიფოს ეროვნული ინტერესების მთლიანობად შეკვრის ამოცანებს. სახელმწიფო, კლასიციზმის მიხედვით. აღამიანებზე მალა მდგომი არსება და მის მიმართ მორჩილება უმაღლესი სათნოებაა. კლასიციზმის პრინციპებზე მდგარი პოეტი ლაპარაკობს არა საკუთარი სახელით. არა საკუთარ განცდებზე, არაჰიდ გამოდის სახელმწიფო ინტერესების დეკლამატორის როლში. მოვალეობა მოქმედების საფუძველია. გონებას უნდა დაემორჩილოს ყველაფერი, თვით მშვენიერებაც. მშვენიერების წვდომა შესაძლებელია გონების მეშვეობით და არა გრძობებისა. არ არსებობს მშვენიერება ჰუმბოლტების გარეშე, მშვენიერების პირობაა სიცხადე, გარკვეულობა, გაუგებარი საგნები ულამაზოა. მშვენიერება უნდა გვესმოდეს როგორც სამყაროს კანონზომიერება და ჰარმონია, მისი წყაროა მატერიის მომწესრიგებელი და მატერიის საპირისპირო სულიერი საწყისი. ბუნება ვერ გამოდგება ხელოვნების ნიმუშად, ხელოვნებამ საჭიროა განწმინდოს ბუნება უხეში მასალისაგან. კლასიციზმის აზრით, ხელოვნების ნიმუშს, ე. ი. კლასიკურ ფორმას წარმოადგენს

ანტიკურობა, საგულისხმოა, რომ ანტიკურობიდან კლასიციზმს დემოკრატიულ საბერძნეთზე უფრო იზიდავს რომის იმპერია და მისი კულტურა. ეს მომენტი კლასიციზმის პოლიტიკური მრწამსის ნათელი გამოხატულებაა. კლასიციზმისათვის დამახასიათებელი მომენტებია: ზოგადი, აბსტრაქტული იდეებისა და სახეების რაციონალისტური აგება, მათი მოყვანა ლოგიკურ სისტემაში, ხელოვნების დაქვემდებარება კომპოზიციის მკაცრი წესებისადმი, მოვლენათა ანალიზი ისტორიული გარემოებისაგან დამოუკიდებლად, ხასიათების შექმნა ინდივიდუალიზაციის გარეშე და სხვ.

ამრიგად, კლასიციზმი წინა პლანზე აყენებს დისციპლინას, ლოგიკას. ზოგადი ცნებები ლოგიკურად უნდა იყვნენ ერთმანეთთან დაკავშირებული, აზრები უნდა მიჰყვებოდეს ერთმანეთს, არავითარი ძვითნებობა და თავისუფლება. კატეგორიულად აკრძალულია ეპიკურ კომპოზიციასი რაიმე „ლირიკული უწესრიგობა“, სუბიექტივიზმის გამოვლენა. კლასიციზმის პოეზია მოგვაგონებს დროისა და სივრცის გარეშე მდგომ აბსტრაქტულ-ლოგიკურ სამყაროს, რომელშიც მოქმედებენ ყოველგვარ ეპოქასა და მდგომარეობას დაცილებული განყენებული ფიგურები.

კლასიციზმის ერთ-ერთი ძირითადი მოთხოვნაა მოქმედების, დროისა და სივრცის ერთიანობის პრინციპი. მოქმედების ერთიანობა გულისხმობს მთელი ყურადღების გადატანას ნაწარმოების მთავარ იდეაზე და პარალელური ეპიზოდებისაგან თავის შეკავებას ისეთნაირად, რომ მან არ დაჩრდილოს მთავარი იდეა; დროის ერთიანობის პრინციპი—მოქმედების შესრულებას ერთი დღე-ღამის განმავლობაში; სივრცის ერთიანობა—ადგილის უცვლელობას. მოქმედების მიმდინარეობას ერთ მოცემულ გარემოში. ერთიანობის პრინციპი აწარმოადგენს კლასიციზმის აღმოჩენას. მისი ფესვები ჯერ კიდევ არისტოტელეს „პოეტიკიდან“ მომდინარეობს, მაგრამ კლასიციზმმა მას მკაცრი, ნორმირებული ხასიათი მისცა და ხელოვნების ბორკილებად გადააქცია.

მიუხედავად მტკიცე კანონიზაციის ტექნეციისა, კლასიციზმის მხატვრულ პრაქტიკაში შეიმჩნევა თავისუფლების გარკვეული გამოვლენა. ეს გამოვლენა მდგომარეობს ნატურალიზმის ელემენტების გამოყენებაში კომიკური სიტუაციების დახატვის დრო (მოლიერის „ტარტიფი“).

კლასიციზმის ფილოსოფიურ საფუძველს წარმოადგენს დეკარტეს რაციონალიზმი, მისი დებულებების თეორიული დასაბუთება მოცემულია ბუალოს „პოეტურ ხელოვნებაში“. ლიტერატურაში კლასიციზმის თვალსაჩინო წარმომადგენლებია კორნელი, მოლიე-

ჩი, რასინი, ფერწერაში—პუსენი, ლორენი, ლებრენი, არქიტექტურაში—მანსარი, ლენოტრი და სხვ.

მეორე გავლენიან მიმდინარეობას ხელოვნების ისტორიაში წარმოადგენს რომანტიზმი. რომანტიზმმა დაუნდობელი ბრძოლა გამოუცხადა კლასიციზმის მკვდარ რაციონალისტურ კანონებს, მის ნორმატიულ იდეალს და წამოაყენა შემოქმედების უსაზღვრო თავისუფლების იდეა. ამით მან შექმნა იშვიათი მომაჯადოებელი სახეები, მიაღწია ხალხის ცხოვრების არსში ჩამარხული ფანტაზიისა და მხატვრული პოტენციალის მაღალ შეგნებას. თუ კლასიციზმის სამშობლოს წარმოადგენს საფრანგეთი, რომანტიზმის აკვანი პირველად დაირწა გერმანიაში.

რომანტიზმის, როგორც მხატვრული მეთოდის დამახასიათებელი თავისებურებაა სინამდვილის გამოსახვა ისეთ მხატვრულ ფერებში, სადაც ხაზგასმულია ხელოვანის დამოკიდებულება გარემოსთან, მისი სუბიექტური განწყობილება და შესაბამისი ემოციური მდგომარეობა. რომანტიზმი არ მოითხოვს ფაქტების, სინამდვილის მომენტების სწორ, ადექვატურ გამოხატვას. ხელოვანს სრული უფლება ეძლევა სახე უცვალოს რეალურ დინებას ემოციური ტონუსის რაც შეიძლება მაღლა აწევის მიზნით. შემოქმედების რომანტიკული ტიპი განსაკუთრებით გამოირჩევა სინამდვილის გარდაქმნის მძლავრი ტენდენციით, მაგრამ ეს გარდაქმნა ხდება არა კონკრეტული ნიჟარის დამუშავების შედეგად, არამედ მაღალი, აბსტრაქტული იდეალის განხორციელების უშრეტი სურვილის საფუძველზე. რომანტიზმის წარმოშობა დაკავშირებული იყო საზოგადოებრივი ინტერესების დაპირისპირებასთან, სოციალური უთანასწორობის წინააღმდეგ პროგრესული ძალების პროტესტის ზრდასთან. და სწორედ არსებულის კრიტიკულმა ანალიზმა, უკმაყოფილების გრძნობამ შეუწყო ხელი სუბიექტივიზმის, სინამდვილისაგან ხელოვნების ერთგვარი ჩამოშორებისა და ახალი იდეალების დანერგვის მისწრაფებას.

რომანტიზმის იდეოლოგიურ საყრდენს წარმოადგენს ფიხტეს სუბიექტივიზმი და შელინგის იგივეობის ფილოსოფია. შელინგის მიხედვით სამყაროს მრავალგვარობის მიზეზია სუბსტანციის დიფერენციაცია. სინამდვილის პირველ საფუძველში მოხსნილია დაპირისპირება, სუბსტანცია სუბიექტ-ობიექტის ორგანული მთლიანობაა, სულსა და მატერიის ერთიანობაა, რაც თავისებური ფორმით ხორციელდება ხელოვნებაში. ხელოვნება იმის ცოცხალი განსახიერებაა, თუ როგორ ხასიათს ატარებს სამყაროს პირველსაწყისი. და ეს შეხედულება ხელოვნებაზე, როგორც „აბსოლუტის“ ორგანოზე, სადაც დაძლეულია სასრულოსა და უსასრულოს, ცალკეულისა და

ზოგადის, გრძობადისა და სულიერის დაპირისპირება, საფუძვლად ედება რომანტიზმის ესთეტიკურ თეორიას. შელინგის მსოფლმხედველობა წარმოადგენდა რომანტიკოსებისათვის იშვიათ გამოსავალს— მიეჩნიათ ხელოვნება ერთადერთ იარაღად ცხოვრების დისპარმონიის დასაძლევად. ნოვალისი (ფრიდრიხ ფონ გარდენბერგი 1772—1801 წწ.) წერს: „პოეზია ფაქტიურად აბსოლუტური რეალობაა, რაც მეტია პოეზია, მით უფრო ახლო ვართ სინამდვილესთან“. გაყოფა პოეტისა და მოაზროვნის მოჩვენებაა, ავადმყოფური მდგომარეობის ნიშანი. მუსიკა სხვა არაფერია, თუ არა სმენის სინატიფე, ფერწერა— მხედველობის სრულყოფა.

რომანტიზმის მეორე ფუძემდებელი და ნოვალისის მეგობარი ფრიდრიხ შლეგელი (1772-1829 წწ.) მოითხოვს უნივერსალურ ხელოვნებას, რომელსაც შეეძლება მოიცვას სულიერ მთლიანობაში ბუნება და ადამიანი თავის მისწრაფებით სასრულიდან უსასრულობისაკენ. ხელოვნების ძირითად პრინციპად შლეგელს მიაჩნდა „რომანტიკული ირონია“, რომელშიც ადგილი აქვს იდეალების „თვითდაშლას“ და ერთდროულად ხორციელდება ხელოვანის უმადლესი თავისუფლება, მისი დამოუკიდებლობა სინამდვილისაგან. ირონია არის შემოქმედი გონების თვითცნობიერების გამოვლენა, გონებისა, რომელიც არ არის შეზღუდული რომელიმე ერთიანი ფორმით და რომელიც მეფური დაუდევრობით გადადის ერთი ფორმიდან მეორეზე. იმავე დროს ირონია გამოხატავს თვითცნობიერების ფსიქოლოგიურ ფაქტს, თვითცნობიერებისა, რომელიც უცხოა შემოქმედისათვის და შეპყრობილია საკუთარ ნაცოდვილართა ჰერეტიით.

რომანტიზმი, განსაკუთრებით ლიტერატურაში, არ წარმოადგენდა ერთ მთლიან მიმდინარეობას. მასში აშკარად გამოიყოფა ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო ტენდენცია: რეაქციული და პროგრესული. რეაქციული რომანტიზმის იდეურ პოზიციას შეადგენდა საზოგადოების ბურჟუაზიული გარდაქმნების რეზულტატებსა და ბურჟუაზიის განმანათლებლურ იდეოლოგიაზე უარყოფითი რეაქცია, შიში ხალხის მასების რევოლუციური მოძრაობის მიმართ. რეაქციული რომანტიზმი სოციალურ წინააღმდეგობათა საშინელებისაგან თავიან დაღწევის გზას წარსულის იდეალიზაციაში, შუასაუკუნეობრივი სინამდვილის აპოლოგიაში ეძებს. იგი ქადაგებს ხელოვნების ამაღლებას ცხოვრებაზე და გონებისა და ლოგიკის ნაცვლად აყენებს რელიგიურ მისტიკას. „ჩვენი ცხოვრება არ არის ოცნება, მაგრამ უნდა იყოს და გახდეს კიდევ“ — ამბობს ნოვალისი. ოცნება, რომელიც შთაგონების წყაროა, გვაძლევს სინამდვილის რეალურ სურათს. მხოლოდ ოცნებაში შეიძლება დავინახოთ ნორმალური აღქმისათვის მი-

ულწვეელი სამყაროს შინაგანი საიდუმლოება. პროგრესული რომანტიზმი, პირიქით, ყურადღებას ამახვილებს თავისუფლებისათვის ბრძოლის აუცილებლობაზე, რომლის ნათელ იმედს მომავლის პერსპექტივებში ჰერცეს და არა გარდასულ წამთა განდიდებაში. პროგრესული რომანტიზმის შემოქმედებაში ფართოდ პოვა ასახვა სამართლიანობისადმი სწრაფვამ, ადამიანის გმირულმა ბუნებამ და კეთილშობილებამ. პროგრესული რომანტიზმი მჭიდროდაა დაკავშირებული ნაციონალური კულტურის საუკეთესო ტრადიციებთან და ხალხის სულისკვეთების გამომხატველ იდეებთან.

რომანტიზმის როგორც მხატვრული მეთოდის მნიშვნელობა საქმოდ დიდია ხელოვნებაში. იგი ფართოდ იკაფავს გზას ხელოვნების სხვადასხვა დარგებში და ქმნის მხატვრული ღირებულების ქეშმარიტ შედეგებს. განსაკუთრებით ძლიერია რომანტიზმის გავლენა ლიტერატურაში. შეიძლება ითქვას, XIX საუკუნის პირველი ნახევრის არც ერთი დიდი მწერალი არ ყოფილა თავისუფალი რომანტიზმის გავლენისაგან. რომანტიზმის სახელოვანი წარმომადგენლებია ინგლისში ბაირონი და შელი, საფრანგეთში—ჰიუგო და ჟორჟ სანდი, რუსეთში—პუშკინი და ლერმონტოვი, პოლონეთში — ადამ მიცკევიჩი და ა. შ. ჩვენში რომანტიზმის ბრწყინვალე ტრადიციებზე იდგნენ ალექსანდრე ჰავკავაძე, გრიგოლ ორბელიანი და ნიკოლოზ ბარათაშვილი.

სახვითი ხელოვნების დარგებს შორის რომანტიზმმა ყველაზე უფრო ნათელი გამოხატულება პოვა ფერწერაში, ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ფრანგული სკოლის წარმატება. ბურჟუაზიული სინამდვილის ყოველდღიური ცხოვრების მიმართ მტრულად განწყობილი ფრანგი რომანტიკოსი მხატვრები ძირითადად მიმართავენ ისტორიული ამბების, აღმოსავლური ეგზოტიკისა და კლასიკოსების ლიტერატურული სახეების ასახვას. პორტრეტებში მათ იზიდავთ ინდივიდუალობა, ადამიანის დაძაბული სულიერი „მე“, პეიზაჟში — ბუნების სტიქიური ძალა და ა. შ. კლასიციზმის საწინააღმდეგოდ, ისინი თავისუფალი, დინამიური და ფერწერული კომპოზიციის კულტივირებას ახდენენ, მოითხოვენ მძაფრი მოძრაობისა და უსაზღვრო სივრცის გამოსახვას, კოლორიტის, საღებავის უხვად გამოყენებას, რომელიც ემყარება სინათლისა და ფერის კონტრასტებს, წერის სწრაფ, მსუბუქ მანერას. ფერწერის დარგში რომანტიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენლებია: საფრანგეთში — ჟერიკო და დელაკრუა, რუსეთში — ბრიულოვი და აივანოვსკი და სხვ.

რომანტიზმი ერთ-ერთი ბრწყინვალე და მნიშვნელოვანი ეპოქაა მუსიკალური ხელოვნების ისტორიაში. მუსიკის განსაკუთრებულმა

უნარმა—ღრმად შეიჭრას ადამიანის სულიერი, შინაგანი განცდების სამყაროში, განაპირობა რომანტიზმის ესთეტიკური თეორიის წამყვანი როლი ხელოვნების ამ დარგში. ემოციის კულტი, გრძნობის პრიმატი გონებაზე, რომელსაც ხაზს უსვამდა რომანტიზმი, ყოველმხრივ უწყობდა ხელს მის დამკვიდრებას მუსიკის სფეროში. „გონება ცდება, გრძნობა — არასოდეს“, ამბობდა შუმანი.

რომანტიზმი როგორც დამოუკიდებელი მიმდინარეობა მუსიკაში ჩამოყალიბდა XIX საუკუნის დასაწყისში. მისი გამოჩენილი წარმომადგენლები არიან ევროპის ქვეყნებში შუბერტი, შუმანი, ვაგნერი, მენდელსონი, ჰაგანინი, როსინი, ვერდი, ბელინი, ბერლიოზი, შოპენი, ლისტის და სხვა მრავალი. მუსიკალური რომანტიზმის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თავისებურებაა პროგრამული მუსიკის დამკვიდრება, რაც გამოწვეული იყო მოწინავე რომანტიკოსების მისწრაფებით გამოსახვის კონკრეტულობისაკენ. საზოგადოდ, რომანტიზმი მუსიკის სფეროში ცდილობს მოძებნოს გამოსახვის ახალი, ცოცხალი საშუალებები ადამიანის რთული ფსიქოლოგიური სამყაროს, მისი ემოციური ელფერის ნაირსახეობის გამოახატავად. ამასთან დაკავშირებით იგი ახდენს ჰარმონიული ენის, ინსტრუმენტობის, მუსიკალური ფორმების, ვოკალური დეკლამაციის მნიშვნელოვანი ზომით გამდიდრებას. ჰარმონიული ენის განვითარება ხდება ტონალურ შეპირისპირებათა, არაძირითად საფეხურთა აკორდების ფართო გამოყენებით, ინსტრუმენტობისა — ორკესტრული ჯგუფების დამოუკიდებლობის გაზრდით, მუსიკალური ფორმებისა — სონატის, კონცერტის, სიმფონიური პოემის შექმნით, განსაკუთრებული ხერხების ლეიტმოტივების გამოყენებით და ა. შ.

რომანტიზმის გავლენამ თავი იჩინა თეატრალურ ხელოვნებაშიც. XIX საუკუნის პირველ ნახევარში იგი შეიჭრა თეატრების სცენაზე, როგორც ახალი სიო, როგორც გამათავისუფლებელი მოძრაობა, არსებული უსამართლობის წინააღმდეგ პროტესტის ფორმა. რომანტიზმის თეატრალური ესთეტიკის საფუძველს წარმოადგენს წარმოსახვა და გრძნობა. რომანტიზმის თეორია მსახიობის თამაშში გულისხმობს მძაფრ ემოციურობას, დრამატულ ექსპრესიას, პათოსს, რომანტიკოსი მსახიობისათვის დამახასიათებელია გრძნობათა ცალმხრივი ჰიპერბოლიზაცია. კლასიციზმის დოქტრინის საწინააღმდეგოდ, რომანტიკოსი აქტიორი ყურადღებას ამახვილებს ადამიანის ბუნებაში შინაგან წინააღმდეგობათა არსებობის ფაქტზე, ფსიქოლოგიურ დაძაბულობაზე. კლასიციზმისაგან განსხვავებით, რომანტიზმმა თეატრში შემოიტანა გულწრფელობის დაუშრეტელი ცეცხლი, მხურვალე ტემპერამენტი

უთუოდ დიდი როლი შეასრულა რომანტიზმმა როგორც მხატვრულმა მეთოდმა ხელოვნების განვითარების საქმეში. მისი როლი არ შემოიფარგლება მხოლოდ მხატვრული სინამდვილის შექმნის პერსპექტივების გაზრდით. მან გაამდიდრა ხალხის კულტურული ცხოვრება ბურჟუაზიული სინამდვილის შინაგან წინააღმდეგობათა შეგნებით. ხელოვნების სფეროში რომანტიზმმა ფართო გზა მისცა გრძნობებისა და ვნებების სამყაროს, იდეალისაქენ დაუდევარი სწრაფვის გამოვლენას, შემოქმედებაში წარმოსახვის თავისუფლებას და ა. შ.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრისა და ჩვენი ეპოქის ერთ-ერთი გავრცელებული მიმდინარეობაა ნატურალიზმი. ნატურალიზმი როგორც დამოუკიდებელი მხატვრული მეთოდი ოფიციალურად წარმოიშვა გასული საუკუნის 70-იან წლებში, თუმცა მის ელემენტებს ხელოვნებაში გაცილებით ადრე ვხვდებით. ნატურალიზმის სახელწოდება და თეორიული დაფუძნება ეკუთვნის გამოჩენილ ფრანგ მწერალს ემილ ზოლას. ნატურალიზმი ხელოვნების ერთადერთ პეშმარიტ წყაროდ თვლის ობიექტურ, თვალზილულ სინამდვილეს. ეს გარემოება მას ერთგვარად აკავშირებს რეალიზმთან და პირველად იგი მართლაც წარმოიშვა როგორც რეალიზმის ნაირსახეობა ან, უფრო სწორად, რეალიზმის ნიადაგზე აღმოცენებული გარკვეული მიმართულება. ზოლას თქმით, ნატურალიზმი როგორც დამოუკიდებელი მიმართულება გამოეყო რეალიზმს თემატიკის ანუ სინამდვილის მომენტების გამოსახვის საკითხში ამ უკანასკნელის შეზღუდულობის გამო. რეალიზმი გვერდს უვლის ცხოვრების ისეთ მხარეებს, როგორცაა პათოლოგიური და ფიზიოლოგიური ხასიათის მოვლენები, პროფესიული შრომის საკითხები და სხვ. ე. ი. არ გვაძლევს სინამდვილის სრულ სურათს, ხელოვნება კი მოვალეა არ დატოვოს ყურადღების გარეშე არც ერთი, თუნდაც უმნიშვნელო დეტალი.

კავშირი ნატურალიზმსა და რეალიზმს შორის უფრო ფორმალური, გარეგნული ხასიათისაა, ვინემ შინაგანი, არსებითი. მართალია ერთიცა და მეორეც ემყარება რეალური, თვალზილული სინამდვილის მხატვრულ გადამუშავებას, მაგრამ მთავარია არა ის, თუ რას მივიღებთ წყაროდ, არამედ როგორი იქნება პოზიცია მიღებული ობიექტის მიმართ. ამ მხრივ მათ შორის ადგილი აქვს პრინციპულ განსხვავებას. ამრიგად, ნატურალიზმი არაფრით იმაზე ახლო არ დგას რეალიზმთან, ვინემ რომანტიზმი ან სხვა მხატვრული მეთოდი.

ნატურალიზმის ძირითად მოთხოვნებს წარმოადგენს მეცნიერულობა, ობიექტურობა და აბოლიტიურობა. იგი გმობს რეალიზმისა-

თვის დამახასიათებელ ტენდენციონიზმს და მოითხოვს ხელოვანი-საგან მიუყვარძობებელი დამოკიდებულების გამოჩენას სინამდვილის მოვლენების ასახვისა თუ შეფასების საკითხში.

ნატურალიზმის მიერ ობიექტურობის მოთხოვნა უნიადაგოა და ყოველგვარ საფუძველს მოკლებული. პოეტი, რომელიც სინამდვილეს ასახავს მხატვრულ ფერებში, მუდამ რაღაც მხრიდან ჰკრეტს მას, რაღაც კუთხიდან აყოლებს თვალს მოვლენების დინებას და შეუძლებელია ამ კუთხის გაუქმება. შეუძლებელია იმის უარყოფა, რომ ხელოვნების სინამდვილე, საიდანაც არ უნდა იყოს აღებული მისთვის მასალა, საბოლოო ჯამში მაინც ხელოვანის თვლით დანახული სინამდვილეა და ეს ხედვა ხორციელდება გარკვეული დროისა და სივრცის ფარგლებში, ე. ი. გარკვეული პოზიციისა და ტენდენციის კარნახით. ობიექტურობის პრინციპის ქადაგება ფაქტიურად ნიშნავს ინდივიდუალობის მოხსნას, ხოლო ინდივიდუალობის გარეშე ქრება თვით მხატვრული ღირებულებაც. მხატვრული თავისებურების უგულვებელყოფას, მისი სპეციფიკური თვისების გაუარესებას მოასწავებს აგრეთვე მხატვრული ქეშმარიტების გაიგივება შემეცნებით ქეშმარიტებასთან, რასაც ადგილი აქვს ნატურალიზმთან.

ნატურალიზმის ფილოსოფიურ დოქტრინას წარმოადგენს პოზიტივიზმი. პოზიტივიზმის მამამთავრის ოგიუსტ კონტის მიხედვით საზოგადოებრივი მოვლენები უნდა მიეკუთვნოს ფიზიოლოგიურ მოვლენათა რიცხვს. გამოდის რა ამ მოსაზრებიდან, ნატურალიზმი თვლის, რომ ადამიანი პრინციპში ბიოლოგიური პროგრესის შედეგია და მისი საბოლოო ანალიზი ბიოლოგიური საწყისების ახსნით, მათი გამომწვეურებით უნდა მოხდეს. სიცოცხლის განვითარების პროცესში ნატურალიზმი მტკიცედ დგას მემკვიდრეობის თეორიის საღარაჯოზე.

ემყარება რა იმავე კონტის მოძღვრებას, ზოლა პოლიტიკის სფეროში უარყოფს რომელიმე კლასის ინტერესების გამოხატვას და ქადაგებს ზოგადადამიანური პოლიტიკის დაცვას. „მე არ მსურს გადაეწყვიტო, თუ როგორი უნდა იყოს ადამიანური ცხოვრების წყობა, — ამბობს იგი, — არ მსურს ვიყო პოლიტიკოსი, ფილოსოფოსი და მორალისტი. მე დავეკმაყოფილდები მხოლოდ მეცნიერის როლით, გამოვსახავ სინამდვილეს და ვეძიებ მის შინაგან ფარულ საფუძვლებს“. ამიტომ ნატურალიზმი უარყოფს რაიმე შეფასების თუ მსჯავრის გამოტანის საჭიროებას. ხელოვნებამ, მისი აზრით, უნდა მოგვეცეს ადამიანის ბუნებრივი ისტორია, ბუნებრივი მდგომარეობა, გრძნობებისა და ვნებების ისეთი ანალიზი, როგორსაც იძლევა ფიზიოლოგია.

პოლიტიკის უარყოფა თავისებური პოლიტიკაა. ნატურალიზმის ცდას — თავი აარიდოს საზოგადოებრივი პროცესების მიმდინარეობას, მოჩვენებითი ხასიათი აქვს. ხოლო იმ მოთხოვნას, რომ ხელოვანმა იხელმძღვანელოს მეცნიერული სიზუსტის დაცვის აუცილებლობით, მივყავართ ფაქტების, ცალკეული დეტალების ფოტოგრაფიულ ფიქსაციამდე. ნატურალიზმისათვის დამახასიათებელია მასალის სისტემატური, კორპუსკულარული შესწავლა. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ამ მასალას არ გააჩნია დიდი შემეცნებითი ღირებულება, ვინაიდან იგი წარმოდგენილია ყოველგვარი დამუშავების ანუ დახასიათების გარეშე; არ არის გამოყოფილი არსებითი არაარსებითისაგან, შემთხვევითი — მთავარი და ძირითადი მომენტებისაგან.

მკაცრი ობიექტიურობის მოთხოვნამ ნატურალიზმი შინაგან წინააღმდეგობაში მოაქცია, რის გამოც ბუნებრივად განიციდის რეფორმაციას. ეს რეფორმაცია ხორციელდება უკიდურესი სუბიექტივიზმის დამკვიდრებით. უკიდურესი სუბიექტივიზმის განსახიერებაა იმპრესიონიზმი, სიმბოლიზმი და სხვა მიმდინარეობები, რომლებიც ნატურალიზმიდან წარმოიშობიან. იგივე ითქმის თანამედროვე ფორმალისტურ თეორიებზეც.

თუ შევადარებთ ნატურალიზმს და რომანტიზმს, დავინახავთ უკიდურესად საწინააღმდეგო თვალსაზრისებს სინამდვილისადმი დამოკიდებულების საკითხში. რომანტიზმი ცდილობს ხაზი გაუსვას ხელოვანის დამოკიდებულებას ანუ რეაქციას გარემო მოვლენებისადმი და ამის გამო ნაკლებად ზრუნავს დაიცვას ფაქტობრივი სიზუსტე. რომანტიკოსი მზადაა დაამახინჯოს ობიექტური ვითარება საკუთარი განწყობილების გამოსახატავად და ნაწარმოების ემოციური მხარის გასაძლიერებლად. ნატურალიზმი, პირიქით, მოითხოვს სინამდვილის რაც შეიძლება ადექვატურ, ზუსტ ასახვას და სუბიექტური ელემენტებისაგან თავის დაღწევას. ამ ორი მიმართულების ცალმხრივობის ერთგვარი დაძლევა ხდება რეალიზმში.

✓ რ ე ა ლ ი ზ მ ი ს ელემენტებს გარკვეული ზომით თითქმის ყველა მიმართულება ატარებს, მაგრამ რეალისტური ეწოდება უშუალოდ ისეთ ნაწარმოებს, რომელშიც ობიექტური სინამდვილის გამოხატვის მოთხოვნა წარმოადგენს წამყვანს, განმსაზღვრელს. ეს მოთხოვნა მხატვრულ შემოქმედებაში შეიძლება სტიქიური ფორმით იყოს მოცემული და შეიძლება შეგნებული, გაცნობიერებული სახით. ამასთან დაკავშირებით საქმე გვექნება ერთი მხრივ სტიქიურ და მეორე მხრივ — შეგნებულ რეალიზმთან. სტიქიური რეალიზმი დამახასიათებელია სწორედ ადრეული შემოქმედებისათვის, ხოლო შეგნებული, ე. ი. რეალიზმი როგორც ოფიციალური მხატვრული

შეთოდი წარმოიშობა საზოგადოებრივი კულტურის განვითარების გარკვეულ ეტაპზე, ბურჟუაზიულ ურთიერთობათა აყვავების პერიოდში.

რეალიზმი შეიცავს ორ ძირითად მომენტს; ერთია გარკვეული საზოგადოებრივი ვითარება და ეპოქის საერთო, გარეგანი ნიშნების ასახვა კონკრეტულობის ისეთი ხარისხით, რომელიც შექმნის ცოცხალი სინამდვილის ილუზიას, შთაბეჭდილებას, მეორე — სახეების განზოგადების გზით საზოგადოებაში მოქმედ ძალთა, სოციალურ მიმართულებათა ისტორიული შინაარსის, არსების ღრმა, შორსმავალი ანალიზი. ეს ორი მომენტი შინაგანად დაკავშირებულია რეალიზმში, მაგრამ ამის გამო არ უნდა გვეგონოს, რომ შეუძლებელია ან გამორიცხული მათი ცალ-ცალკე წარმოდგენა. პირველი მომენტი, ე. ი. სინამდვილის გარეგანი ნიშანთა კონკრეტულობის მაღალ ხარისხში ასახვა მთლიანი შთაბეჭდილების შესაქმნელად, დასრულებული მიმართულების სახით ხელოვნებაში გაცილებით ადრე წარმოიშვა, ვინემ რეალიზმის იდეოლოგია საზოგადოდ. სანამ რეალიზმი გაფორმდებოდა დამოუკიდებელ მხატვრულ მეთოდად, სანამ გაჩნდებოდა რეალიზმის თეორია, მხატვრული პრაქტიკა წარმატებით იყენებდა რეალიზმის ერთ-ერთ აქ დასახელებულ თავისებურებას და თითქმის არაფერს ამბობდა ანუ არ მიმართავდა მის მეორე თავისებურებას. გარდა ამისა, კავშირი პირველ და მეორე მომენტს შორის, ურთიერთდამოკიდებულების ხასიათი და ამ დამოკიდებულების სიცხადე დიდადაა განსაზღვრული ხელოვნების სხვადასხვა დარგებითა და ენებებით. ასე მაგალითად, კავშირი ღრმა სოციალურ ანალიზსა და გარეგნულ კონკრეტულ შინაარსს შორის პროზაში უფრო ნათელია და ამავე დროს ძლიერიც, ვიდრე პოეზიაში მასში სუბიექტური მოტივების ფართო მასშტაბით მოქმედების გამო. სუბიექტური მომენტის სიჭარბე, ფანტაზიის „განაეარდება“ არ ართმევს ნაწარმოებს რეალისტურ ხასიათს, თუ ძირითადი ტენდენცია მიმართულია ობიექტური რეალობის გამოხატვისაკენ. ეს კი იმის მანკვენებელია, რომ სავსებით დასაშვებია ანუ შესაძლებელი ისეთი მდგომარეობა, როდესაც ერთი შეხედვით თითქოს დარღვეულია კავშირი სინამდვილესთან, ე. ი. არ ემთხვევა გარეგანი ფორმები, მაგრამ ნაწარმოები პრინციპში მაინც რეალისტურია. გოეთეს „ფაუსტი“, მიუხედავად ფანტასტური და სიმბოლური სახეების გამოყენებისა, საბოლოო ჯამში რეალისტურ ნაწარმოებად ითვლება, რამდენადაც მასში გადმოცემულია ობიექტური სინამდვილის ძირითადი ნიშნები.

