

თბილისის უნივერსიტეტის  
ფილოლოგიის ფაკულტეტის  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

პასტანოვ გოგუაკე

ადამიანი როგორც  
ესთეტიკური  
ფენომენი



თბილისის უნივერსიტეტის  
გამომცემლობა, თბილისი, 1980

7

~~ბსკ 87.8~~

7.01+572:7.01

8 6:8

ნაშრომში ავტორი შეეცადა ეჩვენებინა ის სოციალურ-ისტორიული გარემო, ხელოვნებისა და ადამიანის ურთიერთობის განვითარების კანონზომიერება, რაც ადამიანს ჰეშმარით ესთეტიკურ ფენომენად ზდის.

წიგნი განკუთვნილია სტუდენტების, ასპირანტების, მეცნიერი მუშაკებისა და სხვა მკითხველთათვის.

**რედაქტორი ნ. ჭავჭავაძე**

რეცენზენტები: პროფ. თ. კუკავა  
დოც. ვ. ჭელიძე

## შ ე ს ა ვ ა ლ ი

ადამიანი მუდამ გამოცანას წარმოადგენდა ადამიანისათვის. სხვადასხვაგვარი იყო სიღრმე და ფორმები ადამიანის ბუნების გააზრებისა. მაგრამ ცნობის წყურვილის მთავარი მოტივი სწორედ ადამიანი იყო და იქნება ყოველთვის. XX საუკუნესაც თავისი საკვირველებანი აქვს, მაგრამ ადამიანის შეცნობის ჟინს არაფერი დაჰკლებია. იგი კვლავინდებურად საინტერესოა, მრავალი საიდუმლოების ამოხსნა კიდევ უფრო მეტ ინტერესს აღძრავს ადამიანის არსის გასაგებად.

დღეს სხვანაირია ჩვენი ინტერესები და კითხვები ადამიანის შესაცნობად. ოდესღაც საინტერესო მრავალი პრობლემა ამჟამად ინტერესმოკლებულია. გაჩნდა მთელი რიგი ახალი საკითხებისა, რომელიც ეპოქის კითხვარს წარმოადგენს. ამდენად, ადამიანის ფილოსოფია, უწინარეს ყოვლისა, დროის ცნობისმოყვარეობით ხელმძღვანელობს: მას ევალება პასუხის გაცემა თავისი დროის მიერ წამოჭრილ პრობლემებზე. არ არსებობს ფილოსოფოსი, რომელსაც ადამიანის ფილოსოფიური პრობლემა გადაჭრილად, წერტილდასმულად გამოეცხადებინოს. ეს არის უძირო, უსაზღვრო პრობლემა, მარადიული სტიმული შემეცნებისა.

ადამიანის შესახებ მსჯელობას განუსაზღვრელი სიმრავლის ასპექტი მოეპოვება. გზა, რომელიც ჩვენ ავირჩიეთ, არ უნდა იყოს რაღაც უცნაური, ძნელადსაცნობი რამ. ადამიანი სოციალურ-ისტორიული არსებაა. ადამიანის, გნებავთ თანამედროვე ადამიანის, არსებითი ნიშნების მნიშვნელობა რომ გავითვალისწინოთ, საჭიროა გადავხედოთ იმ გრძელ ისტორიულ გზას, რომელზედაც მან საუკუნეები გამოვლო. ადამიანის არსების შესახებ სხვანაირად, უისტორიოდ მსჯელობა, ვფიქრობთ, ჰკავს დროის მთლიანობიდან გარკვეული დროის რაღაცნაირად ამოკვეთას, გაწყვეტას. ადამიანი თავის არსებაში განასახიერებს ადამიანის მოდემის მიერ განვლილ საუკუნეებს, თავის რეა-

ლურ-კონკრეტულ აწმყოს და მომავალს, რომელიც მისი აქტივობის მთავარ ორიენტირს წარმოადგენს.

როგორია ადამიანის სოციალური პერსპექტივა, როგორია კაცობრიობის მომავალი,—ეს კითხვები არსებითად იმავე შინაარსს ატარებენ, რასაც საკითხი ხელოვნების ბედის შესახებ.

დღეს ბევრი იწერება ხელოვნების მომავალზე. ზოგი მას დალუპვას უქადის (უწინასწარმეტყველებს), ზოგი თავს იკავებს მისნობისაგან და ნდობით სავსე თვალებით შეჰყურებს ხელოვნების ბედს. ხელოვნების ბედი კი კაცობრიობის ხვედრს ნიშნავს.

ცნობილი საბჭოთა ესთეტიკოსი პროფ. მ. ოვსიანიკოვი წერს: „აზრმა ხელოვნების „სიკვდილის“, „დალუპვის“, „კრიზისის“ შესახებ XX საუკუნეში გაიარა რამდენიმე ეტაპი. ახლანდელი კი განცვიფრებას იწვევს თავისი ეთიკური ტონალობით: თავისი რალაცნაირი კმაყოფილებით „ხელოვნების აღსასრულის“ გამო“<sup>1</sup>.

დიდსულოვანი მკითხველი წიგნისაგან არ მოითხოვს იმას, რასაც ავტორი მიზნად არ ისახავს. გაუგებრობისაგან თავის დაღწევის მიზნით გვინდა მცირედი განმარტება: ადამიანის ფილოსოფიური კონცეფცია მრავალ კუთხეს ქმნის სხვადასხვა ფილოსოფიურ დისციპლინათათვის. ესთეტიკის პოზიციიდან ადამიანის არსების განხილვა ადამიანის ფილოსოფიური კონცეფციის ფრიად რთული და დაუსრულებლად საინტერესო მომენტია; ბევრი რამ თქმულა, მეტი ითქმება, მაგრამ, ვფიქრობთ, პრობლემათა ამ განასერაში საკითხის დასმა დღეს განსაკუთრებით აქტუალური გახდა.

როდესაც ადამიანის პრობლემაზე ესთეტიკურ-ისტორიული პლანით ვმსჯელობთ, აქ რელიგიასაც გვერდს ვერ ავუვლით. არც რელიგიისათვის, არც ხელოვნებისათვის შემეცნება საკუთარი სტიქია არ არის, მაგრამ შემეცნებითი მომენტისაგან არც ერთია თავისუფალი და არც მეორე. რელიგია, ხელოვნება, ფილოსოფია მეტ-ნაკლები სიღრმითა და შესაძლებლობებით ეძიებდნენ ადამიანის არსების საიდუმლოებას. „სახელდობრ ამის გამო ხელოვნებისა და რელიგიის ურთიერთქმედება იძლევა შესაძლებლობას, აღმოვაჩინოთ ახალი ასპექტები სულიერი კულტურის თანამედროვე არსებობისა, ისტორიული წარსულისა, აღმოვაჩინოთ რთული და წინააღმდეგობრივი პროცესები“<sup>2</sup>. ...ისტორიულად ხელოვნება თავისუფალი არ არის რელიგიისაგან. ეს კი ადამიანის რელიგიურ-ესთეტიკურ ერთიანობაში განხილვის აუცილებლობასაც გულისხმობს. ამდენად საინტერესოა, თუ როგორ აუ-

ჯანყდა განდევილი ადამიანის ბუნების კანონზომიერებას წმინდა რელიგიური პოზიციიდან. ხელოვანი თვალგაფაციცებით ცდილობენ შეიხედონ იმ ადამიანის სულში, რომელიც განუდგა წუთისოფლის სიამეს. ეს არის წმინდა რელიგიური ბრძოლა ამქვეყნიურ სილამაზესთან. ისტორიულად ეს პროცესი სხვადასხვანაირად წარმოჩნდება ხოლმე. ძველი რელიგიური ხელოვნება ცდილობს გვიჩვენოს განდევილის გამარჯვება, გრძობადი სილამაზის დაძლევა. ახალი ცივილიზაციის პირაშუა ხელოვნება კი გვიჩვენებს ამ პოზიციის მქონე ადამიანის მარცხს. სილამაზეს ვერ უმკლავდება ვერც წმინდა ანტონი (ფლობერის „წმინდა ანტონის ცდუნება“), ვერც აბატი მურე (ემილ ზოლას „აბატი მურეს შეცოდება“), ვერც მამა ჰერგი (ლევ ტოლსტოის „მამა სერგი“), ვერც განდევილი (ილია ჭავჭავაძის „განდევილი“)..

თუ განდევლობა ნიშნავს რელიგიურ ანტიესთეტიზმს, ხელოვნებაში იგი გადატრიალდა და უაღრესად ესთეტიკურ-მხატვრული სახეები მოგვცა. რაც შეეხება ეროტიკულ ესთეტიზმს, რომელიც პირდაპირი ანტიპოდია განდევილისა, — დონ ჟუანის სახით, — ესეც მდიდარი მოდელი გახდა ხელოვნებისათვის. თავისთავად ის ფაქტი, რომ ასზე მეტ ღონ ჟუანს იცნობს ხელოვნება, მეტყველებს ადამიანის ბუნების გამოცნობის საოცარ წყურვილზე.

სიკეთის და ბოროტების ბრძოლა სილამაზისათვის ერთი უმთავრესი საკითხია და ამავე დროს თვისება, როგორც ძველი, ისე ახალი ხელოვნებისა.

მომხიბვლელი, ლამაზი ბოროტება უფრო რთული და შემეცნებითი ინტერესის აღმძვრელი გახდა, ვიდრე სიკეთის სილამაზე. არ უკვირთ, არც ჩვენ გვაკვირვებს სიკეთე და სილამაზე ერთად, მაგრამ სილამაზე, როგორც საფარველი ბოროტებისა, უფრო მეტ გამოცანას შეიცავს. ამ აზრით მოხერხებულად მოგვეჩვენა დემონურის დიალექტიკური განხილვა. გოეთე, დიალექტიკისადმი არც ისე სიმპათიურად განწყობილი, დემონურის ახსნის დროს თვითონვე გვევლინება დიალექტიკოსად. თავისებურ მიდგომას საკიროებს ჰეგელისეული ბოროტების გაგება. განსხვავებით კონკრეტულ-რეალური ბოროტი მოვლენისაგან, ფილოსოფიური ცნება ბოროტებისა სხვაგვარია. იგი გადასაგდები რამ კი არ არის, არამედ ეს არის დიალექტიკური უარყოფის უარყოფა, პროგრესის საფუძველი. ასე აფასებს ბოროტების ჰეგელისეულ ცნებას ენგელსი. გოეთეს დემონურისა და ჰეგელისეული ბოროტე-

ბის ცნების ურთიერთმიმართება საინტერესო ასპექტით წარმოგვიდგენს ადამიანის ბუნებას.

ადამიანის სოციალურ-ისტორიულ-ესთეტიკური განვითარების გზა თავისთავად გულისხმობს, რომ უნდა შევხებოდით რენესანსის ეპოქას ადამიანს. რენესანსი დღეს ყველას პირზე აკერია და თვით ამ სიტყვის ხსენებაც კი ნათელ სურათებს აჩენს ჩვენს წარმოდგენაში. საჭიროდ მივიჩნით კრიტიკულად განგვეხილა ჰეგელის თვალსაზრისი რენესანსის შესახებ. ხელოვნების სფეროში, ესთეტიკური იდეალის სამყაროში ჰეგელი არ ცნობს აღორძინებას როგორც ასეთს.

ადამიანის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური კონცეფციით განხილვა ურთულესი საქმეა. ჩვენის მხრივ ამ ამოცანასთან შეჭიდება გავგაბეღვინა ქართული საბჭოთა ფილოსოფიური სკოლის მაღალმა მიღწევებმა. სწორედ ამ პრობლემათა დამუშავებამ, დიდმა შედეგებმა მოგვცეს ბიძგი, სითამამე, რისი გავლენაც ამ წიგნში ხილულად თუ უხილავად არის თავჩენილი.

განსაკუთრებული მადლიერებით გვინდა აღვნიშნოთ აკად. ა. ბოკორიშვილის, პროფ. ნ. ჭავჭავაძის, პროფ. ზ. კაკაბაძის და სხვათა იმ გამოკვლევების შესახებ, რომლებიც ჩვენთვის გზის გამკვლევს წარმოადგენდა ფილოსოფიური ანთროპოლოგიისა და ესთეტიკის სფეროში.

„ადამიანი როგორც ესთეტიკური ფენომენი“—წიგნის ამგვარი სათაურისაგან არ უნდა მოველოდეთ, თუ შეიძლება ითქვას, ნატურალისტურ გაგებას, —ადამიანის რეალურ-კონკრეტული წარმოდგენა თითქოს იმთავითვე გულისხმობდეს ესთეტიკურობას. ჩვენთვის საინტერესოა, თუ როგორ გადაიქცევა ადამიანი ესთეტიკურ ფენომენად. ადამიანის ესთეტიკურ რეალობად მიჩნევა ჭერარსული რეალობა და არა ყოფით-კონკრეტული: „ჭერარსის ფანზორციელების კანონზომიერებას არ აქვს ბუნებრივი აუცილებლობის ხასიათი. იგი ის კი არ არის, რაც უსათუოდ მოხდება, არამედ მოთხოვნა, ამოცანა, რომელიც უნდა შეასრულოს ადამიანმა, მაგრამ ამ მოთხოვნას კატეგორიული ხასიათი აქვს“.<sup>3</sup>

**მშენებლის გამოვლენის სფეროები**

საკითხი ესთეტიკურის სფეროების შესახებ ესთეტიკაში პრობლე-  
მად იქცა. რომელი სფეროა ესთეტიკურის კეშმარტი გამომაველინე-  
ბელი—ხელოვნება თუ სინამდვილე? პრობლემის ამგვარად დასმა არ  
არის უნაყოფო საქმე, რამდენადაც ეს ხელს უწყობს ესთეტიკურის  
გარკვეულ ნიშანთა წარმოჩენას. ესთეტიკურის სფეროებთან დაკავში-  
რებით ერთი ასეთი მეთოდური კითხვაც წამოიჭრება: რა არის ჩვენში  
კვლევის ცენტრალური მიზანი, თვით სფეროები თუ ესთეტიკური?  
რა თქმა უნდა, ესთეტიკის ცენტრალური და საბოლოო მიზანი არის  
ესთეტიკურის არსის წვდომა. მაგრამ თუ სფეროების რკვევას ისე ვიწ-  
ყებთ, რომ ესთეტიკურის ცნება არ გაგვაჩნია, მაშინ თითქოს ვერც  
სფეროების ესთეტიკურობის ხარისხს გავარკვევთ. თუ ესთეტიკურის  
ცნება გარკვეული გვაქვს, მაშინ სფეროების კვლევაც აღარ გვჭირდე-  
ბა, სფეროები თავისთავად ჩვენ არ გვაინტერესებს.

ჩვენ წინასწარ გვაქვს არა ესთეტიკურის საბოლოოდ დადგენილი  
ცნება, არამედ ცნების გარკვეული ნიშნები. ჩვენ არა გვაქვს ყველა  
ესთეტიკოსისათვის ერთნაირად მისაღები კანონ-განმარტება ესთეტი-  
კურის შესახებ, მაგრამ როგორც ითქვა, ეს ისე არ უნდა გავიგოთ,  
თითქოს ესთეტიკის მეცნიერებას არავითარი ცნებითი განმარტებანი  
არ მოეპოვებოდეს. ლაპარაკია აბსოლუტურ ცნებაზე, მეცნიერების  
საბოლოო მიზანზე. ესთეტიკურის ცნების შესახებ განმარტებების,  
თეორიების ნაკლებობა როდია ესთეტიკაში, პირიქით, თეორიათა  
სიჭრელე, სიმრავლე ხაზს უსვამს ამ ფილოსოფიური დისციპლინის  
სპეციფიკას, რითაც ის ერთგვარად განსხვავდება ზუსტი მეცნიერე-  
ბებისაგან. თეორიათა სიჭრელე რაღაც ქაოსურ ვითარებადაც არ

უნდა წარმოვიდგინოთ, თითქოს ამ ნაირგვარობაში არ არსებობდეს გაღაპრებული ცნებითი ნიშნები.

ესთეტიკის მეცნიერების ისტორია, უწინარესად, ნიშნავს ესთეტიკურის არსის განმარტებების ისტორიას. მაგრამ დღეს ვერც ერთი მკვლევარი ვერ დაამტკიცებს ერთი რომელიმე განსაზღვრების აბსოლუტურ უფლებამოსილებას, რომ თითქოს მიღწეულია ესთეტიკურის საბოლოო საიდუმლოება.

ყოველი მკვლევარი, რომელსაც წინ უდევს გენიალურ მოაზროვნეთა განმარტებები, პირველ რიგში, ვალდებულია ნდობა გამოუცხადოს ჯერ საკუთარ თვალსაზრისს, დიდია თუ პატარა მისი შესაძლებლობანი. ე. ი. მან წინასწარვე უნდა მოგვეცეს ის საორიენტაციო ნიშნები, რითაც ის ხელმძღვანელობს მის წინაშე დასმული ამოცანების გადასაწყვეტად. მაგრამ ეს იმას სრულებითაც არ ნიშნავს, თითქოს მკვლევარი უნდა უგულებელყოფდეს ამ თეორიების აუცილებლობას კემპარტიტების პირველმალადებლის პრეტენზიით.

მაშასადამე, ესთეტიკაში არ გვაქვს სხვის მიერ გამოზადებული განსაზღვრებები ესთეტიკურისა. აქ არსებულ განმარტებათა შორის არც რომელიმე მათგანის ხელაღებით ამორჩევა და არც ზედმეტი ნდობა შეიძლება საკუთარი სუბიექტური უფლებებისადმი.

როგორც უკვე ითქვა, ესთეტიკურის სხვადასხვანაირობა რომ ვეძიოთ, ჯერ მისი ბუნება უნდა ვიცოდეთ, ისე თითქოს არ გვეცოდინება რას ვეძებთ. თუმცა ესთეტიკურის სფეროების კვლევის დასაწყისში ჩვენ არ მოგვეპოვება, შეიძლება ითქვას, სრული, საესე განსაზღვრება ესთეტიკურის ცნებისა, მაგრამ მაინც გაგვაჩნია ესთეტიკურის ცნებითი ნიშნების გარკვეული სიმყარე, რომელიც იძლევა ფილოსოფიური კვლევის დაწყების უფლებას. ამგვარი ნიშნებით ესთეტიკურის არსის ძიება სხვადასხვა სფეროებში ავსებს და ამდიდრებს ესთეტიკურის გაგებას; თავის მხრივ, თვით ამ ფორმების ესთეტიკურობასაც მრავალმხრივ სინათლე ემატება, ე. ი. ერთდროულად შესაძლებელი ხდება ვიკვლიოთ ესთეტიკურის ცნება და მისი სხვადასხვა ფორმები, როგორი სახითაც იგი ვლინდება განსხვავებულ სფეროებში. ესთეტიკურის სფეროების კვლევის დროს, ცხადია, ჩვენ არ გვევალება თავისთავად არც ბუნების, საზოგადოებრივი ცხოვრებისა თუ ხელოვნების კერძო საკითხების, ესთეტიკურიდან მოწყვეტით განხილვა. ე. ი. ჩვენ არ გვევალება ვიყოთ ბუნებისმეტყველნი, საზოგადოებათმცოდნე ან ხელოვნებათმცოდნე. ჩვენ გვევალება საზოგადოე-



ზისა და მშვენიერების, ბუნებისა და მშვენიერების ერთიანობა ვიკვლიოთ. ე. ი. ვიკვლიოთ ბუნება მშვენიერებაში და მშვენიერება ბუნებაში. ვარდის ნივთიერებათა ცვლის პროცესი არაა ჩვენი საქმე, მაგრამ ვარდის სილამაზეობა კი უნდა ვეძიოთ. მაშასადამე, როცა ბუნებასა და სინამდვილეში მშვენიერების არსებას ვიკვლევთ, ჩვენი მიზანია არა სინამდვილე როგორც ასეთი, ბუნება როგორც ასეთი, არამედ სინამდვილის მშვენიერება, ბუნების მშვენიერება როგორც ასეთი.

კიდევ ერთი ასეთი წინასწარ გასარკვევი საკითხი: რა განსხვავებაა ესთეტიკურსა და მშვენიერს შორის? ჩვენს ესთეტიკაში უმრავლესობა ესთეტიკოსებისა ამ სიტყვებს მიღმა განსხვავებულ ცნებებს ზედავს. ზოგ ფილოსოფოსს კი საკითხის ამგვარი დასმაც არ დასჭირდება. მაგალითად, ჰეგელისათვის ესთეტიკური და მშვენიერება არ განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ამ საკითხზე ჰეგელი წინადადებასაც არ ხარჯავს, რადგან ესთეტიკა მისი გაგებით სხვას არაფერს სწავლობს, თუ არა მშვენიერებას. ესთეტიკის „...საგანი არის ვრცელი სამეფო მშვენიერებისა“. ვიდრე ამ საკითხზე ჩვენ პასუხს გავცემდეთ, მანამდე კიდევ ერთი კითხვა ისმის: რა ჰქვია ესთეტიკის საგანს?

ესთეტიკაში მრავალი სადავო საკითხი არსებობს, მაგრამ, როგორც საზოგადოდ ცნობილია, ყოველი დავა როდია ღირებულების მქონე. არც უმნიშვნელოდ, მაგრამ არც ღირს მნიშვნელობის საკითხად გვეჩვენება ის, თუ რა დავარქვით იმ საგანს, რომელსაც ესთეტიკა სწავლობს. რა არის ესთეტიკის საგანი? ამ კითხვას ესთეტიკა პასუხობს თავიდან ბოლომდე, მთელი თავისი არსით, მაგრამ თუ რა ჰქვია მის საგანს, ამის გარკვევა შესაძლებელი უნდა იყოს ესთეტიკის კარგეშივე. ესაა მისი ობიექტის სახელდების საკითხი. მაშასადამე, ერთია კითხვა:—რა არის ესთეტიკის საგანი? მეორეა—რა ჰქვია ესთეტიკის საგანს?

ფილოსოფიური განმარტების კვალობაზე გარკვეულ სისუსტედ მიგვაჩნია ის გარემოება, რომ ესთეტიკის საგნის დასახელებაშივე იხსენებოდეს სიტყვა ესთეტიკური, რომ ესთეტიკა სწავლობს ესთეტიკურს, ან ესთეტიკა არის მეცნიერება ადამიანის სინამდვილისადმი ესთეტიკური მიმართების შესახებო. ეს გარემოება შეიძლება უბრალო სიტყვიერ ფორმალობად მოგვეჩვენოს, მაგრამ მას უფრო არსებითი მნიშვნელობა აქვს. აქ თითქმის ისეთივე ვითარებასთან გვაქვს საქმე, როგორც, მაგალითად, ასე რომ გვეთქვა: მათემატიკა არის მეცნი-

ერება მათემატიკურის შესახებ, გეოგრაფია გეოგრაფიულის შესახებო და ა. შ. ასეთ შემთხვევაში, რაც არ უნდა ვეცადოთ, ტავტოლოგიურობის ბრალდებას მაინც ვერ ავცდებით. ამასთან, ისიც უნდა აღინიშნოს. რომ სიტყვა ესთეტიკური მეცნიერულ ლიტერატურაში იმიტომ იხმარება ესთეტიკის საგნის სახელად, რომ იგი, როგორც უკვე აღინიშნა, გამიჯნულია მშვენიერებისაგან, რომ მშვენიერება და ესთეტიკური იდენტურ ცნებებად არ მიიჩნევა, რომ ესთეტიკურის ცნება შეიცავს თურმე რაღაც მეტს, ვიდრე ეს მშვენიერების ცნებაში მოიხზრება. წინამდებარე ნაშრომში ჩვენ ვეყრდნობით იმ თვალსაზრისს, რომ მშვენიერი და ესთეტიკური იდენტური ცნებები არიან. ამის შესახებ უფრო კონკრეტულად ქვემოთ გვექნება მსჯელობა.

თუ ესთეტიკოსი ამბობს, რომ ესთეტიკა სწავლობს მშვენიერებას, მაშინ მისთვის გარკვეული უხერხულობა იქმნება ცნობილი ოთხი კატეგორიის პრინციპის მიღების შემთხვევაში. ეს ოთხი კატეგორია, როგორც ცნობილია, არის შემდეგი: მშვენიერების, ამაღლებულის, ტრაგიკულისა და კომიკურის. თუ ვიტყვით, რომ ეს ოთხი კატეგორია არის მშვენიერების კატეგორიებიო, მაშინ ორი მშვენიერება გამოვა, რომ თვით მშვენიერებას აქვს მშვენიერების, ამაღლებულის, ტრაგიკულის და კომიკურის კატეგორიები. ე. ი. მშვენიერებას ჰქონია მშვენიერების კატეგორია. ამ უხერხულობის დაძლევის ზოგჯერ ცდილობენ იმით, რომ ამ ორ მშვენიერებას განასხვავებენ, როგორც მშვენიერებას ფართო გაგებით და მშვენიერებას ვიწრო გაგებით, მაგრამ „ფართო“ და „ვიწრო“ — ცნებების გამმიჯნავი ნიშნები არ არის.

მიგვაჩნია, რომ ესთეტიკა სხვას არაფერს სწავლობს თუ არა მშვენიერებას. ესთეტიკური და მშვენიერი სახეებით ფარავენ ერთმანეთს. თუ ვიტყვით, რომ ესთეტიკა შეისწავლის არამარტო მშვენიერებას, არამედ არამშვენიერ მოვლენებსაცო, პასუხი ასეთი შეიძლება იყოს: ესთეტიკა არამც და არამც არ შეისწავლის არამშვენიერს. ესთეტიკა განიხილავს იმ პროცესს, რის წყალობითაც, ვთქვათ, სიმახინჯის სიმახინჯეობა მოიხსნება და სილამაზის ჰერეტის რაღაცნაირი წყარო ხდება. სიმახინჯე სილამაზით მოიხსნება და იქცევა მხატვრულ ფენომენად როგორც სულიერი, დადებითი ღირებულება, მაგრამ ესთეტიკას სრულებით არ აინტერესებს სიმახინჯე, როგორც ასეთი.

ყოველი ფილოსოფიური დისციპლინა გარკვეულ ზოგადობას

სწავლობს. ორი ზოგადობა არ შეიძლება იყოს ერთი დისციპლინის ობიექტი. ორი ზოგადობის კავშირი კი შეიძლება იყოს და არის ერთი მეცნიერების საკვლევი საგანი, მაგრამ ამ შემთხვევაში ორი ზოგადობის კავშირი ნიშნავს ერთ ზოგადობას, როგორც კავშირის ზოგადობას. ლოგიკას, ეთიკას, ესთეტიკას და სხვებს თავიანთი ზოგადობანი აქვთ, მაგრამ ამ ზოგადობებს შორის კავშირიც შეიძლება არსებობდეს და ეს უნდა აინტერესებდეს შესაბამის მეცნიერებებს. ამ შემთხვევაში თვით ამ მეცნიერებებს შორისაც გამოიძენება კვლევის ერთიანი მეთოდური კავშირი. მაგალითად, ესთეტიკა ეთიკასთან ერთად ერთიანი ძალით იკვლევს სილამაზის სიკეთესთან და ბოროტებასთან მიმართების საკითხს. მაგრამ ესთეტიკის საკუთრივი სფერო არის ადამიანისა და სინამდვილის კავშირის ერთი ნაკადი, ერთი ზოგადობა, რომელსაც მშვენიერება ჰქვია.

როგორც უკვე ითქვა, არსებობს თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც ესთეტიკა სწავლობს არა მხოლოდ მშვენიერებას, არამედ კიდევ რაღაცას. ესთეტიკური ყოფილა უფრო ფართო ცნება, რადგან იგი მოიცავს არამხოლოდ მშვენიერებას, არამედ მის გარეთ მდებარე მოვლენებსაც. ე. ი. ის კი არაა სადავო, ესთეტიკა მშვენიერებას სწავლობს თუ არა, არამედ ის, კიდევ რაღაცას სწავლობს თუ არა. რა არის ეს „რაღაცა“, ამას ვნახავთ კატეგორიების მაგალითზე.

რაც შეეხება კატეგორიებს ესთეტიკაში, ეს არაა რაღაც დოგმად მიჩნეული რამ. მაგალითად, კანტისათვის ორი კატეგორიაა მოქმედი კატეგორია: მშვენიერებისა და ამაღლებულის. ჰეგელისათვის კი ეს კატეგორიები მშვენიერების ლოგიკურ-ისტორიული საფენურებია. დასავლეთის ესთეტიკის ისტორიაში კატეგორიებს ნაკლები ყურადღება ეთმობა.

როდესაც ესთეტიკურისა და მშვენიერების განსხვავებისა თუ იგივეურობის პრობლემას ვეხებით, აქ შეიძლება საკითხი ასე დაისვას: რაც ამაღლებულს, ტრაგიკულსა და კომიკურს აერთიანებს, ის მივიჩნიოთ ესთეტიკურად. მაგრამ ამდაგვარი გამაერთიანებელი სხვა არა არის რა, თუ არა ისევე მშვენიერება. ასეთ პროცესს, იმექანიკურად თუ წარმოვიდგენთ, მაშინ უნდა ვიფიქროთ, დარჩება თუ არა რაიმე მნიშვნელობა ამ კატეგორიების შინაარსში, როცა მას მშვენიერებას გამოვაცლით? საქმე ისაა, რომ არაფერი არ დარჩება არც ამაღლებულში, არც ტრაგიკულში, არც კომიკურში ისეთი „რაღაცა“, რომელსაც დამოუკიდებლად რაიმე მნიშვნელობა ჰქონდეს ესთეტიკისათვის. ის თვისებრივი

სხვადასხვაობა, რაც ამ კატეგორიებში ვლინდება, არის მხოლოდ მშვენიერების ფორმები. მაგალითად, თუ ტრაგიკული არის მხოლოდ უბედურება და ეს უბედურება არ არის „მშვენიერი უბედურება“, მაშინ ის ესთეტიკას კი არა, შეიძლება იურისპრუდენციას, ფსიქოლოგიას და სხვა მეცნიერებებს აინტერესებდეს. ესთეტიკისათვის ტრაგიკული ნაშნავს ისეთ უბედურებას, რომელიც კიდევ არის უბედურება და არც არის უბედურება. ესაა ისეთი განცდა უბედურებისა, რომელიც კოშმარულს კი არა, ნათელ სულიერ სილამაზეს გვანიჭებს, გვაყვარებს რა ნათელი სულის ადამიანს. თუ ტანჯვა, ჩვეულებრივ, ადამიანს ანადგურებს, ისე, რომ მასში ჩააქრობს სიკეთის ნაპერწკალს. ამისთანა ტანჯვას მართლაც უბედური უბედურება შეიძლება ეწოდოს. მაგრამ ჭეშმარიტ ტრაგიკულ ტანჯვაში ძლიერი, ნათელი სულის ადამიანები კიდევ უფრო ელვარებენ, თითქოს მათი ტანჯვა საწვავია დიდი სინათლისათვის. ასეთი ტრაგიზმის შემყურე ადამიანის ცრემლები მშვენიერების საფაქალითაა გაშსკვალული.