ამრიგად, სინამდვილის შინაგანი კავშირების ასახვა ამავე სინამდვილის გარეგანი ფორმების შესაბამისად, რომელსაც მიმართავს

რეალიზმი, ყოველთვის ერთნაირი ძალით როდია განსახიერებულ და აუცილებელი. რეალიზმის მიზანია ობიექტური სინამდვილის ძირითადი ხასიათის შინაგანი ბუნების მხატვრული გადამეშავება და არა გარეგანი ნიშნების რეპრეზენტაცია. ე. წ. გარეგნულ-რეალისტური მანერა კონკრეტიზაციისა და ინდივიდუალიზაციის ერთ-ერთი საშუალებაა და არა ერთადერთი. რომ არასწორია რეალიზმის დახასიათება მხოლოდ გარეგანი ფორმების მიხედვით, ნათლად ჩანს მისი ნატურალიზმთან შედარების დროს.

ნატურალიზმი, როგორც უკვე ითქვა, წარმოიშვა რეალიზმის ნიადაგზე, იგი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, რეალისტური პრინციპის გამრუდებული, დამახინჯებული ფორმით განვითარება. ნატურალიზმი მოვლენის შინაგანი მდგომარეობის ასახვის ნაცვლად გარეგანი ნიშნების ზუსტი ანალიზით კმაყოფილდება და ადამიანის სოციალურ-ისტორიული პირობების გამოკვლევის მაგიერ ზოოლოგიური დახასიათებით იფარგლება. ნატურალიზმის მეტისმეტი ვატაცება გარეგანი ამბებით ბევრ ესთეტიკოსში გულისწყრომას იწვევს და ეს გულისწყრომა მომდინარეობს არა სინამდვილისადმი ცალმხრივი დამოკიდებულებიდან, არამედ „ესთეტიკური ნორმების“ დარღვევიდან. ე. წ. „ესთეტიკური სიწმინდის“ მომხრენი ვერ იტანენ ნატურალიზმს რეალური ცხოვრების არაესთეტიკური მომენტების გამოსახვის გამო. მათი აზრით, ცხოვრების მახინჯი მხარეები არ უნდა იქნეს მოცემული მხატვრულ ნაწარმოებებში, რადგან იგი ეწინააღმდეგება ხელოვნების კეთილშობილურ მიზნებს. ცალკეული სასიცოცხლო პროცესების დეტალური აღწერა არაესთეტიკურია, ხელოვნებამ უნდა ასახოს ადამიანის სულიერი სამყარო, მისი მაღალი იდეალები.

ნატურალიზმის მსგავსი კრიტიკა უცხოა რეალიზმისათვის. რაკი რეალიზმს აინტერესებს ობიექტური, თვალხილული ანუ გრძნობადი სინამდვილის მხატვრული სურათი, ბუნებრივია ხელს ვერ ყოფს ამ სინამდვილისათვის ჩვეულ მომენტებს, და ყოველი ნატურალისტური დეტალი სავსებით უფლებამოსილია ჩაითვალოს მხატვრული სინამდვილის მოვლენად, მაგრამ იმ პირობით, თუ იგი ემსახურება ადამიანის კონკრეტულ-ისტორიული შინაარსის, სოციალური არსების გამომხატვლებას. ემილ ზოლას შემოქმედების ნაკლი რეალიზმის მიხედვით ის კი არაა, რომ მასში ესთეტიკური ნორმების სისტემატური დარღვევა ხდება, არამედ ის, რომ ამ ნორმების დარღვევას თვითმიზნის ხასიათი აქვს, „არაესთეტიკური“ მომენტების განჭვრეტა მხოლოდ ერთი მხრიდან, შიშველი ემპირიზმის თვალსაზრისიდან ხორციელდება. ზოლა, ცდილობს რა გამოააშკარავოს ადამიანში

ცხოველური ბუნება, არ აშუქებს ამ ბუნების სოციალურ ფესვებს და მიაჩნია იგი თანდაყოლილ ადამიანურ თვისებად. მიუხედავად ამგვარი დამახინჯებისა, მიუხედავად მცდარი იდეოლოგიური პოზიციისა, თუ საკითხი მიდგება უშუალოდ ზოლას შეფასებაზე, რეალიზმისათვის იგი მაინც დიდ რეალისტად რჩება, რამდენადაც მართებულად მიუთითებს ობიექტური რეალობის არაესთეტიკურ მხარეებზე. ზოლა კრიტიკული რეალიზმის ის მორცხვი წარმომადგენელია, რომელიც სუბიექტურად თვითკრიტიკას ეწევა, ობიექტურად კი არსებული სინამდვილის საბრალდებულო აქტს წერს.

ამრიგად, რეალისტური მეთოდის შეფასება გარეგანი ფორმების მიხედვით არასწორია. ასევე არასწორია ის მოსაზრებაც, რომ მოვლენათა დეტალური აღწერა ნატურალიზმის საკუთრებაა და უცხოა რეალიზმისათვის. გარეგანი ნიშნების დაწვრილებით ანალიზს რეალიზმიც მიმართავს, თუ ამგვარი ანალიზი მოვლენის შინაგანი ბუნების გამოხატვას ხელს უწყობს.

როცა ლაპარაკია რეალიზმის მიერ ობიექტური გარემოს ასახვაზე, რეალისტური ხელოვნების შინაარსის ობიექტურობაზე, არ უნდა გვესმოდეს ეს როგორც სუბიექტური მომენტის გაუქმება. რეალიზმი ლაპარაკობს არა ცხოვრებაზე თავისთავად, არამედ ხელოვანის წარმოდგენის მიხედვით. მხატვრული სინამდვილე, რამდენადაც ვიცით, სუბიექტის ობიექტთან დამოკიდებულების გამოხატულებაა და, ბუნებრივია, რომანტიზმთან ერთად რეალისტური მეთოდიც მოიცავს სუბიექტურ ელემენტებს ობიექტურის გვერდით, მხოლოდ შეცვლილია თანაფარდობა ამ ელემენტებისა. თუ რომანტიზმი პროტესტს უცხადებს არსებულს და უარყოფს მას, რეალისტიც ასევე კრიტიკულადაა განწყობილი მის მიმართ. მაგრამ კრიტიკა გამოიხატება არა საზოგადოდ სინამდვილის უგულვებელყოფაში, არამედ არსებულ ნაკლოვანებათა ობიექტური მიზეზების გამომზეურებაში და ამავე არსებულის ნიადაგზე უკეთესი მომავლის დანახვის შესაძლებლობაში. რომანტიზმის აბსტრაქტული იდეალი ნაკლებად მიმზიდველია. ამიტომაც რეალიზმი გულისხმობს ცოცხალი რეალობის შესაბამის-მხატვრული სინამდვილის შექმნის პროცესში ამ რეალობის შეფასების აუცილებლობას. შეფასება შესაძლოა სხვადასხვანაირი იყოს, რეალიზმი არ ნიშნავს მსოფლმხედველობის იგივეობას, პოლიტიკური მრწამსის ერთიანობას, მაგრამ მისთვის სავალდებულოა საზოგადოდ შეფასების ფაქტისადმი ანგარიშის გაწევა და ამით ცხოვრების დინების მიმართ დაინტერესების გამოჩენა.

ცხოვრებისადმი ინტერესი სრულებით არ ნიშნავს რეალისტური მეთოდის თემატიკის შეზღუდვას. რეალიზმის თემატიკა უსაზღვ-

როა, ნებისმიერი მოვლენა შეიძლება მოექცეს ყურადღების ცენტრში; მაგრამ როგორც არ უნდა იყოს თემა, რასაც არ უნდა შეეხოს რეალისტი, ცდილობს დააკავშიროს იგი ცხოვრებასთან და ჩასწვდეს სოციალურ საფუძველს. ამაშია მისი იდეურობაც.

საზოგადოებრივი კულტურისა და მხატვრული პრაქტიკის განვითარება ნათელს ხდის რეალისტური მეთოდის განვითარების აუცილებლობას, ხელოვნების პროგრესი თანდათანობით იწვევს რეალიზმის რეფორმაციას და აი, თანამედროვე ბურჟუაზიულ ხელოვნებაში ჩნდება ნეორეალიზმი. რეალისტური ხელოვნების ახალ ფორმას სოციალიზმის პირობებში წარმოადგენს სოციალისტური რეალიზმი.

§ 3. სოციალისტური რეალიზმი. რეალიზმის ფილოსოფიურ საფუძველს წარმოადგენს მატერიალიზმი. მაგრამ რამდენადაც რეალიზმი თავისი განვითარების პროცესში განიცდის ევოლუციას, მის სხვადასხვა საფეხურებს შეესაბამება მატერიალიზმის სხვადასხვა ისტორიული ფორმები. რეალისტური ხელოვნების იმ პერიოდს, როდესაც ჯერ კიდევ არ არის შექმნილი თეორია და ძირითადი პრინციპების მოქმედება სტიქიურ ხასიათს ატარებს, შემეცნების თეორიაში შეესატყვისება სტიქიური ანუ გულუბრყვილო მატერიალიზმი. ხოლო მას შემდეგ, რაც რეალიზმი დამოუკიდებელ მიმდინარეობად ჩამოყალიბდა და მიიღო დასრულებული სახე, ე. ი. XIX საუკუნეში, მას შემდეგ, რაც ახალი მხატვრული მეთოდი, ე. წ. კრიტიკული რეალიზმი შეგნებულად დაადგა ხელოვნებაში ობიექტური პროცესების ასახვის გზას, ფილოსოფიური პოზიცია გამოიხატა გულუბრყვილო მატერიალიზმთან შედარებით მატერიალიზმის უფრო განვითარებულ ფორმაში — მეტაფიზიკურ ანუ მკვრეტელობით მატერიალიზმში.

მეტაფიზიკური მატერიალიზმის და, საერთოდ, მატერიალიზმის ყველა ადრინდელი ფორმის მთავარ ნაკლად მარქსი თვლიდა საგნობრივი სინამდვილის, გრძნობადი გამოცდილების სფეროს მხოლოდ ობიექტის ანუ განკვერტის ფორმაში განხილვას და არა ადამიანის გრძნობადი მოქმედების ფორმაში, არა პრაქტიკაში, არა სუბიექტურად. სუბიექტის აქტიურ მხარეს, წინააღმდეგ მატერიალიზმისა, ავითარებდა იდეალიზმი, მაგრამ აბსტრაქტულად, რადგან იდეალიზმი, რასაკვირველია, ნამდვილ გრძნობად მოქმედებას, როგორც ასეთს, არც ცნობს. „ფოიერბახი, — განაგრძობს მარქსი, — აღიარებს გრძნობადს, აზროვნებითი ობიექტისაგან ნამდვილად განსხვავებულ ობიექტებს; მაგრამ იგი თვით ადამიანის მოქმედებას არ უცქერის როგორც საგნობრივ მოქმედებას. ამიტომ „ქრისტიანობის

არსებაში“ იგი მხოლოდ თეორიულ მოქმედებას იხილავს, მაშინ როცა პრაქტიკა იქ მხოლოდ მის ბილწ ურიულ ფორმაშია გაგებული და ჩამოყალიბებული, ამიტომ მას არ ესმის „რევოლუციური“ პრაქტიკულ-კრიტიკული მოქმედების მნიშვნელობა“.

მარქსის ეს შენიშვნა საესებით ვრცელდება კრიტიკული რეალიზმის მხატვრულ პრაქტიკაზე. მართალია კრიტიკული რეალიზმი ობიექტური პროცესების მხატვრულ ასახვაში არ უარყოფს სუბიექტურ მომენტს, მაგრამ ეს მომენტი საბოლოო ჯამში მჭკრეტელობით ფორმას იღებს, პასიური სახით არსებობს და აკლია რევოლუციური აქტივობა.

„მატერიალისტური მოძღვრება, — წერს მარქსი მესამე თეზისში, — რომ ადამიანები გარემოებისა და აღზრდის პროდუქტები არიან, მაშასადამე შეცვლილი ადამიანები სხვაგვარი პირობებისა და შეცვლილი აღზრდის პროდუქტები არიანო, ივიწყებს, რომ გარემოებას სწორედ ადამიანები სცვლიან და რომ აღმზრდელი თვით უნდა აღიზარდოს... გარემოებათა და ადამიანთა მოქმედების ცვლილებების თანამთხვევა შეიძლება მხოლოდ წარმოვიდგინოთ და რაციონალურად გავიგოთ როგორც რევოლუციური პრაქტიკა“.

კრიტიკული რეალიზმი, გვაძლევს რა რეალურ წინააღმდეგობათა დახასიათებას მხატვრულ სახეებში, ობიექტური კანონზომიერების ქეშმარიტ სურათს მხატვრულ ფერებში, არ ითვალისწინებს ან ვერ აცნობიერებს იმ გარემოებას, რომ ცხოვრების შინაგანი შეუსაბამობა, არსებულ დაპირისპირებათა კრიტიკა უნდა „პრაქტიკულად გარევოლუციურებულ იქნას“ წინააღმდეგობის თავიდან აცილების მიზნით. „აღრე ფილოსოფოსები მხოლოდ სხვადასხვანაირად განმარტავდენ სამყაროს, მაგრამ საქმე ისაა, რომ სამყარო შეცვლილი იქნას“ (მარქსი). მხატვრულ მეთოდს მოეთხოვება არა მხოლოდ სინამდვილის შინაგანი სურათის გათვალსაჩინოება, საზოგადოების ისტორიულად განსაზღვრულ წინააღმდეგობათა კრიტიკა, არამედ ამ წინააღმდეგობათა დახასიათება განვითარების ასპექტში, მისი მომავალი პერსპექტივების გამომზეურება, ბრძოლა მათი განხორციელებისათვის ახალი იდეოლოგიის დანერგვის გზით. მხატვრულ შემოქმედებაში სუბიექტური ფაქტორის წინა პლანზე წამოწევა, არსებული მდგომარეობისადმი აქტიური პროტესტი, მისი გარდაქმნის მძლავრი სურვილი განსაკუთრებით დამახასიათებელია რევოლუციური რომანტიზმისათვის. მაგრამ ობიექტურ საფუძველს, კონკრეტულ-ისტორიულ ნიადაგს მოკლებული რომანტიზმი მაღალი იდეალებისათვის ბრძოლაში დონ-კიხოტის მსგავსად მარტო რჩება და ამდენად, ბუნებრივია, საბოლოო მიზანს ვერ აღწევს. იმისათვის,

რომ ეს მიზანი განხორციელდეს, საჭიროა რეალიზმის პრინციპების საფუძვლად აღება.

ამრიგად, ახალი მხატვრული მეთოდი, როგორც რეალიზმის განვითარებული ფორმა, უნდა წარმოიშვას კრიტიკული რეალიზმისა და რევოლუციური რომანტიზმის ცალმხრივობის დაძლევის გზით. ისევე როგორც შემეცნების თეორიაში მეტაფიზიკური მატერიალიზმი საჭიროებს გადაამუშავებას და ამ გადაამუშავების შედეგად წარმოიშვება მატერიალიზმის ახალი ფორმა, რომელიც შემეცნების პროცესში ობიექტური მომენტის გვერდით ხაზს გაუსვამს სუბიექტური მომენტის აქტიურ როლს, მომენტისა, რომელზეც მიუთითებდნენ იდეალისტები. ასევე მხატვრულ ასახვაში კრიტიკული რეალიზმის შემდგომი განვითარება მიგვიყვანს რეალიზმის ახალ ფორმამდე, რომელიც მხატვრულ შემოქმედებაში ობიექტური ფაქტების გამომწვეურობასთან ერთად ყურადღებას მიაქცევს ხელოვანის სუბიექტურ მხარეს, ხელოვნების რევოლუციურ, გარდამქმნელ ბუნებას, რომელსაც, კრიტიკული რეალიზმისაგან განსხვავებით, ავითარებდა რევოლუციური რომანტიზმი. რეალიზმის ამ ახალ ფორმას ეწოდება სოციალისტური რეალიზმი და მის იდეოლოგიურ საფუძველს წარმოადგენს მარქსიზმის ფილოსოფია, დიალექტიკური მატერიალიზმი.

XIX საუკუნის მიწურულსა და XX საუკუნის დასაწყისში წინააღმდეგობამ კაპიტალისტურ წარმოების წესში უმაღლეს წერტილს მიაღწია. განსაკუთრებით მწვავე ხასიათი მიიღო მან რუსეთის სანამდვილეში, სადაც წინააღმდეგობას შრომასა და კაპიტალს შორის, მწარმოებლურ ძალებსა და წარმოებით ურთიერთობას შორის თან ერთვოდა უკიდურესად ჩამორჩენილი ეკონომიური მდგომარეობა და მძიმე კოლონიური ჩაგვრა. ამ გარემოებამ, ბუნებრივია, ბიძგი მისცა პროლეტარული მოძრაობის ფართო განვითარებას და მარქსისტული ფილოსოფიის გავრცელებას. მუშათა მოძრაობის ცენტრმა დასავლეთიდან აღმოსავლეთში გადმოინაცვლა.

ახალი სულისკვეთების ზრდამ თავისი გამოძახილი პოვა საზოგადოების ესთეტიკურ სამყაროში. ერთი ნაწილი, ის ნაწილი, რომელიც ბურჟუაზიული წყობილების დაშლას აღიქვამდა როგორც კაცობრიობის გადაგვარებას, საწარმოო, მეცნიერულ და ყოველგვარ პროგრესს — სოციალურ უბედურებად, მოექცა პესიმისტური იდეოლოგიის გავლენის ქვეშ, ამაოებლსა და განწირულების ატმოსფეროში, რასაც მოჰყვა ფორმალისტურ მიმდინარეობათა — ფუტურისმის, კუბიზმის, ექსპრესიონიზმის, აბსტრაქციონიზმის და სხვათა განვითარება. აბსტრაქციონიზმის ფუძემდებელი კანდისკი წერდა:

„ყველაფერი ინგრევა, ჩვენი გონება დაავადებულია სასოწარკვეთილებით და ურწმუნოებით, მიზნებისა და იდეალების უქონლობით“. მეორე ნაწილი, რომელსაც სჯეროდა ბურჟუაზიული ურთიერთობის ნანგრევებზე ახალი სოციალისტური ურთიერთობის წარმოშობა და ამ ურთიერთობის განმასხვავებლის — პროლეტარიატის ისტორიული მისია, გამსჭვალული იყო ოპტიმისტური იდეებით და ყოველმხრივ ცდილობდა ხელი შეეწყო საზოგადოებრივი განვითარებისათვის. ამ ნაწილის ესთეტიკური პოზიცია, ბუნებრივია, ვერ ეგუებოდა პირველის ფორმალისტურ დოქტრინას, უარყოფდა მას და მტკიცედ იდგა კლასიკური ხელოვნების დიადი მემკვიდრის სადარაჯოზე. ისტორიული პროგრესის რეალისტური ასახვა, აღმავალი კლასის, პროლეტარიატის ინტერესებისა და პერსპექტივების მხატვრული ქვინტესენცია — აი რას მოითხოვდა ეს ახალი დინება ხელოვნებისაგან, რომელსაც ჯერ კიდევ არ ჰქონდა საბოლოოდ ჩამოყალიბებული თავისი თეორიული პრინციპები, არ იყო გაფორმებული მხატვრულ მეთოდად, მაგრამ მხატვრულ პრაქტიკაში, განსაკუთრებით ლიტერატურაში, უკვე მოეკიდა ფეხი. სოციალისტური რეალიზმის პირველ ნაწარმოებად ითვლება მაქსიმ გორკის „დედა“.

ბურჟუაზიული კულტურისა და რევოლუციონიზმის თანამედროვე წარმომადგენლები უარყოფენ სოციალისტური რეალიზმის როგორც მხატვრული მეთოდის კანონიერ არსებობას. მათი აზრით, სოციალისტური რეალიზმი საბჭოთა მთავრობის ლიტერატურული დოქტრინაა, რომელიც მოწოდებულია ხობა შეასხას საბჭოთა სინამდვილეს. ამჟამად სოფისტური, სასაცილომდე მისული ფორმალური, წმინდა ლოგიკური ოპერაციების საშუალებით სოციალისტური რეალიზმის აპოლოგეტები, — ამბობენ ისინი, — ცდილობენ ახალი მეთოდი მიუყენონ მხატვრულ შემოქმედებას და ამით გაამართლონ თავიანთი საცოდავი, შეზღუდული მდგომარეობა. საბჭოთა ხელოვნებამ 20-იანი წლებიდან დაკარგა დამოუკიდებლობა და გადაიქცა მთავრობის პოლიტიკის ბრმა იარაღად, გაქრა სიმართლის გრძნობა.

ბურჟუაზიული იდეოლოგიის მიმდევართა ბრალდება მოკლებულია რეალურ საფუძველს. არასწორია, რომ სოციალისტური რეალიზმი აუცილებლად გულისხმობს საბჭოთა კავშირში არსებული სურათის ყოველმხრივ დაცვას, და რომ სოცრეალიზმი კრძალავს ჩვენი სინამდვილის რაიმე კრიტიკას, ჩრდილოვანი მხარეების გამომზეურებას. მხოლოდ უნიჭო ხელოვნები აფარებენ თავს ყალბ პათოსს და მაღალფარდოვან ლოზუნგებს, მხოლოდ ის, ვისაც ვერ გაურჩევია სოციალიზმის პრინციპები ობიექტური ვითარებისაგან, მიმართავს ქეშმარიტი ხელოვნებისათვის შეუფერებელ გაზვიადე-

ბას, განდიდებას, ე. წ. „ლაკიროვშინას“. ფაქტიურად კი ახალ მხატვრული მეთოდი ავალდებულებს ხელოვანს არათუ მიჩქმალს ნაკლოვანება, არამედ რაც შეიძლება გამოააშკარავოს იგი, რათა ხელი შეუწყოს მის გამოსწორებას და სოციალისტური სინამდვილის დამკვიდრებას.

გარდა ამისა, სოციალისტური რეალიზმი, როგორც გარკვეული მიმდინარეობა ხელოვნებაში, წარმოიშვა ოქტომბრის რევოლუციამდე, ე. ი. საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე. მართალია ტერმინი შეიქმნა 1932 წ. და ძირითადი პრინციპების საბოლოო გაფორმება ხდება რევოლუციის შემდეგ, მაგრამ თავისთავად ამ იდეოლოგიის მატარებელი ნაწარმოებები არსებობდა მანამდეც. მუშათა გამათავისუფლებელი მოძრაობის ეპოქაში მოწინავე ხელოვნება მკიდრად უახლოვდება ხალხის მასების განწყობილებას და გამოხატავს ამ განწყობილების დამკველ პოზიციებს, ასეთი იყო კერძოდ გორკის შემოქმედება, დემიან ბედნის პოეზია და სხვ.

ამრიგად, უნიადაგოა დასავლეთის თეორეტიკოსთა მოსაზრება იმის შესახებ, რომ სოციალისტური რეალიზმი იმთავითვე ჩამოყალიბდა როგორც ოფიციალური მიმდინარეობა, მთავრობის პოლიტიკის დამკველი მხატვრული ნორმა. დღეს სოციალისტური რეალიზმი ფართოდაა გავრცელებული სოციალიზმის ბანაკში შემავალ ყველა სახელმწიფოში და ჰყავს მიმდევრები კაპიტალისტურ ქვეყნებშიც.

რა ძირითადი ნიშნებით ხასიათდება სოციალისტური რეალიზმი?

თვით სახელწოდებიდან ნათელია, რომ იგი ემსახურება სოციალისტური სინამდვილის მხატვრულ ასახვას რეალისტური პრინციპებიდან. მისი მიზანია ხელი შეუწყოს სოციალისტური იდეოლოგიის დამკვიდრებას, ახალი კომუნისტური საზოგადოების მშენებლობას. ამ მიზნის განხორციელება კი მოითხოვს ხალხის მასების აღზრდას მოწინავე მსოფლმხედველობის უქუზე და მათ დარაზმვას წარსულის გადმონაშთების წინააღმდეგ საბრძოლველად. ე. ი. სოციალისტური რეალიზმის პირველი მნიშვნელოვანი მომენტია კომუნისტური იდეოლოგიის შეგნებული, თანმიმდევრული გატარება. თუ სხვა მხატვრული მეთოდები, მათ შორის რეალიზმიც, ყოველთვის გულისხმობდა გარკვეულ იდეოლოგიას, მაგრამ ხშირად ეს ფაქტი არც ჰქონდა გაცნობიერებული, სოციალისტური რეალიზმი მტკიცედ მოითხოვს ხელოვანისაგან მარქსისტულ-ლენინურ პოზიციებზე დადგომას და ამ პოზიციებისადმი შეგნებულ სამსახურს. სოციალისტური რეალიზმისათვის მიუტევებელია ისეთი მდგომარეობა, როდესაც ხელოვანი ქმნის და ნათლად არ ესმის მისი შემოქმე-

დების დანიშნულება) ასეთ პირობებში იგი ვერ შეასრულებს ხალხის მასწავლებლის სახელოვან მისიას. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ნაწარმოებში ავტორი პირდაპირ უნდა გამოთქვამდეს თავის შეხედულებას, მაგრამ მხატვრული სახეების შექმნისა და სათანადო სიტუაციების აღწერის დროს აშკარად უნდა იგრძნობოდეს მისი პოლიტიკური მრწამსი. ამაშია სწორედ ხელოვნების პარტიულობის პრინციპი, რომელიც, შეიძლება ითქვას, ქვეკუთხედია სოციალისტური რეალიზმისათვის. წინააღმდეგ ბურჟუაზიული ზნისა, — ამბობს ლენინი, — წინააღმდეგ ბურჟუაზიული სამეწარმეო, ჩარჩული ბექდვითი სიტყვისა, წინააღმდეგ ბურჟუაზიული ლიტერატურული კარიერიზმისა და ინდივიდუალიზმისა, „ბატონკაცური ანარქიზმისა“ და მოგებისადმი მისწრაფებისა, — სოციალისტურმა პროლეტარიატმა უნდა წამოაყენოს პარტიული ლიტერატურის პრინციპი, განავითაროს ეს პრინციპი და განახორციელოს იგი რაც შეიძლება სრული და მთლიანი სახით“¹. ვ. ი. ლენინი, განმარტავს რა პარტიულობის პრინციპის არსებას, წაწავს: „ეს პრინციპი მდგომარეობს არა მარტო იმაში, რომ სოციალისტური პროლეტარიატისათვის ლიტერატურული საქმე არ შეიძლება პირთა და ჯგუფთა მოგების იარაღი იყოს, იგი საზოგადოდ არ შეიძლება ინდივიდუალური საქმე იყოს, საერთო პროლეტარული საქმისაგან დამოუკიდებელი. ძირს უპარტიო ლიტერატორები! ძირს ზეკაცი ლიტერატორები! ლიტერატურული საქმე უნდა გახდეს საერთო პროლეტარული საქმის ნაწილი“².

ლიტერატურის და საზოგადოდ ხელოვნების პარტიულობა სრულებით არ უარყოფს პირადი თაოსნობის, ინდივიდუალური მიდრეკილებების თავისუფლებას. პირიქით, უეჭველად საჭიროა მეტი გასაქანი მიეცეს აზრსა და ფანტაზიას, ფორმასა და შინაარსს. მაგრამ ერთია ინდივიდუალური მონაცემების განვითარება და შეორე — ინდივიდუალიზმი, სუბიექტური კარჩაკეტილობა, ხელოვნება აუცილებლად უნდა განთავისუფლდეს პოლიტიკისაგან, კარიერიზმისაგან, აგრეთვე ბურჟუაზიულ-ანარქისტული ინდივიდუალიზმისაგან.

ლაპარაკი პარტიულ ლიტერატურაზე, პარტიულ კონტროლზე ძირითადად მიმართულია იმ ხელოვნების წინააღმდეგ, რომლებიც, პარტიულ შიშმას ამოფარებულნი, ანტიპარტიულ საქმიანობას ეწევიან. სოციალისტური რეალიზმი ვერ მიიჩნევს სოციალისტური

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 10, გვ. 35—36.

² იქვე.

რეალიზმის გამოვლენად ისეთ ნაწარმოებს, რომელიც არ ემსახურება სოციალიზმის საქმეს, რომელიც არ უწყობს ხელს სოციალისტური იდეოლოგიის დანერგვას საზოგადოების წევრებს შორის. ყოველგვარ ტენდენციურობას მოკლებული, აბსოლუტურად თავისუფალი ხელოვნება ქიმერაა, ფარისევლობაა. ბურჟუაზიულ სამყაროში, სადაც ფულის ბატონობაა, სადაც მშრომელი მასა გადატაკებულია და ერთი მუჭა მდიდრები მუქთანობენ, ე. წ. „თავისუფალი ხელოვნება“ ემსახურება პორნოგრაფიას, ბულვარულ ბელეტრისტიკას და სხვ. „არ შეიძლება საზოგადოებაში ცხოვრობდე და საზოგადოებისაგან თავისუფალი იყო. ბურჟუაზიული მწერლის, მხატვრის, მსახიობი ქალის თავისუფლება — ეს არის მხოლოდ შენიღბული (ანდა ფარისევლურად ნიღაბფარებული) დამოკიდებულება ფულის ქისისაგან, მოსყიდვისაგან, ხასობისაგან.“¹ . საჭიროა ფარდა აეხადოს ~~საქმე~~ სიყალბეს, საჭიროა გამოაშქარავებულ იქნეს სოციალურ ურთიერთობათა ბუნება და ამ ბუნებით განსაზღვრული ადგილი ხელოვნებისა საზოგადოებაში. საჭიროა გარკვევით ითქვას, რომ ხელოვნება მოკლებულია ფაქტიურ თავისუფლებას იქ, სადაც ხმამაღლა გაჰყვირიან ამ თავისუფლებაზე რომ კლასობრივი ინტერესი მტკიცედ მოქმედებს ხელოვნებაში, და საჭიროა ხმის თქმა არა იმიტომ, რომ ხელში შეგვრჩეს არაკლასობრივი ლიტერატურა და ხელოვნება, არამედ იმიტომ რომ ფარისევლურად თავისუფალ ბურჟუაზიულ ლიტერატურას დაეუპირისპიროთ პროლეტარიატთან დაკავშირებული ნამდვილად თავისუფალი ლიტერატურა.

„ეს იქნება, — ასკენის ლენინი, — თავისუფალი ლიტერატურა, თავისუფალი იმიტომ, რომ არა ანგარება და არა კარიერა, არამედ სოციალიზმის იდეა და მშრომელებისადმი თანაგრძნობა მიიზიდავს ახალ-ახალ ძალებს მის რიგებში. ეს იქნება თავისუფალი ლიტერატურა იმიტომ, რომ იგი სამსახურს გაუწევს არა სალონების გულმოყირკებულ „გმირ-ქალს“, არა მოწყენილ და სიმსუქნის ქონით შეწუხებულ „ზედა ფენის ათეულ ათასებს“, არამედ მილიონობით და ათეულ მილიონობით მშრომელებს, რომელნიც ქვეყნის საუკეთესო ნაწილს, მის ძალას, მის მომავალს შეადგენენ“².

ნათქვამის მიხედვით ნათელია, რომ სოციალისტური რეალიზმი უარყოფს ხელოვნების ე. წ. „ობიექტურობას“, რომელსაც ქადაგებს ნატურალიზმი. ობიექტივიზმი მხატვრულ ასახვაში მოჩვენებაა, იგი ეწინააღმდეგება თვით მხატვრული ასახვის ბუნებას. ხელოვნება არა-

¹ ვ. ი. ლენინი, ოხზ., ტ. 10, გვ. 40.

² იქვე.

სოდეს არ არის და არც შეიძლება იყოს ობიექტური, ხელოვნება მუდამ ტენდენციურია. ნატურალიზმის ობიექტივიზმიც გარკვეული ტენდენციაა, ხოლო რაც შეეხება რომანტიზმსა და რეალიზმს, აქ ტენდენცია აშკარაა. მაგრამ ხშირად ტენდენციურობა მოქმედებს გაუცნობიერებელი ფორმით. სოციალისტური რეალიზმის თავისებურება იმაშია, რომ იგი არა მხოლოდ ტენდენციურია, არამედ ხაზს უსვამს ხელოვნების ტენდენციურობას და ამით ტენდენციონიზმი აპყავს უმაღლეს ხარისხში.

როცა ლაპარაკია სოციალისტური რეალიზმის ტენდენციურობაზე, არ უნდა გვესმოდეს ეს როგორც ობიექტურობის გრძნობის აბსოლუტური დაკარგვა. სოციალისტური რეალიზმი ყველა სხვა დანარჩენ მხატვრულ მეთოდებს შორის ყველაზე უფრო ობიექტურია. იგი ემყარება ობიექტური კანონზომიერების მხატვრულ ინტერპრეტაციას, კონკრეტულ-სოციალური შინაარსით გაყდენილი მხატვრული სინამდვილის ასახვას. მაგრამ ამ სინამდვილის ისტორიულ ასპექტში წარმოდგენისას სოციალისტური რეალიზმი ჰერეტს კომუნიზმის იდეების პერსპექტივებს და ხელს უწყობს ამ პერსპექტივების წარმატებით განხორციელებას.