თუ ამაღლებულს გამოვაკელით მშვენიერება, არც ამაღლებული დაჩნება ესთეტიკისათვის საინტერესო. ასეთ შემთხვევაში ჩვენს წინაშე იქნებოდა არა კეთილშობილი გრძნობების აღმძვრელი ძალა, არამედ ძალა წამლეკავი, მრისხანე და გამანადგურებელი, რომელიც კი არ ამაღლებს ადამიანს, არამედ აშლავს მას. ასეთ შემთხვევაში მოწიწება, რიდი, კრძალვა კოშმარული შიშის სახეს მიიღებს და იგი ესთეტიკურის სფეროდან გადის.

ლალი, აზრიანი სიცილი ჭეშმარიტად მშვენიერი გრძნობის აღმძვრელია. „კაცობრიობა სიცილით ეთხოვება თავის წარსულს“ (მარქსი). სიცილი დიდი სერიოზული შინაარსის გამოხატვის იარაღია. კომიკური პერსონაჟი გვაგრძნობინებს საკუთარი პიროვნების უპირატესობას, გვაგრძნობინებს, თუ როგორი არ უნდა იყოს ადამიანი და ამ გრძნობაშივე ძევს მითითება, როგორი უნდა ვიყოთ. ლუარსაბ თათქარიძე რომ ნატურალურ პიროვნებად წარმოვიდგინოთ—ის საზიზღრობაა, როგორც ადამიანის ფუჭი არსებობის გამოხატველი, რადგან მასში არაფერია მშვენიერი. მაგრამ ილია ჭავჭავაძის ლუარსაბი ლუარსაბობის გამხელაა, მისი დაძლევაა, მასზე ამაღლებაა და ამ გზით მიღწეული ჭკვიანი და კეთილშობილი სიცილი ჭეშმარიტად მშვენიერი გრძნობის აღმძვრელია. იგი ჩვენში იწვევს მშვენიერების გან-

ცდას. მშვენიერია არა ლუარსაბობა სინამდვილის ენაზე, არამედ მშვენიერია ილიას ლუარსაბი, როგორც ლუარსაბობისთვის ცეცხლის წაქიდება. ეს არის უარყოფის უარყოფის დიალექტიკური კანონის მხატვრული ფაქტი.

ამ საკითხთან დაკავშირებით მოცემულია ცდა—კატეგორიების სისტემაში შეტანილი იქნეს ერთი ასეთი კორექტივი: მშვენიერების კატეგორიას დაერქვას სილამაზის კატეგორია. ეს არაა უბრალოდ სახელის ისეთი გამოცვლა, როგორც მაგალითად, ქალაქს ან ქუჩას შეუცვლიან. სილამაზე და მშვენიერება, მართალია ფილოსოფიურ წინადადებაში ხშირად მონაცვლეობენ ერთმანეთს, მაგრამ მათ შორის არსებითი განსხვავებაა. ამიტომ სილამაზის, როგორც მშვენიერების კატეგორიად მიჩნევას, დასაბუთება უნდა. სილამაზისა და მშვენიერების ასეთ დიფერენცირებას და საზოგადოდ კატეგორიების საკითხს არსებითი კავშირი აქვს მშვენიერების გამოვლენის სფეროების კვლევასთან. ზოგიერთი კატეგორია მოქმედია მხოლოდ ხელოვნების სფეროში და უფლებები არა აქვს საზოგადოებრივ სინამდვილესა ან ბუნებაში. კომიკურისა და ტრაგიკულის კატეგორიებს ბუნებაში ვერ ვნახავთ. მაშასადამე, ჭერ, ვიღრე თვით სფეროებს შეეფებოდეთ, საჭიროა წინასწარი საორიენტაციო ცნებითი ნიშნების კიდევ უფრო მკვეთრად მოქმადება, რითაც განვასხვავებთ მშვენიერებას (ესთეტიკურს) სინამდვილესა და ხელოვნებაში.

სილამაზის ცნებას ესთეტიკა არასოდეს არ უვლიდა გვერდს, მაკრამ იგი მშვენიერების კატეგორიის გარკვეულ საფეხურად რჩებოდა. ეს ახლაც ასეა და ასე უნდა იყოს, მაგრამ თვით სილამაზის ცნების კატეგორიის ხარისხში აყვანა, ანუ მისი ბირთვულ ცნებად ქცევა იმას ნიშნავს, რომ გავარკვიოთ სილამაზის კატეგორიის შინაარსობრივი ტევადობა, ე. ი. ის, თუ რამდენად აისახება მასში მშვენიერების მომენტი. საჭიროა გავარკვიოთ მისი გამოვლენის სფერო.

სიტყვა სილამაზე, ისე როგორც ყოველი, ჩვეულებრივი მეტყველებიდან წამოსული და ფილოსოფიურად განაზარსიანებული სიტყვა, წინასწარ უნდა მომზადდეს ცნებითი მნიშვნელობისათვის. ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი შესაძლოა გათავისუფლდეს ზოგიერთი წარმოდგენითი პირობითობისაგან. მაგალითად, როცა ვამბობთ, „სილამაზე“—ძირითადად წარმოგვიდგება მხოლოდ მხედველობითი შეგრძნებების სფერო. ეს სიტყვა არც ფონეტიკურად, არც სემანტიკურად არ კრძალავს, რომ მასში მოვიაზროთ აგრეთვე სმენითი მომენტიც, სახელ-

დობრ ის, რომ ბულბულის სტვენის განცდაც სილამაზის სფეროს მიეკუთვნოთ. მაგრამ სილამაზის წარმოდგენა თავისი ნამდვილი მნიშვნელობით მაინც ხილულ სამყაროს განეკუთვნება.

მშვენიერების გამოვლენის სფეროებთან დაკავშირებით, კატეგორიებზე იმიტომ შევაჩერეთ ამდენი ყურადღება, განსაკუთრებით კი სილამაზის კატეგორიაზე, რომ სილამაზე ბუნების კუთვნილებაა. ბუნების მშვენიერების სრულფასოვნების გამომხატველი სფერო არის სწორედ სილამაზის კატეგორია. უფრო ზუსტად, სილამაზის კატეგორია ასახავს ბუნების მშვენიერების ნამდვილ გრძნობას. ბუნებისეული სილამაზისა და ხელოვნებაში სილამაზის განსხვავებისათვის არაჩვეულებრივად უბრალო და მარჯვე გამოთქმა აქვს ჰეგელს: „სილამაზე ბუნებაში—ესაა მშვენიერი საგანი, ხოლო სილამაზე ხელოვნებაში—ესაა მშვენიერი წარმოდგენა საგნის შესახებ“. მშვენიერ საგანს განვიცდით თუ საგნის მშვენიერ წარმოდგენას, ამას არსებითი მნიშვნელობა აქვს. არსებითი განსხვავებაა ისიც, მშვენიერი საგანი ბუნების ნაწარმოებია თუ ცნობიერებისა. ესაა ესთეტიკური მიმართებისარი განსხვავებული ფორმა.

მაშასადამე, სილამაზე პირდაპირი ნიშნით არის საგნების თვისება, თუმცა სილამაზის თვისებას მივაწერთ აგრეთვე არასაგნობრივ მოვლენებსაც. როცა ვამბობთ, „ამ გოგონას ლამაზი სახე აქვს“—იგულისხმება სილამაზის პირდაპირი მნიშვნელობა. მაგრამ როცა ვამბობთ—„ამ გოგონას ლამაზი სული აქვს“,—იგულისხმება სილამაზის გადატანითი მნიშვნელობა.

როგორც აღინიშნა, არსებით განსხვავებასთან გვაქვს საქმე იმის მიხედვით—ლამაზი საგანი ბუნების ნაწარმოებია თუ ხელოვნებისა. ხელოვნების მიზანია, სტიქიაა მშვენიერება, სილამაზე, მაგრამ ხელოვანი ქმნის სილამაზეს არამხოლოდ ლამაზი საგნებით, არამედ ულამაზო საგნებითაც. ბუნების საგნები იმ შემთხვევაში აღძრავენ ჩვენში ესთეტიკურ ემოციებს, თუ ეს საგნები ლამაზია, მაგრამ ხელოვნებაში საგნებს ასეთი ბუნებრივი თვითღირებულება აღარ გააჩნიათ. აქ უმაღლეს სულიერ ღირებულებას საგანთა წარმოდგენებით ამოვიკითხავთ.

თავისთავად ბუნებრივი საგნის სილამაზე იპყრობს ხელოვანთა ყურადღებას. ლამაზი სხეული, გარეგნობა ქანდაკების, მხატვრობის, საზოგადოდ, სახვითი ხელოვნების განსაკუთრებულ თემას წარმოადგენს, რამდენადაც ადამიანის სხეული მოაზროვნე სუბიექტის სამყოფ-

ფელია. ამ შემთხვევაში ხელოვანი ილტვის გამოსახოს ის მიმზიდველ გრძნობა, რაც მას საგანში ეგულვება.

ელემენტარული ჭეშმარიტებაა: ბუნებაში არის როგორც ლამაზი, ისე ულამაზო საგნებიც. აქ ესთეტიკური მიმართება გვაქვს მხოლოდ ლამაზი საგნებისადმი. ულამაზო საგნებთან (ბუნებაში) არავითარი საქმე არა აქვს ესთეტიკას. ხელოვნებაში კი მოხსნილია ასეთი გამოჩენა. აქ მნიშვნელოვანია არა ბუნებრივი საგნები, არამედ მათი წარმოდგენები, ამ წარმოდგენების შინაარსი. მაშასადამე, ბუნების მშვენიერებაზე რომ ვლაპარაკობთ, ვგულისხმობთ საგნებს, მხოლოდ ლამაზ საგნებს. ულამაზო საგნები ბუნებაში ჩვენ არ გვანიჭებს ესთეტიკურ სიამოვნებას.

ბუნების ლამაზ საგნებს ვუწოდებთ იმ საგნებს, რომლებიც სიცოცხლის აზრს, სიცოცხლის სიხარულისა და ჭიკვარულის ნათელ სურათს გამოსახავს. ესაა ისეთი საგნები, რომლებიც ჩვენს უანგარო, არაპრაქტიკულ, სულიერ მისწრაფებებს პასუხობს. ე. ი. იდეას პასუხობს არა სულიერი რამ, არამედ საგანი. ჩვენში არსებული სიცოცხლის იდეას, როგორც არასაგნობრავ იდეას, პასუხობს, ესადაგება, ფორმას აძლევს ბუნების საგანი.

რა საბუთით ვახარისხებთ ბუნებაში ლამაზ და ულამაზო საგნებს, კეთილ და ბოროტ მოვლენებს? ჩვეულებრივ ადამიანური წარმოდგენისათვის ყოველ დროს შეინიშნება ასეთი დახარისხებისათვის მზადყოფნა. ადამიანმა იცის, რომელია საჭირო და სასარგებლო თუ პრაქტიკულად არასაჭირო, მაგრამ სასიამოვნო მცენარეები და ცხოველები. მაგრამ კრიტერიუმების დასახელება ძნელია. ძველი სპარსელების (ცეცხლთაყვანისმცემლების) რელიგიურ მოვალეობას შეადგენდა კეთილი (ორმუზდის საყვარელი) მცენარეების მოვლა-გახარება, ბოროტ მცენარეთა და ცხოველთა შემუსვრა. ისტორიული წარმოდგენები ცალკეულ მცენარეებსა თუ ცხოველებზე უმეტესწილად თანხვდება, მაგრამ არის შემთხვევები, როცა ძირეულად ეწინააღმდეგება კიდევ ერთკვამთ, გველის შესახებ რელიგიური წარმოდგენები: ზოგი მისი სახე-ლის ხსენებასაც მკრეხელობად თვლის. მაგრამ ვერავინ უარყოფს გველის „სატანურ-ესთეტიკურ“ ღირსებას.

ვასრიალდება ხეში ზმორებით  
ტანმოხატული უცხო ზოლებით,

ერთი სტყვიით, არის მცენარეები და ცხოველები, რომელთა ესთეტიკური ღირსება იმდენად ცხადია, რომ მასში ბუნების რელიგიურ-ტელეოლოგიურ მიზანდასახულებას ხედავენ, რომელთა მიმართ გრძნობა თუ აზრი ყოველი დროისა და ყოველი ხალხისა ადვილად აღწევს შეთანხმებას, მაგრამ არის სადავოც. ფილოსოფიურად აქ კატეგორიული მტკიცებებიც ძალას ვერ შეიძენს. ბუნების მრავალფეროვნება ძალზე მაცდურია ფილოსოფიისათვის. მაგრამ მაინც ფილოსოფია (ესთეტიკა) უარს არ აშობს მცენარეთა და ცხოველთა ბუნებრივ-ესთეტიკურ დახარისხებაზე. კრიტერიუმია სიცოცხლის იდეის გამოხატუელობის ნიშანი. „სიცოცხლის წარმოდგენის მიხედვით... არსებით განსხვავებებს, რომელთა თანახმად ცხოველებს მშვენიერს ან მახინჯს ვუწოდებთ, როგორც მაგალითად, ზოზონა, ნელა მოძრაფი მცონარა ცხოველი, ძლივს რომ მილოღავს, და მთელი მისი გარეგნობა ადასტურებს მის უუნარობას სწრაფი მოძრაობისა და მოქმედებისადმი, არ მოგვეონს ამ სიზანტის გამო. მაგრამ საქმიანობა, მოქმედება, მოძრაობა მოწმობს სწორედ სიცოცხლის უმაღლეს იდეალობას. ასევე არ შეგვიძილია მშვენიერად მივიჩნიოთ ამფიბიები, თევზების ზოგიერთი სახეობა, ნიანგები, გომბეშოები, მწერთა ესოდენ მრავალი სახე და ა. შ. მაგრამ განსაკუთრებით ულამაზოდ მიგვაჩნია, თუმცა თვალში გვეცემიან ხოლმე, ორსქესოვანი ნარევი ჭიშები... როგორც მაგალითად, ცხვირნისკარტა ცხოველი, რომელიც ფრინველისა და ოთხფეხი ცხოველის ნარევია“.

აქ შეიძლება ზოგიერთი რამ სადავო იყოს, მაგრამ ამ საკითხს გამოდევნება უფრო დაგვაშორებდა მთავარ მიზანს.

ერთი მხრივ, ბუნების მშვენიერი საგნები არის ფორმის მინიჭება ჩვენი სულიერი შინაარსისათვის. ე. ი. ვარდის სილამაზის ჰერეტიკისა ვარდის სილამაზეში ამოვიკითხავთ ჩვენი შინაარსის მოპასუხე ბუნებისეულ ფორმას. ხელოვნების ნაწარმოებში ერთბაშად, განუყოფლად აღვიქვამთ ფორმასა და შინაარსს. ეს ფორმა და შინაარსი ჩვენს იდეურ შინაარსს, მშვენიერებისადმი ლტოლვის მიმართულებას პასუხობს. მაგრამ ხელოვნების ნაწარმოებში ფორმა და შინაარსი გაცილებით ღრმა ერთიანობაშია. იგი ჩვენი ესთეტიკური იდეალის უფრო დინამიკური, ამოუწურავი პროცესით ხასიათდება. ხოლო ბუნების ლამაზი



საგანი და ჩვენი იდეალი ურთიერთთან გარეგან დამოკიდებულებაშია. მთის სილამაზე ჩვენს სულს დიდხანს არ ესაუბრება, თუმცა ჩვენს გრძნობას უფრო ხიბლავს, ვიდრე ნახატი მთის მომხიბველობა. ეს სილამაზე სულიერი შინაარსისათვის მალე ხდება მოსაბუზრებელი. იგი მიმზიდველია ჩვენი გრძნობებისათვის. ამ საკითხს საგანგებოდ ქვე-  
მოთ შევეხებით.

მაშასადამე, ბუნების მშვენიერებაზე რომ ვლაპარაკობთ, ყოველ-  
თვის ვგულისხმობთ მხოლოდ ლამაზ ან დიად საგნებს. ამიტომ უარ-  
ყოფითი ღირებულების საგნობრივი მოვლენები ესთეტიკას არ აინ-  
ტერესებს. ასეთი მოვლენები ხელოვნებაში სხვანაირ სახეს იღებს.

როგორც ითქვა, სიმახინჯის საიდუმლოს პონა ეს არის სიმახინჯე-  
ობის ესთეტიკური უარყოფა. სიმახინჯის პირუკუ მნიშვნელობის დანახ-  
ვა შესაძლებელი ხდება სწორედ სილამაზის პოზიციიდან. სიმახინჯეს ისე  
ვერ გადავაცირავებთ, თუ სილამაზის ბერკეტი არა გვაქვს. სიმახინჯის  
იდუმალება მხოლოდ სილამაზის საყრდენებით ხდება გასაგები. სიმა-  
ხინჯის ესთეტიკური ჰერეტიკა ნიშნავს, რომ ჩვენ ვჰერეტიკ-  
ობით და თითქოს მისი პირდაპირი სახე მიიღება ჩვენს აღქმაში. მაგრამ  
ხელოვნების წყალობით სიმახინჯეს შევაგებებთ არა მის შესაბამის პირ-  
დაპირ ემოციებს, არამედ მისი უარყოფითი შინაარსის ემოციებს. ჩვენ  
ეს მახინჯი საგანი გვანიჭებს არა კომპარულ განცდას, არამედ კომპა-  
რულის განმწმენდ ესთეტიკურ გრძნობას. მაშასადამე, სიმახინჯეს  
ვჰერეტიკთ ესთეტიკურის, სილამაზის მჰერეტიკელი თვალებით. ესაა სწო-  
რედ დიალექტიკის აშკარა ფაქტი. ესაა უარყოფის უარყოფის კანონის  
გამოვლენა ესთეტიკური მიმართების პროცესში.

მახინჯი ობიექტი პირდაპირი სახით არ აღსახება ჩვენს აღქმაში,  
არამედ ის აჩენს სილამაზის პასუხებს. ამგვარად იქმნება შინაგანი სი-  
ლამაზის რაღაცნაირი სურათი, ფსიქოლოგიურად უაღრესად რთული  
შემობრუნების სურათი. თუ ხელოვნებაში ამგვარად განიარაღებული  
არაა სიმახინჯე და იგი თავის პირდაპირ სახეს ინარჩუნებს, მაშინ საქ-  
მე გვაქვს კანტის ცნობილი გამოთქმის გარკვეულ გამოვლენასთან:  
„გენიოსი უგემოვნოდ და გემოვნება გენიის გარეშე“.

ახლა ჩვენს წინაშე კიდევ ერთი სირთულე გამოჩნდა. თუ მშვენი-  
ერების კატეგორიას დავარქვით სილამაზის კატეგორია, ამ უკანასკნე-  
ლმა თავისი სფერო უფრო დაავიწროვა, რადგან მასში შემოიფარგლა  
ბუნების სილამაზე. თუ ბუნების, გარეგნობის სილამაზეა აგრეთვე  
ხელოვნების გამოხატვის საგანი, აქაც სილამაზის კატეგორიის

გვაქვს საქმე. მაგრამ რიგი მოვლენებისა, რომლებიც უაღრესად სულიერი სილამაზის სახეებია, აღარ ეკუთვნის სილამაზის კატეგორიას. მაგალითად, „ლამაზი სახე“ სილამაზის კატეგორიას გვახსენებს. მაგრამ „ლამაზი სული“ უკვე აღარაა სილამაზის კატეგორიის კუთვნილება. ე. ი. ძველებური მშვენიერების კატეგორია გვეტყვის, რომ „ლამაზი სახეც“ და „ლამაზი სულიც“ შეადგენს მშვენიერების კატეგორიას. ე. ი. აქ თითქოს ჩვენ ხელოვნური სირთულე გამოგვივიდა, რადგან იქ „მშვენიერი სულის“ სფეროსთვის მშვენიერებს კატეგორიის აღდგენაა თითქოს აუცილებელი. მაგრამ აქ ასეთ გარემოებასთან გვაქვს საქმე:

„ლამაზი სახე“ — ჩვენს წინაშეა გარკვეულ კონკრეტულობაზე მითითება; „ლამაზი სული“ — ჩვენს წინაშეა ჭერ გაურკვეველი ფაქტი. „ლამაზი სული“ შეიძლება გამოხატული იქნეს არა მხოლოდ ძველებური გაგებით მშვენიერების კატეგორიის სფეროში, არამედ ამაღლებულის, ტრაგიკულისა და კომიკურის გზით. ძველებური კატეგორია მშვენიერებისა არ არის ერთადერთი კატეგორია, რომელიც სულიერ სილამაზეს გამოხატავს.

აღსანიშნავია, რომ მშვენიერების სხვადასხვა მოდიფიკაციები ვერ იტანენ კატეგორიებში ძალდატანებით ჩაქედვას. ხშირად შეგვიძლია ანალიზის გზით მხატვრულ ფენოქენში ამაღლებულის, ტრაგიკულისა და კომიკურის ნიშნები ერთად ვიპოვოთ. ხშირად კი ასეთი ფორმალური ნიშნები კატეგორიისა შეიძლება ვერც ვიპოვოთ. ასეთი ფორმალიზება, ემპირიული ფაქტების თეორიული შტამპით დახასიათება ესთეტიკის საქმე არაა. კატეგორიები მხატვრულ მოვლენებს კი არ ახარისხებს, არამედ მაგალითების, ფაქტების კლასის არსს, ზოგადობას არკვევს.

ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერების ურთიერთშეფარდების საკითხი არავის ისეთი ფართო ყურადღების საგნად არ გაუხდია, როგორც ეს ჰეგელის ფილოსოფიაში გვაქვს. ამასთან, ჰეგელის მთელი ფილოსოფია ამ ასპექტითაც თვალსაჩინოდ ავლენს მისი დიალექტიკური გონების სიმძლავრეს. ამ საკითხშიც ჰეგელი იძლევა უაღრესად მნიშვნელოვან „რაციონალურ მარცვალს“, როგორც დიალექტიკის ჩინებულ ნიმუშს.

ბუნების მშვენიერების მნიშვნელობა რომ გავიგოთ ჰეგელის „ესთეტიკაში“, ამისთვის საკმარისი არ არის მხოლოდ „ესთეტიკა“.

როდესაც ჰეგელი ბუნების მშვენიერების საკითხს იხილავს „ესთეტიკაში“. მას უკვე საქმის დიდი ნაწილი მოგვარებული აქვს „სულის ფენომენოლოგიას“, „ლოგიკას“ და რა თქმა უნდა, პირველ რიგში „ბუნების ფილოსოფიაში“. მისი ამოცანაა ჭერ ბუნების ცნება გაარკვიოს, შეძლებდეს ბუნების მშვენიერებისა. ხელოვნებისა და ბუნების მშვენიერების შეფარდება რომ გავიგოთ ჰეგელთან, ამისათვის საჭიროა ჭერ გავიგოთ, თუ როგორ შეაფარდებს იგი ბუნებას იდეასთან.

როგორც ვიცით, ჰეგელის აბსოლუტური იდეა ესაა იდეა თავის თავში ბუნებაშიღე. ბუნებაშიღე რომ ვაშობთ, ეს, ცხადია, ნიშნავს არა დროით. არამედ ლოგიკურ უწინარეობას. რა თქმა უნდა, ჰეგელისათვის როგორც ჩვეულებრივი ადამიანისათვის ბუნება პირველადი მნიშვნელობისაა. მაგრამ მისთვის ბუნება მეორადი მნიშვნელობისა ხდება როგორც ფილოსოფოსისათვის, რადგან ბუნების შინაარსი არის არა თვით ბუნება, არამედ იდეა; ფილოსოფიის ობიექტი კი, ჰეგელის მიხედვით, არის იდეა. როგორც კი ბუნებას დავაკვირდებით, ბუნების ფილოსოფიურ წაკითხვას დავიწყებთ, მაშინვე ბუნება უკან იხევს. ბუნების ფილოსოფიური წაკითხვის დროს თვითონ ბუნება, როგორც საგნობრიობა, ხელში შემოგვადნება და, ნაცვლად უშუალოდ ბუნებისა, ვიმეცნებთ ბუნების იდეას. „ეს ლოში“ კი არაა ფილოსოფიის საგანი (ჰეგელის შავალითია), არამედ ის ცნებითი ნიშნები, რაც ლოშს ლოშობას ანიჭებს.

ბუნება იდეის სხვადაყოფის ფორმაა. ბუნება არის დიალექტიკური უარყოფა იდეისა. ე. ი. ბუნებამ რალაცნაირად მოხსნა, გადააყირავა იდეის თავისთავადი მდგომარეობა. შემეცნება კი პირიქით იქცევა. თუ ბუნებამ უარყო იდეა, შემეცნება უარყოფს ბუნებას და აღადგენს იდეას, უფრო ზუსტად, შემეცნება ბუნების უარყოფით მიდის ბუნების იდეაშიღე. მაგრამ ეს არის, ცხადია, დიალექტიკური უარყოფა და არა, უბრალოდ, უაზრო უარყოფა. ე. ი. ესაა უარყოფა იდეის ენაზე, უარყოფა აზრის მისაღწევად.

ბუნების თვითღირებულება იდეასთან შედარებით დაბალია იმიტომ, რომ ბუნება არ არის აბსოლუტური აზრიანობა, იდეის პირდაპირი რეალობა. ბუნება აუცილებლობის გარდა შემთხვევითობის

ფორმაცაა და ამიტომაც აქვს მას „ფუჭი არსებობის“ ფორმებიც. ბუნების ყველა საგანი როდია აზროვნული ღირებულებისა. ბუნების მოვლენები სხვადასხვანაირად პასუხობენ სიკეთის იდეას და ა. შ. ამიტომაც, რომ ბუნებაში არსებობს როგორც მშვენიერი, ისე საზიზღარი საგნებიც.

ბუნება იდეის გამოვლენის დიალექტიკური ფორმაა. ჰეგელის აზრით, ბუნება არის თავის თავისაგან განსხვავებული სული, რომელიც მასში ნებივრობს. სული არის მასში ვაკნითური ღმერთი, რომელიც ვერც ლაგმავს და ვერც აღწევს თავის თავს.

მამასაღამე, ჰეგელის მოძღვრების მიხედვით, ბუნება არის განსხვავებული სული. ბუნების ფილოსოფია მოხსნის ამ განსხვავებას ბუნებასა და სულს შორის და სულს საშუალებას აძლევს შეიმეცნოს თავის თავი ბუნებაში. თუ შემეცნების მიზანი და სტიქია არის სული, როგორც ასეთი, მაშინ წმინდა სულის წმინდა აზრის (აზროვნებად) გასაგებად მას „ლოგიკა“ ეყოფოდა. თუ ბუნება ესაა ბუნებაში იდეის გაშლა, მაშინ ბუნება თითქოს რაღა შუაშია, იდეის თავისთავად არსს ჰეგელი „ლოგიკაშიც“ ხომ არკვევს. მაგრამ როდესაც სული იმეცნებს თავის თავს ბუნებაში, ეს ბუნების გაუფასურებას კი არ ნიშნავს. ეს ნიშნავს სულის განსხვავების, ბუნებად ქცევის პროცესის ფილოსოფიურ გაგებას, დიალექტიკურ შემეცნებას. როგორ გადაიქცევა სული სხეულად, ღმერთი ბუნებად? ეს კითხვები უსათუოდ უნდა გვახსოვდეს მის „ესთეტიკაში“ ბუნების მშვენიერების საკითხის გარკვევისას.

როგორ გადაიქცევა იდეა სხეულებრივად, ბუნების იდეა ბუნებად, როგორ შეიძენს შიგნითა არსი (შინაარსი) გარე არსს (ფორმას)—ესაა საფუძველი იმ საკითხისათვის, რომ გავიგოთ თუ როგორ გადაიქცევა მშვენიერების იდეა მშვენიერ მოვლენად. ბუნების იდეაში იმავდროულად ძეგს მშვენიერების იდეა. ბუნების იდეის განსხეულებრივება იმავდროულად ნიშნავს მშვენიერების იდეის ობიექტივაციასაც. იდეის ხორციელი ქმნალობა თავისთავად შეიცავს ესთეტიკურობას. მშვენიერება ნიშნავს იდეის გრძნობაღში გამოხატვას, იდეის გრძნობით დანახვას.

ჰეგელი ჩვეულებრივი ცნობისმოყვარე ადამიანის შეკითხვას უსვამს თავის თავს „ბუნების ფილოსოფიაში“: მანინც როგორ წარმოიშვება ღმერთიდან, სულიდან ბუნება? ამ კითხვას პასუხის მაგიერ ფილოსოფიურ უფლებას ჩამოართმევს იგი. ამგვარ კითხვაზე პასუხი,

ძისი აზრით, არ არის ფილოსოფიის საქმე; ეს კითხვა გულისხმობს, რომ პასუხს მოითხოვენ არა ფილოსოფიის, ცნების ენაზე, არამედ წარმოდგენების ენაზე. ასეთი წარმოდგენები კი შესახებ იმისა, თუ როგორ შექმნა ღმერთმა ბუნება, არის მითოლოგიის და არა ფილოსოფიის საქმე.