ზემოთ უკვე ითქვა, რომ სოციალისტური რეალიზმი, განსხვავებით კრიტიკული რეალიზმისაგან, მხატვრულ შემოქმედებაში ავითარებს სუბიექტის ანუ შემოქმედლის აქტიურ როლს. ეს მომენტი სწორედ აღნიშნული ხელოვნების პარტიულობასა და ტენდენციონიზმში. იგივე მომენტი აიძულებს ხელოვანს იყოს არა მარტო პოეტი, არა მხოლოდ ერის სულისკვეთების, მისი ჭირ-ვარამის გამომხატველი, არამედ მოქალაქეც, საერთო-სახალხო საქმისათვის თავდადებული მებრძოლი. კაბინეტებში შექმნილი პოეზია მიუღებელია სოციალისტური რეალიზმისათვის. პოეტი აქტიურ მონაწილეობას უნდა იღებდეს საზოგადოებრივი ცხოვრების ფერხულში. მხოლოდ ამის შემდეგ შეძლებს იგი შექმნას საზოგადოებისათვის მისაღები ნაწარმოებები, მხოლოდ ამის შემდეგ ექნება ჰემმარტი ღირებულება მის შემოქმედებას.

სოციალისტური რეალიზმი, რომელიც მოწოდებულია ემსახუროს მუშათა კლასის ნათელ მომავალს, ბუნებრივია, იმავე მომავლის ბრწყინვალედ დაგვირგვინებისათვის რომანტიზმის მსგავსად მიმართავს იდეალიზაციის მეთოდს. მაგრამ იდეალიზაცია არსებობს ორგვარი: ჩანაღი, რეალურ ფაქტებზე დამყარებული და უვარგისი, ყალბი, სინამდვილეს მოწყვეტილი. საბჭოთა ხელოვნებაში არის შემთხვევები, როდესაც სინამდვილის წარმოდგენა ხდება უელამაზებულად, საბჭოთა მოქალაქის რეალური პირობები იმდენად

გაყალბებულია, რომ ვერ უძლებს ვერავითარ კრიტიკას. თანამედროვე საბჭოთა ადამიანის უპირატესობა კაპიტალისტური ქვეყნის წარმომადგენლის წინაშე ისე კი არ უნდა გვესმოდეს, თუ რამდენი კოსტუმში და პერანგი აქვს თითოეულ მათგანს, არამედ ისე, თუ როგორი იყო დღევანდელთან შედარებით მათი გუშინდელი დღე და როგორი იქნება ხვალინდელი, ე. ი. რამდენად განიცადა და რამდენად განიცდის ცხოვრება პროგრესს. საამისოდ კი აუცილებელია ადამიანები განვიხილოთ შრომით საქმიანობაში, ინტერესების იმ სფეროში, რომელშიც ვითარდება მათი ცხოვრების პირობები, მათი სულიერი სამყარო.

ამრიგად, სოციალისტური რეალიზმი მოითხოვს ხასიათების განხილვას არა განყენებულად, როგორც ამას აკეთებს კლასიციზმი, არა მხოლოდ მოცემულ ვითარებასთან მიმართებაში, როგორც კრიტიკული რეალიზმი, არამედ შრომითი საქმიანობის პროცესში, ობიექტურ გარემოცვაზე უკუშემოქმედების ასპექტში. „შრომამ შექმნა ადამიანი“ — ამბობს ენგელსი და ეს დებულება წითელი ზოლივით გასდევს სოციალისტური რეალიზმის დოქტრინას. ადამიანები იქმნებიან გარემო სიტუაციებში, სიტუაციების ზეგავლენა განსაზღვრავს მათ ბუნებას; მაგრამ თავის მხრივ ეს ადამიანები ზემოქმედებას ახდენენ თავით გარემოზე და ამ ზემოქმედების ხარისხში იმალება ადამიანური ბუნების ქეშმარიტი საფუძვლები, ხასიათების დაპირისპირების საიდუმლოება.

გარდა ამისა, ხასიათებისა და სიტუაციების შექმნისას საჭიროა დავიცვათ არა ფოტოგრაფიული სიზუსტე, არამედ ერთგვარად გამოვიყენოთ იდეალიზაციის ხერხი, მხოლოდ ისეთნაირად, რომ იგი შინაგანად გამომდინარეობდეს რეალური ფაქტებიდან. ე. ი. სოციალისტური რეალიზმის პოზიციებზე მდგარ ხელოვანს მოეთხოვება არა იდეალიზაცია თავისთავად, როგორც თვითმიზანი, არა ყალბი პათოსი, არამედ საგნობრივ ვითარებაში განვითარების ისეთი სურათის აღმოჩენა, რომელიც ლოგიკურად გაამართლებს იდეალიზაციის დაშვებას.

ლიტერატურის ზოგიერთი კრიტიკოსი, ემყარება რა სოციალისტური სინამდვილის დაცვისა და იდეალიზაციის ამოცანებს, აყენებს უარყოფით და დადებით ვმირთა ე. წ. მათემატიკურ თეორიას. მისი აზრით, ჩვენი ცხოვრების პირობებში არ არსებობს ნიადაგი უარყოფითი ადამიანისათვის ისინი წარსულის გადმონაშთები არიან და ამდენად წარმოადგენენ გამოწვევას. რეალისტური ხელოვნება კი უნდა ეხებოდეს არა შექმნილ ცალკეულ ამოცანებს, არამედ არსებობსა და დამახასიათებელი ამიტომაც თანამედროვეობის ამ-

სახველ ნაწარმოებებში ძირითადი ყურადღება უნდა მიექცეს დადებითი გმირის პრობლემას და საზოგადოდ დადებითი ყოველთვის უნდა სჭარბობდეს უარყოფითს.

საკითხის ასეთი მექანიკური გადაწყვეტა ცალმხრივობისა და გაუგებრობის მაჩვენებელია. უსაფუძვლოა იმის მტკიცება, რომ სოციალისტური რეალიზმის პოზიციებზე მდგარი ხელოვნება სოციალისტური სინამდვილის მხატვრულ სახეებში წარმოდგენისას აქცენტირებას უნდა ახდენდეს დადებითი მხარეების გამომწეურებაზე. ცხოვრების უარყოფითი მომენტების კრიტიკული ანალიზი ხშირ შემთხვევაში უფრო მნიშვნელოვანია და ეფექტის მომცემი.

ცალმხრივობისა და ფორმალისტური აზროვნების შედეგია ის მოსაზრებაც, რომელიც თვლის, რომ ყოველ დადებით გმირს უთუოდ საკირთა ჰქონდეს თავისებური სისუსტეები, ჩრდილოვანი მხარეები, რადგან არ არსებობს აბსოლუტურად უნაკლო ადამიანი. ცხოვრებაში შესაძლოა მართლაც არ არსებობდეს უნაკლო ადამიანი, მაგრამ ამას რა მნიშვნელობა აქვს, ხელოვნება ხომ ფოტოგრაფირებას არ წარმოადგენს? მთავარია ნაწარმოების გმირი იპყრობდეს ჩვენს ყურადღებას და ქმნიდეს სათანადო ემოციურ განწყობილებას. საზოგადოდ კი თვით საკითხის დაყენება იმის შესახებ, თუ რამდენი დადებითი სახეები შეიქმნას და როგორ მოხდეს მათი ჩამოსხმა წინასწარი სქემების მიხედვით, უაზრობაა, მხატვრული შემოქმედების სისუსტის მაჩვენებელია. ყოველი სახე უნდა შეიქმნას შინაგანი ლოგიკის და არა გარედან მიყენებული წესების საფუძველზე.

სოციალისტური რეალიზმის ერთ-ერთი დამახასიათებელი მომენტია ხელოვნების სოციალური ბუნების განსაკუთრებული აღნიშვნა. ამასთან დაკავშირებით ადგილი აქვს ყველა იმ ნიშნის წინა პლანზე წამოწევას, რომლებიც ხელოვნების სოციალური არსებისთვისაა განმსაზღვრელი, კერძოდ კლასობრიობა, ხალხურობა, ნაციონალურობა და ზნეობრიობა.

ხელოვნების კლასობრივი და სოციალური ბუნების ხაზგასმა სოციალისტური რეალიზმის მიერ გამოიხატება იმაში, რომ იგი წარმოდგენილია როგორც პროლეტარიატის საქმის ნაწილი, რომელიც ემსახურება ხალხის მასებში სოციალისტური შეგნების, კომუნისტური იდეალების ფორმირებას. სოციალისტური რეალიზმი თანმიმდევრულად და ენერგიულად იცავს მუშათა კლასის უშუალო ინტერესებს და ებრძვის ბურჟუაზიული კლასის, კერძო მესაკუთრე კლასების სწრაფვას მოგებისა და ექსპლოატაციისაკენ.

ხალხურობის პრინციპში სოციალისტური რეალიზმი გულისხმობს

ხელოვნების დანიშნულებას — ასახოს საზოგადოების ფართო მასების საერთო ინტერესები და ხელი შეუწყოს ამ ინტერესების განხორციელებას. „ხელოვნება, — ამბობს ლენინი, — ეკუთვნის ხალხს. იგი უნდა იყოს მასებისათვის გასაგები და საყვარელი. მან უნდა გააერთიანოს მათი გრძნობა, აზრი და ნებისყოფა“. სოციალისტური რეალიზმის მიხედვით ხელოვნების მთავარ ამოცანას შეადგენს ხალხის მასების ისტორიული პრაქტიკის ასახვა, ჩაგვრის წინააღმდეგ და სოციალურ ურთიერთობათა დამყარებისათვის მათი რევოლუციური ბრძოლის გამოხატვა. სოციალისტური რეალიზმისათვის ხელოვნების ხალხურობა ნიშნავს სინამდვილის რევოლუციური განვითარების მართებულ აღწერას და ამასთან ერთად ხალხისათვის გასაგები ენით გადმოცემას. ხელოვნება ვალდებულია დაუკავშირდეს საზოგადოების ფართო მასებს, რათა აამაღლოს მათი კულტურული დონე.

ხელოვნების ნაციონალური თავისებურება სოციალისტური რეალიზმის თანახმად იმაში უნდა ვეძებოთ, რომ ყოველ მხატვრულ შემოქმედებას მჭიდროდ აქვს ფესვები გადგმული ეროვნულ წიაღში და ამ ეროვნული ნიადაგის გაფხვიერება საჭიროა განხორციელდეს მხატვრული ფორმის მრავალფეროვნების გამდიდრებით, მაგრამ სოციალისტური შინაარსის და არა ეროვნული კარჩაკეტილობის საფუძველზე. ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტური — აი როგორი უნდა იყოს სოციალისტური რეალიზმის პოზიცივებზე მდგარი ხელოვნება.

ხელოვნების ზნეობრივი ფუნქცია, რომელსაც მკაცრად აყენებს სოციალისტური რეალიზმი, გამოიხატება ხალხის მასების მორალურ სრულყოფაში, მათ შეგნებაში კომუნისტური ზნეობის პრინციპების — შრომისადმი სიყვარულის, კოლექტივიზმის, ჰუმანიზმის, პატრიოტიზმისა და ინტერნაციონალიზმის შეტანასა და ღრმად დანერგვაში. ხელოვნების პირდაპირი ვალდებულებაა განწმინდოს ადამიანთა ცნობიერება ყოველგვარი ცრუ მოსაზრებისაგან, გაათავისუფლოს იგი მავნე ჩვევებისაგან და გზა მისცეს კაცობრიობის მაღალი ზნეობრივი იდეალების განვითარებას.

სოციალისტური რეალიზმი მტკიცედ იცავს ხელოვნებაში ტრადიციის არსებობის აუცილებლობას, კლასიკური მემკვიდრეობისთვისების პრინციპს. ჭეშმარიტად ახალი, მოწინავე ხელოვნება არ წარმოიშვება ცარიელ ადგილზე, არამედ წარმოადგენს წარსული კულტურის თანმიმდევრულ გაგრძელებას. და სოციალისტური რეალიზმიც კანონზომიერი განვითარებაა იმ საუკეთესო ტრადიციებისა,

რომლებიც შეუქმნია მსოფლიო კულტურას ათასეული წლების მანძილზე.

საბჭოთა სახელმწიფოს არსებობის პირველ წლებში თავი იჩინა სრულიად ახალი, ძველისაგან მოწყვეტილი კულტურის შექმნის ერთგვარმა ტენდენციამ. ამ ტენდენციის მიმდევართ ეწოდათ „პროლეტკულტელები“. მათი აზრით, პროლეტარიატმა დამოუკიდებელი გზით უნდა შექმნას თავისი ახალი სულიერი ცხოვრება და ხაზი გადაუსვას წარსულის ყოველგვარ მემკვიდრეობას. სოციალისტური რეალიზმისათვის უტბოა სიახლის ამგვარი, ანარქისტული გაგება. ახალი, როგორც გვასწავლის დიალექტიკა, წარმოიქმნება ძველის განვითარებისა და დაძლევის გზით.

სოციალისტური რეალიზმის მკვიდრო კავშირს კლასიკური ხელოვნების მემკვიდრეობასთან ბურჟუაზიული ესთეტიკისა და რევიზიონიზმის წარმომადგენლები ნათლავენ ხელოვნების ჩამორჩენილობად, ნეოკლასიციზმად, რამდენადაც წინაპართა შემოქმედების ნიმუშად მიჩნევა დამახასიათებელი იყო სწორედ კლასიციზმისათვის.

კლასიკური მემკვიდრეობის ყოველი აღიარება როდია კლასიციზმი. თუ ეს უკანასკნელი მოთხოვდა ანტიკური კულტურის წინაშე ქედის მოხრას და ბრმა თაყვანისცემას, სოციალისტური რეალიზმი დგას წარსული მემკვიდრეობის კრიტიკული გადამუშავების პოზიციებზე. ახალმა ხელოვნებამ უნდა მიჰყოს ხელი არა ადრე არსებული მხატვრული ფორმებისა და დადებითი მომენტების მექანიკურ გადმოღებას, არამედ მათ ათვისებას მარქსისტული მსოფლმხედველობისა და პროლეტარიატის რევოლუციური ბრძოლის გამოცდილების შუქზე. თუ საბჭოთა მუსიკა, ფერწერა, ლიტერატურა და ხელოვნების სხვა დარგები წარმატებით აგრძელებენ წინაპართა გზას, ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ იმეორებენ მათ ნათქვამს და მოკლებული არიან ახლის თქმის უნარს. თანამედროვე სინამდვილის ასახვის პირობებში ხელოვნება თავისთავად ვეღარ დარჩება აბსოლუტურად ძველ პოზიციებზე, იგი იძულებულია ანგარიში გაუწიოს ცხოვრების დინებას და მის მოთხოვნილებას. წარსულის ხელაღებით უარყოფა დამახასიათებელია ფორმალიზმისათვის. სოციალისტური რეალიზმისათვის კი ფორმალიზმი არა მხოლოდ რეალიზმის საწინააღმდეგო მიმდინარეობაა, არამედ მხატვრული ფორმის დაშლისა და საზოგადოდ ხელოვნების დაკნინების, მისი გადაგვარების გამოხატულება.

ტრადიციის პრობლემას სოციალისტური რეალიზმისათვის ის მნიშვნელობა აქვს, რომ მასში მოჩანს ხალხის საერთო მისწრაფე-

ბის, თვითმყოფადი კულტურის ჩანასახები, ადამიანის უნარის, გა-
წესაზღვრულ შესაძლებლობათა ელემენტები. ხოლო კაცობრიობის
ბრწყინვალე მომავლის შექმნა, მაღალი მხატვრული გემოვნების
აღზრდა, რომელსაც მიზნად ისახავს სოციალისტური რეალიზმი,
შეუძლებელია იმის გათვალისწინების გარეშე, თუ რას ფიქრობდნენ,
რაზე ოცნებობდნენ, რისთვის იბრძოდნენ მთელი ისტორიის მან-
ძილზე კაცობრიობის საუკეთესო წარმომადგენლები.

სოციალისტური რეალიზმი როგორც მხატვრული მეთოდი თუმცა
პირველად ლიტერატურაში წარმოიშვა, მაგრამ დღეს იგი საბჭოთა
ხელოვნების საერთო საფუძველია და ხელოვნების სხვადასხვა დარ-
გებში გამოვლენის თავისებური ფორმები გააჩნია. არ იქნებოდა
სწორი სოციალისტური რეალიზმის პრინციპების ბრმა მიყენება მხა-
ტვრული შემოქმედებისათვის ამ შემოქმედების სპეციფიკის გათვა-
ლისწინების გარეშე. მხატვრულ ლიტერატურაში სოციალისტური
რეალიზმი მიზნად ისახავს ცხოვრების სიმართლისათვის ბრძოლას.
მოწინავე, მარქსისტული იდეოლოგიის გატარებას და ადამიანთა
ცნობიერებაში არსებული გადმონაშთების აღმოფხვრას. მუსიკაში
მთავარ ამოცანას შეადგენს მელოდიური მუსიკის დანერგვა, მასების
აღზრდა მაღალი, კოლექტიური სულისკვეთებით და კაკაფონიის
წინააღმდეგ ბრძოლა. არქიტექტურაში სოციალისტური რეალიზმი
მოითხოვს ხალხის მატერიალური მოთხოვნილებებისათვის ანგარიშის
გაწევას, შედარებით ეკონომიური და მსუბუქი ნაგებობების შექმნას,
ფერწერაში — სოციალისტური, კონკრეტული, საგნობრივი სინამდ-
ვილის ასახვას, ფორმალისმის ყოველგვარი გამოვლენის უარყოფას
და ა. შ.

§ 4. ფორმალისტურ მიმდინარეობათა კრიტიკა. XIX საუკუნის
მიწურულში ხელოვნებაში. თავი იჩინა ერთგვარმა ტენდენციამ გაე-
თავისუფლებინათ იგი მისი შინაარსეული მხარისაგან და მთელი ყუ-
რადღება გადაეტანათ წმინდა ფორმალურ ურთიერთობებზე. ეს
ტენდენცია გამოწვეული იყო იმ დიდი ცვლილებებით, რომელსაც
ადგილი ჰქონდა სოციალურ გარემოსა და მეცნიერებაში.

იმპერიალისმის პირობებში ბურჟუაზიული იდეოლოგიისა და
კულტურის კრიზისმა, კაპიტალისტურ წინააღმდეგობათა გამწვავე-
ბამ მსოფლიო მასშტაბით, მსოფლიო ომის საშიშროებამ შექმნა
არსებულის მიმართ პროტესტის გამომხატველი სულისკვეთება და ეს
სულისკვეთება ხელოვანთა ერთ ნაწილში სინამდვილიდან გაქცევის
ფორმით გამოვლინდა. ობიექტური რეალობა საზიზღარაა, ის არ
იმსახურებს სიმპატიას და ხელოვნებამ უნდა შექმნას მისგან სავსებით
დამოუკიდებელი თავისი სინამდვილე, რომელიც საგანთა ბუნებრივი
მდგომარეობის ნაცვლად მოგვცემს მათს ფორმალურ კავშირებს.

მეორე მხრივ მეცნიერების განვითარებამ ნათელყო ადრე არსებულ ქვეშაობრივებათა რელატიური ხასიათი და შეადგინა სამყაროს პრინციპების უფრო ღრმა სურათი. მეცნიერების ძველი პოზიციების შერყევამ ფიზიკოსების დიდი ნაწილი, როგორც ლენინი შენიშნავს, ჯადაისროლა იდეალიზმის ბანაკში. ანალოგიურ ვითარებას ჰქონდა ადგილი ხელოვნებაშიც. სინამდვილის მოვლენებზე შეხედულების შეცვლამ შექმნა ყოველგვარი ცოდნის პირობითობისა და აქედან საზოგადოდ მისი შეუძლებლობის წარმოდგენა. თუ ატომი, რომელიც ათასეული წლების მანძილზე მიაჩნდათ განუყოფელ ნაწილად, იშლება, და თუ ის, რაც დღეს აღიარებულია, საბოლოო ჯამში განიცდის ევოლუციას, ტრანსფორმაციას, გამოდის, რომ ცოდნა, როგორც მყარი მოსაზრება, არ არსებულა და საგნები და მოვლენები ისეთები არიან, როგორადაც ისინი სუბიექტის ცნობიერებას ამჟამად ეჩვენება. ხელოვნების ცდა — მოგვეცეს სინამდვილის სწორი სურათი, ბუნების კანონზომიერების მხატვრული ასახვა უსაფუძვლოა, რადგან თვით კანონზომიერება ფიქტიურია და განისაზღვრება მეცნიერების განვითარების ეტაპებით.

ფორმალიზმის ფილოსოფიურ საფუძვლებს წარმოადგენს სუბიექტური იდეალიზმი და აგნოსტიციზმი. იგი ფართო განვითარებას აღწევს XX საუკუნეში და იჭრება ხელოვნების თითქმის ყველა დარგში. ფორმალიზმის ელემენტებს ვხვდებით არქიტექტურაში, სკულპტურაში, მუსიკაში, ლიტერატურაში, სინთეტური ხელოვნების სახეებში, მაგრამ ფორმალიზმი განსაკუთრებით მტკიცედ იკიდებს ფეხს ფერწერაში, რაც ალბათ შემთხვევითი არ უნდა იყოს. მხატვრული ლიტერატურა თავის სინამდვილეს აგებს სიტყვების საშუალებით, მეტყველება კი მკვიდრო კავშირში იმყოფება აზროვნებასთან, უშინაარსო აზროვნება უაზრობაა, ხოლო უაზრო აზრი წინააღმდეგობაა, ე. ი. შინაარსისაგან წმინდად დაცლილი ფორმების აღიარებას ლიტერატურაში მიეყავართ აშკარა შეუსაბამობამდე და მაშასადამე მხატვრული ღირებულების გაქრობამდე.

მსგავს ვითარებას აქვს ადგილი მუსიკაშიც. შინაგანი ჰარმონიისა და მელოდიურობის გარეშე მუსიკალური ნაწარმოები არ არის მიმზიდველი, ბევრათა თვითნებურ კავშირს არ შეუძლია სმენაზე ეფექტის მოხდენა და ესთეტიკური კმაყოფილების გამოწვევა. ამიტომ, ისევე როგორც ლიტერატურაში, მუსიკაშიც ფორმალიზმის გამოვლენა მეტისმეტად ხანმოკლე და შეზღუდულ ხასიათს ატარებს.

არქიტექტურაში ფორმალიზმის განვითარებას ხელს უშლის ან ნაწილობრივ ბორკავს მისი მატერიალური მხარე.

სულ სხვა სურათია ფერწერაში. აქ საქმე გვაქვს ფერებთან.

ფერთა მოხერხებულ შეხამებას საგნობრივი შინაარსის გარეშეც შეუძლია მოახდინოს ერთგვარი ეფექტი მხედველობის ორგანოზე. მხატვრული ღირებულების შემცველია არა მარტო ლურჯი ცა, არამედ თავისთავად სილურჯეც, არა მარტო წითელი ყაყჩაოები, არამედ სიწითლეც, არა მარტო გამწვანებული ხეივანი, არამედ თვით მწვანე ფერიც, მაშინ როდესაც სიტყვა თუ ბგერა, ცალკე აღებული, ესთეტიკურ თვისებას არ ამჟღავნებს.

ფორმალიზმი არ წარმოადგენს ერთიან მიმდინარეობას, მას მრავალი განშტოებები აქვს. პირველად ფორმალისტურ კონცეფციას საფუძვლები ეყრება იმპრესიონიზმში. ტერმინი იმპრესიონიზმი წარმოადგება ფრანგული სიტყვისაგან *impression* და ნიშნავს „შთაბეჭდილებას“. იგი ეწოდა XIX საუკუნის ფრანგულ ფერწერაში ანტიაკადემიური ტენდენციების მატარებელ მხატვართა გარკვეულ ჯგუფს, რომლის რიგებში შედიოდნენ ედუარდ მანე, კლოდ მონე, აგუსტ რენუარი, კამილ პისარო, ედგარ დეგა და მათი მიმდევრები და რომელთა პოზიციაც გამოიხატა 1863 წ. პარიზში მოწყობილ გამოფენაზე. სახელწოდება უშუალოდ წარმოიშვა 1874 წ. ე. წ. „დამოუკიდებლების“ გამოფენაზე წარმოდგენილ კლოდ მონეს ნაწარმოებიდან „*Impression soleil levant*“ („შთაბეჭდილება, მზის ამოსვლა“).

იმპრესიონიზმი თავდაპირველად აერთიანებდა ყველა იმ მხატვარს, რომლებიც გაბატონებული აკადემიური სტილის წინააღმდეგ გამოდიოდნენ. ამდენად მასში ადგილი აქვს მრავალ ნაირსახეობას. იმპრესიონიზმის ყველა მიმართულებისათვის დამახასიათებელია ობიექტური რეალობის მუდმივი, აბსოლუტური ცვალებადობის აღიარება და აქედან მათი ასახვის შეუძლებლობა. იმპრესიონისტები მოითხოვენ ხელოვანი დაემყაროს არა ობიექტურ რეალობას, არამედ გონების კონტროლისაგან თავისუფალ პირად შთაბეჭდილებებს, საგნები უნდა დაიხატოს ისე, როგორადაც ისინი გვევლინებიან მოცემულ მომენტში და არა ისე, როგორადაც წარმოგვიდგებიან ცოდნის საფუძველზე. ასე მაგალითად, თუ ფიგურის ან ობიექტის კონტურები ჩრდილებისა და დისტანციის ზეგავლენის გამო იცვლება იმდენად, რომ დალაქავებულ სახეს იღებს, უნდა გამოისახოს ლაქების განუსაზღვრელი მასა, ე. ი. რაც უშუალოდ ეცემა თვალის ბადურას და არა ის, რასაც გვიკარნახებს წინასწარი ცდიდან მიღებული გარკვეულობა. იმპრესიონიზმის აზრით, მხატვარმა უნდა მოახდინოს ატმოსფეროს ცვლილებით გამოწვეული ფერთა მოდიფიკაციების ფიქსირება. მწვანე ფოთლები დისტანციაზე იღებენ ლურჯ ფერს; ნაცრისფერსა და ყავისფერზე ჩრდილი ახდენს საკმაოდ დიდ ზეგავ-

ლენას; ზევიდან ქედები გვანან არა წვეტიან სილუეტებს, არამედ რადიაციული ზონით შექმნილ სხივთა თანმიმდევრობას; ჩამავალი მზე აღმოკიდებული ბირთვივით გამოიყურება და ა. შ. ყველაფერი ეს იმის მაჩვენებელია, რომ ნებისმიერი მოვლენის მიმართ ადგილი აქვს სინათლის ვიბრაციებს; ფერი, როგორც გარკვეული თვისება, არ არსებობს, იგი ობიექტის გარეგნულ ფორმაზე სინათლის თამაშის შედეგია. ჩრდილი წარმოადგენს არა სინათლის უარყოფას, არამედ მის შეცვლილ სახეს. ერთი სიტყვით, რასაც კი თვალი სწვდება, სინათლის სხივია და მაშასადამე ფერწერის რეალური საგანიც სინათლეა.

ფორმალიზმის აშკარა გამოხატულებაა ფუტურიზმი. იგი პირველად წარმოიშვა იტალიაში ჩვენი საუკუნის დამდეგს. მისი მამამთავარია მარინეტი. ფუტურიზმისათვის დამახასიათებელია წარსული მემკვიდრეობის, კულტურისა და მორალის სრული უარყოფა და მათ ნანგრევებზე სავსებით ახალი, ორიგინალური კულტურისა და ზნეობის შექმნა. ისინი ცდილობენ გზა მისცენ არაჩვეულებრივად თავისებურ, დინამიკით გაჟღენთილ მომავლის ხელოვნებას. ხელოვნების ძირითად საგნად აცხადებენ მოძრაობასა და ქაოტიურ დინამიზმს, რომელთა გამოსახატავად იყენებენ ლიტერატურაში უაზრო, უშინაარსო სიტყვებს, ფერწერაში — აბსტრაქტულ ფორმებს, ხაზებსა და ფერებს, მუსიკაში — ხმაურის გამომწვევ ბგერებს და ა. შ. ფუტურიზმს, მოაქვს რა თავი ახალი ეპოქის მხატვრული გემოვნების მქადაგებლად, სჩვევია დიდი სამრეწველო ქალაქების, მანქანებისა და ტექნიკის კულტი. ამას ფუტურიზმის იდეოლოგია მიჰყავს. ადამიანი — მექანიზმის იდეის აღიარებამდის.

ფუტურიზმის გვერდით ვითარდება მეორე ფორმალიზტური მიმდინარეობა კუბიზმი. კუბიზმი როგორც მხატვრული მეთოდი ჩამოყალიბდა საფრანგეთში პირველი მსოფლიო ომის წინ. მის ძირითად პრინციპს შეადგენს ობიექტური საგნების გამოხატვა გეომეტრიული ფიგურების — კუბის, სფეროს, ცილინდრის, კონუსის, პირამიდის და ა. შ. საშუალებით. კუბიზმის მამამთავარია ფრანგი მხატვარი სეზანი. მისი სიტყვებით, „კუბიზმი არის ყველაფერი იმის გაგება, რასაც ჩვენ ვხედავთ, მხოლოდ როგორც სხვადასხვა სიბრტყეების, ზედაპირების გარკვეული კვეთა“. „ანალიზი გვიჩვენებს, — ამბობენ კუბისტები, — რომ სამყაროს ჩვენი შემეცნება მისწრაფვის გეომეტრიული სისტემისაკენ, რომელიც ჩვენი სულის წმინდა პროდუქტია“.

ფუტურიზმისა და კუბიზმის თავისებურ ნაირსახეობას წარმოადგენს დადაიზმი. იგი დამოუკიდებელ მიმდინარეობად ჩამოყალიბ-

და შვეიცარიაში პირველი მსოფლიო ომის დროს. სახელწოდება წარმოდგება სიტყვიდან „dada“, რაც ნიშნავს სათამაშო ცხენს. სახელწოდების ამგვარი შერჩევა გამოწვეულია მსოფლმხედველობის მიმართულებით, რომელსაც სურს საკუთარი პოზიცია მონათლოს როგორც ბავშვის ტიქტიკი. დადაისტები უგულვებელყოფენ ყოველგვარ მნიშვნელობასა და ლოგიკას, მიისწრაფვიან სახეებისა და სიტყვების დაშლისაკენ და ქადაგებენ ფუტურისზმის მსგავსად სიტყვათა უაზრო კავშირებს ლიტერატურის სფეროში, ხოლო ფერწერაში — საღებავებისა და ხაზების უწესრიგო, თვითნებურ ნარევს. 1925 წლისათვის დადაიზმი როგორც მიმდინარეობა იშლება და გერმანიაში იგი გადადის ექსპრესიონიზმში, საფრანგეთში — სიურეალიზმში.

ექსპრესიონიზმი ფერწერაში წარმოიშვა როგორც ერთგვარი რეაქცია იმპრესიონიზმის წინააღმდეგ. მისი უშუალო წინამორბედია ვან-გოგი. ექსპრესიონიზმი წარმოდგება სიტყვიდან *expressien* — გამოხატვა, ექსპრესია. ერთადერთ რეალობად მიაჩნია ხელოვანის სუბიექტური სამყარო, რომლის გამოხატვასაც, ექსპრესიას ემსახურება მხატვრული ნაწარმოები. მხატვრული შემოქმედების საფუძველია არა ადამიანის პირველადი გრძნობადი შთაბეჭდილებები, როგორც ფიქრობს იმპრესიონიზმი, არამედ სულიერი სამყარო, უპირობო განცდები. ექსპრესიონისტებისათვის დამახასიათებელია სწრაფვა ირაციონალობისაკენ, გაძლიერებული ემოციურობა. მაქსიმალური გამომხატველობის მიზნით ხდება რეალური მოვლენების დეფორმირება, გარეგანი სამყაროს განზრახ გამრუდებული ასახვა ხელოვანის შინაგანი განცდების შესაბამისად, საგანგებო პრიმიტიულობა, ადგილი აქვს სიმახინჯის ესთეტიზაციას, გროტესკული სახეების შექმნას. ექსპრესიონისტი პესიმისტურად, ნერვულ-ტრაგიკულ ფერებში აღიქვამს ცხოვრებას. ფერწერის გარდა ექსპრესიონიზმი ვითარდება ლიტერატურაში, მუსიკაში, თეატრალურ ხელოვნებაში. ლიტერატურაში ექსპრესიონიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელია ტ. კაფკა. 30-იანი წლების დასაწყისში ექსპრესიონიზმის გავლენა შედარებით ეცემა, იგი გადადის სიურეალიზმში.