ბუნების ფილოსოფიის მიზანია გვიჩვენოს ბუნება როგორც ღვთაებრივის ფორმა და, ამავე დროს, ბუნებაში იპოვოს ბუნების შინაარსი, ღმერთი. მაინც როგორ იქცევა არახორციელი იდეა ხორციელ იდეად, ანუ ბუნებად? როგორ იქცევა არახორციელი მშვენიერების იდეა ბუნების მშვენიერებად? აი, ეს კითხვებია უმთავრესი ჰეგელის „ბუნების ფილოსოფიაა“ და „ესთეტიკაში“, სადაც ის ბუნების მშვენიერების საკითხს განიხილავს. ბუნების იდეის ბუნებად ქცევის კანონზომიერება დიალექტიკურ კავშირშია მშვენიერების იდეის ბუნებაში განხორციელების კანონზომიერებასთან. კანონზომიერებათა კანონზომიერი კავშირები ქმნის ჰეგელის გრანდიოზული სისტემის საფუძველს.

როგორც ითქვა, ზემოთ დასახელებული კითხვები ჰეგელისათვის ჯერ არ არის ფილოსოფიურ შეკითხვებად ქცეული. როგორ გადაიქცევა სული ხორციელებად — ეს მთელი მისი ფილოსოფიის ძირითადი კითხვაა. წარმოდგენებშერეულ პასუხებს ჰეგელი ყოველნაირად გაუბრუნებს. სულიდან ხორციელება როგორ წარმოიქმნება, ამის წარმოდგენა და მისი ისე დანახვა, ვთქვათ, როგორ გადმოედინება კოკიდან წყალი, ფილოსოფიის საქმე არააო, — აცხადებს ჰეგელი.

ჰეგელის ბუნების ფილოსოფია უმარტივესი საფეხურებიდან მიდის უმაღლესისაკენ. არაორგანული ბუნება, ესაა სულისაგან თითქმის დაცლილი; იდეის საგნობრივი მდგომარეობა გვაქვს, სადაც იწყება სიცოცხლე, მაგრამ ყოველნაირი ფორმა სიცოცხლისა არ არის იდეის თანაფარდი. აქაც იერარქიული საფეხურები მცენარეებიდან ცხოველებისაკენ, ფრინველებისაკენ, წარმოდგენილია იდეის განხორციელების ნიშნით. ბუნების ასეთი ფენობრივი განხილვა პირდაპირ კავშირშია ბუნების მშვენიერების საფეხურების განხილვასთან.

როდესაც გვაინტერესებს ჰეგელისეული ცნება ბუნებისა, ამ შემთხვევაში ჩვენ ისიც გვაინტერესებს. თუ როგორია მისი მეთოდი ბუნების გავებისა. „რა არის ბუნება?.. ამ კითხვაზე ჩვენ პასუხს გავცემთ თვით ბუნების შემეცნების, ბუნების ფილოსოფიის დროს. ბუნება ჩვენს წინაშე დგას, როგორც რალაცნაირი გამოცანა, პრობლემა და ჩვენ იმდენადვე ვგრძნობთ მოთხოვნილებას გადავწყვიტოთ ბუნების გამოცანა, რამდენადაც უკუვიდგებით მისგან. ბუნება გვიზიდავს

ჩვენ თავისკენ, ვინაიდან სული გრძნობს თავის არსებობას მასში. ბუნება ჩვენ ხელსა გვკრავს, როგორც რაღაცა უცხო, რომელშიც ჩვენი სული ვერ პოულობს თავის თავს“.<sup>5</sup>

„ბუნება რჩება გადაუქრელ პრობლემად, ვაკვირდებით რა მის პროცესებს, ვხედავთ რა მის გარდაქმნებს. ჩვენ ვისურვებდით მივსწვდომოდით უბრალო არსებას და გვეიძულებინა ეს პროტევისი შეეჩერებინა თავისი გარდაქმნები და გადახსნილიყო, გამოთქმულიყო ჩვენს წინაშე ისე, რომ იგი არამხოლოდ გვიჩვენებდეს თავის მრავალფეროვან ახალ-ახალ ფორმებს, არამედ გამოთქმულიყო უფრო უბრალოდ, ადამიანურ ენაზე და ებოძებინა ჩვენთვის გაგვეგო, რა არის იგი“.<sup>6</sup>

„რანაირად მიღის ზოგადსაყოველთაო თვითგანსაზღვრულობამდე? რანაირად გამოღის უსასრულობა თავის თავიდან და მიღის სასრულობამდე? კონკრეტულად საკითხი ასეთ ფორმულირებას იღებს. რანაირად მივიდა ღმერთი იქამდე, რომ შეექმნა სამყარო? ხშირად, მართალია, ჩვენ ვხვდებით წარმოდგენას, თითქოს ღმერთი არის რაღაც სუბიექტი, რაღაც თავისთავად არსებული სინამდვილე, რომელიც იმყოფება სამყაროსგან შორს... მას უნდა, რომ გაჰყოს კერძო ზოგადსაყოველთაოსაგან... ნამდვილად არსებული არის ერთიანობა ზოგადისა და კერძოსი“<sup>7</sup>. ღმერთი, ჰეგელის მიხედვით, ჩვენს ცნობიერებას ეძლევა ორგვარად: როგორც ბუნება და როგორც სული. „ბუნება არის პატარძალი, რომელსაც ერწყმის სული“<sup>8</sup>.

ბუნება არის იდეის სხვადაყოფნის ფორმა. ბუნება, როგორც განხორციელებული იდეა, ჰეგელთან არ ნიშნავს იმას, რომ ბუნება სულ მთლად იდეით იყოს გამსჭვალული. განსხვავება იმას ნიშნავს, რომ იგი თავის თავში შეიცავს იდეის უარყოფელ მომენტსაც. სხვა შემთხვევაში, ბუნება რომ იდეის მხოლოდ პირდაპირი, დადებითი განხორციელება ყოფილიყო, აღარც ღმერთი იქნებოდა, აღარც მისი განსხვავება. იდეა, რომელიც ასე ვთქვათ, დაიძრა ბუნებად ქვევისაკენ, თავის თავში, პოტენციურად ატარებდა თვითუარყოფელ ენერჯიას. ამიტომაც, — ამბობს ჰეგელი, — იდეა არ არის რაღაც სიმშვიდე და თავის თავთან მოუშორებლად მყოფი რამ. იდეა დაიძვრის თავის განსხვავებისაგან სწორედ იმ შინაგანი ბრძოლის, შინაგანი უარყოფის ძალით, რომელიც მას სხვადაყოფნის სახეს აძლევს. ბუნების ყოველი ნაკეთი, ან მისი უმაღლესი რანგის მოვლენები, რომლებიც სიცოცხლის იდეას ავლენენ, სწორედ ბუნების მშვენიერებას გამოხატავენ. მაშასადამე,

ბუნება. სადაც იგი იდევას, სიცოცხლის იდევას გვიჩვენებს, ყველგან ესთეტიკურია.

სილამაზე, ჰეგელის განმარტებით, არის „გრძნობადი მასალის აბსტრაქტული ერთიანობა“. რას ნიშნავს აბსტრაქტული ერთიანობა და როგორ განსხვავდება იგი ხელოვნების სილამაზისაგან?

„სილამაზე როგორც გრძნობადი მასალის აბსტრაქტული ერთიანობა“, ნიშნავს იმას, რომ იგი არაა კონკრეტული ერთიანობა. ისე როგორც ხელოვნებაში, სილამაზე აქ ფორმის თვისებაა, მაგრამ ჰეგელი არ ამბობს, რომ ბუნების სილამაზე არის უკვე ფორმაო. ეს სილამაზე თავის თავს, თავის განუხსენიებელ მარტივ შინაარსს გამოხატავს. თუ ხელოვნებაში სილამაზე რაღაც შინაარსია, მისგან განსხვავებულის ფორმაა, ყვავილის სილამაზის შინაარსი არის თავისი თავი, და თუ მასში რაღაც შინაარსს ამოვიკითხავთ, ესაა ჩვენი რეფლექსიის შედეგი. ჩვენ შეგვაქვს მასში შინაარსი. რა თქმა უნდა, ჰეგელი არ უარყოფს, რომ ბუნებას აქვს თავისი შინაარსი, რადგან ბუნება ობიექტივირებული იდეაა. მაგრამ ყვავილის ბუნებრივი სილამაზე თვითმყოფელია და არა შექმნილი, როგორც სულიერი შემოქმედების საგანგებო ფორმა. ამიტომ სულ სხვაა ის სილამაზე, რომელსაც ახასიათებს „...იდეალური, სულისმიერი სუბიექტურობა“. ესაა სულისა და გრძნობადის, ანუ ზოგადისა და ერთეულის კონკრეტული ერთიანობა. ხოლო აბსტრაქტული ერთიანობა არის „არა ჰეგემარიტად ნამდვილი“.

სილამაზე ბუნებაში ვლინდება, როგორც იდეის საგნობრივი მდგომარეობა. იდეის საგნობრივი მდგომარეობა ნიშნავს, რომ იდეა არაა გათავისუფლებული. იგი ჩატვიროებულია, ჩაფლულია მატერიის სიმძიმეში, მის ბურუსშია გახვეული. იდეა თავისუფლდება, თავის დამოუკიდებლობას აღწევს ადამიანის ცნობიერებაში. აი ასეთი სულიერი, „სუბიექტური ობიექტურობა“ იდეისა ან „ობიექტური სუბიექტურობა“ არის იდეის მაღალი საფეხური, იდეის თავისუფლების საფეხური. ამიტომ ასეთნაირი იდეა სხვაა და ბუნებაში თავისთავად მოცემული იდეა სხვაა. ამ უკანასკნელს ჰეგელი „იდეის საგნობრივ მდგომარეობას“ უწოდებს. ესაა იდეის მარტივი და გაუშუალებელი საფეხური. ხელოვნების სილამაზე კი ვლინდება ერთეულ სახეში, რომელსაც ჩვენ ვკვრეტთ არა როგორც შემთხვევით, იზოლირებულ, თვითნებურ მოძრაობებს, არამედ როგორც იდეის ჰეგემარიტ განხორციელებას ერთეულში.

თავისი ფილოსოფიის შესანიშნავი თვითდახასიათება გვაქვს ჰეგე-

ლის „ესთეტიკაში“, როცა ის ობიექტურ იდეალიზმს ახასიათებს. როდესაც ვამბობთ, რომ ბუნება არის ბუნების იდეის განხორციელება, რომ ბუნებაში სილამაზე არის „იდეის საგნობრივი მდგომარეობა“, ეს ნიშნავს, რომ ფილოსოფოსმა ეს იდეა უნდა გაათავისუფლოს ცნების სახით. ხოლო როცა ბუნების სილამაზეს ვჭკრეტთ, მასში ჩვენ მიანიჭ ვჭკრეტთ იდეას. მაგრამ ეს იდეა ისე ტყვადი, ისე პროცესუალური არაა, როგორც ხელოვნებაში მშვენიერების იდეა, ანუ იდეალი, როდესაც ამ ობიექტურ იდეას ვჭკრეტთ, ჭკრეტაში ესთეტიკურ მიმართებას ვამყარებთ ამ საგნობრივ იდეასთან. მაგრამ თუ ცნების ენაზე ვკითხულობთ სინამდვილეს, მაშინ მჭკრეტელნი არა ვართ და ვამყარებთ აზროვნებით მიმართებას. იდეას თავისი ხორციელება, თავისი ტანისამოსი შემოფელითება, განიწმინდება, იგი გაათავისუფლდება სხვადაყოფნის ტყვეობისაგან და იხილავს თავის თავს. ესაა ჭეგელის აბსოლუტური იდეის გზა აბსოლუტური სულისაყენ და აქაც ჭეგელი ამ გზის თვალსაჩინოებას მიმართავს: „სასიცოცხლო საწყისის ობიექტური იდეალიზმი ზდება ჩვენი როგორც სუბიექტის აღქმის საგანი, გრძნობადად ვჭკრეტთ და განვიხილავთ საგნებს. აზროვნება იჭერს ამ იდეალიზმს თავისსავე ცნებაში და იხდის მას თავის საგნად ზოგადსაყოველთაობის კუთხით, ხოლო ვიხილავთ რა სილამაზეს, ჩვენ ვიხდით მას ჩვენს საგნად ხილული რეალობის კუთხით“<sup>6</sup>.

ჭეგელის მიხედვით, ბუნებაში იდეა ვლინდება როგორც სიცოცხლე. ბუნების ყოველ ლამაზ საგანში ჩვენ იდეას ვჭკრეტთ როგორც ობიექტურ, თავისთვის და თავისთავად არსებულ იდეას, ესაა ობიექტური იდეალიზმი. მაგრამ ბუნების სულიერი საგნები ვერ აკმაყოფილებენ სულის უღრმეს მოთხოვნილებებს, რადგან „... შინაგანი სიცოცხლე არ იღებს აქ თავისი არსებობის თანაფარდ არსებობას“.

ჭეგელი განსაკუთრებულად მკვეთრ მიჯნებს არ ეძებს სილამაზესა და მშვენიერებას შორის. აშკარაა, რომ სილამაზე თავისი საკუთრივი შინაარსით მოვლენათა გარეგნობაში ძვეს, აქვს იდეისათვის პასუხის გაცემის უნარი, მაგრამ იგი გარეგნულობაა; ხორციელი მდგომარეობა, მშვენიერება კი უფრო ფართო ცნებაა, რომელიც არამხოლოდ ბუნების გარეგნობას, არამედ მთელ სულიერ სამეფოს მოიცავს. თუმცა ვიმეორებ, რომ ამ ტერმინების, სიტყვების ურთიერთმონაცვლეობაც მასთან თავისთავად გვხვდება.

იდეა თავის თავისკენ დაბრუნების გზაზე მალღდება. ეს გზა არის სუბიექტის სამყარო... „სუბიექტური ობიექტურობა“ და „ობიექტური



სუბიექტურობა“ იდეალში ვლინდება. იდეალის საგანგებო სხეული, მისი განმზოვრციელებელი არის ხელოვნება და ამიტომაც ხელოვნება ესაა მშვენიერების უმაღლესი სრულყოფილების გამოკვლენის ფაქტი.

### გუნება და ხელოვანი

როგორ განიცდის ხელოვანი ბუნების მშვეხიერებას, ან სულაც არამშვენიერ ბუნებას, — მრავალნაირად საინტერესო საკითხია. მაგრამ მსჯელობას კონკრეტული აზრი მაშინ ექნება, თუ გვეცოდინება, — სადაური და როდინდელი ხელოვანისა და ბუნების მიმართებაზე მსჯელობა.