სიურეალიზმი (*surrealisme*) ფრანგული სიტყვაა და ნიშნავს ზერეალიზმს. მისი ფუძემდებელია ბრეტონი, რომელმაც 1924 წელს გამოსცა „სიურეალიზმის მანიფესტი“. საკმაოდ გავრცელებული მიმდინარეობაა თანამედროვე ბურჟუაზიულ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით ამერიკულ ფერწერაში. ემყარება ფროიდიზმსა და ბერგსონის ინტუიტივიზმს, აგრეთვე სანტაიანას ორმაგი ქეშმარიტე-

ბის თეორიას. უარყოფს შემეცნების ობიექტურობას, გონების როლს ხელოვნებაში. შემოქმედების წყაროს ეძებს ქვეცნობიერების სფეროში, სიზმრებსა, ინსტინქტებსა და პალუცინაციებში. სიურეალიზმა არ ეწინააღმდეგება ობიექტური რეალობის გამოსახვის მოთხოვნას, მაგრამ იგი მიაჩნია ადამიანური შემეცნებისათვის მიუღწეველ, შინაგან აზრსა და კანონზომიერ პროცესებს მოკლებულ სინამდვილედ. ამდენად გარეგანი მოვლენები სიურეალიზმთან უკიდურესად დეფორმირებულ სახეს იღებენ და არსებობენ ბუნდოვან, ალოგიკურ კავშირებში. სიურეალიზმის ნაწარმოებებში ყოველმხრივ დამახინჯებულია ადამიანის სხეული და სული. ადამიანი მათ შეგნებაში სიმდაბლისა და ბიწიერების განსახიერებაა. საყვარელ თემებს წარმოადგენს სიკვდილი, გახრწნა, ლპობა და ა. შ. სიურეალიზმის მიზანია პიროვნებაში აღზარდოს პესიმისტური სულისკვეთება, გარემოსთან პასიური დამოკიდებულების ტენდენცია. სიურეალიზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია სალვადორ დალი.

პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ სხვა ფორმალისტურ მიმდინარეობათა გვერდით ვითარდება კონსტრუქტივიზმი. კონსტრუქტივიზმს ხელოვნება ესმის როგორც ფორმათა ფუნქციონალური, კონსტრუქციული მიზანდასახულება, მხატვრული შემოქმედება დაჰყავს კონსტრუქციების გამოვლენამდე, შიშველ ტექნიზაციამდე. მისთვის დამახასიათებელია შინაარსს მოკლებული წმინდა კონსტრუქციების, ტექნიკის ესთეტიზაცია. კონსტრუქტივიზმი განსაკუთრებით განვითარებას აღწევს არქიტექტურაში. აქ იგი ქადაგებს თვით მასალის ესთეტიკურ ღირებულებას და მოითხოვს ფორმათა უკიდურესად გამარტივებას, სტანდარტიზაციას. ფერწერასა და სკულპტურაში აყენებს აბსტრაქტული ხაზების, სიბრტყეების, მოცულობათა კომბინაციების პრინციპს, რკინის, ხისა და სხვა მასალისაგან მიღებულ უაზრო კონსტრუქციების თეორიას. მხატვრულ ლიტერატურაში ადამიანს განიხილავს გრძნობას, თავისუფლებასა და აზროვნებას მოკლებული მექანიზმის ფორმაში. სპექტაკლის დეკორატიულ გაფორმებაში სავესებით ზედმეტად მიაჩნია ფერწერის გამოყენება და მის ნაცვლად იძლევა აბსტრაქტულ სცენურ კონსტრუქციას.

ფორმალისტის მწვერვალს და თანამედროვე ბურჟუაზიულ ფერწერაში საკმაოდ განვითარებულ მიმდინარეობას წარმოადგენს აბსტრაქციონიზმი. მისი მამამთავარია კანდინსკი, რომლის ნაწარმოებით „იმპროვიზაცია“ (1910 წ.) ეყრება საფუძველი აბსტრაქციონიზს ხელოვნებაში და კერძოდ ფერწერაში. აბსტრაქციონიზმის მიხედვით ხელოვნებას არ მოეთხოვება ობიექტური რეალობის

ასახვა და არც უნდა მოჰკიდოს მას ხელი. საგნობრივი სინამდვილის ასახვა ზღუდავს შემოქმედის გაცილებით მდიდარ და შინაარსიან ფანტაზიას. ესთეტიკურის სფერო თავისუფლებისა და სოციალური დამოუკიდებლობის სფეროა, იქ ადამიანი ივიწყებს ყოველდღიურ, დაბალი რიგის ინტერესებს და ეზიარება მაღალი იდეალების სამეფოს, „აქ იგი თანამედროვეობის უსულგულო ცხოვრებიდან მიემართება იმ სუბსტანციებისა და იდეებისაკენ, რომლებიც სულის არამატერიალურ მისწრაფებათათვის ქმნიან თავისუფალ ასპარეზს“ (კანდინსკი). მხატვრულმა ფორმამ უნდა გამოხატოს არამატერიალური, სულიერი არსებანი, რომელთა აღმოჩენა შესაძლებელია „წმინდა ფორმებში“ და რომლებიც ბუნებაში არ გვხვდება. თუ სხვა ფორმალისტური მიმდინარეობანი — კუბიზმი, სიურეალიზმი, ექსპრესიონიზმი ობიექტური რეალობის უარყოფის მიუხედავად რაღაც ზომით მაინც ტოვებდნენ ბუნებისადმი მიბაძვის ელემენტებს, კანდინსკიმ, და ამაშია აბსტრაქციონიზმის როგორც ფორმალიზმის უკიდურესი გამოხატულებაც, აბსოლუტურად მოხსნა ფერწერაში საგნობრივი სინამდვილის ნატამალიც კი და იგი არაგამომსახველობით ხელოვნებად აქცია. ნაცვლად კონკრეტული, საგნობრივი შინაარსისა, მომავალმა ფერწერამ ხელი უნდა მიჰყოფს აბსტრაქციების გადმოცემას, ისე როგორც ამას აკეთებს მუსიკა. მუსიკა არაფერს არ გამოხატავს, თავისუფალია ყოველგვარი ბუნებრივი ფორმების ილუზიისაგან და ამიტომაც თვითონაა აბსოლუტური რეალობა. ფერწერასაც შეუძლია გახდეს აბსტრაქტული. ამ მიზნით ხშირად კანდინსკი თავის ნაწარმოებებს აძლევს მუსიკალურ სახელწოდებებს: „სიმფონია № 1“ და სხვ.

კანდინსკი, მალევიჩი, მონდრიანი აბსტრაქციონიზმის წამყვანი წარმომადგენლები არიან. მალევიჩი აყენებს „ეკონომიის პრინციპს“, რომლის მიხედვით მხატვრული შემოქმედება მით უფრო ძლიერია, რაც უფრო ეკონომიურია. ასეთი იქნება შავი კვადრატი „თეთრ ფონზე“, ან პირიქით. მონდრიანი ქადაგებს ფერწერაში უმთავრესად ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ხაზების გამოყენებას.

აბსტრაქციონიზმი კიდევ უფრო ვითარდება მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, წარმოიშობა სხვადასხვა განშტოებანი, აბსტრაქციონიზმის ერთ-ერთ ასეთ ნაირსახეობას წარმოადგენს ტაშიზმი. ტაშიზმი წარმოდგება ფრანგული სიტყვიდან tacher, რაც ნიშნავს დალაქიანებას, დათხუპვნას. დიუბიუფე, რომელიც ტაშიზმის დამაარსებლად ითვლება და რომელსაც მიაჩნია, რომ ნანგრევებში მეტია ესთეტიკურის საფუძველი, ვინემ საგანგებოდ მოწესრიგებულ სამყაროში, რომ ძველ კედლებზე შემთხვევითი ფერები ნებისმიერ ფერ-

თა ტონალობაზე უფრო მიმზიდველია, რომ ტალახისფერი არანაკლებია ცისფერზე, ქვეშარიტ ფერწერად თვის იმას, რომელიც მიისწრაფის არ იყოს ფერწერა. ტაშიზმის ნაწარმოები ხშირად წააგავს ქალაქზე გადასხმულ მელანს და რაღაც ამის მსგავსს.

აბსტრაქციონიზმის გავლენა თანამედროვე საზღვარგარეთულ ფერწერაზე იმდენად დიდია, რომ მისთვის გვერდის ავლა არ შეიძლება. თითქმის ყველა ქვეყანაში ჰყავს მას მიმდევრები და ზოგჯერ საკმაოდ ავტორიტეტულიც. ამდენად ბუნებრივია ის დიდი ინტერესი, რომელსაც იჩენს ამ მიმდინარეობის მიმართ ჩვენი ლიტერატურა. ძირითადად აბსტრაქციონიზმის შესახებ ჩვენს ესთეტიკურ ლიტერატურაში საკითხი შემდეგი ფორმით ისმის: არის თუ არა იგი საზოგადოდ ხელოვნება? ამ საკითხის გადაწყვეტა ერთი ხელის დაკვერით, ვფიქრობთ, ძნელი უნდა იყოს, და არათუ ძნელი, თითქმის შეუძლებელიც. იქნებ ვინმემ თქვას—რა საჭიროა კამათი იმაზე, არის თუ არა აბსტრაქციონიზმი ხელოვნება, როცა მისი არსებობა რეალური ფაქტია, მაგრამ ჩვენთვის კარგად ცნობილია ფილოსოფიიდან, რომ ფაქტიური არსებობა ჯერ კიდევ არ იძლევა არსებობის იურიდიულ უფლებას და მათთანამდე აბსტრაქციონიზმის პრეტენზია იწოდებოდეს ხელოვნებად საჭიროებს დასაბუთებას. როგორც არ უნდა ვიდგეთ დემოკრატიულ პოზიციებზე, როგორც არ უნდა ვუპქერდეთ მხარს მხატვრული შემოქმედების თავისუფლების პრინციპს, რაღაც საზომი ანუ კრიტერიუმი მაინც აუცილებელია, წინააღმდეგ შემთხვევაში აზრი ეკარგება ყოველგვარ მსჯელობას და თვით ესთეტიკის მეცნიერებას.

ერთი შეხედვით თითქოს საკითხის მარტივი გადაწყვეტა იქნებოდა უბრალოდ აუდიტორიაზე მითითება. თუ ჰყავს აბსტრაქციონიზმს აუდიტორია, ე. ი. თუ იგი საზოგადოების ნაწილში იწვევს ესთეტიკურ კმაყოფილებას, მაშინ აბსტრაქციონიზმის როგორც ხელოვნების არსებობა იურიდიულადაც გამართლებულია. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. შესაძლოა აუდიტორია არსებობდეს და ატარებდეს ფორმალურ ხასიათს. ხშირია შემთხვევა, როდესაც ადამიანის აღტაცება ყალბია, როდესაც აბსტრაქციონიზმის თაყვანისმცემელი ვერ არჩევს ქვეშარიტი ხელოვანის შემოქმედებას შარლატანობისაგან. რეალიზმის აუდიტორიაში მსგავსი გაუგებრობა მოხსნილია თვით ამ ხელოვნების ბუნების გამო. საგნობრივი სინამდვილე ადამიანის მიერ ცოცხალ განჭკვრეტაში დანახული სინამდვილეა და კრიტერიუმად აქ გრძნობადი ასახეაც კმარა. აბსტრაქტული სინამდვილე სცილდება გრძნობადობის ფარგლებს და კრიტერიუმის საკითხი იმთავითვე პრობლემატურ ხასიათს იღებს. აბს-

ტრაქციონიზმს არ შეუძლია უშუალო კმაყოფილების მონიჭება, იგი მოითხოვს წინასწარ ახსნას, ხოლო ამგვარი მოთხოვნა ნიადაგს ქმნის ინტერპრეტაციის საკითხში ყოველგვარი სუბიექტივიზმის გამოვლინებისათვის. თუ კანტის მიხედვით ესთეტიკური შეფასება უშუალო შეფასებაა, აბსტრაქციონიზმთან მსგავსი რამ ფაქტიურად მოხსნილია, რადგან უშუალობა გაოცებისა და გაუგებრობის მეტს არაფერს იძლევა. შემთხვევითი როდია ის გარემოება, რომ აბსტრაქციონიზმის წარმომადგენლებს — კანდინსკის, მონდრიანს, მალევიჩს და სხვ. ახასიათებთ თეორიული მსჯელობისაკენ სწრაფვა.

არის თუ არა აბსტრაქციონიზმი ხელოვნება, ამის გადაწყვეტა, ბუნებრივია, უნდა მოხდეს მისი თეორიული საფუძვლების ანალიზის შედეგად, მაგრამ საბოლოო ჯამში ვერც ძირითადი პრინციპების ანალიზი იძლევა გადაჭრით პასუხს. აბსტრაქციონიზმის ამოსავალი პრინციპები არაა იმდენად წინააღმდეგობრივი და უნიადაგო, რომ შეიძლებოდეს მათი ხელაღებით უგულებელყოფა. თუ რეალიზმს საქმე აქვს საგნობრივ სინამდვილესთან, აბსტრაქციონიზმი ეხება აბსტრაქტულ სინამდვილეს, რომელიც ისევე რეალურია, როგორც საგნობრივი. აბსტრაქტულია სწორედ მეცნიერების სინამდვილე, მასში ცალკეული საგნების ნაცვლად მოცემულია ამ საგნების შესახებ ცნებები. ამრიგად, იბადება კითხვა: რატომ არ შეიძლება ხელოვნებაში აისახოს არა საგნები, არამედ ცნებები, მით უფრო, რომ რეალური სინამდვილე, რომელიც მიგვაჩნია მხატვრული ასახვის ობიექტად, თავისი ბუნების მიხედვით საგრძნობლად განსხვავდება. ან, ყოველ შემთხვევაში, განსხვავდება გრძნობად აღქმაში მოცემული სინამდვილისაგან, რამდენი რამაა თვალთ შეუმჩნეველი და კანონზომიერი. ასევე რამდენი რამაა თვალთ შემჩნეული და არაკანონზომიერი? ამის შემდეგ იქნებოდა თუ არა მართებული ხელოვნებაში ლაპარაკი იმაზე, რაც კანონზომიერია?

თავში ჩვენ გავარჩიეთ მხატვრული და მეცნიერული ასახვა, როგორც ასახვის ორი, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი და განსხვავებული ფორმა. იქვე აღვნიშნეთ, რომ როგორც ერთი, ისე მეორე მასალას იღებს ცოცხალი განჭვრეტიდან. აბსტრაქციონიზმის მოთხოვნა ამ შემთხვევაში ცვლის საქმის ვითარებას და მხატვრული ასახვის მასალად სურს აიღოს ის, რაც მეცნიერული ასახვის შინაარსს შეადგენს. ე. ი. აბსტრაქციონიზმის მიზანია მოახდინოს ესთეტიკური რეაქცია არა გრძნობად მასალაზე, არამედ გონების მასალაზე. პრინციპული გალაშქრება ამგვარი ამოცანის წინააღმდეგ ანელია. ჩვენ მიერ ასახვის ფორმების გარჩევა ემყარებოდა მხატვ-

რული ღირებულების თავისებურებას, და თუ მხატვრული ღირებულება ნათელი გახდება აზროვნების მასალის მიმართაც, შესაძლებელი შეიქნება მისი ობიექტივაცია, პროტესტისათვის სერიოზული საფუძველი აღარ არსებობს. მაგრამ რამდენად აქვთ წმინდა აბსტრაქციებს მხატვრული თვისებები და როგორაა შესაძლებელი მათი ობიექტივაცია? — აი საკითხი, რომლის გადაწყვეტის გარეშე აბსტრაქციონიზმის თეორიული პოზიცია მხოლოდ თეორიად რჩება.

ერთი გარემოება, რომელიც აბსტრაქციონიზმის სასარგებლოდ ლაპარაკობს, მასში ზოგიერთ გამოჩენილ ხელოვანთა მონაწილეობაა. როდესაც ფერწერის თვალსაჩინო წარმომადგენლები, რომელთაც უკვე დაამტკიცეს თავიანთი შემოქმედებითი პოტენციალი, ერთგვებიან აბსტრაქციონიზმის დინებაში. ამ დინების ბუნებრიობა დამაფიქრებელი და გარკვეული აზრით მისაღები ხდება. მაგრამ მარტო ეს მაინც არა კმარა მთლიანი აღიარებისათვის. ყოველ დიდ ადამიანს სჩვევია ერთგვარი უცნაურობა.

ამრიგად, საკითხის საბოლოო გადაწყვეტა იმის შესახებ, თუ რამდენად სწორია აბსტრაქციონიზმი ჩაითვალოს კანონიერ მხატვრულ მეთოდად, რთული საკითხია, იგი დამოკიდებულია ძირითადად მსოფლმხედველობაზე. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ კატეგორიულად მისი აბსოლუტური იგნორირება ცალმხრივობა იქნებოდა. თუ დაზგურ ფერწერაში აბსტრაქციონიზმის პოზიციები სადააა, მონუმენტალურ ფერწერასა და დეკორატიულ ხელოვნებაში სადააა თითქმის ცოტა რამაა. არქიტექტურასთან მიმართებაში აბსტრაქციონიზმის ნაწარმოები მნიშვნელოვან ეფექტს იძლევა, რაზეც საუბარი გვექნება კერძოდ ფერწერის დახასიათების დროს.

დასკვნა: ფორმალიზმი საზოგადოდ თავის შემოქმედებით ზნაზე გარკვეულ, ცალკეული ხასიათის წარმატებებს აღწევს, მაგრამ როგორც თეორიული პოზიცია მცდარია და ამდენად თვით მიმდინარეობაც, როგორც ასეთი, — გაუმართლებელი. ყოველი ფორმა წარმოადგენს შინაარსის გამოხატვის წესს. არ არსებობს შინაარსისაგან დაცლილი, შინაარსისაგან დამოუკიდებელი ფორმა. წმინდა ფორმა შესაძლებელია მხოლოდ აბსტრაქციაში. მხოლოდ აზრი შეიძლება არსებობდეს ფორმის, როგორც ასეთის შესახებ, რეალურად კი ფორმა მუდამ გამოხატავს რაღაც შინაარსს. თვით ფორმალისტურ ნაწარმოებებშიც მოცემულია შინაარსი, მხოლოდ იგი წარმოდგენილია განყენებული და დამახინჯებული სახით. ასე მაგალითად, ფერწერაში შინაარსს შეადგენს ფერები, მუსიკაში — ცალკეული ბგერები და ა. შ. მაგრამ როდესაც საშუალება თვითონ იქცევა მიზნად, მოქმედება თვითმიზნურ ხასიათს იღებს და არსებითად უმიზნო

ხდება. ასევე, როდესაც ხელოვნებას მხატვრული სინამდვილის შემქმნისას საშუალება სურს გადააქციოს თვით ამ სინამდვილედ, იგი ღრმად იკეტება საკუთარ ნაქუქში და ჩვეულებრივი მხატვრული თვალისათვის მიუწვდომელი რჩება.

VI. ხელოვნების სახეები

§ 1. ხელოვნების კლასიფიკაციის საკითხი. მრავალფეროვანია ესთეტიკური კმაყოფილების შინაარსი და მისი გამომწვევი მიზეზები, ასევე მრავალფეროვანია მათი ობიექტივაციის წესიც. მხატვრული შემოქმედების ნებისმიერი პროდუქტი მიეკუთვნება ხელოვნების როგორც მხატვრული სინამდვილის უმაღლესი ფორმის ამა თუ იმ სფეროს, ამა თუ იმ სახეობას.

ხელოვნების დაყოფას ცალკეულ დარგებად სავსებით კანონზომიერი ხასიათი აქვს. კანონზომიერების ახსნა დამოკიდებულია კონცეფციასზე. ხელოვნების კლასიფიკაციის პრობლემას პირველად შეეხო არისტოტელე. არისტოტელე ავითარებს პლატონის „მიბაძვის თეორიას“ მატერიალისტური პოზიციებიდან. მისი აზრით, ხელოვნების წარმოშობა გამოწვეულია ორი ძირითადი მიზეზით: 1) ადამიანის ბუნებრივი, თანდაყოლილი მისწრაფებით მიბაძვისაკენ და 2) მიბაძვის შედეგად მიღებული ესთეტიკური კმაყოფილებით ან, უფრო სწორად, თვით მიბაძვის ესთეტიკური არსებით. თავისთავად საზიზღარი საგანი მიბაძვის შემთხვევაში საინტერესო და სასიამოვნო ხდება. ე. ი. მიბაძვის ფაქტს მისაბაძი ობიექტი გადააქვს ისეთ დისტანციასზე, რომლის შემდეგ ჩნდება ესთეტიკური თვისება. -

მიმბაძველებს შორის უფრო ნიჭიერები პოეტებად იქცნენ, ამბობს არისტოტელე, მათი მოღვაწეობით საფუძველი ეყრება ხელოვნების სახეების განვითარებას. სახეებს შორის განსხვავება დამოკიდებულია საგანსა, საშუალებასა და წესზე. სკულპტურის მიბაძვის საგანი ერთია და პოეზიისა მეორე. თუ პირველი ეხება ადამიანის გარეგნულ ფორმებს, მეორეს საქმე აქვს ხასიათებთან, თუ პირველი იყენებს ქვის მასალას, მეორე მხატვრულ სინამდვილეს აგებს მეტყველების საფუძველზე, თუ სკულპტურის მასალის დამუშავებას საკუთარი წესი აქვს, პოეზიაც თავის მასალას ამუშავებს სპეციფიკური წესებით და ა. შ. ✕

ხელოვნების სახეების არისტოტელესეულ კლასიფიკაციას საკმაოდ დიდი გავლენა ჰქონდა მომდევნო თეორიებზე. დიდრო არისტოტელეს მიერ წამოყენებულ გაყოფის საფუძველებს შორის განსაკუთრებით მნიშვნელობას ანიჭებს საშუალებას, ლესინგი წინა პლანზე აყენებს საგნის პრობლემას. ხელოვნებაში განსხვავებულ

საშუალებათა გამოყენება, ლესინგის აზრით, განისაზღვრება ამ საგნით, რომელსაც ბაძავს თითოეული მათგანი. სკულპტურის საგანი სხეული, პოეზიისა — მოქმედება. საგნის შესაბამისად სკულპტურა მიმართავს ერთ საშუალებას, პოეზია — მეორეს. ეს არ გამორიცხავს, დასძენს ლესინგი, ასახვის შესაძლებლობათა მრავალმხრივობას. სკულპტურა სხეულებრივი დახასიათებისას ერთგვარად შთაბეჭდილებასაც ქმნის მოქმედების თავისებურებაზე, ისევე როგორც პოეზია მოქმედების აღწერის დროს გარკვეულ წარმოდგენას იძლევა გმირის გარეგნულ მონაცემებზე.

არისტოტელესა და განმანათლებლების ესთეტიკური თეორია მატერიალისტურია. მათთვის ხელოვნების საგანი ობიექტურია. წინააღმდეგ მატერიალიზმისა, იდეალისტური ესთეტიკა ხელოვნებას განიხილავს როგორც სულის თავისუფალ მოქმედებას, შემოქმედებითი იმპულსების გამოვლენას და მამასადამე სულის სხვადასხვა უნარის გამოხატულებას. კანტის მიხედვით ადამიანის სული ხასიათდება სამი ძირითადი უნარით, ესენია შეგრძნება, განჭვრეტა და წარმოსახვა. შეგრძნების უნარი განაპირობებს მუსიკალური ხელოვნების არსებობას, განჭვრეტისა — პლასტიკური ხელოვნების, ხოლო წარმოსახვისა — პოეზიისას.

პოზიციის სისწორე ჯერ კიდევ არ ნიშნავს ცალკეული დებულებების ჭეშმარიტებას. ასევე პოზიციის მცდარობა არ უნდა გვესმოდეს როგორც ყოველი წამოყენებული მოსაზრების შეუსაბამობა და უსაფუძვლობა. მოცემულ შემთხვევაში კანტის თვალსაზრისი მიუღებელია, რადგან ხელოვნება გაგებულია სუბიექტივიზმის ნიადაგიდან. მაგრამ ის აზრი, რომ საზოგადოდ შემოქმედება შემოქმედებითი უნარის გარკვეული პროდუქტია, სადავოდ არ უნდა გვეჩვენოს. შეცდომაა მხოლოდ შეგრძნების ან წარმოსახვის უნარით მუსიკისა და პოეზიის ახსნა. მაგრამ ამ უნართა გარეშე ხელოვნების დასახელებული დარგების არსებობა რომ შეუძლებელია, სავსებით სწორია. იდეალისტის შეხედულებაში, ლენინის სამართლიანი შენიშვნით, მუდამ იგრძნობა აბსოლუტიზაციის ტენდენცია, ერთი რომელიმე მომენტის გაბერვის, გაზვიადების ცდა. აქაც ანალოგიური მდგომარეობაა. კანტის მოძღვრება ესთეტიკურის საკითხში სუბიექტურის აბსოლუტიზაციას ახდენს და ამდენად თეორია ცალმხრივ, დამახინჯებულ სახეს იღებს.

ჰეგელი ხელოვნების სახეებს განიხილავს როგორც თვითშემეცნების პროცესით გამოწვეულ ისტორიულ საფეხურებს. პირველ საფეხურზე იდეა გვევლინება მისთვის არაადექვატური უხეში მატერიალური ფორმით. იდეის ამგვარი ვითარების გამოხატულებაა

არქიტექტურა. არქიტექტურა ხელოვნების დაბალი, განუვითარებელი სახეობაა, მასში მატერიალური საწყისი დომინირებს სულიერზე. მეორე საფეხურზე იდეის შესაბამისობა გრძნობად-კონკრეტულობასთან სრულყოფილი ხდება და ეს სრულყოფა მოცემულია სკულპტურაში. სკულპტურა ხელოვნების ის დარგია, რომელშიც ადგილი აქვს მატერიალურისა და სულიერის ჰარმონიას, ე. ი. იმის ნათელ განხორციელებას, რაც ხელოვნების თავისებურებაა. მესამე საფეხურზე იწყება სულიერის დომინანტა მატერიალურზე. იდეა თანდათანობით სძლევს თავის სხეულებრივ ფორმას. ეს პროცესი გაივლის სამ საფეხურს. თითოეულ მათგანს შეესაბამება ხელოვნების გარკვეული დარგი: ფერწერა, მუსიკა და პოეზია. ფერწერაში იდეა წარმოდგენილია განჭკვრეტის ფორმით, ე. ი. გრძნობადობა ჭერ კიდევ რჩება ძალაში, მუსიკაში გრძნობადობა თითქმის დაძლეულია, პოეზიაში კი ფაქტიურად მოხსნილი. პოეზიაში იდეა წმინდა სულიერი ფორმითაა მოცემული, რის შედეგადაც ხელოვნება — იდეის გრძნობად-კონკრეტული სახე — წყვეტს არსებობას და დგება ფილოსოფიის ბატონობის ხანა. X

X ამრიგად, ჰეგელის აზრით, ხელოვნების დარგებს შორის ადგილი აქვს შინაგან კავშირს. ისინი საერთო ისტორიული პროცესით განსაზღვრული მხატვრული შემოქმედების ანუ იდეის მატერიალიზაციის ეტაპებს წარმოადგენენ. დიალექტიკის მამამთავრის ეს მოსაზრება უთუოდ საგულისხმოა და მხედველობაში მისაღები. სწორია, რომ ხელოვნების სახეების განვითარებას კანონზომიერი ხასიათი აქვს, მაგრამ არასწორია საზოგადოდ კანონზომიერების გაიგივება შემეცნებასთან და კერძოდ ხელოვნების დარგების წარმოშობის ახსნა გნოსეოლოგიური ამოცანებით.

XI თანამედროვე ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში ხელოვნების სახეების დაწვრილებითი ანალიზი მოცემულია თომას მუნროს ფუნდამენტალურ ნაშრომში „The arts and their interrelations“ (ხელოვნებანი და მათი ურთიერთდამოკიდებულებანი). თავში ავტორი ცდილობს მოგვეცეს ხელოვნების მიახლოებით ზუსტი განსაზღვრება. საამისოდ იგი ახდენს ყველა ადრე არსებულ განსაზღვრებათა დაჯგუფებას და მათი სუსტი მხარეების გამომზეურებას. შემდეგ ეხება ხელოვნების კლასიფიკაციის პრობლემას სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა ქვეყანაში. კერძოდ გერმანიის მიმართ შენიშნავს, რომ აქ ლესინგისა და კანტის მოსაზრება, მიუხედავად ერთგვარი სირთულისა, საბოლოო ჯამში ემპირიულ ხასიათს ატარებდა, მაგრამ იგი უარყვეს მეტაფიზიკურმა სისტემებმაო. „კანტის შემდეგ, — ამბობს მუნრო, — ფაქტიური მიდგომა პრობლემისადმი დიდი ხნით იქნა უკუგდებული

ჰეგელის, შოპენჰაუერის და სხვა მეტაფიზიკოსების ტრანსტენდენტალური სპეკულაციების მიერ“. ემპირიული საფუძველის ნაცვლად აღიარება პოვა სულიერმა საწყისებმა, აბსტრაქტულმა ცნებებმა რეალურისა და იდეალურის, განსაზღვრულისა და განუსაზღვრელის შესახებ და ა. შ.

ხელოვნების არსებულ განსაზღვრებათა ანალოზის საფუძველზე მუწრო მიდის იმ დასკვნამდე, რომ ხელოვნება ესთეტიკური ღირებულების შექმნით გაპირობებული დახელოვნებაა. ერთი შეხედვით ასეთი დასკვნა თითქოს არ უნდა გვეჩვენოს მიუღებლად. ხელოვნება ადამიანური მოღვაწეობის მართლაც ის სფეროა, რომელიც ემსახურება ესთეტიკურის შექმნის ამოცანებს. მაგრამ რამდენადაც ესთეტიკური მუწროსთან სუბიექტური, ფსიქოლოგიური შინაარსის მატარებელია, თავისთავად სწორი განსაზღვრება მიუღებელი და მცდარი ხდება. მუწროსთან ყოველ კონკრეტულ მომენტში ესთეტიკური ფუნქციით განსაზღვრული მოქმედება აყვანილია ხელოვნების რანგში და ამიტომაც მის მიერ შედგენილ ცხრილში ვხვდებით ხელოვნების 100-მდე სახეობას. ფაქტიურად რომელიმე მოცემულ შემთხვევაში ჩემი შემოქმედება ანუ საქმიანობა შეიძლება ინტერპრეტირებულ იქნეს როგორც ხელოვნება, თუ მიზნად ვისახავ ესთეტიკური ღირებულების შექმნას, მაგრამ ერთია კონკრეტული ვითარება და მისი კონკრეტული შეფასება, ხოლო მეორე — საერთო პოზიცია. ის, რასაც ამჟამად ვაკეთებ, შესაძლოა იმსახურებდეს ხელოვნების, მხატვრული შემოქმედების კვალიფიკაციას, მაგრამ ეს კიდევ არ ნიშნავს, რომ ჩემი საქმიანობა ხელოვნების რომელიმე დარგს მიეკუთვნება. რაოდენ ესთეტიკურადაც არ უნდა გააწყოს სუფრა დიასახლისმა, სუფრის გაწყობა ხელოვნების დარგად მაინც არ იქცევა, რაოდენ ბრწყინვალე ტექნიკის პატრონიც არ უნდა იყოს ფეხბურთელი, მისი ლამაზი თამაში ხელოვნებად მაინც ვერ ჩაითვლება. ესთეტიკურის სუბიექტივისტური თეორია აუფასურებს მხატვრული შემოქმედების ადგილს საზოგადოებაში. მართალია მის გარეშე არ არსებობს ესთეტიკური და მაშასადამე ხელოვნებაც მისი მოღვაწეობის პროდუქტია, მაგრამ თვით ეს „მე“ სოციალურ ურთიერთობათა შედეგს წარმოადგენს და ხელოვნებასაც სოციალურ მოვლენებში აქვს ფესვები გადგმული.

ხელოვნების სახეობად დაყოფის საფუძველად შეიძლება აღებულ იქნეს ბიოლოგიური პრინციპი. ესთეტიკური ღირებულება ძირითადად გვეძლევა ორი გრძნობის ორგანოთი: თვალითა და ყურით. ამის მიხედვით ხელოვნების დარგები შეგვიძლია დავახარისხოთ ორ ჯგუ-

ფად: ერთი, რომელიც გვეძლევა მხედველობის საშუალებით, მეორე — სმენით, თუმცა ეს დახარისხება არ იქნება აბსოლუტური. ასევე შეგვიძლია დაევაგუფოთ ხელოვნების დარგები დროისა და სივრცის თვალსაზრისით, ე. ი. ხელოვნების დარგები, რომლებიც გვეძლევიან დროში: მუსიკა, პოეზია და ხელოვნების დარგები, რომლებიც გვეძლევიან სივრცეში: არქიტექტურა, სკულპტურა, ფერწერა. მათ გვერდით თავს მოიყრიან ის დარგები, რომლებიც საჭიროებენ დროს და სივრცეს ერთად, ესენია ქორეოგრაფია, თეატრი, კინო.