ცხადია, ხელოვანი ბუნებასთან მიმართებაში მხოლოდ იმ ნიშნითაა საინტერესო, რამდენადაც იგი რაღაც სულიერ საზრდოს პოულობს გარესამყაროში. ბუნების სილამაზე ხელოვანს შემოქმედებით იმპულსს აძლევს. ზოგჯერ იმპულსიდან თემა წარმოიქმნება. გვიხატავს რა ბუნების სურათებს, ამ ძალით დამუხტული ხელოვანის სული, მისი ფსიქიკური სამყარო რაღაც სხვანაირი ხდება. ბუნების აღქმის განვითარებას თავისი ისტორია აქვს. მაგრამ აქ ქრონოლოგიურად ზუსტ ისტორიაზე არაა ლაპარაკი. შეიძლება განვასხვაოთ ძველი და ახალი ეპოქის მიმართება ბუნების აღქმაში. ახალ ეპოქას ბუნების ესთეტიკურ-შემოქმედებითი აღქმის თვალსაზრისით იწყებენ XVII საუკუნიდან. ბუნების აღქმის სიახლის ძირითად ნიშნად შეიძლება მივიჩნიოთ ბუნების ესთეტიკური შეგრძნების გათავისუფლება რელიგიური გრძნობისაგან.

ბუნების რელიგურ-ესთეტიკური აღქმა ნიშნავს გარკვეული რელიგიური წარმოდგენების, სიმბოლოების თანამონაწილეობას ბუნებასთან მიმართებაში. ახალ დროშიც „გარე სამყაროს არ დაუკარვავს თავისი იღუმალება, პირიქით, ის, გარკვეული აზრით, კიდევ უფრო გამოსაცნობი გახდა, ვიდრე წინათ, როცა მარტივი მითების წყალობით ყველაფერს ჰქონდა თავისი ნათელი აზრი“.<sup>9</sup>

თუ მითების წარმომავლობის სოციალურ-ფსიქოლოგიურ ძირებს სიღრმეში ჩავეყვებით, თვით ეს სიმბოლოები, მისი წარმოშობის თავისთავადი ფაქტი მეტად რთული აღმოჩნდება. მაგრამ მითებს მართლაც ადვილად გადმოსაცემი ხასიათი აქვს. საინტერესოა, რომ მარტო ესთეტიკური თვალთ არ განუსხვავებია ადამიანს ერთმანეთისაგან წალკოტი და უდაბნო. აქ ბიბლიური წარმოდგენები გადაეჭლო ადამიან-

ნის მიერ ბუნების სილამაზისა და ულამაზობის კვრეტას. ადამიანებს ბუნების სილამაზე ბუნების სასჯელად მიაჩნდათ, ხოლო ასეთი სასჯელის უფლება მხოლოდ განგებას გააჩნდა. ბუნების აყვავება კი ღვთიურ გულუხვობად იქნა მიჩნეული. „... ადამიანებს ყოველთვის მიაჩნდათ ველური უდაბნო ბოროტ სულთა სამყოფელად. ძველი სპარსელების რელიგიური წარმოდგენებით არიშანი და მისი ბოროტი სულები ბუდობდნენ თურანის სტეპებსა და ბედნიერი რანისაგან ჩრდილოეთით არსებულ უღრან ტევრში. ბედნიერი ირანი კი იმყოფებოდა ორმუხედის სამფლობელოში. ასევე ეგვიპტელებთან ბოროტი ტიფონი მეფობს ლიბიის ქვიშნარ სტეპში, ხოლო ოსირისი ნაყოფიერ ეგვიპტეზე. ასეთი აზრი უდაბნოს შესახებ, როგორც ბოროტ სულთა თავშესაფარზე, მეტად თუ ნაკლებად ვლინდება ბიბლიაშიც...“<sup>10</sup>

წალკოტისა და უდაბნოს მიმართ ღმერთისა და ეშმაკის ხელს ასეთნაირად ხსნიდნენ ქრისტიანი თეოლოგები: ღმერთმა თავისი პირველი პარმშო ყოველი სიკეთით აღჭურვა. ედემის ბაღი იყო ადამისა და ევას სავანე. როცა ისინი ღმერთმა დასაჯა, წალკოტიდან უდაბნოში გააძევა. ასე დაისაჯა პირველი ადამი. მაგრამ ადამ მეორე (ქრისტე) კი უდაბნოდან ბრუნდება სამოთხეში.<sup>11</sup>

ქრისტიანი თეოლოგები კიდევ უფრო შორს წავიდნენ. ღვთის რისხვა ღვთისავე წყალობით განელდა და თითქოს ამიტომაცაა, რომ მთელი დედამიწა არ იქცა უდაბნოდ. ხოლო იმ ქვეყნებში, სადაც ქრისტიანობა დამკვიდრდა, ბუნებაც გამოცოცხლდა, უფრო ნაყოფიერი და ლამაზი გახდა. ეს მიჩნეულ იქნა ქრისტეს მიერ უდაბნოში სატანის დამარცხების სიმბოლოდ.<sup>12</sup>

ბუნების ესთეტიკურ აღქმას ასეთი სიმბოლოები არ აძლევს დამოუკიდებლობის უფლებას. რელიგიური მომენტის სიმძლავრე თავს იჩენს ძველ ხელოვანთან. ახალი ხელოვანი კი ამ სიმბოლოებს ცვლის თავისი წარმოსახვის ესთეტიკური პრინციპებით. როდესაც ჩაილდ პაროლდი ამბობს, „...რომ მთები მას მეგობრებად ესახება — ოკეანე თავის სახლად, რომ ტყე, უდაბნო, გამოქვაბულები და მქუხარე ტალღები საუკეთესო საზოგადოებაა და ის მზად არის გასცვალოს თვით სამშობლოს პოეტები ბუნების პოემებზე, წიგნთა წიგნზე, რომელიც დაწერილია მზის სხივით ზღვის მშვიდ ზედაპირზე...“<sup>13</sup> რა თქმა უნდა, ესეც ბუნების სიმბოლური წარმოსახვაა. მაგრამ ბაირონს ეს სიმბოლოები მითოლოგიისგან არ მიუღია. ეს არის თავისუფალი წარმოსახვის ესთეტიკურ პრინციპებზე დაფუძნებული სიმბოლოები.

თუ ახალი პროექტი ნაკლებად ახვევდა თავს ბუნებას, ახალი პროექტი დიდი სითამამით და დიდი სუბიექტიურობით ქმნის ბუნების მხატვრულ სურათებს. განსაკუთრებით ბუნებაში ახალი ხელოვანი სილამაზეს. ლამაზ ფაქტთა აღმძვრელ წყაროს ეძებს.

ხელოვანი ბუნებაში უშუალოდ მორალურ თანამგრძობელს ეძებს. ბუნებაში განმარტობა თუმცა შეიძლება სევდას აღრმავებდეს, მაგრამ რომანტიკოს პროექტს მაინც თითქოს გულზე მოეშვება ხოლმე. აქ საინტერესოა ერთი გარემოება: ხელოვანს თავის თავი, როგორც ხელოვანი, ავიწყდება განსაკუთრებული მღვლეარების დროს, როცა იგი წივირი ხდება მოვლენათა ურთიერთობისა. მაგრამ ძნელია ამგვარი საზღვრის პოვნა, თუ რამდენად თავისუფლდება ხელოვანი მიზნობრივი ემოციებისაგან, რამდენად უშუალოა ბუნების მიერ აღჭრული შთაბეჭდილებები. თუ ხელოვანი ბუნებისაგან მიღებულ მეტად ფაქიზ ღელვას მუშტრის თვლით უყურებს, რამდენად სასარგებლო მხატვრული თემის საგანი შეიძინა, არა გვჯერა მისი ცრემლებისა.

აქ საკითხი ეხება ბუნების სილამაზის კვრეტის პროცესს. ამ პროცესს სხვადასხვა ფაზა აქვს. ერთია სწორედ ის უშუალო წრფელი აღქმა ბუნებისა, როცა ხელოვანი იმასვე გრძნობს, რასაც მისი მკითხველი, მაგრამ მას ამ დროს არც კალამი ელანდება და არც ფუნჯი. ბუნების განცდის ეს პირველსადეხური არის მისი, როგორც ხელოვანის ბუნებასთან დამოკიდებულების არახელოვნებითი, არაშემოქმედებითი პროცესი. ბუნების აღქმის უშუალო პროცესი ნამდვილ ემოციურ ზეგაქუნას მხოლოდ მაშინ აღწევს ხელოვანზე, როცა იგი თავის ცნობიერებას შემოქმედებითი აქტისგან მოწყვეტს.

როცა ხელოვანი ბუნებისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებებს გასო-სახვის საგნად აქცევს, ის უკვე ბუნების სილამაზისადმი ტკობობით მიმართებას წყვეტს. ახლა მისი გატაცება (ხატვის პროცესში) არის თვით შემოქმედებით გატაცებაზე აღმოცენებული ემოციები. ასეთი სიხარული, ემოციები ბუნების მოვლენებს კი არ ეკუთვნის, არამედ თვით ხატვის პროცესს. ამ შემთხვევაში კი მნიშვნელობა არა აქვს იმას. ბუნების საგანი ლამაზია თუ ულამაზო. სილამაზე თვით ხატვის პროცესს გააჩნია.

უფრო მარტივი მაგალითებითაც შეიძლება იმის ჩვენება. რომ უშუალო ადამიანურ-ემოციური მიმართება ბუნების სილამაზისადმი სხვაგვარია და შემოქმედებითი გარდასახვის პროცესის თანამღვეარი ესთეტიკური განცდა კი სხვაგვარი. მხატვარი, რომელიც სატრფოს

ხატავს, ხატვის პროცესში მისადმი სატრფიალო თავდავიწყებას ვერ მიეცემა; თუ არა და ფუნჯი უნდა გადასდოს გვერდზე.

ბუნების სილამაზე ფიქრებს ალამაზებს, აღმაფრენას აძლევს ჯელოვანს. მაგრამ როცა ბუნებას ის გამოხატვის საგნად ხდის, მაშინ ბუნება, როგორც რეალობა, უკან იხევს და მის მაგივრად მხატვრული წარმოსახვის მასალის მნიშვნელობას იძენს შთაბეჭდილებები. პოეტმა რომ ბუნების წიაღში სცადოს ბუნების პოეტური სახის შექმნა, უფიქრობთ, მეტად ხელოვნური ძალდატანება იქნება შემოქმედებით წარმოსახვაზე.

გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერის მოგზაურობის წლებში“ ერთი ასეთი მშვენიერი ეპიზოდიცაა გადმოცემული. ფილინა (მეტად შთამბეჭდავი ხასიათი ონავარი ქალიშვილისა) მწარე ირონიით გააძევებს ერთ „ქალაქელს“, რომელიც ხან წიგნში იკუყიტება, ხან გარემო ბუნების მომხიბვლელობას ენამზეობით ამკობს. ბუნების სილამაზით თუ ტკბები, უხერხულია ტკბობის პროცესშივე ტკბობის შესახებ ლაპარაკი. ეს იგივეა, — დასძენს ფილინა — ცეკვის დროს ფიქრობდე და ლაპარაკობდე ცეკვის პროცესზე.

ბუნების განცდის პროცესში თუ ჩვენ მართალი ემოციები გვინდა მივიღოთ, უნდა ვიყოთ უშუალონი, ჩვენი მიმართება უნდა იყოს თავისუფალი სხვა მინარევებისაგან (ლექისისთვის, ტილოსთვის სასარგებლო მასალად არ უნდა ვკვრეტდეთ ბუნების სიტუტრფეს. მწერალი, რომელიც სამწერლო მასალის მიზნით ეძებს თავგადასავალს, უმეტესწილად ეურნალისტურ შედეგს აღწევს). ემოციები ბუნებისადმი ჯელოვნური არ უნდა იყოს. ადამიანი უნდა გაბუნებრივდეს, მიზნის გარეშე უნდა კვრეტდეს იმ სილამაზეს, რაიც უმიზნოდ შეუქმნია დედა-ბუნებას.

ხელოვანისა და ბუნების, თუ შეიძლება ითქვას, საგანგებო შეხვედრა ყოველთვის ასეთი ბუნებრივი ვერ იქნება. პუშკინი, ლერმონტოვი, ილია ჭავჭავაძე... დიხაც ფილოსოფოსობენ — ყაზბეგისა და თერგის მკვრეტელნი. მაგრამ აქ მიმართების რამდენიმე ფსიქოლოგიური მომენტია გასარჩევი. სახელდობრ, როგორ უნდა გავიგოთ, ვთქვათ პუშკინის ერთი განცხადება, რომ ყაზბეგის მთას ახლა მან ისევე მობეზრებით ჩაუარა, როგორი განწყობითაც ის მიცურავდა ერთ დროს ჩატირდაგის ტბაზე („მოგზაურობა პეტერბურგიდან არზრუმამდე“). აქ დაჭერილია მეტად საგულისხმო ნიუანსი — ხელოვანის დიალოგის მთხოვნელ სულსა და ბუნებას შორის. ეს არის გარკვეული განმზიდველობის

მომენტი ბუნების მიმზიდველსავე მიმართებაში. ასეთი დიალექტიკა ახასიათებს ბუნების სილამაზის გრძნობასაც.

როდესაც ილია ჭავჭავაძე ერთმანეთს უპირისპირებს დიდებულს, მიუჯარებელ მყინვარს და გიჟმაყ თერგს, ეს არის სწორედ ბუნებაში სიცოცხლის იდეის სიმბოლური წაკითხვა. თერგი მოძრაობის, სიცოცხლის სტიქიას გამოხატავს და პოეტის სულიც მხოლოდ ასეთ ქმედით თანამოსაუბრეს ელტვის. ამ შემთხვევაში ადგილი აქვს ბუნებას რომანტიკულ გამოწვევას, ერთგვარი დიალოგის მოთხოვნას. ცხადია, პოეტი არ თმობს სულიერ ექსტაზს და ბუნებას შეჰყურებს როგორც მოაზროვნე სული. ბუნების სილამაზისადმი რომანტიკული მიმართების თავისებურება ისაა, რომ იგი ელტვის გაბუნებრივებას, მაგრამ ვერ აღწევს მასთან „სამოთხისებურ სიმშვიდეს“, ის უკვე მას დაეკარგა ადამის პირველქმნილი ცოდვის მსგავსად. რომანტიკოსი პოეტი ბუნების სილამაზეში სულიერ შინაარსს ეძებს და კვლავ უკუიქცევა თავის სულიერ სამყაროში, ისევე მის შინაგან „მე“-ში იძირება. ბუნებასთან ეს კონფლიქტი სულისა იმდენად მომხიბვლელადაა წარმოდგენილი რომანტიკოსებთან, რომ ისინი ბუნების შვილებადაც არიან ხოლმე მიჩნეულნი. რომანტიკოსები ილტვიან ბუნებისაკენ, მაგრამ უკუიქცევიან, წარმოგვიდგენენ რა ამ სულიერ მოვზაურობის წარმტაც სილამაზეს. რომანტიკოსებმა გვიჩვენეს ადამიანის სულიერი გათიშულობა და ამავე დროს ბუნებასთან შერიგების წყურვილი, მაგრამ ისიც გვიჩვენეს, რომ ბუნებრივი სამყარო მათთვის მიამიტი მომხიბვლელობისაა. როგორც ბავშვის ტიტინი გვატკობს, მაგრამ ვერ გვიწივს სულიერ პარტნიორობას, ასეთი ვითარება გვაქვს ბუნების რომანტიკული წარმოსახვის შემთხვევაში.