ამრიგად, ხელოვნების კლასიფიკაციას ამა თუ იმ პრინციპის მიხედვით პირობითი ხასიათი აქვს. ჩვენ შეგვიძლია საჭიროების შესაბამისად შევარჩიოთ გაყოფის საფუძველი. მაგრამ ხელოვნების როგორც განვითარება, ისე სახეების მრავალგვარობა სოციალური მოტივებითაა გაპირობებული. საზოგადოებრივი პროგრესი და ამ პროგრესით გამოწვეული ესთეტიკური გრძნობის ევოლუცია ბუნებრივად იწვევს მხატვრული შემოქმედების პერსპექტივების გაფართოებას. ხელოვნების ახალი დარგების წარმოშობაზე გავლენას ახდენს საზოგადოებრივი ცხოვრების საერთო პროცესი, მისი ელემენტების განვითარება. ასე მაგალითად, მეცნიერებისა და ტექნიკის წინსვლამ ერთგვარად მოამზადა ნიადაგი კინოს წარმოშობისათვის. გამორიცხული არ არის იმავე მეცნიერების შემდგომი განვითარების საფუძველზე გაჩნდეს ხელოვნების ახალი დარგები, თუკი მათ ექნებათ მხატვრული შემოქმედების სპეციფიკური ფორმები. ტელევიზია და რადიო არ წარმოადგენენ ხელოვნების სახეებს, როგორც ეს ზოგიერთებს ჰგონია. ასევე ცირკი და გართობის სხვა საშუალებები არ მიეკუთვნებიან ხელოვნების ცალკეული დარგების რიცხვს. ყველაფერი ეს ჩვენი კულტურული ცხოვრების შემადგენელი ელემენტებია, მაგრამ კულტურა ხელოვნების იდენტური კატეგორია როდია. დღეს ხელოვნების საბოლოოდ გაფორმებულ სახეებად უნდა მივიჩინოთ: არქიტექტურა, სკულპტურა, ფერწერა, მუსიკა, ქორეოგრაფია, მხატვრული ლიტერატურა, თეატრი და კინო.

§ 2. არქიტექტურა. არქიტექტურის წარმოშობა და განვითარება ორგანულადაა დაკავშირებული ადამიანის მატერიალურ მოთხოვნებებთან. იგი ქმნის ბუნების საპირისპირო გარემოს, რომელშიც პიროვნებას შესაძლებლობა ეძლევა თავი აარიდოს უამინდობით, ტემპერატურის მკვეთრი დაცემით გამოწვეულ ცვლილებებს და შეინარჩუნოს ცხოვრების ნორმალური პირობები. ეს ფაქტი მიუთითებს არქიტექტურის მატერიალურ ანუ ეკონომიურ მხარეზე და საბოლოო ჯამში განსაზღვრავს არქიტექტურის დანიშნულებასაც.

იმის გამო, რომ მატერიალური მხარე, ე. ი. პრაქტიკულ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილება გადამწყვეტ როლს თამაშობს არქიტექტურაში, იმდენად გადამწყვეტს, რომ მასზეა დამოკიდებული სხვადასხვა ეანრებისა და ფორმების არსებობა, ზოგიერთი თვლის, რომ არქიტექტურა არ მიეკუთვნება მხატვრული შემოქმედების სფეროს და უსაფუძვლოა მისი ხელოვნების ცალკე დარგად გამოცხადება. მართლაც, თუ ამოვალთ ჩვენ მიერ მიღებული განსაზღვრებიდან, რომ ხელოვნება არის ესთეტიკური ფუნქციით, მხატვრული სინამდვილის შექმნით განსაზღვრული შემოქმედება, არქიტექტურა არ უნდა ჩაითვალოს ხელოვნებად, რადგან მასში ეკონომიური ფუნქცია უფრო ძირითადი და წამყვანია, ვინემ ესთეტიკური. არაბუნებრივია ისეთი არქიტექტურული ნაგებობა, რომელიც არ აკმაყოფილებს ხალხის მოთხოვნილებას, საზოგადოების პრაქტიკულ ინტერესებს.

და მიუხედავად ამისა, მიუხედავად ეკონომიური ღირებულების განსაკუთრებული მნიშვნელობისა, არქიტექტურა მაინც ხელოვნების დარგია მასში მხატვრული მხარის საკმაოდ დიდი მასშტაბებით არსებობის გამო. უტილიტარულ მიზნებთან მჭიდრო კავშირში იქმნება ესთეტიკური შინაარსით აღსაყვე ფორმები. პროპორციისა და სიმეტრიის პრინციპების გამოყენება, გარემოსა და სხვა ნაგებობებთან მიმართებაში ჰარმონიული მთლიანობის შექმნა არქიტექტურას მხატვრული ღირებულების მატარებელ ცოცხალ ფაქტად და ესთეტიკური აღზრდის იშვიათ საშუალებად ხდის. ქალაქების არქიტექტურული სახე მოქალაქეთა შინაგანი კულტურისა და გემოვნების ერთ-ერთი საწინდარია. გადაჭარბება არ იქნება თუ ვიტყვი, რომ ყოველ ქალაქს თავისი ინდივიდუალობა გააჩნია, ინდივიდუალობა, რომელიც გაპირობებულია ქალაქში არსებული ხუროთმოძღვრებით.

არქიტექტურის ესთეტიკური ფუნქცია განსაკუთრებით იზრდება საზოგადოებრივი ადგილების მიმართ. ასეთებია: ეკლესიები, მუზეუმები, თეატრები, სტადიონები, კულტურის სახლები, პარკები და ა. შ. საზოგადოებრივი ტიპის ნაგებობათა განსაკუთრებული მხატვრული ღირებულება სავსებით ბუნებრივია. მათში განხორციელებულია ეპოქის სულისკვეთება, ცხოვრების მაჯისცემა, მისწრაფებები და მომავლის პერსპექტივები. საკმარისია გავიხსენოთ შორეული აღმოსავლეთის ხუროთმოძღვრების მიღწევები და შევადაროთ იგი მომდევნო პერიოდების ხუროთმოძღვრებას, რომ ნათლად დავინახოთ თუ რაოდენ ძლიერია სოციალური გარემოს ზეგავლენა არქიტექტურაზე. პირამიდების მონუმენტური, გრანდიოზული ხასიათი მონათმფლობელური დესპოტიზმის პირდაპირი გამოხატულებაა. ამ

უშველებელ ნაგებობათა წინაშე ადამიანი გრძნობს საკუთარ ძალთა შეზღუდულობასა და სისუსტეს. მას უჩნდება შიშისა და მორჩილების განცდა. მკაცრი გეომეტრიულობა, ფორმათა პრიმიტიული სიზუსტე, ყოველგვარი პროპორციებისა და ჰარმონიულ შეხამებათა უგულვებლყოფა, მოცულობრივი სიდიადე თანმიმდევრულად იცავს ფარაონის ზებუნებრივ, უსაზღვრო ძალაუფლებას.

სულ სხვა შთაბეჭდილებას ახდენს დამკვირვებელზე დემოკრატიული საბერძნეთის არქიტექტურა. ამ არქიტექტურის შედევრის — პართენონის აღქმა სუბიექტში იწვევს თავისუფლების, შემოქმედებითი სიხარულის სასიამოვნო შეგრძნებას. არსებული საამშენებლო ტექნიკის გონიერი გამოყენება, მხატვრული ღირებულების შინაგანი კავშირი შენობის დანიშნულებასა და კონსტრუქციასთან ანტიკური არქიტექტურის ქეშმარიტი დამსახურებაა. თუ პირამიდა თრგუნავს ადამიანს, ბერძნული ტაძარი ამკვიდრებს მის სილამაზესა და ღირსებას, გამოხატავს ჰუმანიზმის იდეებს, იცავს მოქალაქეობრივი დამოუკიდებლობის მოთხოვნილებას და აღსაყვება ოპტიმისტური სულისკვეთებით.

არქიტექტურის კავშირი ისტორიულ პროცესთან იმდენად პირდაპირია, რომ, შეიძლება ითქვას, ხელოვნების არც ერთი სახეობა არ გამოხატავს ეპოქის ტენდენციას ისე ნათლად, როგორც არქიტექტურა, ხელოვნების არც ერთ დარგში არ იგრძნობა ისე აშკარად ეპოქის სტილი, როგორც არქიტექტურაში. და ეს გარემოება გამოწვეულია არქიტექტურის მატერიალური ღირებულებით.

ამრიგად, ეკონომიური მხარე, რომელიც კითხვის ქვეშ აყენებს არქიტექტურის მხატვრული სინამდვილის უმაღლესი ფორმის ერთ-ერთ სფეროდ გამოცხადების სამართლიანობას, ამავე დროს ხაზს უსვამს არქიტექტურაში წარმოდგენილი ესთეტიკური ფუნქციის საერთო, საზოგადოებრივ მნიშვნელობას და ამით ამტკიცებს არქიტექტურის ხელოვნების დარგად აღიარების პოზიციას.

არქიტექტურის ესთეტიკური მხარე გამოირჩევა ერთგვარი თავისებურებით. იგი არ ვლინდება სინამდვილის თუ ცხოვრების კონკრეტული ფაქტების გამოხატვაში. არქიტექტურა არ გამოხატავს სასახლეს ან ტაძარს, პრამედ თვითონაა ტაძარი ან სასახლე. უაზრობაა ლაპარაკი არქიტექტურისათვის შესაბამისი რეალური ობიექტის არსებობაზე და ამ ობიექტის მხატვრულ დამუშავებაზე. არქიტექტურის მხატვრული ბუნება იმ საზოგადოებრივი მოთხოვნილების ესთეტიკური ღირებულების გათვალისწინებაშია, რომლისთვისაც იქმნება იგი. სტადიონის მშენებელმა უნდა გააცნობიეროს სპორტული თამაშების მნიშვნელობა თანამედროვეების ცხოვრებაში, მათთან

დაკავშირებული ემოციების ხასიათი და ამის საფუძველზე გამოწვევა-ხოს შესაბამისი მხატვრული ფორმები.

არქიტექტურა არ წარმოადგენს ხელოვნების კარჩაკეტილ, იზოლირებულ სახეობას, პირიქით, იგი ბრწყინვალედ ეგუება სკულპტურისა და მონუმენტური ფერწერის თანამშრომლობას. მაგრამ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ სკულპტურა და ფერწერა არქიტექტურასთან მიმართებაში დამხმარე საშუალებებად გამოიყურებიან, რომ ისინი უბრალოდ ახდენენ არქიტექტურის დეკორირებას და მეტი არაფერი. როგორც სკულპტურა, ისე ფერწერა არქიტექტურასთან ერთად ქმნის ანსამბლს, სადაც თითოეული გამოდის შემადგენელი ელემენტის როლში და უკავია სათანადო ადგილი. არანაკლებად მოგებული რჩება სკულპტურა არქიტექტურასთან სინთეზით, ასევე ფერწერასაც ეძლევა მხატვრული ფორმების მრავალმხრივი განვითარების შესაძლებლობა.

რამდენადაც არქიტექტურაში წამყვანი, არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება მატერიალურ მხარეს, ბუნებრივია, მისი დაყოფა ცალკეულ უნარებად ხდება მოთხოვნილებათა ხასიათის საფუძველზე. რა საზოგადოებრივი ფუნქციის წინაშე დგას ესა თუ ის არქიტექტორი, ამაზე დამოკიდებული მისი ნაწარმოების ესთეტიკური ფუნქციაც. არქიტექტურის შემდეგი უნარები არსებობს: 1) საყოფაცხოვრებო არქიტექტურა, რაც გულისხმობს საცხოვრებელი ბინების მშენებლობას, 2) საზოგადოებრივი არქიტექტურა, რომლის მიზანია საზოგადოებრივი ადგილების მშენებლობა და 3) სამრეწველო არქიტექტურა — ქარხნებისა და ფაბრიკების მშენებლობა.

მსგავსად არქიტექტურისა, მოხმარების ის საგნები, რომელთა ესთეტიკური ზემოქმედება დამკვირვებელზე საკმაოდ ძლიერია, კანონიერად ითვლება მხატვრული შემოქმედების ნაირსახეობად და ეწოდება გამოყენებითი ხელოვნება. მაგრამ ჩვენ მას არ განვიხილავთ ხელოვნების ცალკე დარგად ერთიანი მიმართულების უქონლობის გამო.

გამოყენებითი ხელოვნების ერთ-ერთ გავრცელებულ მხატვრულ ზერხს წარმოადგენს ო რ ნ ა მ ე ნ ტ ი. იგი ისევე უძველესია, როგორც სახვითი ხელოვნების დარგები. წარსულში ორნამენტს ხშირად ჰქონდა გარკვეული გამომსახველობითი მნიშვნელობა, გამოხატავდა ცხოვრების კონკრეტულ სურათებს და ამრიგად იძლეოდა სხვადასხვა სიუჟეტების სიმბოლიზაციას. თანდათანობით ორნამენტი კარგავს სიუჟეტურ საფუძველს და გეომეტრიული ფიგურებისა თუ სხვა აბსტრაქტული ფორმების გამოყენებით ცდილობს შექმნას საგნებში ესთეტიკური ღირებულება.

საზოგადოების განვითარებასთან ერთად, ცხოვრების წილში ახალი მოვლენების გაჩენასთან დაკავშირებით ორნამენტი მდიდრდება გამომსახველობითი მოტივებით. ასე მაგალითად, საბჭოთა სინამდვილეში შრომითი საქმიანობის დაფასებამ ორნამენტიკაში წარმოშვა ისეთი მოტივები, როგორცაა ნამგალი და ურო, სოფლის მეურნეობის კულტურები — ხორბალი, ყურძენი და სხვ.

§ 8. სკულპტურა. სკულპტურა და ფერწერა სახვითი ხელოვნების დარგებია. განსხვავებით ფერწერისაგან, სკულპტურა თავის ნაწარმოებებს ქმნის სამგანზომილებიან სივრცეში. როდესაც მხატვარი ცდილობს გამოსახოს რეალური ობიექტები შესაბამისი შთაბეჭდილების შესაქმნელად, იძულებულია მიმართოს სხვადასხვა ტექნიკურ ხერხებს. სინათლისა და ჩრდილების გამოყენებით იგი აღწევს მოცულობრივი ფორმების, რეალური სივრცისა და სიღრმის ილუზიას. დამკვირვებელს ფერწერის ნაწარმოების აღქმისას ეჩვენება, რომ ტილოზე წარმოდგენილი საგნები განლაგებულია სამგანზომილებიან სივრცეში, რომ მათ აქვთ მოცულობა და ა. შ. მოქანდაკეს ამგვარი მოჩვენებითობა არ ესაქიროება, რადგან მის ნაწარმოებს მართლაც აქვს მოცულობა და იმყოფება სივრცეში. სკულპტურის ამ თავისებურებას ეწოდება პლასტიკურობა და მიიღწევა გამოდელირებით ან ძერწვით.

სკულპტურული ნაწარმოების შექმნისას ხელოვანს საზოგადოდ შეუძლია იაროს ორი გზით: ერთი, როდესაც წებოვანი მასის (თიხა, სანთელი ან სხვა) თანდათანობითი გამოძერწვა ხდება სასურველი ფორმის მისაღებად, ამ მეთოდს ეწოდება პლასტიკა ბერძნული სიტყვიდან *πλάσσω* — ვძერწავ, და მეორე, როდესაც უხეში, უფორმო ქვის გამოკვეთა ხდება საძიებელი ფორმის შესაქმნელად. ამ უკანასკნელიდან წარმოდგება თვით სიტყვა „სკულპტურა“, რადგან ლათინური *sculpere* ნიშნავს ამოჭრას, ამოკვეთას.

დასახელებული მეთოდების არსებობა გაპირობებულია მასალით. ის, ვინც ცდილობს ქანდაკება გააკეთოს ქვის მასალისაგან, ცხადია ვერ გამოიყენებს პლასტიკურ მეთოდს. მას შეუძლია გამოიყენოს პლასტიკური მეთოდი მხოლოდ მოდელის შექმნისას და არა უშუალოდ ნაწარმოებისა. ორივე მეთოდი დიდი ხანია ცნობილია სკულპტურაში და ეპოქის თუ მოქანდაკის ინდივიდუალური მიდრეკილების მიხედვით ხან ერთს ენიჭებოდა უპირატესობა, ხან მეორეს.

სკულპტურის ძირითად თემას წარმოადგენს ადამიანი. ეს გარემოება თითქოს ზღუდავს ქანდაკების შესაძლებლობას, შემოქმედების მრავალმხრივობას, მაგრამ იგი ამავე დროს ფართო პორი-

ზონტებს შლის ხელოვანის წინაშე და ადამიანის ესთეტიკურ სამყაროში ღრმად შეჭრის პერსპექტივებს იძლევა.

სკულპტურისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია ადამიანის შიშველი სხეულის გამოსახვის ტენდენცია. ეს გამოწვეულია იმ დიდი სინატიფით, პლასტიკურობითა და სილამაზით, რომლითაც ხასიათდება ადამიანის სხეული. ჯერ კიდევ ბერძნებმა შენიშნეს სხეულის ესთეტიკური ღირებულება და, მიაჩნდათ რა იგი სულიერი სილამაზის ერთ-ერთ პირობად, თავიანთ ღმერთებსა და გმირებს შიშველი ფორმით გამოხატავდნენ.

ადამიანის სხეულის გამოსახვა სკულპტურაში ხდება სხვადასხვა ფორმით. შესაძლებელია ისეთი ქანდაკების შექმნა, სადაც წარმოდგენილია მხოლოდ ტანი თავისა და ქვედა კიდურების გარეშე. ასეთი ტიპის სკულპტურულ ნაწარმოებს უპირისპირდება ისეთი ნაწარმოები, რომელშიც გამოსახულია მხოლოდ თავი, გულმკერდის ზედა ნაწილი მთელი ტანისა და ქვედა ნაწილის გარეშე. პირველი სახის ქანდაკების მიმართ იხმარება ტერმინი ტორსი, მეორეს ეწოდება ბიუსტი.

ტორსიცა და ბიუსტიც ხასიათდება პირობითობით. ისინი წარმოგვიდგება როგორც ფრაგმენტი და არა დასრულებული ნაწარმოები. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, პირობითობა მაინც გამართლებულია ავტორის ჩანაფიქრის ხაზგასასმელად. ხშირია შემთხვევა, როდესაც ხელოვანს აინტერესებს სხეულის არა მთლიანი აგებულება, არამედ რომელიღაც ნაწილი. როდესაც ნაწარმოები იძლევა მთლიან სახეს, აღარ მოჩანს ის, რაც ავტორს აინტერესებს, საერთო შთაბეჭდილების ქვეშ იკარგება შემოქმედების მიზანი. ამიტომ, ბუნებრივია, ხელოვანი თავს არიდებს ობიექტის ნატურალისტურ გამოსახვას და ამჯობინებს სინამდვილის რეალური სურათის შეცვლას. ტორსიცა და ბიუსტიც მხატვრული განზოგადების თავისებური ფორმებია.

არსებობს ორი ძირითადი სახეობა სკულპტურის ანუ ქანდაკებისა: მრგვალი ქანდაკება, რომელიც სკულპტურის ძირითადი ფორმაა, და რელიეფი. მრგვალი ქანდაკების ერთ-ერთი თავისებურებაა ის, რომ მისი რეალური მოცულობა დამკვირვებელში იწვევს სიმძიმის შეგრძნებას, რაც ერთგვარად შემოქმედებას ახდენს ესთეტიკური კმაყოფილების ხარისხზე. ამიტომაც მოქანდაკეები ცდილობენ, გაეთავისუფლებინათ თავისი ნაწარმოებები სიმძიმის შეგრძნებისაგან, მაგრამ ასეთი ცდა არაბუნებრივი და ამდენად უსაფუძვლო აღმოჩნდა.

მრგვალი ქანდაკების მეორე და მნიშვნელოვან თავისებურებას წარმოადგენს სამგანზომილებიან სივრცეში არსებობა, ე. ი. თავისე-

ბურება, რომელზეც ზემოთ გვექონდა ლაპარაკი და რომელიც მიუთითებს სკულპტურის უპირატესობაზე შედარებით ფერწერასთან. თუ ფერწერის ნაწარმოები აღიქმება ერთი კუთხიდან და კუთხის შეცვლა გამოსახულებას არ ცვლის, ქანდაკება შეიძლება შევათვალიეროთ სხვადასხვა მხრიდან და ამით ჩაეწვდეთ ახალ-ახალ ასპექტებს. ქანდაკების ირგვლივ მოძრაობისას ჩვენ ვაკვირდებით მისი კონტურისა და სილუეტის ცვლილებას. კონტურული ხაზი საგანსა და გარემოს შორის არსებული ზღვარია, სილუეტი კი — კონტურით განსაზღვრული სივრცე.

ფერწერაში კონტურული ხაზი შეიძლება იყოს მკვეთრი ან შეუმჩნეველი, ეს დამოკიდებულია შემოქმედის სურვილზე. მხატვარს შეუძლია გამოყოს საგნები გარემოსაგან და შეუძლია არა. ქანდაკებაში წარმოდგენა კონტურულ ხაზზე დამკვირვებელს უჩნდება მოქანდაკისაგან დამოუკიდებლად. მოქანდაკეს არ შეუძლია დაჩრდილოს იგი. მაგრამ სამაგიეროდ მის განკარგულებაშია კონტურის ესთეტიკურ შესაძლებლობათა გამოყენება, გამომხატველობის გაძლიერება და ამით მხატვრული ღირებულების კიდევ უფრო სრულყოფა.

მრგვალი ქანდაკების ის თავისებურება, რომ მასზე დაკვირვება შესაძლებელია ყოველი მხრიდან, მუდამ არ არის გამართლებული. არსებობს ნაწარმოები, რომლის აღქმა აუცილებელია ერთი წერტილიდან და მისი დათვალიერება შემოვლითი გზით ერთგვარ უხერხულებას ქმნის. ასეთია მაგალითად ანტიკური ეპოქის გამოჩენილი მოქანდაკის მირონის „ბადროს მტყორცნელი“, მაგრამ არიან ისეთებიც, რომელთა შესახებ სრული წარმოდგენის შექმნა მოითხოვს სხვადასხვა კუთხიდან მიდგომას. მიქელანჯელოს „მოსეს“ აღქმისათვის, შეიძლება ითქვას, არ არსებობს ერთი ძირითადი წერტილი, ყველა წერტილი ერთნაირად ძირითადია და მნიშვნელოვანი.

მრგვალი ქანდაკების შემქმნელი იძულებულია შემოიფარგლოს ერთი ან რამოდენიმე ფიგურის გამოსახვით და უარი თქვას პეიზაჟურ ფონზე. ეს ნაკლი ერთგვარად სწორდება რელიეფში.

რელიეფი სკულპტურის ის სახეობაა, რომელიც გამოსახულებას იძლევა არა სამგანზომილებიან სივრცეში, არამედ სიბრტყეზე და ამდენად წააგავს ფერწერას. ფერწერის მსგავსად რელიეფში შემოდის ილუზიის ელემენტი. მართალია მრგვალი ფორმების გამოყენებას რელიეფიცი მიმართავს, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი არც იქნებოდა სკულპტურის სახეობა, მაგრამ ეს ფორმები შედარებით შემქმნელობულია და ნაწარმოების აღქმა ხდება ერთი წერტილიდან. რელიეფის შემოვლა შეუძლებელია.

რელიეფის უპირატესობა მრგვალი ქანდაკების მიმართ, გარდა ფონის შექმნის შესაძლებლობისა, მდგომარეობს კიდევ იმაში, რომ მასში ფიგურების სიმრავლის გამოსახვას მეტი პერსპექტივები აქვს.

რელიეფის ქვესახეებს წარმოადგენენ ბარელიეფი (დაბალი რელიეფი) და გორელიეფი (მაღალი რელიეფი). პირველი ხასიათდება მრგვალი ფორმების უკიდურესი შემქიდროებით. მოქანდაკე კომპოზიციას აგებს არა სიღრმეში, არამედ სიბრტყეზე. ფიგურები განლაგებულია ერთმანეთის გვერდით და მთლიან ნაწარმოებს სურათის სახე აქვს. გორელიეფი რელიეფის ისეთი განშტოებაა, რომელშიც მრგვალი ფორმების გამოყენება უფრო სრულად ხდება, დატულია რეალური სიღრმის პრინციპი და ფიგურების განლაგება არ არის სავალდებულო განხორციელდეს ერთმანეთის გვერდით, არამედ საესებით შესაძლებელია მოხდეს ერთიმეორის უკან. ამიტომ გორელიეფი უფრო ახლო დგას მრგვალ ქანდაკებასთან, თუმცა საბოლოო ჯამში იგი მაინც რელიეფის ნაირსახეობაა. გორელიეფის შემოვლა და სხვადასხვა კუთხიდან დათვალიერება გამოორიცხულია.

დანიშნულების მიხედვით სკულპტურის ნაწარმოებები იყოფა ორ დიდ ჯგუფად: მონუმენტურ და დაზგურ სკულპტურად. მონუმენტური სკულპტურა სკულპტურის ის ფორმაა, რომელიც დაკავშირებულია არქიტექტურასთან და ამ უკანასკნელთან მიმართებაში ქმნის ქალაქის მთლიან ხედს, ანსამბლს. მონუმენტური სკულპტურის განვითარებას დიდი ხნის ისტორია აქვს. მას ფართო მასშტაბით იყენებდნენ სხვადასხვა ეპოქაში ხალხის მასებზე ესთეტიკური ზემოქმედების მოსახდენად. მონუმენტურ სკულპტურას უფრო მძლავრად შეუძლია გამოხატოს საზოგადოებრივი იდეალები, ვინემ დაზგურ სკულპტურას და ეს გარემოება ზრდის მის სოციალურ ღირებულებას. დაზგური სკულპტურა ეხება უმთავრესად ადამიანის ცხოვრების შინაგან, ინტიმურ მხარეებს, ფსიქოლოგიურ სამყაროს. იგი განსაკუთრებულ აყვავებას იწყებს XVI საუკუნიდან, როდესაც გაიზარდა ინტერესი ადამიანის ინდივიდუალური თავისებურებების, ხასიათის განუმეორებელი მომენტების, სულიერი ცხოვრების მიმართ.

§ 4. ფერწერა. ქანდაკების და განსაკუთრებით მრგვალი ქანდაკების ერთ-ერთი მთავარი ნაკლი ისაა, რომ მას არ გააჩნია სათანადო ფონი, რაც, ბუნებრივია, ერთგვარად სცემს სკულპტურის ემოციური ზემოქმედების ძალას. შემთხვევითი როდია ის გარემოება, რომ სპეციალურად არჩევენ ადგილს ამა თუ იმ ძეგლისათვის. სკულპტურული ნაწარმოების მხატვრული ღირებულება დიდადაა დამოკიდებული გარემოზე, რომელიც მისთვის წარმოადგენს ფონს. ფერწერა

თვითონ ქმნის თავისთვის შესაფერ გარემოს და ამაშია მისი უპირატესობაც. ფერწერის სინამდვილე შედარებით უფრო დასრულებულია, რადგან იგი გადმოცემულია შესაბამის სიტუაციაში და ამ დასრულებულობის გამო მის მიერ მოხდენილ ემოციურ ზემოქმედებას ინტენსივობის მეტი ხარისხი აქვს.

ლაპარაკი ამა თუ იმ დარგის უპირატესობაზე, დადებით და ნაკლოვან მხარეებზე პირობითია. არქიტექტურის, სკულპტურისა და ფერწერის სინამდვილე მოცემულია სივრცეში, სულ ერთია იქნება ეს სამგანზომილებიანი თუ ორგანზომილებიანი, და იგი მოცემულია სტატიკურ მდგომარეობაში. მაგრამ აქედან არ იქნებოდა სწორი იმ დასკვნის გაკეთება, რომ ხელოვნების დასახელებული დარგები რითიმე განსაზღვრული ან უსუსურნი არიან. ის, ვინც ფიქრობს ფერწერა ერთგვარად შეზღუდულია, რაკი მას არ ძალუძს მოქმედების ასახვაო, უთუოდ ცდება. ჯერ ერთი, სკულპტურა, და მით უფრო ფერწერა სრულებით არ არის მოკლებული მოქმედების გამოსახვის შესაძლებლობას. საღებავების საშუალებით, შესაბამისი ფონის შექმნით ფერწერა დამკვირვებელში იწვევს მოქმედების განვითარების შთაბეჭდილებას, წარსულისა და მომავლის ილუზიას. მეორეც, ასეც რომ იყოს, რომც არ შეეძლოს ფერწერას პროცესის, დინების შესახებ მოჩვენების შექმნა, მაინც უსაფუძვლო იქნებოდა მისთვის წაყენებული ბრალდება. ხელოვნების არც ერთი დარგი არ გრძნობს რაიმე განსაზღვრულობას საკუთარ სფეროში. მხატვარს რაც აინტერესებს და რაც იზიდავს, სავსებით შეუძლია სრულყოფილად გამოხატოს იმ საშუალებებით, რომლებიც მას გააჩნია, ხოლო ის, რისი გამოსახვაც იმავე საშუალებებით ძნელდება, ფერწერის ინტერესის სფეროს იქით დგას.

ფერწერა, ისევე როგორც ლიტერატურა, კონკრეტული შინაარსის ფარგლებში გეაძლევს სინამდვილის სრულიად განსხვავებული მომენტების მხატვრულ ასახვას. ფერწერის ნაწარმოებიდან ჩვენ შეგვიძლია მივიღოთ გემოს, სუნის, სიცივის, სითბოს და სხვა ბუნებრივი თვისებების განცდა. მხატვრის მიერ დახატულ ვაშლს აქვს არა მხოლოდ ფერი, არამედ გემოც. ასევე, დახატულ ყვავილს ფერთა იშვიათი შეხამების გვერდით ასდის სურნელებაც. აქედან ცხადია, თუ რაოდენ მრავლისმეტყველია საღებავი დიდებული ოსტატის ფუნჯის ქვეშ. ამის გარეშე ფერწერას არ ექნებოდა ემოციური სიღრმე და სათანადო მხატვრული ღირებულება, ვერ დადგებოდა ფოტოგრაფიაზე მაღლა. ფერწერაში ასახული პიროვნების ხასიათი შინაგანი ცხოვრების, სულიერი სამყაროს ელემენტების მატარებელია და არა უბრალო ფორმალური შტრიხებისა ფოტოსუ-

რათის მსგავსად. ფერწერის ძალა იმაში როდია, რომ მას შესწევს ხილვადი ობიექტების აღდგენის, მხედველობისათვის მისაწვდომი საგნების გამოსახვის უნარი, არამედ იმაში, რომ მას შეუძლია დაუნახველის დანახვა, თვალისთვის მიუწვდომელის გათვალსაზიროება. ამიტომაც სწორია, რომ მხატვრობაში ემოციურ-გამომხატველობითი მხარე ორგანულად დაკავშირებულია გამომსახველობით ფუნქციასთან, მაგრამ მთლიანად არ დაიყვანება მასზე. ფერწერის ენა უფრო უნივერსალურია. საგნობრივი შინაარსი ავითარებს ნაწარმოებს გარკვეული მიმართულებით, ანიჭებს მას კონკრეტულობას, სიცხადეს და ხელს უწყობს ემოციურ-ესთეტიკური მხარის ამაღლებას, მაგრამ არ განსაზღვრავს ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. რიტმების, ფერების შეხამება საღებავის გამოყენების ტექნიკა — აი, რა უნდა ჩაითვალოს ფერწერის ძირითად, თუმცა არა აბსოლუტურ ფაქტორად. ფერწერის ნაწარმოების ღირსება, მხატვრული ღონე პრინციპში დამოკიდებულია ფერთა საიდუმლოების, სინათლისა და ჩრდილების შეგროვების სიძლიერეზე, რომლის ფონზე უნდა გაიშალოს და განხორციელდეს პოვოს საგნობრივმა შინაარსმა. მაგრამ ხშირად ფერწერის ნაწარმოების გაცნობის დროს დამკვირვებლის ყურადღება არსებითად მიქცეულია საგნობრივი შინაარსისაკენ და ძირითადი ელემენტი — ფერი შეუმჩნეველი რჩება, რასაც მოსდევს ერთგვარი წინააღმდეგობა, დაპირისპირება ფორმასა და შინაარსს შორის. შინაარსის გადამეტებული, გაზვიადებული შეფასება უარყოფით გავლენას ახდენს ნაწარმოების მხატვრულ ღირებულებაზე, ადგილი აქვს იაფფასიანი, ყალბი ელემენტების მოზღვავენას. ამ ელემენტების მოზღვაება, როცა არასათანადოდაა დაფასებული ფორმა, რომლის მიზანიცაა სწორედ მათი შეკავება, ზომიერების ჩარჩოებში ჩაყენება და მხატვრულ სიმაღლეზე აყვანა, საბოლოო ჯამში ქმნის ისეთ ვითარებას, რომ დაბალი რიგის ნაწარმოები მეტად იპყრობს აუდიტორიას, ვიდრე კლასიკური. ასეთ პირობებში, ბუნებრივია, ფორმის მხრივ თავს იჩენს სამართლიანი პროტესტი. ეს პროტესტი, აყვანილი უმაღლეს ხარისხში, წარმოშობს მეორე უკიდურესობას. თანამედროვე აბსტრაქციონისტები ამბობენ, რომ შეიძლება გაიწიროს ფერწერის ყველა ელემენტი, გარდა ფერისა. და რაკი ასეა, სავსებით დასაშვებია და საჭირო შინაარსისაგან დამოუკიდებელი ფერთა თავისუფალი თამაშის საფუძველზე ფერწერული ეფექტის ანუ ხელოვნების ნაწარმოების შექმნა. ასეთი ნაწარმოები იქნება წმინდა, კუმპარიტად მხატვრული ღირებულების მქონე და არ ექნება ადგილი ისეთ მდგომარეობას, როდესაც მხატვრულად უეარგისი ნაწარმოები ფონს გადის შინაარსის, სურათზე გამო-

სახელი საგნების ხარჯზე. ცუდი მხატვარი ჩვეულებრივ ცდილობს თავი დაიძვრინოს იმ ზეგავლენის ბოროტად გამოყენებით, რომელსაც საგნობრივი შინაარსი ახდენს დამკვირვებელზე. აბსტრაქტულ ხელოვნებაში საამისო შესაძლებლობა მოხსნილია და ნიადაგი ეცლება ყოველგვარ სიყალბეს. ზოგიერთი აბსტრაქციონისტი კიდევ უფრო შორს მიდის და აცხადებს, რომ საგნობრივი სინამდვილე ფერწერაში არა თუ ხელს უშლის ფერთა მნიშვნელობის გაგებას, არამედ ზიანსაც აყენებს, ამახინჩებს და ამდენად სავალდებულოა მისი სრული იგნორაცია. საგნობრივი სინამდვილის არსებობა ნახატში ამძიმებს ნაწარმოებს და აფერხებს მისი მთავარი მომენტის გამომზეურებას.