ხელოვანის მიმართება ბუნების სილამაზისადმი გარკვეულ ფაზებად დავყავით. ერთია, როცა ხელოვანი ეწლევა ბუნების სილამაზეს და მიღწეულია ისეთი ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, რასაც ჰქვია თავდავიწყება. ამ დროს ხელოვანი ნამდვილი წრფელი აღმქმელია, მას თავისი თავი არ ახსოვს. ის ხარობს როგორც ჩანჩქერი, როგორც ცვარით დათრთვილული მთის ფერდობი... ბუნების სილამაზის ეს ფაზა ნიშნავს ხელოვანის ბუნებასთან შეერთების, მის სტიქიაში გადასვლას განცდას. ამ დროს ხელოვანი ტოვებს მოლბერტს, პოეტს თითქოს ეჯავრება საწერ-კალამი. თითქოს რაღაც საჩოთიროც ჩანს, ასეთი სინატიფე გაეხვიოს იმ ფორმებში, რომელიც ადამიანს სახელს, პატივს მოუხვევს, სარგებლობას მოუტანს. აქ შემოქმედის ფანტაზია მდიდრდებ-

ბა, იქცევა რა ბუნებად, მაგრამ პასიურია ამ დროს მისი შემოქმედებითი წარმოსახვა. როცა მთის საუბარი ცასთან ხელოვანს აღტაცებას ჰგვრის, მაშინ იგი მსმენელია. მაყურებელია ბუნების ხელოვნებისა. როცა ის თავის პროზაულ ქალაქში, ან ქოხში ბრუნდება, ძილში, სონმარში კვლავ გაცოცხლდება უკვე სურათები ბუნების ნამდვილობისა. ხელოვანის (პოეტის) შემოქმედებითი ფანტაზია აქ აუწევებს თავის ფრთებს. რაც შეეხება მხატვრებს, ხატვის პროცესში, როგორც უკვე ითქვა, ბუნების სილამაზისადმი ადამიანური უშუალო მიჯაჭვულობა განვლილი ეტაპია. როცა ის ხატავს, მისი გატაცება უკვე ფანტაზიის სამყაროს ეკუთვნის, განსხვავებით მხატვრის იმ მეგობრისაგან, რომელიც მას ამ დროს გვერდით უზის — აკვირდება ხან ციური ფუნჯის, ხან კი მხატვრის ფუნჯის საკვირველებას.

არც ისაა სწორი. როცა ხელოვანი ჩვეულებრივ ადამიანად იმკვარად ცხადდება, რომ არაჩვეულებრიობის ნათამაღს არ ეუტოვებო. არც ისაა სწორი. ხელოვანს რომ ადამიანობის სანეტარო ჩვეულებრიობაც წავართვათ. მაგრამ ხელოვანი სხვა სამყაროა შემოქმედების პროცესში (საზოგადოდ როგორც შემოქმედელი). ჩვეულებრივი ადამიანისაგან ხელოვანი მხოლოდ შემოქმედებით პროცესში განსხვავდება. ასეთი უნარი მასში არასოდეს ქრება. მაგრამ სტიქიაში ის მხოლოდ მაშინაა, როცა „ფაუსტს“ უშუალოდ ქმნის მისი აქტორი.

ადამიანს ძალიან ხშირად უწოდებენ მიკროკოსმოსს. ეს იმას ნიშნავს, რომ ადამიანში განხორციელებულია იგივე შინაარსი, იგივე ფუნქციონება, რაც ახასიათებს კოსმოსს. ადამიანის სასიცოცხლო ორგანიზაცია კოსმიურია.

კოსმოსსა და ადამიანს შორის ესთეტიკური კავშირი მუდამ იყო ადამიანის დაკვირვების საგანი. თვით უძველესი ასტრალური რელიგია კოსმოსისა და ცხოველების, მცენარეების, ადამიანის სიმბოლურ კავშირებს გამოხატავდა.

კოსმოსისა და ადამიანის კავშირი დღესაც მრავალნაირი კუთხით იმყრობს ცფრადლებას, საზოგადოდ ეს უყიდევანო საკითხია. ჩვენ ვვანტეგრეებებს მხოლოდ ერთი ასპექტი, ძირითადად მუსიკალური კავშირის საკითხი ძველ შეხედულებათა განხილვის შექმნე.

პოთაგორას მიეწერება ცნობილი აზრი, რომ კოსმოსს გააჩნია მუსიკა. ციური სხეულები მოძრაობა მუსიკალურია. მაგრამ ჩვენ ამ ხმებს ვეღარ აღვიქვამთ. როგორც ზღვის პირას მცხოვრები ადამიანის სმენა

შეჩვეულია ტალებების შხულის აღქმას, ასევე ადამიანიც შეჩვეულია კოსმიურ ჰანგებს.

მუსიკალური კავშირი კოსმოსსა და ადამიანს შორის არამხოლოდ სულის ფენომენია, არამედ ადამიანის ბიოლოგიურ არსშივეა ჩატანებული. ეს კოსმიური მუსიკალობაა ადამიანში სიცოცხლის რიტმი. გულის პულსი რიტმულია და ეს უბრალო შემთხვევითობა როდია.

სამყაროს თავისი კანონზომიერი მოძრაობის წესის გამო ჰქვია კოსმოსი, ამით განსხვავდება იგი ქაოსისაგან. ძველ მოაზროვნეთა წარმოდგენით ეს წესი ემყარება რიცხვთა წესს. რაც შეეხება რიცხვს (როგორც მათემატიკურ წესს), მას ემყარება მუსიკა. როგორც ფიქრობდნენ შუა საუკუნეების მოაზროვნეები. ეს პროპორციული რიცხვი, ბევრებში გამოხატული, არის მუსიკა. რაც შეეხება ადამიანში განხორციელებულ რიტმულ პროცესს. ესეც რიცხვთა წესს ემყარება. არ შეიძლება სისხლის მიმოქცევის წესი, პულსირება იყოს რაღაც თვითნებური. მაგრამ რიცხვი, შეიძლება ითქვას. პროპორციულ-რიტმული რიცხვი. გვიჩვენებს კოსმოსისა და ადამიანს ბუნებაში საერთო მუსიკალურ წყობას. ოღონდ თქმა იმისა. რომ ადამიანის სიცოცხლე რიტმულ წესს — მუსიკალურ წესს ემყარება. — ბევრს არაფერს ნიშნავს. ძველ მოაზროვნეთა შეხედულებებში, მართალია მითოლოგიური სიმბოლური სახით, მაგრამ მაინც გარკვეულად დაკონკრეტებულია ამ კავშირის ფორმები.

მუსიკა მარტოდენ რიტმული ფენომენია როდია. მართალია. ეს არის მისი საფუძველი, მაგრამ მუსიკა ხასიათის, განწყობილების მრავალფეროვნებაა. ხასიათს, ტემპერამენტს შორეული წარმმართველი ძალა გააჩნია, — ფიქრობდნენ ძველი მოაზროვნეები. მაგალითად. მთვარე ადამიანში აძლიერებს გელანტოლიას, რადგან იგი ადამიანში აძლიერებს სინოტივეს. მზე კი აწიობს სინოტივეს და ტემპერამენტულ სანგეინიკური ხდება. თავის მხრივ ხასიათის ამ ფორმების ცვლილებებს კოსმიური მუსიკალური სიმბოლოები გააჩნია. ამ შეხედულებების მიხედვით ოქტავის ტონებს შეესაბამება წმინდები პლანეტები: მთვარე, მერკური, ვენერა, მზე. თუპიტერი, სატურნი, ვარსკვლავებით მოჭედული ზეცა. ეს აზრი ეკუთვნის ესპანელ რამოს და პარეხას (1440—1510 წწ.). პლანეტებს, ადამიანის გრძნობებსა და მუსიკას შორის კავშირის შესახებ მსჯელობას თავისთავად დიდი ხნის ისტორია აქვს. მაგრამ დასახელებული ავტორი ძალზე კონკრეტულად ცდილობს გააპიროვნოს პლანეტებს, ტემპერამენტსა და მუსიკას შორის კავშირი.<sup>14</sup>

## აღამიანის ბუნება ესთეტიკურ კატეგორიაში

ესთეტიკური კატეგორიები ესთეტიკურის არსს გამოხატავს. მაგრამ თვით ეს კატეგორიები, როგორც ესთეტიკური მიმართებების სხვადასხვა ფორმები, სწორედ მშვენიერების გაადამიანურების ნიშნით განი-რჩევიან ერთმანეთისგან. მაგალითად, კომიკურის ან ტრაგიკულის კა-ტეგორიის შინაარსს ჩვენ ვერ ამოვიკითხავთ ბუნებაში. ბუნებამ არ იცის არც ტრაგიკული, არც კომიკური. რაც შეეხება ამალღებულ ესთეტიკურ მიმართებას — ბუნების სიდიადის განცდას ადამიანში, ეს არის კავშირ-მიმართების ფორმა. ხოლო სილამაზის კატეგორია ყველა სხვა დანარჩენი კატეგორიებისაგან განსხვავდება იმით, რომ ის ყველა-ზე უფრო მეტად ბუნებისაა. ცხადია, მისი აღმქმელ-შემფასებელი ადამიანია, მაგრამ სილამაზის კატეგორიის შინაარსი არის ბუნებრივი სილამაზე, საგნობრივ-ფორმალური სილამაზე, რომელსაც ჩვენგან დამოუკიდებელი თვითარსებობის მცაცლებით მეტი უფლება აქვს.

ამალღებულის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური განხილვის ისტორია გვიჩვენებს ადამიანის არსის ღმერთთან შეფარდების, ესთეტიკურად მისი ღირებულების განსაზღვრის სურვილს. რაში მდგომარეობს ადა-მიანის ჭეშმარიტი სიდიადე და რას უნდა შევეფარდოთ ეს სიმაღლე, რა არის ჭეშმარიტად, თავისთავად ამალღებული? ამ კითხვაზე ასეთი პასუხები მოგვეპოვება: ამალღებული არის ღმერთი, ამალღებული არის ბუნება, ამალღებული არის ადამიანი. მაგრამ ყველა ამ პასუხის წემთხვევაში განსაზღვრების ცენტრში ადამიანია, — როგორ შეეფარ-დება იგი ღმერთს ან ბუნებას. ისტორიულად, ადამიანის ამგვარი ღირებულების თვალსაზრისით, ყველაზე უფრო საინტერესოა ჭეგელი-სეული ამალღებულის განხილვა. მით უმეტეს, რომ ამ დიდი დიალექ-ტიკოსის ნააზრევში, სრულიად განსხვავებული და თავისებური ადგი-ლი უჭირავს ამალღებულის ცნებას. იგი არის ხელოვნების ისტორიუ-



ლი კატეგორია, რომელიც გარკვეულ საფეხურზე გააჩნდა ხელოვნებას და არ არის ყოველთვის ერთნაირი უფლებით მოქმედი კატეგორია.

### ამაღლებულის პრობლემა ჰეგელის ესთეტიკაში

ამაღლებულის პრობლემა არც ერთ ფილოსოფოსთან ისეთი მასშტაბური და რთული არ არის, როგორც ჰეგელთან, ეს ისეთი ნაკვეთია ჰეგელის ფილოსოფიისა, საიდანაც მთელი მისი ფილოსოფიის სული მოიხანს; და აი რატომ: ჰეგელის მიხედვით, ამაღლებული არის ღმერთი, მაგრამ, ესაა, ასე ვთქვათ, ჰეგელისეული ამაღლებულის დასათაურება მხოლოდ. ჰეგელისეული ღმერთი რომ გავიგოთ, არ კმარა მისი დანახვა მარტო ესთეტიკიდან, რადგან ჰეგელის ფილოსოფიაში ღმერთს განაპირა ადგილი კი არ უჭირავს — მას ვხედავთ ცენტრში.

ღმერთი, სული, გონი, იდეა — აი ცნებები, რომლებიც ამ დღეა ფილოსოფოსის ნაზრევში კიდევ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან და კიდევ ერთიანდებიან.

მართალია, ჩვენი ამოცანა ამაღლებულის შესახებ ესთეტიკით იფარგლება, მაგრამ ამაღლებული ჰეგელთან თანაბარი კუთვნილებაა რელიგიის ფილოსოფიისაც. შესაძლებელია, ძირითადად ეს იყოს რელიგიის ფილოსოფიის საკითხიც. ყოველ შემთხვევაში, ამ მხარეს გვერდს ვერ აუვლით.

„სინამდვილეში, — წერს ჰეგელი, — ფილოსოფიის საგანიც ღმერთია. იგი არსებითად წარმოადგენს რაციონალურ თეოლოგიას და აგრეთვე „სამსახურს ღმერთისას ქვეშაობის სამსახურში“<sup>1</sup>.

რა არის ღმერთი? ამ კითხვას ჰეგელი ასე პასუხობს: რომ გავიგოთ ღმერთი, როგორც სული, ამისათვის უნდა გავითვალისწინოთ შემდეგი: „ღმერთი არის ღმერთი მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც მან იცის თავისი თავი; მისი ცოდნა თავისი თავისა არის მისი თვითცნობიერება ადამიანში, ხოლო ადამიანის ცოდნა ღმერთის შესახებ ვითარდება ადამიანის მიერ თავის თავის ღმერთში ცოდნამდე“<sup>2</sup>.

ჰეგელს უყვარს ანგელუს სილვეზიუსის ცნობილი ფორმულის გამოთქმა: „კაცი ღმერთში, ღმერთი კაცში“. ღმერთს სწავლობს ადამიანი, მაგრამ ისევ ღმერთი ასწავლის ადამიანს ღმერთს.

ღმერთის თვითცნობიერების ისტორიაა ჰეგელის მთელი ფილოსოფია. ბუნებრივი რელიგია, ანუ ყველაზე დაბალი რელიგია, ნიშნავს

ადამიანის ისეთ მოღვაწეობას, როდესაც ღმერთს ადამიანი მიჰყავს ღმერთისაკენ, მაგრამ ჭერ ის ნათლად ვერ ხედავს ღმერთს. ადამიანი გრძნობს, რომ არსებობს რაღაც დიდი ძალა, დიდი ავტორი სინამდვილისა, რომელსაც ის ჭერ კიდევ სწორად, ნათლად ვერ ხედავს. ასეთ სიმაღლეს ღვთაებრივი ცნობიერების მოღვაწეობა აღწევს მხოლოდ ქრისტიანულ რელიგიაში, სადაც ქრისტიანობა, როგორც რელიგია და რელიგიის ფილოსოფია, შეხვედებიან და კიდევ დაემთხვევიან ეროვნულს. ჰეგელი აცხადებს, რომ ქრისტიანული რელიგია არის რელიგიის ფილოსოფია, რელიგიის ფილოსოფია კი არის ამ რწმენის გაცნობიერება. რელიგიის ფილოსოფია და რელიგია აქ უმაღლეს დონეზე ემთხვევა ერთმანეთს.

მაგრამ ღმერთის თვითცნობიერების ასეთ მოღვაწეობას დიდი ისტორია აქვს. ქრისტიანობამდე ღმერთმა მრავალი ფორმით გამოხატა თავისი თავი ადამიანში, კაცობრიობის ცნობიერების ისტორიაში.