აბსტრაქციონიზმის გალაშქრება საგნობრივი შინაარსის წინააღმდეგ გადაქარბებაა. ეს იგივეა, ადამიანმა ნაბან წყალს ბავშვიც გააყოლოს. მაგრამ არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ ფერწერის ნებისმიერ ნაწარმოებში მთავარი კომპონენტია ფერი და მის ოსტატურ გამოყენებაზეა დამოკიდებული ნაწარმოების მხატვრული ღირსება. საღებავის, ფერთა ტონალობის სპეციფიკური ესთეტიკური ბუნება ნათელი ხდება მონუმენტურ ფერწერაში.

მონუმენტური ფერწერა ფერწერის ერთ-ერთი და ამავე დროს უძველესი ნაირსახეობაა. იგი ხასიათდება არქიტექტურასთან |ორგანული კავშირით და ხელს უწყობს იმ მოთხოვნილებების, მისწრაფებების, სულისკვეთების გადმოცემას, რომელიც ჩადებულია მოცემულ არქიტექტურულ ნაგებობაში. ხშირად მონუმენტური ფერწერა იქნება უშუალოდ კედლებზე მოზაიკებისა და ფრესკების სახით. ამ კედლებზე წარმოდგენილ ფერწერას არ მოეთხოვება აუცილებლად საგნობრივი შინაარსი და ფერწერაც არ ემსახურება უსათუოდ გამომსახველობით ფუნქციებს. აქ უკვე საცხებით შესაძლებელი ხდება აბსტრაქციონიზმის გამოყენება და მისი ჩასმა ერთ მთლიან ესთეტიკურ ანსამბლში. წარმოვიდგინოთ დარბაზი, მოფენილი აბსტრაქტული ხასიათის სურათებით, შევადაროთ იგი მეორე დარბაზს, რომლის კედლები, კერი და ავეჯი ერთფეროვანია. როგორი იქნება თითოეული მათგანისაგან მიღებული შთაბეჭდილება? ეჭვი არ არის მონოტონურად შეფერილი დარბაზი გამოიწვევს დაღლილობის, მოქანცულობის, აუტანლობის განცდას. მაშინ როდესაც აბსტრაქციონისტული სურათები შექმნის სიცოცხლისა და სიამოვნების შეგრძნებას. ფერთა სხვადასხვაობა ასულდგმულებს საგნებს, ახარებს თვალს, გადადის რა ყურადღება ხან ერთ, ხან მეორე ობიექტზე. მაგრამ თუ ავიღებთ კედელზე ჩამოკიდებულთა შორის ერთ რომელიმე აბსტრაქციონისტულ სურათს და განვიხილავთ იზოლი-

რებულად, ჩვენი აღტაცება შეიძლება ჩაქრეს შინაარსის გაუგებრობის გამო. სულ სხვა პრეტენზიები გვიჩნდება, როდესაც ნაწარმოებს ვიღებთ დამოუკიდებლად. ისევე როგორც ნებისმიერი მოვლენის, მხატვრული სინამდვილის მიმართაც წარმოიშობა დასრულებულობის მოთხოვნილება, მოთხოვნილება, რომელიც გამოიხატება ობიექტის აუცილებელი კომპონენტების — ფორმისა და შინაარსის არსებობაში. უშინაარსო ნაწარმოები დამკვირვებლისათვის გაურკვეველია და ამდენად მიუღებელი.

ამრიგად, აბსტრაქციონიზმს შეუძლია შეასრულოს ხელოვნების ფუნქცია ყოველგვარი დავის გარეშე, თუ იგი განიხილება როგორც დეკორატიული ელემენტი, მონუმენტური ფერწერა, მაგრამ ეს ფუნქცია სადავო ხდება, როგორც კი აბსტრაქციონიზმი პრეტენზიას აცხადებს დაზგურ ფერწერაზე.

დაზგური ფერწერის ქვეშ იგულისხმება დამოუკიდებელი, თავისთავის არსებული ფერწერა, რომელიც არ ისახავს მიზნად დაუკავშიროს მის მიერ შექმნილი სახეები არქიტექტურულ გარემოს. იგი არ მონაწილეობს რომელიმე სინთეტურ ანსამბლში. და აი. ამის გამო, გარკვეული აზრით, „იძულებულია“ მიმართოს საგნობრივ სინამდვილის გამოსახვის ტენდენციას, რათა მიიღწიოს აღიარებას და საკუთარი ავტონომიისათვის მყარი ნიადაგის შექმნას. „იძულება“, რა თქმა უნდა, არ არის გარეგანი, არამედ შინაგანია და მაშასადამე — ბუნებრივი. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ტერმინი „იძულება“ ნახშირია გადატანითი და არა პირდაპირი მნიშვნელობით.

საგნობრივი სინამდვილის განსხვავებული მხარეები და ამ მხარეებისადმი დამოკიდებულება განსაზღვრავს ფერწერაში სხვადასხვა ჟანრების არსებობას. ფერწერის ჟანრებია: პეიზაჟი, ნატურმორტი და პორტრეტი.

პეიზაჟი ეწოდება ისეთი ხასიათის ფერწერულ ნაწარმოებს, რომელშიც გამოსახულია უშუალოდ ბუნება, ბუნებრივი სინამდვილის ხედები. პეიზაჟში არ არის გამორიცხული ან აკრძალული ადამიანის წარმოდგენა, მაგრამ გამოსახვის ძირითადი საფუძველი მაინც ბუნებაა. თვით ტერმინიც წარმოდგება ფრანგული სიტყვიდან pays, რაც ნიშნავს ადგილმდებარეობას, ქვეყანას.

ნატურმორტი ისეთი ტიპის ფერწერული ნაწარმოებია, რომელიც გვაძლევს ცალკეული საგნებისა და საგანთა ჯგუფის გამოსახულებას, მაგალითად, მოხმარების საგნების, შრომის იარაღების, ყვავილების, ხილის, საკვების და ა. შ.

პორტრეტი ეხება კერძოდ ადამიანის, კონკრეტული პიროვ-

ნების ინდივიდუალური ბუნების, ხასიათის, შინაგანი სამყაროს გახსნასა და გამოაშკარავებას.

ფერწერის ცალკეული ქანრების წარმოშობა და განვითარება მჭიდროდაა დაკავშირებული საზოგადოების განვითარების თავისებურებებთან. ამა თუ იმ ეპოქაში საზოგადოების მოთხოვნილებების. მისწრაფებების შესაბამისად ხან ერთ ქანრს ენიჭებოდა უპირატესობა, ხან მეორეს.

ქანრებს შორის არ არსებობს ჩინური კედელი და ფერწერის ნაწარმოებში ხშირად გამოიყენება ორი ან სამივე ერთად თანაბარი ძალით. ასე მაგალითად, ე. წ. „თემატური სურათები“, რომლებშიც გადმოცემულია ცხოვრების მრავალფეროვნება, მოიცავენ ყველა ქანრს. „თემატური სურათების“ შინაარსს შეადგენს ადამიანის სოციალური და პირადი ცხოვრება. ამდენად ესენიც თავის მხრივ იყოფა ისტორიულ და საყოფაცხოვრებო ქანრებად.

ფერწერისაგან განსხვავებით, გ რ ა ფ ი კ ა სახვითი ხელოვნების ის დარგია, რომელშიც ფერი აღარ თამაშობს გადამწყვეტ როლს და აქცენტი ძირითადად გადატანილია გამოსახვით მომენტებზე. ამის გამო გრაფიკას თავისი სპეციფიკური ბუნება გააჩნია, რითაც ფერწერასთან შედარებით აქვს გარკვეული ნაკლიცა და უპირატესობაც. გრაფიკის მთავარი უპირატესობა ისაა, რომ გამომსახველობითი საშუალებების ლაკონურობა მას შესაძლებლობას აძლევს სინამდვილის ძირითადი ნიშნები გამოხატოს მკვეთრი, თვალში საცემი ფორმით. მართალია გრაფიკას არ შესწევს უნარი სინამდვილის ისეთ მრავალფეროვნებით წარმოდგენისა, როგორც ეს შეუძლია ფერწერას, მაგრამ სამაგიეროდ გვაძლევს სახეების მთელ სერიას ნათელი, ცხადი ინდივიდუალური მომენტებით და ამ სიცხადის გამო შთაბეჭდილების ძლიერი ხარისხით.

გრაფიკის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თავისებურებაა მჭიდრო კავშირი ლიტერატურასთან, ამ უკანასკნელის თემატიკის მასალად გამოყენება.

გრაფიკის შემადგენელი ნაწილებია: გრაფიურა, ილუსტრაცია და პლაკატი. გ რ ა ვ ი უ რ ა ს დასრულებული, დამოუკიდებელი ნაწარმოების სახე აქვს; ი ლ უ ს ტ რ ა ც ი ა ეხება ლიტერატურულ ნაწარმოებში ასახული მოვლენებისა და ტიპების გრაფიკულ გამოსახვას; პ ლ ა კ ა ტ ი ისეთი გრაფიკული ნაწარმოებია, რომელიც მოითხოვს ტექსტუალურ დამატებას. პლაკატი დიდი პოლიტიკური მნიშვნელობის მქონეა. იგი უშუალოდ მიმართულია ხალხის ფართო მასებისაკენ და დამკვირვებელზე პროპაგანდისტულ-აგიტაციურ ზე-

მოქმედებას ახდენს. პლაკატი გრაფიკის თავისებური მონუმენტური ფორმაა.

§ 5. მუსიკა. მუსიკის ენა თავისებურია და ამ თავისებურებაში უნდა ვეძიოთ იმ დიდი ემოციური ძალის სათავე, რომელსაც მასში აქვს ადგილი. ალბათ ხელოვნების არც ერთი დარგი არ ახდენს ადამიანის გრძნობებზე, შინაგან განწყობილებებზე ისეთ ზეგავლენას, როგორსაც მუსიკა. შემთხვევითი როდია ის გარემოება, რომ მუსიკა იყო და დარჩა ცხოვრების შემადგენელ ნაწილად. იგი მოქმედებს ჩვენი მრავალფეროვანი ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში და აძლიერებს მის ხარისხს. არა თუ ჭირი და ლხინი, არამედ შრომითი საქმიანობაც სასურველ შედეგებს აღწევს მუსიკის ზეგავლენის შედეგად.

რაში მდგომარეობს მუსიკალური ენის თავისებურება?

ხელოვნება, როგორც ვიცით, ადამიანის გარემო სინამდვილესთან ესთეტიკური დამოკიდებულების კონცენტრირებული გამოხატულებაა. ხელოვნების ყოველი დარგი ამ გამოხატულების ნაირსახეობაა. ეს ნაირსახეობა გაპირობებულია სპეციფიკური საშუალებებითა და ობიექტებთან მიმართების ხასიათით. სახვითი ხელოვნების დარგები ადამიანის სინამდვილესთან ესთეტიკურ დამოკიდებულებას ანუ სინამდვილის ესთეტიკურ ღირებულებას წარმოგვიდგენენ მხედველობისათვის არსებულ ფორმებში. ასეთ დროს სუბიექტის შთაბეჭდილება ძალზე დამოკიდებულია ასოციაციებზე, რასაც არ შეუძლია ანგარიში არ გაუწიოს სახვითმა ხელოვნებამ. იგი მიჯაჭვულია რეალურ საგნებთან. რეალური საგნების ფორმაში უნდა მოგვეცეს მან ამ საგნების მხატვრული ღირებულება. ამიტომაც სკულპტურისა და ფერწერის მიმართ ჩვეულებრივ ვამბობთ, რომ ისინი გვაძლევენ სინამდვილის ასახვას, სინამდვილის მოვლენების რეპრეზენტაციას. ფაქტიურად ფერწერაცა და სკულპტურაც გვაძლევს სინამდვილის მოვლენების არა რეპრეზენტაციას, არამედ ინტერპრეტაციას, ადამიანის მათთან ესთეტიკური დამოკიდებულების გამოხატულებას. მაგრამ რამდენადაც ეს დამოკიდებულება გადმოიცემა ანუ აისახება რეალური საგნების ნიადაგზე, შევნიშნავთ, რა თქმა უნდა პირობითად, რომ სახვით ხელოვნებაში ხდება ობიექტური სინამდვილის გამოსახვა. სახვითი ხელოვნების მსგავსი ვითარება წარმოშობს ერთგვარ დაპირისპირებას, წინააღმდეგობას, მაგრამ, როგორც უკვე ითქვა, ეს წინააღმდეგობა შინაგანია და მისი მოხსნა მოასწავებს ხელოვნების უარყოფას.

მუსიკალური ენის თავისებურება მდგომარეობს იმაში, რომ იგი უშუალო, პირდაპირი გზით გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას

სინამდვილესთან. იგი არ არის შეკრული ობიექტური მოდელებით. ხელოვანს განწყობილებათა გამოხატვის სრული შემოქმედებითი თავისუფლება ეძლევა და ვფიქრობთ ეს უნდა იყოს მისი განსაკუთრებული ემოციურობის საწინდარიც. ჰეგელი შენიშნავს: მუსიკის შინაარსს შეადგენს სუბიექტურობა მის უშუალო, შინაგან ერთიანობაში, ადამიანური სული, გრძობადობა, როგორც ასეთი. მასალას წარმოადგენს ბგერა, ხოლო გაფორმებას — ბგერათა ფიგურაცია, ელერადობა, დაყოფა, შეკავშირება, დაპირისპირება, წინააღმდეგობა და დაშლა მათი ერთმანეთთან რაოდენობრივი განსხვავების მიხედვით.

მუსიკალური ენის თავისებურება და მისი სუბიექტური ასპექტის განვითარებული ბუნება არ მოასწავებს ობიექტურის იგნორაციას და რეალური სინამდვილის გამოხატვის აბსოლუტურ უგულვებელყოფას. ხელოვნებას ხომ აინტერესებს ობიექტური სინამდვილის ღირებულების საკითხი და მაშასადამე მუსიკაც როგორც ხელოვნების დარგი ეხება სინამდვილის ღირებულების პრობლემას, ეს კი ნიშნავს, რომ მუსიკაც, გარკვეული აზრით, წარმოადგენს სინამდვილის ასახვას, მაგრამ ასახვა ხორციელდება იმ შესაბამისი ფორმით, რომლითაც იგი სპეციფიკური და თავისებურია ხელოვნებისათვის. არა ობიექტური სინამდვილე თავისთავად, არამედ სუბიექტის პრიზმაში გადატეხილი სინამდვილე. და თუ ფერწერაში ასეთნაირად გადატეხილ რეალობას მაინც აქვს თავისთავადი მნიშვნელობა, ე. წ. თუ ნატურმორტში საგნებთან ადამიანის დამოკიდებულების ფონზე წარმოდგენილია თვით საგნების გამოსახულებაც, მუსიკაში თავისთავადობა ქრება და ყველაფრის ფასი სუბიექტური განცხადების ჩარჩებშია მოცემული.

თავდაპირველად მუსიკა წარმოიშვა არა როგორც დამოუკიდებელი სახეობა, არამედ ცეკვასა და ლიტერატურასთან მჭიდრო კავშირში. მუსიკის კავშირი ლიტერატურასთან გვაძლევს სიმღერას. სასიმღერო მუსიკის თანდათანობითი განვითარების საფუძველზე ნიადაგი ეყრება ინსტრუმენტულ მუსიკას და აქედან მუსიკის დამოუკიდებელ დარგად ფორმირებას.

მუსიკის უშუალო მხატვრულ მასალას წარმოადგენს ბგერათა გარკვეული სისტემა, რომელიც ქმნის ელერადობას და რომელიც სულ უფრო და უფრო მუშავდება, სრულყოფილი ხდება მუსიკალური კულტურის წინსვლის საფუძველზე. იგი მოიცავს ჰარმონიას, მელოდიას, კომპოზიციურ სტრუქტურებს და მუსიკალური ენის სხვა ელემენტებს.

მელოდია გარკვეული სიმაღლის, სიგრძისა და რიტმის მიხედვით

დაკავშირებულ სხვადასხვა ტონალობის მუსიკალურ ბგერათა თანმიმდევრობაა. მელოდია მუსიკის არსებითი მომენტი, ყოველი მუსიკალური ნაწარმოების საფუძველია. მელოდიის გარეშე არ არსებობს მუსიკა! ფორმალიზმის ცდა — უარყოს მელოდიის მნიშვნელობა, ფაქტიურად ნიშნავს მუსიკალური ხელოვნების უარყოფას, რადგან მელოდია პრინციპში გულისხმობს ბგერების შესაძლებელი კომბინაციების სისტემის აღიარებას, ხოლო უსისტემო და თვითნებური შემოქმედება აღარაა მხატვრული შემოქმედება. მუსიკის მხატვრული ღირებულება მის მელოდიურობაშია.

მელოდია, ჰარმონია და ა. შ. მუსიკალური ხელოვნების გამომსახველობითი საშუალებებია. ყოველი გამომსახველობითი საშუალება წარმოადგენს ცალკეულ გამომსახველობით თვისებათა სინთეზს, რომელთაც ეწოდებათ გამომსახველობითი ელემენტები. ესენია ტემბრი, რიტმი და სხვ. მუსიკალური ენის სპეციფიკური გამომსახველობითი საშუალებების ერთობლიობას ეწოდება მუსიკალური ფორმა. მუსიკალური ფორმის ელემენტები და საშუალებები — მელოდიურ-ინტონაციური წყობა, კომპოზიცია, არქიტექტონიკა, რიტმი, ტემბრი, დინამიკა და ა. შ. გამოიყენება კომპოზიტორის მიერ იდეური შინაარსის, ჩანაფიქრის მუსიკალურ სახეებში განსახორციელებლად.

მუსიკალური ფორმები ქმნის სხვადასხვა მუსიკალურ ქანაგებს. მუსიკალური ქანრი ისეთი მუსიკალური ფორმების ერთობლიობაა, რომელთაც საფუძვლად უდევთ ერთი საერთო თემატიკა, მუსიკალურ-პოეტური სახეები, მუსიკალური გამომსახველობის ტიპური საშუალებები. მუსიკალური ქანრი წარმოიშობა გარკვეულ ისტორიულ პირობებში. შედარებით გავრცელებულ ქანაგებს წარმოადგენენ სიმღერა, ორატორია, ოპერა, სიმფონია; აგრეთვე გავრცელებულია კამერულ-ინსტრუმენტული, კამერულ-ვოკალური და სხვა საქანრო ფორმები

ს ი მ ღ ე რ ა ვოკალური მუსიკის ყველაზე უძველესი, ისტორიულად აღრეული ქანრია. იგი აერთიანებს მუსიკასა და პოეზიას. სიმღერის ტექსტუალურ საფუძველს წარმოადგენს ლექსი. რომლის მიხედვით მუსიკასაც შესაბამისი ფორმა აქვს — ან სამხიარულოა, ან სევედიანი და ა. შ.

ო რ ა ტ ო რ ი ა (იტალიური oratorio, ლათინურიდან oro — ვლაპარაკობ, ვლოცულობ) ეწოდება დრამატულ სიუჟეტზე დაწერილ ისეთ მსხვილ მუსიკალურ ნაწარმოებს, რომელიც განკუთვნილია გუნდის, სოლისტი-მომღერლებისა და სიმფონიური ორკესტრისათვის. დრამატული სიუჟეტი ორატორიაში გადმოიცემა არა

სცენიურ ფორმებში, არა მოქმედებაში, არამედ კონკრეტული შესრულების წესით. ორატორია წარმოიშვა XVI—XVII საუკუნეთა მიჯნაზე კანტატისა და ოპერის თითქმის ერთდროულად. კანტატა საზეიმო ან ლირიკულ-ეპიკური ხასიათის ვოკალურ-ინსტრუმენტული ნაწარმოებია.

ოპერა (იტალიურად *opéra* ნიშნავს თხზულებას, ნაწარმოებს) მუსიკალური ხელოვნების ის ჟანრია, სადაც დრამატურგიული სიუჟეტის გადმოცემა ხდება მუსიკალურ ენაზე და რომლის განხორციელებაც მიმდინარეობს სცენიურ ფორმებში. ოპერა სინთეტური ტიპის მხატვრული ნაწარმოებია, იგივე სპექტაკლია, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებს მუსიკას, დრამატურგიას, ე. ი. მხატვრულ ლიტერატურას, სახვით ხელოვნებებს და ზოგჯერ ქორეოგრაფიას. ამიტომ ოპერა ერთდროულად თეატრის ჟანრიცაა.

სიმფონია (ბერძნული *συμφωνία* — თანხმოვანება) ინსტრუმენტული მუსიკის მნიშვნელოვანი ჟანრია. იგი იწერება სონატურ ციკლურ ფორმაში. სიმფონიაში სიუჟეტის გადმოცემა ხდება წმინდა მუსიკის ენაზე, ტექსტუალური საფუძვლის გარეშე. სიმფონია უმთავრესად შედგება ოთხი ნაწილისაგან, თუმცა გამორიცხული არ არის ნაწილების მეტი ან ნაკლები რაოდენობა. სიმფონია ყოველთვის ერთი მნიშვნელობით არ იხმარებოდა. მოყოლებული ანტიკური ეპოქიდან სხვადასხვანაირად ესმოდათ მისი არსება. XVIII საუკუნეში იტალიაში სიმფონიის მიმართ დამკვიდრდა ერთი მნიშვნელობა. სიმფონია ეწოდებოდა ოპერის ორკესტრულ შესავალს, ე. ი. უვერტიურას. შემდგომ თანდათანობით გამოეყო ოპერას და გადაიქცა დამოუკიდებელ საკონცერტო ნაწარმოებად.

ზემთ აღვნიშნეთ რომ მუსიკისათვის უცხოა საგნობრივი შინაარსის ასახვა, იგი არ არის მებორკილი საგნობრიობით და ეხება უშუალოდ ადამიანური განცდების, ემოციების გამოხატვას. ეს თავისებურება მუსიკას გარკვეულ უპირატესობას ანიჭებს, მაგრამ ამავე დროს ერთგვარი ნაკლიცაა. მუსიკა მოკლებულია შინაარსის კონკრეტულობას, რის გამოც მსმენელი, მიისწრაფვის რა ესთეტიკური აღქმის სისრულისაკენ, წარმოშობილი მხატვრული ფანტაზიის დაკმაყოფილებისაკენ, ხშირად თავის წარმოდგენაში მიმართავს მხედველობით ასოციაციებს.

მუსიკალური სახეების კონკრეტიზაციის ამოცანა შეიძლება დაისვას თვით კომპოზიტორის წინაშეც. ამ ამოცანის შესრულებას ემსახურება პროგრამული მუსიკის ნაწარმოებები. პროგრამული მუსიკა მუსიკალური შემოქმედების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფორმაა. იგი სიუჟეტური კონკრეტიზაციის, ცხოვრების გარკვეული

მოვლენებისა და ამბების. მუსიკაში განხორციელების ძლიერი სა-
შუალებაა. მუსიკის პროგრამულობის კრიტერიუმად ერთ შემთხვე-
ვაში გამოდის თანმიმდევრულად გატარებული სიუჟეტურ-დრამა-
ტურგიული განვითარების ხაზი, მეორეში — სახის ნათელი
გამომსახველობა, დაქვემდებარებული ნაწარმოების ზოგადი იდეის
გამოვლენისადმი.

წ 6. ქორეოგრაფია. ქორეოგრაფია ანუ ცეკვის ხელოვნება ხე-
ლოვნების ის სახეობაა, რომელშიც ტანის რიტმული რხევის სა-
ფუძველზე გამოცემულია ადამიანის გარემო მოვლენებთან ესთე-
ტიკური დამოკიდებულების ხასიათი, გარკვეული ემოციური გან-
წყობილებანი.

ცეკვის ხელოვნების ფესვები პირველყოფილი თემური წყო-
ბილების საზოგადოებიდან მომდინარეობს. ადრეული ცეკვები
უშუალო, პირდაპირი ფორმით ასახავდა ცხოვრების, შრომითი საქ-
მიანობის სხვადასხვა მხარეებს, კერძოდ ნადირობის, ომის და სხვა
მომენტებს. გარდა ამისა, გვაროვნულ საზოგადოებაში ცეკვა ემსა-
ხურებოდა სხვადასხვა რელიგიური ზნე-ჩვეულებების, ცერემონიე-
ბის გამოხატვის ფუნქციებს. თანდათანობით ადამიანის სხეულის
მოძრაობას მიენიჭა მხატვრული მნიშვნელობა. თავი იჩინა შინაგანმა
სტრუქტურამ, ორგანიზაციამ, რიტმულმა წესრიგმა და გაიზარდა
ემოციური გამომსახველობა. განვითარების პროცესში ცეკვის მარ-
ტივი, პრიმიტიული ფორმებიდან რთულზე გადასვლამ კიდევ უფრო
გაამდიდრა მისი ემოციური შინაარსი.

თავდაპირველად ცეკვა მჭიდროდ იყო დაკავშირებული სიმღე-
რასთან, პანტომიმასთან, თეატრალურ წარმოდგენებთან. ცეკვა
შეადგენდა თეატრალური სანახაობის ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილს,
მაგრამ დროთა ვითარებაში იგი ყალიბდება ხელოვნების ცალკეულ
დარგად და უჩნდება განვითარების დამოუკიდებელი გზები.

ცეკვებში სხეულის რიტმულ, პლასტიკურ მოძრაობებს თან
ახლავს მუსიკალური გაფორმება, მუსიკა ყოველი ცეკვის აუცილე-
ბელი ელემენტია. მუსიკისა და ცეკვის კავშირი გამოიხატება არა
მხოლოდ იმით, რომ მოძრაობების ფორმა და რიტმი ვითარდება მუ-
სიკის თანხლების საფუძველზე, არამედ იმითაც, რომ ცეკვასა
და მუსიკას ბევრი საერთო აქვთ ადამიანზე ესთეტიკური ზემოქმე-
დების ბუნების მხრივ. როგორც ერთი, ისე მეორე პირდაპირ იჭრება
ადამიანის გრძნობებში. ცეკვის ხელოვნება აკეთილშობილებს,
აძლიერებს სუბიექტის განწყობილებას და ადამიანის სხეულის
ცოცხალი პლასტიკა აჰყავს მხატვრული სრულყოფის დონემდე.
გრძნობის სიჭარბე, სხეულის რიტმული მოძრაობა და ფორმების

ცელა ემსახურება ადამიანის აღნაგობის პლასტიკური მშენიერების გამოხატულებას. ცეკვას აქვს ხასიათის, ფსიქიკური წყობის, ეროვნული თავისებურების და საზოგადოდ ადამიანის ბუნების გადმოცემის იშვიათი უნარი. ხელოვნების არც ერთ სახეობაში ისე ნათლად არ მოჩანს ხალხის ინდივიდუალობა, ტემპერამენტი, როგორც ცეკვაში.

ხალხური ცეკვები უშუალო, პირდაპირ მიმართებაში იმყოფება ყოფა-ცხოვრებასთან. სახალხო ქორეოგრაფიაში შედის ფოლკლორული ხასიათის ცეკვები, რომელთა ძირები უძველესი დროიდან მომდინარეობს. მათ რიცხვს მიეკუთვნება ფერხული, აგრეთვე მიწათმოქმედების, მოსავლის აღების გამომხატველი ცეკვები. საგუნდო ცეკვების გვერდით ხალხში გვხვდება ისეთებიც, რომლებიც მოითხოვს ერთ შემსრულებელს, მაგრამ მეტწილად ცეკვები საჭიროებს შემსრულებელთა წყვილდულს, ქალსა და ვაჟს, რაც იმის მაჩვენებელია, რომ სიყვარულის თემა ცეკვის ხელოვნებაში ერთ-ერთი წამყვანია. მსგავსი ტიპის ცეკვებში ხალხის ფსიქიკურ წყობასთან ერთად ნათლად მოჩანს შემსრულებლის ინდივიდუალური თავისებურება, შემოქმედებითი პოტენციალი. ცეკვა გვაძლევს წარმოდგენას სიმამაცის, ვაჟკაცობის, სინაზის, სინარჩარის და ხასიათის სხვა ელემენტებზე.

სახალხო საყოფაცხოვრებო ცეკვები ადამიანთა ყოველდღიური ცხოვრების შემადგენელი ნაწილია. იგი ემსახურება თვით მოცეკვავთა ესთეტიკურ კმაყოფილებას და ყოველგვარ სამხიარულო, საზეიმო თავყრილობას ძალას მატებს. ჩვენში ამგვარი ტიპის ცეკვაა „ქართული“. დასავლეთში XIX საუკუნეში სახალხო საყოფაცხოვრებო ცეკვის გავრცელებულ ფორმას წარმოადგენს ვალსი.

ხელოვნებაში პროფესიონალიზმის წარმოშობამ ქორეოგრაფიას განვითარების ახალი ფორმები და პერსპექტივები შეუქმნა. პროფესიული ცეკვა პრინციპში მხატვრული სანახაობაა, იგი ემსახურება მაყურებლის ესთეტიკურ მოთხოვნილებას და ამ მოთხოვნილების დაკმაყოფილების ერთ-ერთი საშუალებაა. მაგრამ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ პროფესიულ ცეკვებში გამორიცხულია შემსრულებლის კმაყოფილება; ისევე როგორც სახალხო საყოფაცხოვრებო ცეკვები შესრულების სიამოვნებასთან ერთად არ უარყოფენ სანახაობით სიამოვნებას, პროფესიული ცეკვაც არ უარყოფს მოცეკვავის კმაყოფილებას. ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ პროფესიული ხელოვნების დაპირისპირება სახალხო ხელოვნებისადმი არასწორია და დამღუპველი მხატვრული შემოქმედებისათვის. ასეთივეა სურათი ამ შემთხვევაშიც. მართალია საყოფაცხოვრებო ცეკვები ძირითადად გულისხმობს

მოცეკვავის სიამოვნებას, ხოლო პროფესიული მიმართულია მაყურებლის კმაყოფილებისაკენ, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ საყოფაცხოვრებო ცეკვა არ ანიჭებს კმაყოფილებას მაყურებელს, ან პროფესიული—მოცეკვავის, პროფესიულ და სახალხო ქორეოგრაფიას შორის არსებობს მჭიდრო კავშირი. პროფესიული ქორეოგრაფია უზვად იყენებს ხალხური ცეკვების ელემენტებს.

პროფესიული ცეკვის რიცხვს მიეკუთვნება საესტრადო საცეკვაო ნომრები. ამ ნომრებს აქვთ ან დამოუკიდებელი სახე, საკუთარი სიუჟეტური საფუძველი, ან კიდევ აგებული არიან სახალხო და საყოფაცხოვრებო ცეკვების მოტივებზე.

პროფესიული ცეკვის და საზოგადოდ ქორეოგრაფიის უმაღლეს ფორმას წარმოადგენს ბალეტი (იტალიურად — Ballare — ცეკვა). ბალეტი ისეთი თეატრალური სანახაობაა, სადაც დრამატული სიუჟეტის გადმოცემა ცეკვისა და პანტომიმის საშუალებით ხორციელდება. იგი დამოუკიდებელ ენადაა ჩამოყალიბდა XVIII საუკუნეში და ფართო გავრცელება პოვა ევროპის სხვადასხვა ქვეყნებში.

ბალეტში ცეკვები იყოფა კლასიკურად და სახასიათოდ. უკანასკნელი ახლოს დგას ხალხურ ცეკვებთან. იგივე ხალხური ცეკვებუდევს საფუძვლად კლასიკურსაც, მხოლოდ ხდება მათი სცენიური დამუშავება. კლასიკური ცეკვების ფორმირებისას ხშირად მიმართავენ ანტიკური ხელოვნების ნაწარმოებებიდან ნასესხები მოძრაობებისა და პოზების გამოყენებას.

ბალეტი თავისი რთული დრამატული შინაარსით, საცეკვაო ფორმების ცვალებადობით ქმნის დიდ შესაძლებლობებს ადამიანის განწყობილებათა მრავალფეროვნების გამოსახატავად და წარმოადგენს ქორეოგრაფიული ხელოვნების ბრწყინვალე გამარჯვებას.

§ 7. მხატვრული ლიტერატურა. პოეზია ჰეგელს მიაჩნდა ხელოვნების უმაღლეს ფორმად, რადგან მასში შემეცნებითი ფუნქციები უველაზე უფრო სრულყოფილად და განვითარებულნი. მართლაც, სინამდვილის მოვლენების შემეცნების საკითხი პოეზიაში საკმაოდ პერსპექტიულია. პოეზიას შეუძლია მოვლენათა განვითარების არსებაში ღრმად შეჭრა, მიზეზობრივი ურთიერთობის გახსნა და კანონზომიერი ცოცხალი სურათის წარმოდგენა. მაგრამ ეს გარემოება სრულებითაც არ აყენებს მას ხელოვნულის რომელიმე დარგზე მაღლა. არ აყენებს, რამდენადაც თვით პოეზიისათვის მთავარია შემეცნების ფორმებში ესთეტიკური დამოკიდებულების ანუ სინამდვილის მხატვრული ღირებულების აღმოჩენა თუ შექმნა, ე. ი. მისია, რომელსაც არანაკლები წარმატებით ასრულებენ ხელოვნების სხვა დარგებიც.

მიუხედავად ამისა, მიუხედავად იმ თანაბარი მნიშვნელობისა, რომელიც არსებობს ხელოვნების დარგებს შორის მხატვრული თვალსაზრისით, არ შეიძლება უარვეყოთ ერთის უპირატესობა მეორეზე გაპირობებული თითოეული მათგანის სპეციფიკური თავისებურებით. არქიტექტურის მიმართ შეიძლებოდა დაგვესახელებინა მონუმენტურობა, ქანდაკების მიმართ — მიმბაძველობა. ხელოვნების ტენდენცია — მიბაძოს რეალურ სინამდვილეს სხვებზე ძლიერად, განხორციელებულია ქანდაკებაში. შემთხვევითი არაა ანტიკურ ეპოქაში, სკულპტურის აყვავების პერიოდში მიბაძვის თეორიის შექმნა: ფერწერის მიმართ — სიცხადე, სიტუაციის თვალსაჩინოება, მუსიკისა — ემოციურობა, ქორეოგრაფიისა — გრაცია. პოეზიის უპირატესობა მდგომარეობს იმაში, რომ იგი უკეთ გვაძლევს მოქმედების განვითარების შთაბეჭდილებას და აქედან ცხოვრების წინააღმდეგობათა მთლიან სურათს მათი გამომწვევი მიზეზების ჩათვლით.

უპირატესობა, რომელზეც აქ ლაპარაკია, რა თქმა უნდა პირობითია, შეფარდებითია და არა აბსოლუტური. უსაფუძვლო იქნებოდა იმის მტკიცება, რომ ხელოვნების ემოციური მხარე მუსიკაშია განხორციელებული და სხვა სახეებში სუსტადაა განვითარებული, ან კიდევ სიცხადე ახასიათებს ფერწერას და სხვა დარგი მას მოკლებულია. მხატვრული სინამდვილე მრავალფეროვანია და ეს მრავალფეროვნება ხელოვნების დარგებშიც იგრძნობა. მაგრამ ამასთან ხელოვნების თითოეული სახე მხატვრულ სინამდვილეს ქმნის სპეციფიკური საშუალებებით და ამ საშუალებების გამო განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას მხატვრული სინამდვილის რომელიმე მომენტზე, რომელიმე თვისებაზე. ერთი დარგის მეორეზე რაიმე ნიშნით უპირატესობის გარეშე ხელოვნების მრავალსახეობა პრაქტიკულად კარგავს მნიშვნელობას. არათუ ესთეტიკურის ყველა მომენტი, არამედ ძირითადი კატეგორიებიც კი არ აისახება ხელოვნების არსებულ სახეებში თანაბარი მასშტაბებით. არქიტექტურაში ლაპარაკი კომიკურ და ტრაგიკულ სახეებზე უნიადაგოა. ანალოგიურ მდგომარეობას აქვს ადგილი ხელოვნების სხვა დარგებშიც.

პოეზია ანუ მხატვრული ლიტერატურა ხელოვნების ის სახეობაა, რომელიც მეტყველების საშუალებით წარმოადგენს სინამდვილის მხატვრულ ღირებულებას, ესთეტიკური დამოკიდებულების ფორმებს. მეტყველების გამომსახველობითი უნარის უნივერსალობა პერსპექტივების ფართო პორიზონტს შლის მხატვრული ლიტერატურის წინაშე. ამ უკანასკნელს შეუძლია ესთეტიკის თითქმის ყველა კატეგორიის ახსნა, მაგრამ რა თქმა უნდა არათანაბარი ძალითა და ზომით, წინააღმდეგ შემთხვევაში მხატვრული ლიტერატურა მოიპო-

ვებდა გაბატონებულ მდგომარეობას და ექნებოდა ხელოვნების უმაღლესი ფორმის პრეტენზია.

მხატვრულ ლიტერატურას გვაროვნულ საზოგადოებაშივე ეყრება საფუძვლები. პირველად იგი გვევლინება მუსიკასთან მჭიდრო, ორგანულ კავშირში და აქვს შაირის ფორმა. საზოგადოების შემდგომმა განვითარებამ თანდათან მოამზადა ნიადაგი ლიტერატურის ცალკე, დამოუკიდებელ დარგად გამოყოფისათვის. ამაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა დამწერლობის წარმოშობამ. დამწერლობის შექმნით შესაძლებელი გახდა ლიტერატურის განთავისუფლება დროში შეზღუდულობისაგან. მართალია ერთგვარად შესუსტდა ლიტერატურის ზემოქმედების ემოციური ძალა, რომელსაც ავითარებდა მთქმელის უშუალო კონტაქტი, შემსრულებლის ინტონაცია, მიმიკა, ექსტები და ა. შ., მაგრამ გაიზარდა გავლენის სფერო, ფართოდ გავრცელების პერსპექტივები.

ხელოვნების სოციალური ბუნება, პოლიტიკური ტენდენცია ყველაზე უფრო მკვეთრად მოჩანს ლიტერატურაში. ლიტერატურის შესაძლებლობა — მოგვეცეს საზოგადოებრივი ცხოვრების ყოველმხრივი ანალიზი, შექმნილი სიტუაციის განხილვა ისტორიულ ასპექტში, სახეების დახასიათება განვითარებაში ბუნებრივად ბადებს გარკვეული იდეოლოგიური მიმართულების საჭიროებას, კლასობრივ საზოგადოებაში ამა თუ იმ კლასის ინტერესების დაცვის სადარაჯოზე დადგომის მოთხოვნილებას. მხატვრულ ლიტერატურაში ტენდენციონიზმი ობიექტური აუცილებლობის ფორმას იღებს. მწერალი, რომელიც ეხება ცხოვრების წინააღმდეგობას, ლაპარაკობს მის შესახებ, უკვე გამოთქვამს თავის პოზიციას. თუ ქვის, საღებავის ან ბგერის საშუალებით ძალიან ძნელია საკუთარი მოსაზრების გარკვევით გადმოცემა, რაც შემოქმედს შესაძლებლობას აძლევს თავი აარიდოს სინამდვილის პირდაპირ შეფასებას, ენა, რომელიც აზრის უშუალო სინამდვილეა, პოეტს ავალდებულებს აშკარად გამოხატოს ჩანაფიქრი და ამ გამოხატვაში ნათელყოს იდეოლოგიური მიმართულება. ეს გარემოება ერთდროულად პოეზიის უპირატესობაცაა და ნაკლიც. უპირატესობაა რამდენადაც მოხსნილია ყოველგვარი გაუგებრობა, ბუნდოვანება, ნაკლია რამდენადაც მასში იმალება მხატვრული ღირებულების შესუსტების საშიშროება. ამიტომაც ლიტერატურაში განსაკუთრებით საჭიროა ზომიერების გრძნობა, აზრთა ჭარბი მოზღვაებისაგან თავშეკავების უნარი, რათა „ლირიკულმა გადახრებმა“, სადაც პირდაპირი ფორმით გამოთქმულია ავტორის ტენდენცია, არ დაჩრდილოს ხელოვნების მთავარი ფუნქცია — ესთეტიკური.

ფერწერისაგან განსხვავებით, ლიტერატურა მოკლებულია უშუალო თვალსაჩინოებას და აქედან შინაარსის ცოცხალ კონკრეტულობას. ლიტერატურის ემოციური ძალა დიდადაა დამოკიდებული მკითხველის წარმოსახვის უნარზე, ე. ი. ხელოვნებისათვის ობიექტურ ფაქტორებზე. მაგრამ ამ ნაკლოვანების დაძლევის მხატვრულ ლიტერატურა აღწევს მოქმედების ადგილის, სიტუაციის, გარემო პირობების, გმირის გარეგნული მონაცემებისა და. რაც მთავარია, ფსიქოლოგიური სამყაროს აღწერა-დასურათებით. პოეზიის სიდიადე იმაშია, რომ მას შეუძლია ღრმად შეიჭრას ადამიანის სულიერ ცხოვრებაში, მისი ინტერესების, მისწრაფებების სფეროში და ნათელყოს შინაგანი „მე“.

პოეზია მხატვრული სახეების, უარყოფითი და დადებითი ტიპების მთელი სისტემის შექმნით გვაძლევს ეპოქის ესთეტიკური იდეალის სრულ, ყოველმხრივ გაშუქებას.

მხატვრული ლიტერატურის ეპოქები ეპოსი, დრამა და ლირიკა.

ეპოსი ეწოდება ისეთი ტიპის ლიტერატურულ ნაწარმოებს, რომელშიც გადმოცემულია გმირების ცხოვრება, მათი ხასიათები მოყოლის თუ თხრობის ფორმაში ეპოსი ლიტერატურის უძველესი ეპოქაა. თავდაპირველად მას შხოლოდ ლექსის ფორმა ჰქონდა და არსებობდა ეპიკური პოემების სახით. ეპიკურ პოემებში, როგორც წესი, აისახებოდა ეპოქის მითოლოგიურ წარმოდგენებთან დაკავშირებული ამბები. ამ მხრივ საგულისხმოა ჰომეროსის „ილიადა“ და „ოდისეა“. „ილიადასა“ და „ოდისეას“ მხატვრული ღირებულება ნათლად მეტყველებს იმ დიდ წარმატებაზე, რომელსაც მიაღწია ეპიკური პოემების ეპოქა ანტიკურ ეპოქაში. მდიდარი პოეტური ფანტაზია, ცხოვრების ღრმა, ყოველმხრივი ცოდნა, გმირთა ხასიათების გამოკვეთის იშვიათი უნარი, მხატვრული ხერხების ზომიერი გამოყენება, დიადი უბრალოება — აი რა ამშვენებს ამ უკვდავ პოემებს. შუასაუკუნეებში ეპიკური პოემების შედეგს წარმოადგენს რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“.

საზოგადოების განვითარების გვიანდელ პერიოდში პოეტური ეპოსის გვერდით წარმოიშობა და ვითარდება პროზაული ხასიათის ეპიკური ნაწარმოებები. პროზაულ ფორმაში განხორციელებულმა ეპიკურმა ლიტერატურამ გზა მისცა საზოგადოებრივი ცხოვრების, ადამიანის შინაგანი სამყაროს, სულიერი განცდების უფრო ღრმა, დეტალურ ანალიზს. პროზაული ეპოსის უმაღლეს ფორმას წარმოადგენს რომანი, რომელსაც საფუძველი ჩაეყარა XVIII საუკუნეში და სრულ აყვავებას მიაღწია XIX—XX საუკუნეებში.

ნაწარმოების ხასიათისა და სიდიდის მიხედვით ეპოსი იყოფა სამ

ძირითად ფორმად: მცირედ, საშუალოდ და დიდად. პირველს მიეკუთვნება მოთხრობა, ნოველა, ზღაპარი, ლეგენდა. მეორეს — ამბავი, მესამეს — რომანი და ეპოპეა. მცირე ფორმის ეპიკურ ნაწარმოებში ყურადღება გამახვილებულია ადამიანის ცხოვრების ცალკეულ მომენტებზე, რომელიმე ერთეულ შემთხვევაზე და მასთან მიმართებაშია წარმოდგენილი ხასიათის განვითარება. საშუალო ეპოსში დახატულია გმირის ცხოვრების დასრულებული ისტორია, დიდი ფორმის ეპიკურ ნაწარმოებში კი ასახულია მოქმედებათა სრული სისტემა, გმირთა ხასიათების განვითარების სხვადასხვა გზები და მხარეები.

დ რ ა მ ა ეწოდება ისეთ ლიტერატურულ ნაწარმოებს, რომელშიც სიუჟეტის განვითარება, ხასიათების გახსნა გადმოცემულია მოქმედ პირთა ნათქვამის მიხედვით და არა ავტორისეული თხრობით, რასაც ადგილი აქვს ეპოსში. დრამაში სიუჟეტის განვითარება და ხასიათების გახსნა ხორციელდება კონფლიქტების საფუძველზე. კონფლიქტი დრამის ერთ-ერთი არსებითი თავისებურებაა. დრამის თავისებურებაა აგრეთვე წარმოდგენილი ხასიათების მკვეთრად გამოყოფა, მათი გაშლა კონტრასტების ფონზე და მთელი ნაწარმოების წამყვან მიმართულებად გადაქცევა.

მოქმედების დაძაბულობა, ხასიათის გარკვეულობა, ცალმხრივი პათოსი შესაძლებელს ხდის დრამის თეატრალურ განსახიერებას. სცენასთან ურთიერთობაში დრამას უჩნდება ახალი პრინციპული ნიშნები, რომელსაც მოკლებულია ეპოსი. დრამისათვის აუცილებელია ლაკონურობა, მხატვრული ენის სპეციალური დამუშავება.

კონფლიქტებისა და გმირთა ხასიათების გახსნის წესის მიხედვით დრამა იყოფა: ტრაგედია, კომედია და ა. შ.

ლირიკა ლიტერატურის ის ჟანრია, რომელშიც ხაზი ესმება კონკრეტულ განცდებს, ადამიანური ყოფის ცალკეულ მომენტებს. კონკრეტული შინაარსის მქონე განცდები, ბუნებრივია, არ ატარებს ვიწრო, სუბიექტურ ხასიათს. მათ უკან მოჩანს ღრმა, სოციალური მნიშვნელობა, წინააღმდეგ შემთხვევაში ისინი ვერ დაიკავებენ ადგილს ხელოვნებაში.

მხატვრული ლიტერატურის დასახელებულ ჟანრებს შორის არ არსებობს გაუვალი ზღუდე. ხშირია შემთხვევა, როდესაც ნაწარმოები მატარებელია ორი ჟანრის ელემენტებისა, კერძოდ ლირიკისა და ეპოსისა. ასეთ ნაწარმოებს ეწოდება ლირიკულ-ეპიკური ნაწარმოები. მათ რიცხვს მიეკუთვნება: იგავი, ბალადა, პოემა, ოდა, რომანი ლექსად ლირიკულ-ეპიკური ტიპის ნაწარმოებში სიუჟეტის გან-

ვითარების ეპიკური ასახვა მჭიდროდაა გადახლართული ავტორის პოეტურ „მე“-სთან.

ლიტერატურის მხატვრული დონე დიდადაა დამოკიდებული ენობრივი მასალის თავისებურებაზე. ენის განსაკუთრებული როლი და რთული ბუნება მხატვრულ ლიტერატურას ყოფს ორ დიდ ნაწილად: პოეზიად და პროზად. ლიტერატურის დაყოფა პოეზიად და პროზად ერთი შეხედვით თითქოს წმინდა ფორმალური ამბავია, ფაქტიურად კი მოცემულ შემთხვევაში ფორმა ორგანულად დაკავშირებულია შინაარსთან. ნაწარმოების თემის შესაბამისად ხდება პოეზიის თუ პროზის ენის შერჩევა. ჯრა მართო ნაწარმოების შინაარსეული მხარე მოითხოვს შესაბამის მხატვრულ ფორმას, არამედ ზოგიერთი ლიტერატურული ჟანრიც შედარებით მეტად იგუებს ერთ ან მეორე ენას. ასე მაგალითად, ლირიკისათვის უფრო მისაღებია პოეზიის ენა, ვინემ პროზისა, თუმცა გამორიცხული არ არის ლირიკული ნაწარმოების პროზაულ ფორმაში ჩასმა.

§ 8: თეატრი. არქიტექტურა, ქანდაკება, ფერწერა, მუსიკა, ქორეოგრაფია და ლიტერატურა ხელოვნების დამოუკიდებელი დარგებია. თითოეულ მათგანს სხვების მიმართ, როგორც უკვე ითქვა, აქვს გარკვეული უპირატესობა და ამავე დროს ნაკლიც. ასეთ პირობებში ბუნებრივია ცდა იმისა, რომ დაძლეულ იქნეს ცალმხრიობა და შეიქსოს ხელოვნების ერთი დარგი მეორით.

მხატვრულ ლიტერატურას შეუძლია ცხოვრების ასახვა განვითარებაში, მოქმედებაში. განვითარების ფორმაში მოვლენის წვდომა მოასწავებს მოვლენებისათვის დამახასიათებელი ყველა მომენტის. საწინააღმდეგო მხარეების გამომზეურებას. საწინააღმდეგო მხარეების გამომზეურება, სინამდვილის მრავალფეროვნების ასახვა ლიტერატურის დიდი გამარჯვებაა. მაგრამ ამ წარმატებასთან ერთად ლიტერატურას აქვს თავისი სუსტი ადგილიც, იგი მოკლებულია უშუალობას, თვალსაჩინოებას და მის მიერ შექმნილი სურათი წარმოსახვის სფეროში ტრიალებს, სადაც ბევრი რამ პიროვნების ინდივიდუალურ საიდუმლოებად რჩება. ინდივიდუალური შეზღუდულობისა და მოსალოდნელი გაუგებრობის თავიდან აცილების მიზნით სავესებით კანონიერია მხატვრული ლიტერატურის ნაწარმოები გავხადოთ ცხადი, უშუალო და საამისოდ გამოვიყენოთ ფერწერა. ასევე კანონიერი იქნება მუსიკის გამოყენება, რათა წაიშალოს ზღვარი სხვადასხვა პიროვნების გრძნობადობას შორის, შეიქმნას ერთიანი განწყობილება და გაძლიერდეს ნაწარმოების მავრებელზე ემოციური ზემოქმედების ხარისხი.

ხელოვნების ცალკეული დარგების შეერთების ცდას ლოგიკურად

მიყვავართ სინთეტური ხელოვნების წარმოშობამდე, მაგრამ ისტორიულად თეატრი — სინთეტური ხელოვნების პირველადი ფორმა — ამ მოსაზრებით, ე. ი. ხელოვნების სახეების განსაზღვრულობათა გაცნობიერებით, არ შექმნილა, იგი გაჩნდა ჯერ კიდევ უკლასო საზოგადოებაში როგორც სანახაობა, როგორც სიმღერის, ცეკვის და ა. შ. წარმოდგენის ადგილი. ბერძნულადაც ტერმინი „თეატრი“ ნიშნავს სანახაობით ადგილს. მონათმფლობელური საზოგადოების გარიყრაჟზე ხელოვნების სხვა სახეებთან ერთად თეატრი ჩამოყალიბდა მხატვრული შემოქმედების დამოუკიდებელ დარგად.

თეატრი ხელოვნების ის დარგია, რომელიც მიზნად ისახავს ლიტერატურული ნაწარმოების სცენურ გარდასახვას. მსახიობების მეშვეობით მხატვრული სინამდვილის ცოცხალი სურათის შექმნას. თეატრის უპირატესობაც სწორედ იმაშია, რომ იგი ცხოვრების წინააღმდეგობას, ინდივიდუალური და საზოგადოებრივი კონფლიქტების დახასიათებას, სინამდვილის მრავალმხრივი, მნიშვნელოვანი მომენტების ანალიზს გვაძლევს ცხად, ნათელ ფერებში. თეატრი მალა დგას ლიტერატურაზე თავისი თვალსაჩინოებით, მაყურებელთა უშუალო კონტაქტით. თეატრი მალა დგას ფერწერაზე თავისი დინამიურობით, სიუჟეტის განვითარებით, სიტუაციების მრავალფეროვნებით. თეატრს შეუძლია აუდიტორია შეკრას ერთ მთლიან ოჯახად, გამსჭვალოს საერთო სულიკვეთებით თეატრალურ გარემოცვაში მყოფი ყოველი წევრი. თეატრი მასების ორგანიზაციის ეფექტური საშუალებაა. მაგრამ ამ უპირატესობათა გვერდით თეატრს გააჩნია გარკვეული ნაკლიც. იგი განსაზღვრულია დროში, მაშინ როდესაც ლიტერატურისა და ფერწერის ნაწარმოებები თაობიდან თაობებზე გადადის და კაცობრიობის ესთეტიკური კმაყოფილების დაუშრეტელ წყაროდ რჩება. თუ დამკვირვებელს საათობით შეუძლია იდგეს სურათის წინ, თანდათანობით სწვდებოდეს მის მხატვრულ ღირებულებას, თეატრში მოქმედება ყოველ წუთს იცვლება და მაყურებელს შესაძლებლობა არა აქვს ყურადღების კონცენტრირება მოახდინოს ერთ რომელიმე სიტუაციაზე. სიტუაციების ცვალებადობა თეატრალურ დადგმას განუმეორებელ ფენომენად ხდის. მართალია სპექტაკლის ნახვა რამდენჯერმე შეიძლება და თეატრალური დადგმაც მასში შემავალი სიტუაციებით პრინციპულად მეორდება, მაგრამ აქ ლაპარაკია განმეორებაზე არა პრინციპული, არამედ აბსოლუტური აზრით, ხოლო ერთი სპექტაკლი არასოდეს არ არის აბსოლუტურად იდენტური მეორისა; არასოდეს არ არის ზუსტად იგივეობრივი მაყურებლის ფსიქოლოგიური განწყობილება სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე, ესთეტიკური კვრეტის უნა-

რი, გარემო პირობები და, რაც მთავარია, მსახიობის თამაში. განსხვავება, რომელსაც ამ შემთხვევაში ადგილი აქვს, შესაძლოა შეუძინეველიც კი იყოს, იმდენად შეუძინეველი, რომ ჩვეულებრივად გაძნელდეს მისი დადგენა, და მაინც ანგარიშგასაწევა, რადგან მხატვრულ ასახვაში ყოველ წერილმანს ზოგჯერ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება. ერთი სიტყვით, თეატრალური ნაწარმოები თუმცა გვიზიდავს თავისი პირდაპირობით, მჩქეფარე სიცოცხლით, მაგრამ იმავე სიცოცხლესავით ხანმოკლეა და წარმავალი.

ცხოვრების დინამიკის აღწერაში თეატრი ვერ აღწევს იმ მასშტაბებს, რასაც ლიტერატურა, კერძოდ რომანი. თეატრში მოქმედების გაშლა განსაზღვრულია ადგილისა და დროის მონაკვეთით. დრამატურგი იძულებულია გმირთა ხასიათები, ცხოვრების ისტორია გადმოსცეს ისე, როგორც ეს მოსახერხებელია და შესაძლებელი მოქმედ პირთა ნათქვამის მიხედვით. სცენაზე ავტორის გამოყვანა არსებითად საქმეს არ სცვლის, რადგან ავტორი იგივე მოქმედი პირი ხდება. დრამატურგს არ შეუძლია გასდიოს სიუჟეტის დეტალიზაციას, სხვადასხვა ასპექტების გაშუქებას, იგი იფარგლება ერთი ძირითადი მიმართულებით. მწერალი, პირიქით, ფართოდ იყენებს რამდენიმე ურთიერთგადამკვეთ სიუჟეტურ ხაზს და ქმნის ეპოქის გაშლილ სურათს. ზოგიერთ რომანში ათობით მხატვრული გმირია გამოყვანილი, თითოეულ მათგანს საკუთარი ინდივიდუალობა, ცხოვრების დამოუკიდებელი გზა, ხასიათის სპეციფიკური ნიშნები გააჩნია. რომანის ავტორი თანმიმდევრულად გვიყვება გმირთა გრძნობების, აზრებისა და მოქმედების განვითარების შესახებ. რომანში გმირები ყველა მოსალოდნელ სიტუაციებში არიან ჩაყენებული და ამ სიტუაციების საფუძველზე ხდება მათი ავკარგიანობის შეფასება. ხშირად რომანი იკითხება არა მარტო დღეების, არამედ კვირების მანძილზე. დროის ამ საკმაოდ დიდ მონაკვეთში მკითხველსა და მხატვრულ სახეს შორის მყარდება „ახლო ურთიერთობა“, ერთგვარი „ნათესაური კავშირი“. რომანი გმირის სრული დახასიათებისათვის მიმართავს უამრავ საშუალებებს: შედარებას, ლირიკულ გადახრებს, ქვეტექსტებს, წარსულის ფურცლების აღწერას, ფიზიკური თუ სოციალური გარემოს დასურათებას და სხვ. თეატრში ყველაფერი უნდა განხორციელდეს მხოლოდ მსახიობის მიერ წარმოთქმული სიტყვებისა და მიმიკის გზით.

თეატრი, როგორც სინთეტური ხელოვნების დარგი, მიეკუთვნება მხატვრული შემოქმედების იმ სფეროს, რომელსაც ჰყავს რამდენიმე ავტორი. თეატრი კოლექტიური შემოქმედების პროდუქტია. ამ კოლექტივის წევრებს შორის არიან ხელოვნების სხვადასხვა დარგის

წარმომადგენლები. ლიტერატორი ანუ დრამატურგი წერს სპექტაკლის სიუჟეტურ საფუძველს — პიესას. პიესა თეატრალური ნაწარმოების ძირითადი ნაწილია, სწორედ მის გახსნას ემსახურება მთელი თეატრის მუშაობა. პიესის გათვალსაზიროება და ამით მაყურებელში ცოცხალი სინამდვილის, ბუნებრივი ვითარების შთაბეჭდილების შექმნა მოითხოვს გარკვეულ ფონს. ფონს სპექტაკლისათვის ქმნის მხატვარი. მხატვრის ამოცანაა გააფორმოს თეატრალური ნაწარმოების სანახაობითი მხარე. კომპოზიტორს ევალება მდგომარეობის შესაფერისი მუსიკის დაწერით გააძლიეროს სპექტაკლის ემოციური ზემოქმედება აუდიტორიაზე და ა. შ.

თეატრალურ დადგმაში ხელოვნების ცალკეული დარგების თანამშრომლობა თვითნებურ, მექანიკურ ხასიათს როდი ატარებს; თეატრი ხელოვნების საესეებით დამოუკიდებელი, სპეციფიკური დარგია და სპექტაკლიც ორგანულად შეკრული მხატვრული ნაწარმოებია. სპექტაკლის ერთიან ნაწარმოებად შეკვრას ხელმძღვანელობს დამდგმელი რეჟისორი რეჟისორის მიზანია პიესას მიანიჭოს თვალსაზიროება, შთაბეროს სიცოცხლე. ამისათვის იგი ვალდებულია ჩასწვდეს ლიტერატურული ნაწარმოების მთავარ იდეას, დრამატურგის პოზიციას და მასთან მიმართებაში შექმნას საკუთარი მოსაზრება, საკუთარი პოზიცია, შეიმუშაოს საერთო გეგმა, გაითვალისწინოს ყოველი დეტალი, მიუჩინოს თეატრალურ დადგმაში მონაწილე კოლექტივის თითოეულ წევრს თავისი საქმე, მისცეს ზოგადი მიმართულება, შეამოწმოს შესრულებული სამუშაოს აკვარგიაობა და ჩამოასხას ანსამბლის ნამოღვაწარი მხატვრული შემოქმედების დამოუკიდებელ, მთლიან მოვლენად. ერთი სიტყვით, რეჟისორი თეატრში წამყვანი ძალაა, ორგანიზატორია, ნაწარმოები მისი ხელმოწერით გამოდის. მაგრამ სპექტაკლის მხატვრული ღირებულება, მაყურებელზე ზემოქმედების ხარისხი და სხვა განისაზღვრება მსახიობის თამაშით. დრამატურგის დიდება მსახიობშია, მსახიობს მიეჭვს აუდიტორიამდე მწერლის იდეა, რეჟისორის ჩანაფიქრი, მსახიობი აგვირგვინებს და ფრთებს ასხამს კოლექტივის მიერ გაწეულ მუშაობას. მსახიობზეა დამოკიდებული სპექტაკლის წარმატებაცა და ჩავარდნაც, მსახიობი თეატრალური დადგმის სული და გულია. ამიტომ მსჯელობა თეატრის როგორც მხატვრული შემოქმედების სპეციფიკური ფორმის შესახებ ბუნებრივად მოითხოვს მსახიობის შემოქმედებითი თავისებურების გარკვევას.

მსახიობი ერთდროულად შემოქმედიცაა და შემსრულებელიც. დრამატურგიული მასალა საფუძველშივე განსაზღვრავს მის შემოქმედებას, მსახიობი გადმოსცემს იმას, რაც მწერალს შეუქმნია.

მაგრამ ამასთან იგი თავის ინდივიდუალობით ამკობს როლს და აძლევს საკუთარ ტრაქტოვკას. შემსრულებლისა და შემოქმედის შეთანხმება სცენიური ხელოვნების ბუნებრივი მდგომარეობაა. მსახიობის ხელოვნება თვისობრივად გამოირჩევა მხატვრის, მწერლის, მუსიკოსის, არქიტექტორის და სხვათა ხელოვნებისაგან. ყველა ესენი მუშაობენ მათგან განსხვავებულ, დამოუკიდებელ მასალაზე და ცდილობენ მიანიჭონ მას მხატვრული ფორმა. მსახიობისათვის კი მასალა, რითაც ქმნის, რისი საშუალებითაც აგებს მხატვრულ სინამდვილეს, არის თვითონ იგი, მისი პიროვნება. სცენიური სახე წარმოადგენს მხატვრული გმირისა და შემოქმედი-შემსრულებლის ე. ი. მსახიობის შინაგან ერთიანობას. ამიტომაც მსახიობის შემოქმედების საიდუმლოება გარდასახვის ოსტატობაშია. მხატვრული სახე თეატრში ცოცხლობს მსახიობის წყალობით, იგი პერსონიფიციკრებულია მსახიობში. ხშირად მსახიობ-ადამიანსა და მხატვრულ გმირს შორის წარმოიშობა წინააღმდეგობა, ეს წინააღმდეგობა ზოგჯერ შეიძლება დაპირისპირებამდეც მიდიოდეს, მაგრამ მსახიობმა უნდა დაძლიოს იგი და თანაც ისე, რომ დაპირისპირების ნაცვლად შექმნას სრული ჰარმონიის, ერთიანობის შთაბეჭდილება. თუ მწერალი წერს იმას, რაც აინტერესებს, რაც აწუხებს, მხატვარი ხატავს — რაც იზიდავს, მსახიობი ანსახიერებს მას, რაც შეიძლება კიდევ სძულდეს.

ამ სირთულესთან ერთად მსახიობის შემოქმედებას ემატება მეორე სირთულე — უშუალო კონტაქტი მაყურებელთან. ახალ-ახალი და ისიც ჭრელი აუდიტორიის წინაშე მსახიობი მუდამ თავიდან იწყებს მოღვაწეობას. ერთხელ დამუშავებული სახე ასჯერ და ათასჯერ განიცდის განახლებას, ხან წარმატებით, ხან წარუმატებლად. მსახიობის შემოქმედებას არსებითად არასოდეს არა აქვს ზეიმის უფლება, სანამ შემოქმედება გრძელდება, სანამ არ დასმულა წერტილი.

რამდენადაც მსახიობის ამოცანაა განასახიეროს როლი, მაყურებელში შექმნას მის მიერ წარმოდგენილი სახის შესახებ რეალურის ილუზია, იბადება კითხვა — რა საშუალებებით, რა გზებით ან როგორ უნდა მიაღწიოს ამ მისიის განხორციელებას?

დიდროს აზრით, მსახიობის მოვალეობაა შექმნას სინამდვილის შთაბეჭდილება და არა თვით სინამდვილე. ამიტომ მსახიობმა არ უნდა განიცადოს როლი, არამედ უნდა განაცდევინოს იგი მაყურებელს, თვითონ კი სავსებით გულგრილ დამოკიდებულებას ინარჩუნებდეს. მსახიობი, რომელიც განიცდის საკუთარ როლს, დიდად არაფრით განსხვავდება შესაბამის სიტუაციაში მყოფი ჩვეულებრივი ადამიანისაგან. მსახიობობა ის კი არ არის, რომ გმირს დაემონო და

გულწრფელად ატარო მისი სახე, არამედ რაც შეიძლება იცრუო მაყურებლის წინაშე, შექმნა ილუზია, რომ გმირთან დაკავშირებული მწუხარება თუ სიხარული თქვენი სიხარული და მწუხარებაა, მაშინ როდესაც ამას ადგილი არა აქვს და ოდნავადაც არ გაღვლებთ სცენაზე მომხდარი ამბავი. მსახიობს მოეთხოვება ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლის მუდმივი მზადყოფნა და ამისათვის საკუთარ თავთან დარჩენა. მსახიობის ოსტატობა თავისთავად ყალბი შთაბეჭდილების შექმნაშია, მისი შემოქმედება საბოლოო ჯამში შემსრულებლობაა.

სტანისლავსკის აზრით, მსახიობი ვერ შექმნის ილუზიას, ვერ განაცდევინებს სხვას, თუ თვითონ არ განიცადა. ამიტომ ქეშმარიტი მსახიობი კი არ უნდა გაურბოდეს თავის გმირს, არამედ უნდა ცდილობდეს რაც შეიძლება შეადუღაბოს მასთან თავის თავი, განიმსჭვალოს მისი სულისკვეთებით, შეიყვაროს იგი და ცოცხლობდეს ამ სიყვარულით. მსახიობი, რომელიც გულწრფელად არ განიცდის გმირის მდგომარეობას, ყალბია, ხოლო სიყალბეს არ შეუძლია გამოიწვიოს ნამდვილი გრძნობები.

კატეგორიულად იმის განცხადება, რა უფრო სწორია—განიცადოს მსახიობმა როლი თუ არ განიცადოს, ალბათ ძალიან ძნელია და იქნებ უსაფუძვლოც. მსახიობის შემოქმედებაში მთავარია აუდიტორიის წინაშე წარმოდგინოს გმირის ცოცხალი სახე, ხოლო საამისოდ რა ხერხებს მიმართავს, რა პოზიციას დაიჭერს მსახიობი-ადამიანი მხატვრული სახის მიმართ, ეს უკვე მისი შესაძლებლობის, მონაცემების, ინდივიდუალური თავისებურების საქმეა. მსახიობს შეუძლია თავიდან ბოლომდე იცრუოს, აბსოლუტურად შორს დაიჭიროს სცენაზე წარმოდგენილი სიტუაცია და მასთან დაკავშირებული მომენტები, მხოლოდ არავითარ შემთხვევაში არ უნდა იგრძნოს ეს მაყურებელმა და არ უნდა გამომკლავნდეს მსახიობის. არაგულწრფელობა. ასევე მსახიობს შეუძლია მთელი არსებით განიცადოს სპექტაკლი, გმირის მწუხარება, პიესაში ასახული ტრაგიკული სიტუაცია, მაგრამ ამასთან აუცილებელია ახსოვდეს, რომ სცენა არ არის სინამდვილე, რომ ხელოვნება მხატვრული შემოქმედებაა და საჭიროა ზომიერების დაცვა.

ის, ვინც წონასწორობას კარგავს, არანაკლებად ტყუის და სცოდავს ხელოვნების წინაშე, რადგან ხელოვნების გაურჩევლობა რეალური მდგომარეობისაგან შეცდომაა. გადაჭარბებულად გრძნობასაყოლილი მსახიობი ისევე ყალბია მხატვრული თვალსაზრისით, როგორც ყალბია მეტისმეტად გულგრილი რეალური აზრით. ამიტომ მსახიობის ვალია გადალახოს ყოველგვარი ცალმხრივობა, მოსალოდ-

ნელი უკიდურესობა და მათგან გამოწვეული საშიშროება, რათა ჰემ-
მარიტად ეზიაროს მხატვრული შემოქმედების ნათელ სფეროს.
კომპოზიტორის, პოეტის, მხატვრის, მოქანდაკის და სხვათა შემოქმე-
დების წარმატების ერთ-ერთი მთავარი საწინდარია იმ საშუალებათა
დაუფლება, რომლითაც ქმნიან მხატვრულ სინამდვილეს. ასევე
მსახიობისათვის აუცილებელია მხატვრულ საშუალებათა დაუფლე-
ბა, ხოლო რამდენადაც საშუალებას წარმოადგენს თვითონ იგი,
წარმატების მისაღწევად უმთავრესად მოეთხოვება საკუთარ შესაძ-
ლებლობათა, საკუთარი მონაცემების ცოდნა და ამის მიხედვით
სათანადო ხერხების გამოყენებაც. ერთი სიტყვით, მსახიობის დამო-
კიდებულება როლთან მხატვრული შემოქმედების ფაქტია და მისი
სწორად გახსნა დამოკიდებულია შემოქმედის პოტენციალზე.

თეატრი იყოფა სხვადასხვა ენარებად და სახეებად. დრამატული
თეატრის გვერდით არსებობს მუსიკალური თეატრი. მუსიკალურ
თეატრში (ოპერა, ბალეტი, ოპერეტა) მუსიკა თამაშობს არა დამხმარ-
ე როლს, არა დაქვემდებარებულ ფუნქციას, არამედ წამყვანსა და
განმსაზღვრელს. მუსიკალურ თეატრში მხატვრული სახეების გახსნა
ხდება მუსიკის საშუალებით. ოპერაში გამოდის მომღერალი, ბალეტ-
ში კი მოცეკვავე, რომლებსაც მოეთხოვებათ სიმღერის ან ცეკვის
ფორმით გმირის შინაგანი განცდებისა და მოქმედების განვითარების
გადმოცემა.

თეატრალურ ხელოვნებას უძველეს დროში ჩაეყარა საფუძველი.
განსაკუთრებით მაღალ დონეს თეატრმა ანტიკურ საბერძნეთში
მიიღწია. თეატრალური სანახაობები აქ წარმოიშვა დიონისეს კულტ-
თან დაქვევშირებით და თანდათანობით პოვა სრულყოფა. ანტიკური
თეატრი საკმაოდ შეიცავდა მუსიკალური თეატრის ელემენტებს.
ანტიკურ თეატრში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა გუნდს, რომელიც
გამოდიოდა კოლექტიური მოქმედის როლში და აქტიურ მონაწილე-
ობას იღებდა კონფლიქტების გახსნაში, კომენტარებს უკეთებდა მო-
მხდარ ამბებს.

თეატრალურმა ხელოვნებამ განიცადა არაერთი რეფორმაცია.
ანტიკური თეატრის ნაცვლად მოვიდა შუასაუკუნეების მოხეტიალე
თეატრი. შუასაუკუნეები შეცვალა რენესანსმა. აღორძინების ეპო-
ქაში თეატრის სცენაზე მთელი ხმით გაისმის ჰუმანიზმის იდეების
ქადაგება. შექსპირის, ლოპე დე ვეგას და სხვათა დრამატურგთა
თეატრალური კულტურა მაღალ დონეზე აიყვანა. ამ პერიოდში
ჩნდება პირველი პროფესიული დასები, ასეთი იყო კერძოდ შექსპი-
რის თეატრი „გლობუსი“. გარდამავალ პერიოდში თეატრში მტკი-
ცედ იკიდებს ფეხს კლასიციზმი. კლასიციზმის თეატრი ხასიათდება

უკიდურესი რაციონალიზმით, სქემატურობით, დეკლარაციის, რიტორიზმისა და პათეტიკის ელემენტების ცალმხრივი განვითარებით. კლასიციზმის მკაცრი ნორმების წინააღმდეგ რომანტიზმს თეატრში მოაქვს თავისუფლების განწყობილება, ადამიანის შინაგანი სამყაროს, ემოციების ღრმად და ფართოდ გამოხატვის მოთხოვნილება. XIX საუკუნიდან თეატრში ფეხს იკიდებს რეალისტური ტენდენცია. რეალისტური თეატრის დამსახურებაა სოციალური და საყოფაცხოვრებო მომენტების დანერგვა თეატრალურ სამყაროში, მსახიობის თამაშის ფსიქოლოგიური გაღრმავება და ა. შ.

თანამედროვე პირობებში, მრეწველობისა და ტექნიკის პროგრესის ეპოქაში გაჩნდა თეატრის განვითარების ახალი გზები და პერსპექტივები. განსაკუთრებით დიდი როლი ითამაშა კინოხელოვნების წარმოშობამ. კინოს შემდეგ, ბუნებრივია, სანახაობითმა მხარემ თეატრში დაკარგა ის წამყვანი მნიშვნელობა, რომელიც ადრე ჰქონდა. დღეს თეატრის აგებას სიუჟეტის დინამიურობისა და მოქმედებათა გაშლის გზით ნაკლები პერსპექტივები აქვს, რადგან ამ მხარეს უკეთ ავითარებს კინო. თეატრის უპირატესობა კინოზე, რომელიც თეატრს ხელოვნების მარად უქნობ სახეობად ხდის, მდგომარეობს მსახიობისა და მყურებლის უშუალო კონტაქტში. ეს მომენტი უნდა წამოიწიოს წინა პლანზე და კარგად იქნეს გამოყენებული. სპექტაკლები უნდა ვითარდებოდეს ისე, რომ მათში მყურებელიც ერთ-ერთ მონაწილედ გამოდიოდეს დინამიკა კინოხელოვნების სპეციფიკაა, თეატრისათვის კი მთავარია პოლემიკა. თეატრის სცენაზე უნდა იხილებოდეს თანამედროვეობის საჭირობო როტო, ადამიანის სულიერი ცხოვრების ძირითადი საკითხები. ამავე დროს ისინი უნდა იხილებოდნენ ისეთნაირად, რომ შთაბეჭდილება იქმნებოდეს, თითქოს მათ გადაწყვეტაში მონაწილეობას იღებს მთელი დარბაზი. შემსრულებელიცა და შემფასებელიც იმყოფებიან ერთ პერქვეშ და ეს ტერიტორიული სიახლოვე საჭიროა გადაიქცეს მათი სულისკვეთების, მათი განწყობილების მსგავსებისა თუ ერთიანობის საწინდრად.

§ 5. კინო. გასული საუკუნის მიწურულში გაჩნდა აპარატი, რომელსაც შეეძლო მოძრავი ობიექტების ფირზე გადაღება და გადაღებულის ეკრანზე აღდგენა. მას ეწოდა კინემატოგრაფი. სახელწოდება წარმოდგება ბერძნულიდან. ბერძნულად „კინემა“ (κίνημα) ნიშნავს მოძრაობას, „გრაფო“ (γράφω)—ხაზვას, წერას. აქედან ეყრება საფუძველი ხელოვნების სრულიად ახალ დარგს — კინოს.

კინემატოგრაფი წარმოიშვა სხვადასხვა გამოგონებათა სინთეზირების შედეგად, იმ გამოგონებათა შედეგად, რომლებიც შესაძლე-

ბელს ხდიდა ფოტოგრაფიული მოძრაობის აღდგენისათვის აუცილებელი ძირითადი პროცესების განხორციელებას. ესენია კერძოდ ხრონოფოტოგრაფია, გამოსახულების ეკრანზე პროექტირება და შუქმგრძნობიარე ფირის განუწყვეტელი გადაადგილება. ხრონოფოტოგრაფია იძლევა მოძრაობის თანმიმდევრული ფაზების მოქნიტალური ანაბეჭდების სერიას. გამოსახულების პროექტირება აღიდებს გამოსახულებას და გადააქვს იგი ეკრანზე, ხოლო ფირის განუწყვეტელ გადაადგილებას მოძრაობის ცალკეული ფაზების ანაბეჭდები ერთმანეთში გადაჰყავს და წარმოშობს რეალური დინების უშუალო შთაბეჭდილებას.

ხრონოფოტოგრაფიული აპარატები კონსტრუირებულ იქნა 80—90-იან წლებში. 1882 წ. ფრანგმა ფიზიოლოგმა მარეიმ შექმნა ე. წ. „ფოტოიარალი“. 1889 წ. ინგლისში შეიქმნა ფრიზე-გრინის აპარატი, 1891 წ. ფრანგმა ფიზიოლოგმა ე. დემენიმ შექმნა „ფონოსკოპი“, ამერიკელმა თ. ედისონმა 1893 წ. გამოიგონა „კინეტოგრაფი“, 1894 წ. რუს ფოტოგრაფს ი. იანოვსკის მიეკუთვნება „სტერეოკინეტოგრაფის“ გამოგონება და ა. შ. ამავე პერიოდში იქნა კონსტრუირებული სწრაფად ცვალებად გამოსახულებათა ეკრანზე მაპროექტირებელი აპარატები „ტახისკოპი“, „კინეტოსკოპი“ და სხვ.

კინოს განვითარების საწყისი პერიოდი წარმოადგენს ტექნიკური ატრაქციონის ხელოვნებად გადაქცევის პერიოდს. პირველად აპარატი, რომელშიც მოთავსებული იყო კინემატოგრაფის ძირითადი ელემენტები, გამოგონილ იქნა 1895 წ. ამავე წელს დაიწყო მისი დემონსტრირებაც. ძმებმა ლიუმერებმა ჯერ პარიზში და შემდეგ ევროპის სხვა ქალაქებში კინემატოგრაფი გააცნეს ფართო აუდიტორიას. უჩვეულო აპარატთან გაცნობამ დიდი სენსაცია გამოიწვია. გატაცებამ ისეთ მასშტაბებს მიაღწია, რომ XIX და XX საუკუნის მიჯნაზე შეიქმნა მოძრავი ფოტოგრაფების, ფირებისა და გადაღებისათვის საჭირო ხელსაწყოების დამამზადებელი მრეწველობის სპეციალური დარგი. დროთა განმავლობაში ყურადღება კინემატოგრაფიისადმი როგორც ატრაქციონისადმი თანდათან შენელდა. ამის შემდეგ XX საუკუნის დასაწყისში ხელი მიჰყვეს სიუჟეტის მქონე ფილმების გადაღებას. თავდაპირველად სიუჟეტის მქონე ფილმები წარმოადგენდა პოპულარული თეატრალური დადგმების ან ლიტერატურული ნაწარმოებების მხოლოდ ილუსტრირებას, მაგრამ სულ მალე დაიწყეს ფილმებისათვის სპეციალური სიუჟეტების შექმნა. ამ ფილმების ხანგრძლიობა არ აღემატებოდა 10-15 წუთს. დროის მოცემულ მონაკვეთში გადმოიციმოდა საკმაოდ ვრცელი ამბავი,

ზოგჯერ რომანის მთელი შინაარსი. გასაგებია, თუ რა სიმალღეზე იდგა მსგავს პირობებში ხსენებული ფილმების მხატვრული დონე. კინოპროდუქციის ძირითადი მასა მაშინ შედგებოდა ბულვარულ მელოდრამებსა და რომანებზე აგებული ფუჟი, გასართობი ფილმებისაგან. გახმოვანების ტექნიკის ჯერ არარსებობის გამო ამბის გადმოცემა ადრეულ სურათებში ხორციელდებოდა წარწერების გზით, წარწერებში გამოხატული შინაარსის გახსნას ემსახურებოდა მომღვეწო კადრები. შუნჯ კინოებში განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა მიმიკას, მსახიობის თამაში მხოლოდ და მხოლოდ ექსტი-
. აულაციებზე დაიყვანებოდა.)

ხმოვანი კინოს წარმოშობამ ნათელყო კინოხელოვნების ბრწყინ-
ვალე პერსპექტივები, მისი როგორც სინთეტური ხელოვნების ფარ-
თო შესაძლებლობები. მაყურებლის წინაშე გადაიშალა ერთმანეთს
მიყოლებული მოვლენების ერთიანი სისტემა, განვითარების შინაგა-
ნი ლოგიკური ძაფი. ხმოვან კინოში უშუალოდ ვხედავთ გმირთა
მოქმედებას შესაბამის კონკრეტულ სიტუაციებში, გვესმის ამ მოქმე-
მედების აზრი, გვესმის გმირის მსჯელობის ხასიათი, ვწვდებით მის
ფსიქიკურ სამყაროს, ყურს ვუვდებთ ტკბილ, პარმონიულ მუსიკას
და ვიმსკვალებით სათანადო ემოციური განწყობილებით. შუნჯი კი-
ნო, როგორც წესი, იფარგლებოდა მხოლოდ სანახაობითი მომენტე-
ბით. მას არ შეეძლო ესარგებლა მხატვრული შემოქმედების ფართო
ასპარეზით, მას არ შეეძლო გამოეყენებინა ყველა ის საშუალება, რო-
მელიც სახეს მთლიან და დასრულებულ ნაწარმოებად ხდის. ხმოვანი
კინოს წარმოშობით ხელოვნების სხვადასხვა დარგების თანამშრომ-
ლობამ ორგანულად შეკრული ფორმა მიიღო.

კინო სინთეტური ხელოვნებაა და მაშასადამე თეატრის მსგავსად
წარმოადგენს კოლექტიური შემოქმედების პროდუქტს. კინოსათვის
სიუჟეტურ საფუძველს ქმნის კინოდრამატურგი. ამ უკანასკნელის
მიერ დაწერილ ნაწარმოებს ეწოდება სცენარი) და იგი დიდად გან-
სხვავდება თეატრისათვის შექმნილი ლიტერატურული საფუძვლი-
საგან — პიესისაგან. ეს განსხვავება გაპირობებულია თეატრისა და
კინოს სპეციფიკური ბუნებით. სცენარისტი თავისუფალია იმ მრავ-
ალნი შეზღუდულობისაგან, რომელსაც განიცდის პიესის ავტორი. ამ
უკანასკნელს არ შეუძლია მოქმედების გაშლა და განვითარება თვით-
ნებურად, საკუთარი ფანტაზიის შესაბამისად; იგი იძულებულია შე-
მოიფარგლოს მოცემული გარემოთი და ამ გარემოში უნდა მოახერ-
ხოს ხასიათების გახსნა კინოსათვის უცხოა დროისა და სივრცის
საზღვრები. კინოში გარემო იცვლება ამბავთან მიმართებაში, ფაქ-
ტების დინამიკასთან დაკავშირებით. კინემატოგრაფის სცენა მთელი

სამყაროა. მოვლენათა განვითარების ეს უსაზღვრო შესაძლებლობა კინოდრამატურგს უკარნახებს შედარებით უხვად გამოიყენოს სანახაობითი მასალა, ვინემ სიტყვიერი.) მიუხედავად იმისა, რომ ხმოვანმა კინომ დიდად გაზარდა ტექსტუალური მასალის მნიშვნელობა, მისი წყალობით შესაძლებელი შეიქნა თვით ავტორისეული ტექსტის ბუნებრივი გამოყენებაც, მაინც სანახაობითი მხარე კინოში წამყვანად დარჩა.

სანახაობითი მხარის წამყვანი როლი თავისთავად ლაპარაკობს იმ დიდ ადგილზე, რომელსაც იკავებს მხატვარი კინოში. მაგრამ ეს ადგილი თავისებურია და გამოირჩევა კინოხელოვნების საერთო ინტერესებისადმი დაქვემდებარებით. როგორც თეატრის შემთხვევაში, ისევე კინოში გამომსახველობითი მხარე ემსახურება მოცემული სიუჟეტის დინამიურ ფერებში წარმოდგენას, ამბის თანდათანობითი გაშლის პროცესს. თუ ფერწერის ნაწარმოები დამკვირვებლის წინაშე უცვლელი ფორმით დევს და პიროვნებას შესაძლებლობა ეძლევა დეტალურად ჩასწვდეს მის ღირსებას, ფერთა შეხამების მდიდარ ნაირსახეობას, შეიგრძნოს საღებავის მაგიური ზემოქმედების ძალა, კინოფილმებში ყოველი სახე, შესაბამისი ადგილი, ნაწარმოების სანახაობითი ელემენტი აღიქმება მოძრაობაში და ითქვიფება მოქმედების საერთო დინებაში. გამოსახულების ფერწერული ელფერის დაწვრილებითი განხილვა ვერ ხერხდება, რადგან ეს გამოიწვევდა მოქმედების შეწყვეტას და მასშასადამე კინოხელოვნების ლიკვიდაციას.

ფერწერის მნიშვნელობა კინოსთვის განსაკუთრებით გაიზარდა მას აქეთ, რაც გაჩნდა ფერადი კინო, მაგრამ აქაც ძალაში რჩება ის პრინციპული სხვაობა, რომელზეც უკვე ითქვა. კინო არავითარ შემთხვევაში არ უნდა ცდილობდეს სანახაობითი ეფექტის გაძლიერებით ფერწერისათვის კონკურენციის გაწევას. ეს მიიყვანდა მას საკუთარი მასალის გაუფასურებამდე და მხატვრული გემოვნების დაქვეითებამდე. საჭიროა მხედველობაში იქნეს მიღებული, რომ ფერი, ისევე როგორც სხვა ელემენტები, კინოში აღიქმება მოძრაობაში და ამ მოძრაობის შესაბამისად უნდა მოხდეს მათი გამოყენებაც.

ფერწერის მონაწილეობა კინოში და საზოგადოდ კინოს გამომსახველობითი ელემენტის გაფორმება საბოლოო ჯამში ხორციელდება ოპერატორის მიერ. ოპერატორზეა დამოკიდებული კინოს სანახაობითი მხარის, ე. ი. იმის, რაც მთავარია კინოში, ესთეტიკური ღირებულება. ოპერატორის კარგი მუშაობის გარეშე ლაპარაკი კინოსურათის წარმატებაზე, მის მხატვრულ ღირებულებაზე უსაფუძვლოა. ოპერატორი რეჟისორთან ერთად ის გადამწყვეტი ძალაა

რომლის ნაყოფიერი შემოქმედება ფაქტიურად განსაზღვრავს კინოხელოვნების მიღწევას. თუ თეატრში ძირითადად მსახიობის თამაშზეა დამოკიდებული თეატრალური დადგმის ღირსება, კინოში მდგომარეობა შედარებით სხვაგვარია. კინოში მსახიობი ერთგვარ ჩარჩოებშია მოქცეული და მისი ტალანტი ვერ პოულობს თავისუფლების სათანადო ასპარეზს. იგი ხშირად საშუალებად იქცევა რეჟისორისა და ოპერატორის ხელში შემოქმედებითი იმპულსების გამოსავლინებლად. ამიტომაც საკუთარი მონაცემების მიხედვით სუსტი მსახიობი კინოში შეიძლება გამოჩნდეს, თუ გარეგნული ნიშნები საამისოდ ხელს უწყობს, მაშინ როდესაც თეატრში მას ადგილი არ მოეპოვება. მართალია ეს არ ნიშნავს იმას, რომ კინოხელოვნებაში მსახიობის თამაშს არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს და რომ იგი სასხვათაშორისო „ელემენტია“, ეკრანებზე ჩვენ ვკვრებით მსახიობს და არა რეჟისორსა და ოპერატორს, ჩვენი აღტაცება, ესთეტიკური სიამოვნება მუდამ დაკავშირებულია მსახიობის მიერ წარმოდგენილ როლთან და არა რეჟისორის ჩანაფიქრის გაგებასთან, მაგრამ როლი იქმნება აპარატის წინ ოპერატორისა და განსაკუთრებით რეჟისორის პირდაპირი ჩარევის, შემოქმედების ატმოსფეროში, რაც გარდასახვის რთულ ამოცანას შედარებით ამარტივებს და აიოლებს.

რეჟისორი კინოში, ისევე როგორც თეატრში, მთელი შემოქმედების მთავარი ორგანიზატორია. მას შესწორებები შეაქვს სცენარებში, მუშაობს მხატვართან, ამოწმებს სხვადასხვა ესკიზებს, მუშაობს კომპოზიტორთან, რათა გააძლიეროს კინოსურათის ემოციური მხარე, მუშაობს ოპერატორთან, რათა შეარჩიოს მოქმედებისათვის შესაფერისი ფონი, ხელმძღვანელობს მსახიობის მიერ როლის შექმნას და სხვ. თეატრალური რეჟისორისაგან განსხვავებით, კინორეჟისორს მოეთხოვება მომავალი სურათის ყოველი ეპიზოდის ხედვისა და გათვალისწინების უნარი, ცალკეული კადრების ერთ მთლიანობად შეკონსტრუქციის, დამონტაჟების მხატვრული კულტურა.

მონტაჟი, ე. ი. კადრების ერთ მთლიანობად შეკვრა, კინოხელოვნების განვითარების მთავარი ფაქტორია. იგი წარმოდგენს კინოს იმ ერთ-ერთ ტექნიკურ აუცილებლობას, რომელიც დროთა ვითარებაში გადაიქცა ესთეტიკურ აუცილებლობად, ახალი თვისობრივი ბუნების მატარებელ გამომსახველობით საშუალებად. მონტაჟის შედეგად, შეიძლება ითქვას, ეყრება ფაქტიური საფუძველი კინოს, როგორც ხელოვნების დარგის გაფორმებას. მას ეფექტურად იყენებდნენ კინოხელოვნების პიონერებიც, ურთუნუნ მოქმედებას ცალკეულ ეპიზოდებად და შემდეგ აერთიანებდნენ მთლიან ნაწარმოებად. მაგრამ ისინი მას იყენებდნენ, როგორც ტექნიკურ საშუალებას

და არ ესმოდათ რა დიდი ესთეტიკური შესაძლებლობა იმალებოდა ამ საშუალებაში. კინოს შემდგომმა პროგრესმა ნათელყო, რომ ნაწილების გააზრებული, მიზანდასახული შეცვრა არა მხოლოდ შესრულებული გადაღების უბრალო მექანიკური ჯამია, არამედ მხატვრული შემოქმედების არსებაა.

კინოს წარმოშობა, როგორც ეს თავში შეგვეძლო დაგვენახა, მეცნიერების, გადაღების ტექნიკის განვითარების შედეგია და ეს გარემოება კინოხელოვნების, შეიძლება ითქვას, განმსაზღვრელი თავისებურებაა. კინო პირდაპირ ექვემდებარება რთულ კინომატოგრაფიულ ტექნიკას. ფილმების შექმნა გაცილებით რთული პროცესია თავისი ტექნოლოგიით, ვიდრე ხელოვნების სხვა ნებისმიერ სახეობაში რაიმე ნაწარმოების მომზადება. ფილმების წარმოება მოითხოვს სპეციალურ გადასაღებ აპარატურას, სხვადასხვა ხელსაწყოებს, შექმგრძობიარე ფირებს და ა. შ. კინოს უშუალო დამოკიდებულება ტექნიკაზე კიდევ უფრო ნათელი ხდება ხმოვან და ფერად კინოებში. აქ აუცილებელია გადასაღებ პავილიონებში გამოყენებულ იქნეს აკუსტიკური მოწყობილობანი, ხმის ჩამწერი და აღმდგენი ხელსაწყოები, ფერადი ფირის დამზადება საჭიროებს სპეციალურ ლაბორატორიულ დამუშავებას და სხვ. იმისათვის, რომ ფილმის დემონსტრაცია განხორციელდეს, უნდა დაიდგას გარკვეული პროექციული და ხმის აღმდგენი აპარატურა. კინოს მხატვრულ საშუალებათა განუწყვეტელი სრულყოფა ელექტროტექნიკის, ქიმიის, ოპტიკის სფეროში მომხდარი განვითარების ნაყოფია. კინო მეცნიერების პირშობა და მეცნიერების პროგრესთან ერთად განიცდის წინსვლას. ამგვარი წინსვლის შედეგია კინოს არსებული საფეხურები თუ ფორმები მოყოლებული მუნჯი კინოდან ხმოვან, ფერად, სტერეო, ფართოეკრანიან კინოსა და სინერამამდე.

კინოხელოვნება თავისი ხასიათისა და დანიშნულების მიხედვით შეიძლება დავყოთ შემდეგ სახეებად: მხატვრული, მულტიფლიკაციური, დოკუმენტური და მეცნიერული პირველის მიზანია მსახიობების საშუალებით ადამიანთა ცხოვრების საიდუმლოების გახსნა. მათი შინაგანი სამყაროს, ფსიქიკური წყობის მხატვრული დახასიათება, მეორისა — ფერწერისა და გრაფიკის დახმარებით იგავ-არაკებისა და მსგავსი ამბების გადმოცემა, მესამისა — რეალური მოვლენების, ცოცხალი ფაქტების კინემატოგრაფიული ფიქსაცია, მეოთხისა — მეცნიერების მიღწევების პროპაგანდა, პოპულარიზაცია.

მხატვრული ფილმები თავის მხრივ სიუჟეტური საფუძვლის მიხედვით შეიძლება დაიყოს სხვადასხვა ჟანრებად, კერძოდ: კინოდრა-

მად, კინოტრაგედიად, კინოკომედიად, კინონოველად, სათავგადა-
სავლო ფილმად, ისტორიულ ფილმად და ა. შ.



ზემოთ ჩვენ განვიხილეთ ხელოვნების ძირითადი სახეები. მასთან დაკავშირებული საკითხები არსებითად ხელოვნებათმცოდნეობის საკითხებია და არა ესთეტიკისა. ესთეტიკა არ არის ხელოვნების თეორია და არ იკვლევს ხელოვნების სპეციალურ პრობლემებს. ესთეტიკა ჩერდება უშუალოდ მხატვრულ სინამდვილეზე და მხატვრული შემოქმედების თავისებურებაზე. მაგრამ იმის გამო, რომ ხელოვნება ესთეტიკურის კონცენტრირებული გამოხატულებაა, მისი კერძო საკითხების ანალიზს შეუძლია შეასრულოს საინფორმაციო მასალის როლი, რაც უთუოდ ხელს შეუწყობს მხატვრული სინამდვილის რაობის გარკვევას.

მხატვრული შემოქმედება თავისთავად საკმარის მრავალმხრივია და მრავალფეროვანი. ესთეტიკური იჭრება საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში და წარმოშობს შესაბამისი პრაქტიკით გაპირობებულ მოღვაწეობის ახალ-ახალ ფორმებს. ნებისმიერი მოვლენა, რომელსაც კი ადამიანის ხელი შეხებია, შეიძლება გადაიქცეს მხატვრული შემოქმედების ნაწარმად, ისევე როგორც ნებისმიერი ობიექტი, რომელსაც თვალი ან ყური ჩამწვდარა, შეიძლება იქცეს ესთეტიკური მსჯელობის საგნად. ამიტომ მხატვრული სინამდვილის გამოვლენის ფაქტები ყოფა-ცხოვრებაში, რამაც აქ ვერ პოვა გაშუქება, მოითხოვს განსაკუთრებულ ყურადღებასა და შესწავლას, მით უფრო, რომ იგი პრაქტიკულადაა დაკავშირებული ესთეტიკურ ალზრდის ამოცანებთან.

შ ო ნ ა ა რ ს ი

შ ე ს ა ე ა ლ ი

ესთეტიკა როგორც მეცნიერება

§ 1. ტერმინ „ესთეტიკის“ გენეზისი	3
§ 2. ესთეტიკურის თანამედროვე მნიშვნელობა	4
§ 3. ესთეტიკის საგანი	6
§ 4. ესთეტიკა და სხვა მეცნიერებანი	9

პ ი რ ე ე ლ ი გ ა ნ ყ ო ფ ი ლ ე ბ ა

მხატვრული ასახვა და მისი თავისებურება

§ 1. მხატვრული ასახვის ცნება	12
§ 2. მხატვრული სახე	15
§ 3. კეშპარიტების საკითხისათვის მხატვრულ ასახვაში	27
§ 4. მხატვრული სახის შემეცნებითი ღირებულება	37
§ 5. ფორმა და შინაარსი მხატვრულ ასახვაში	47

მ ე ო რ ე გ ა ნ ყ ო ფ ი ლ ე ბ ა

ესთეტიკის ძირითადი კატეგორიები

I. მშვენიერება	59
§ 1. მშვენიერების ვანსაზღვრებისათვის	60
§ 2. მშვენიერების ობიექტივისტური თეორია	67
§ 3. მშვენიერების სუბიექტივისტური თეორია	71
§ 4. მშვენიერების სოციალური თეორია	76
§ 5. მშვენიერება ბუნებასა და ხელოვნებაში	82
§ 6. მშვენიერება და სილამაზე	90
II. ამაღლებული	93
III. ტრაგიკული	107
IV. კომიკური	121

მ ე ს ა მ ე გ ა ნ ყ ო ფ ი ლ ე ბ ა

ხელოვნება—მხატვრული სინამდვილის უმაღლესი ფორმა

I. ხელოვნების არსება	139
§ 1. რა არის ხელოვნება	139
§ 2. ხელოვნებას სოციალური არსი	148
§ 3. ხელოვანი	165

II. ხელოვნების განვითარების კანონზომიერება	17
§ 1. ხელოვნების ისტორიის პერიოდიზაცია	172
• § 2. ხელოვნების წარმოშობა და გეოგრაფიული საზოგადოების ხელოვნება	17
§ 3. მონათმფლობელური საზოგადოების ხელოვნება	179
§ 4. ფეოდალური ხანის ხელოვნება	185
§ 5. აღორძინების ხანის ხელოვნება	180
§ 6. გარდამავალი პერიოდის ხელოვნება	183
§ 7. ბურჟუაზიული ეპოქის ხელოვნება	196
§ 8. სოციალისტური საზოგადოების ხელოვნება	199
III. მხატვრული მეთოდი	207
§ 1. მხატვრული მეთოდის ცნება	2
§ 2. მხატვრული მეთოდის მრავალგვარობა	26
• § 3. სოციალისტური რეალიზმი	217
§ 4. ფორმალისტურ-მიმდინარეობათა კრიტიკა	229
IV. ხელოვნების სახეები	239
§ 1. ხელოვნების კლასიფიკაციის საკითხი	239
§ 2. არქიტექტურა	243
§ 3. სკულპტურა	247
§ 4. ფერწერა	251
§ 5. მუსიკა	25
§ 6. ქორეოგრაფია	26
§ 7. მხატვრული ლიტერატურა	262
§ 8. თეატრი	267
§ 9. კინო	274