ამაღლებულის საკითხთან მისასვლელად კიდევ ერთი გარემოება უნდა იქნას გათვალისწინებული: ხელოვნებასა და რელიგიას. ჰეგელის მიხედვით, არასოდეს გაუწყვეტიათ კავშირი ერთმანეთთან. მაგრამ მათ შორის სიახლოვე მაინც ყოველთვის ერთნაირი არ იყო. ზოგჯერ ისინი თავისი არსით, შინაარსით ემთხვეოდნენ ერთმანეთს. განსაკუთრებით კი ხელოვნების განვითარების ადრეულ საფეხურზე. როგორც ჰეგელი წერს: „რელიგიური წარმოდგენების პირველი მთარგმნელი, რომელიც მას ფორმას აძლევს, არის ხელოვნება“<sup>3</sup>.

ჰეგელისეული ამაღლებულის კატეგორიის თავისებურება იმაშია, რომ იგი არ არის ყოველი დროის ხელოვნების თვისება. იგი ისტორიული კატეგორიაა ხელოვნებისა, რომელიც მან გაიარა იუდეველთა რელიგიის, ადრეული სიმბოლური ხელოვნების ეტაპზე.

იდეალისა და იდეის ცნება არ შეიძლება გავაიგივოთ ჰეგელთან. იდეალი არის მოქმედი იდეა, რომლის მოქმედების მიზანი არის გრძნობადი განხორციელება, გრძნობადი ფორმის მიღება. „იდეალი არის არა მხოლოდ უბრალო იდეა, არამედ თვითგანხორციელების და თვითგანვითარების ენერგია სილამაზის სამყაროში“<sup>4</sup>.

მასსადავამ, აბსოლუტური იდეის მიზანი არის — იხილოს თავისი თავი. ამ მოქმედებას, თვითცნობიერების გზას იგი სამ ფორმაში ანაწილებს: ხელოვნება, რელიგია და ფილოსოფია. ამ ცალკეულ ფორმებსაც თავისი ფორმები და ქვეფორმები აქვს. ჰეგელთან ხელოვნების ისტორიის კლასიფიკაციის სქემა ასეთია: სიმბოლური, კლასიკური და რომ-

მანტიკული. სიმბოლური ხელოვნება არის ესთეტიკური იდეალის გამოხატვის პირველი საფეხური. ესაა ესთეტიკური იდეალის თვითგამოხატვის ცდა, მაგრამ არა განხორციელება. ესთეტიკური იდეალი თავის სრულფასოვან განხორციელებას, ჰეგელის მიხედვით, აღწევს კლასიკურ ხელოვნებაში. რომლის ყველაზე ადეკვატური ფორმაა ბერძნული ქანდაკება. სიმბოლური ხელოვნება კი ფაქტიურად, შესავალია, წინასაფეხურია დიდი ხელოვნებისა. ამ სიმბოლური ხელოვნების ერთ-ერთი სახე არის ამაღლებულის ხელოვნება.

ამრიგად, ღმერთი არის თავისთვის და თავის თავში არსებული. რაც ფაქტი ხდება თვითგანსხვისების წყალობით. იგი საჭიროებს ადგილიდან დაძვრას. ღმერთმა რომ თავისი სიდიადე, სიბრძნე, შეუღარებლობა იხილოს, უნდა გავიდეს თავის თავს გარეთ, გარედან უნდა შემოჰხედოს თავის თავს. ასეთ საშუალებად მან ადამიანი აირჩია. ამიტომ ღმერთს გადადის ადამიანში ისე, რომ ადგილზე რჩება. ადამიანი კი ბუნებიდან მიდის ღმერთისაკენ. ეს ნიშნავს იმას, რომ იგი შორიდან მიდის ღმერთისაკენ და რაც უფრო უახლოვდება მას, მით უფრო ნათლდება, მალღდება მისი სული. ასეთია ჰეგელის თვალსაზრისი. ამდენად ღმერთი და ადამიანი განკუთვნილნი არიან ერთმანეთისათვის. მაგრამ ისინი ერთმანეთის მიმართ იმყოფებიან არა როგორც რალაც ერთმანეთის გვერდით არსებულნი, როგორც ჰერაკლეს სვეტები, არამედ განკუთვნილნი არიან ერთმანეთისათვის. აი, ამ მჭიდრო კავშირში მდგომარეობს რელიგია. ეს კავშირი კი ჰეგელის მიხედვით სხვა არაფერია, თუ არა „შეცნობა ღვთისა“. ადამიანში ღვთის გაცნობიერება ხდის ღმერთს ჰემმარტი ფაქტად. მაშასადამე, ადამიანამდე, განხორციელებამდე, ღმერთი არაა თავის თავში არსებული ჰემმარტიება, მაგრამ ადამიანისათვის ის ფაქტი ხდება ღმერთსა და ადამიანს შორის კავშირის წყალობით.

აქ კიდევ ერთი საკითხი დგება, რომელსაც გვერდს ვერ ავუვლით, თუმცა იგი, ერთი შეხედვით, პრობლემიდან გადახვევას ჰგავს. ღმერთისა და ადამიანის ასეთი ურთიერთშეფარდებისას დგება ადამიანის ფასეულობის საკითხი: რას წარმოადგენს ადამიანი და რით შეიძლება მან იამაყოს? აღსანიშნავია, რომ ბუჩქუაზიულ ფილოსოფიაში ჰეგელს საყვედურობენ: ყველაფერი წაართვა ადამიანს და ღმერთს მისცაო. საყვედურობისათვის საბაბი თითქოს არსებობს, მაგრამ, საზოგადოდ, ეს ასე არ არის. მართალია, ჰეგელის მიხედვით, ადამიანის ადამიანური ღირსება, სიმაღლე განიზომება იმით, თუ რამდენად მიუახლოვდა იგი თავის თავში არსებულ ღმერთს, რამდენად გამოხატავს ადამიანის სუ-

ლი ღვთაებრივ სულს (თუ ადამიანის სულის მოღვაწეობა ღვთაებრივი სულის გამოხატვისაკენ არაა მიმართული. იგია დაბნეული, ცდუნებული სული), მაგრამ ჰეგელი შემთხვევით არ იმეორებს ანგელუს სილუზიუსის გამოთქმას: „უჩემოდ არც ღმერთი არსებობს“. აი სრული რეაბილიტაცია ადამიანის უფლებისა! ღვთაებრივი არსებობს მხოლოდ ადამიანის წყალობით. ჰეგელის ფილოსოფიით, ადამიანი ღმერთს ვერ გაეჭიბრება, ტოლობას ვერ მოსთხოვს, რადგან ადამიანი არის კერძო სული. ერთეული და წარმავალი — ღვთაებისაგან დამოუკიდებლობის შემთხვევაში. „მაგრამ იქიდან, რომ ადამიანი თავს თვლის უმაღლეს არსებად, გამომდინარეობს, რომ ის პატივს არ სცემს თავის თავს“. საკითხის ეს მხარე, ამალღებულის პრობლემასთან მიმართებით, საჭიროა და საინტერესო იმით, რომ აქ დგება კულტის საკითხი. ადამიანს არ ამცირებს მეორე ადგილი ღვთის შემდეგ. რწმენა კულტის გარეშე არ არსებობს და კულტის ერთი, ყველაზე თვალსაჩინო ფორმა სწორედ ამალღებულის რელიგიაა, ამალღებულის ხელოვნებაა.

ღვთის რწმენა, ადამიანის მიერ ღვთის ქრძნობა მოითხოვს კულტს, ღვთისმსახურებას. ღვთისმსახურება კაცთმსახურებისაგან იმით განსხვავდება, რომ იგი კულტს მსახურებს. ღვთისაგან ადამიანის სულში ჩამობრძანება არის მოწყალეობა, ხოლო ამ მოწყალეობის საპასუხოდ ადამიანი სწირავს მსხვერპლს; ამიტომ, რომ მსხვერპლშეწირვა, თუმცა სხვადასხვანაირი ფორმით, მაგრამ ყოველ რელიგიას ახასიათებსო.

ახლა უნდა დავიხიოთ უკან და გავიხსენოთ, რას ნიშნავს სიმბოლური ხელოვნება. როგორც აღინიშნა, რელიგიაში ღმერთის თვითცნობიერების ეს საფეხური ხასიათდება ღმერთის ძიებით და მისი ბუნდოვანი წარმოდგენით. ზოგ ხალხს იგი წარმოდგენილი აქვს ხის, ქვის, ცეცხლის სახით, ზოგჯერ ადამიანის ფიზიკური ნიშნებით — ცხრათავიანი, ან ცხრა ხელით და ა. შ. ე. ი. ადამიანი ეძებს ღმერთს, მაგრამ ღმერთის როგორც სულს, წმინდა აზრს, თავისთვის და თავის თავში არსებულ იდეად კი არ პოულობს, არამედ ხორციელად აქვს წარმოდგენილი.

სიმბოლოს, სიმბოლიურის ცნებაც ორიგინალურია ჰეგელის ესთეტიკაში. იგი ემიჯნება ტრადიციულ ინტერპრეტაციებს. ვთქვათ ასეთს: „ფრიდრიხ ფონ შლეგელი, მაგალითად, ამტკიცებდა, რომ ყოველგვარ მხატვრულ გამოსახვაში უნდა ვეძიოთ ალეგორია“<sup>5</sup>. ე. ი. შლეგელის მიხედვით ხელოვნება საერთოდ სიმბოლიკაა, მხატვრული სახე სიმბოლოა. ჰეგელის ამოცანა ის კი არაა, რომ განავრცოს სიმბოლიურის გაგება ხელოვნების მთელ სფეროზე, პირიქით, უნდა შემოზღუდოს ის

წრე, რომელიც მოიცავს სიმბოლოს, როგორც ხელოვნების გარკვეულ კლასს, სახეს და რომელიც ავრთვევ სიმბოლურია როგორც იდეის გამოხატვის ისტორიული საფეხური. სიმბოლური ხელოვნება გარკვეულ ისტორიულ მონაკვეთს წარმოგვიდგენს. მართალია, იგი, შლეგელისაგან განსხვავებით, სიმბოლურს არ ავრცობს, მაგრამ არც ცალკეულ ალეგორიებს, ცალკეულ სიმბოლურ ეპიზოდებს მიიჩნევს სიმბოლურობის, სიმბოლური ხელოვნების ნიშნად. მაგალითად, ზევსის ქანდაკებაში, ზევსის გვერდით არწივია გამოხატული, ანდა ლუკას რომ ხარი აცილებს — გარკვეული სიმბოლოებია, მაგრამ ეს სიმბოლურ ხელოვნებას არ ნიშნავს. ასეთი მაგალითები, ჰეგელის სიტყვებით, „... ეხება მეორეხარისხოვან დეტალებს და მხატვრის მიერ აშკარად დაიყვანება უბრალო ატრიბუტისა და ნიშნის ხარისხზე...“

ე. ი. ჰეგელისათვის სიმბოლოები ხელოვნებაში არ ნიშნავს სიმბოლურ ხელოვნებას. ერთია სიმბოლო ნაწარმოებებში და მეორეა სიმბოლური ნაწარმოებები. როგორც ესთეტიკური იდეალის ისტორიის ერთი საფეხური, სიმბოლური ხელოვნება. ფაქტიურად, თოქმის მთელი აღმოსავლეთის ხელოვნებას მოიცავს.

იდეის ეს ბუნდოვანება დამახასიათებელია სიმბოლური ხელოვნებისათვისაც. აქ ფორმა აღემატება შინაარსს, უფრო სწორად: ფორმა ვერ გამოხატავს ღვთაებრივ სულს. იგი რელიგიასთან ერთად ელტვის ღვთაებრივის სიმბოლურ სახეში გამოხატვას, მაგრამ ეს სიმბოლოები გამოყოფილი არ არის რელიგიურ რწმენისაგან. ეს სიმბოლოები არა მხოლოდ მხატვრულ ფუნქციებს ასრულებს, არამედ ესაა რწმენის სიმბოლოებიც. ამიტომ ჰქვია ამ ხელოვნებას სიმბოლური. თავის მხრივ, ამ სიმბოლური ხელოვნების კლასიფიკაცია სამ საფეხურად გვაქვს ჰეგელთან წარმოდგენილი: არაცნობიერი სიმბოლიზმი, ამაღლებულის სიმბოლიზმი და გაცნობიერებული სიმბოლიზმი. მაგრამ, მიუხედავად ამ ისტორიული საფეხურებისა, ლოგიკურ-შინაარსობრივი კლასიფიკაცია მოცემულ შემთხვევაში არ მისდევს ამ წესს და მთელი სიმბოლური ხელოვნება ჰეგელთან ნაწილდება პანთეისტურისა და ამაღლებულის სახით.

ღმერთი არის განსხეულებული სამყარო, სუბსტანცია და არა აქციდენცია. ესაა ღმერთისა და ბუნების, სამყაროს იდენტურობა, რაც ნიშნავს პანთეიზმს. თუ ღმერთსა და სამყაროს ცალ-ცალკე ვახსენებთ, როგორც სულსა და სხეულს, ჰეგელი გვეტყვის, რომ ესაა ჩვენი რეფლექსია და არა ფაქტიური ვითარება. პანთეისტი მას ერთიანობაში

ხედავს. პანთეისტისთვის ღმერთი არის ორმუზდი, ანუ მზე, მთვარე, ყოველივე ნათელი, ე. ი. ღმერთსა და ბუნებას შორის, პანთეიზმის მიხედვით, დაპირისპირება არა გვაქვს. ამიტომ ჰქვია მას დაღებიოთი მიმართება. მისი საწინააღმდეგო პოზიციაა ამაღლებულის მიმართება. პანთეიზმის საპირისპიროდ, ამაღლებული გულისხმობს შემოქმედისა და სამყაროს კავშირის ისე, რომ მათ შორის მანძილი რჩება. აქ აღარა გვაქვს იდენტურობა ღმერთისა და ბუნებისა. აქ გვაქვს დაპირისპირება. ეს ნიშნავს დუალიზმს, ტრანსცენდენტური ღმერთის დაშვებას. ჰეგელის მიხედვით, სწორედ ეს დაპირისპირებაა ამაღლებული. ამაღლებულის ხელოვნების მიხედვით სამყარო არის ღმერთის აქციდენცია, მისი შემთხვევა, რომელიც ღმერთის ძლიერების დადასტურებაა, ღმერთისა, რომელთან შედარებით ყველაფერი წარმავალია. სამყარო ემსახურება ღმერთს. ასეა განცდილი და განდიდებული ღმერთი ფსალმუნებში, ძველ ებრაულ პოეზიაში. სიმბოლურ ხელოვნებას და განსაკუთრებით კი ამაღლებულის ხელოვნებას ჰეგელი „საღვთო ხელოვნებას“ უწოდებს. ღმერთისა და კაცის ურთიერთობა ყველაზე ნათლადაა დაპირისპირებული და შეფარდებული ამაღლებულის რელიგიასა და ხელოვნებაში. აქ რამდენიმე თვისება უნდა გამოვყოთ. ეს თვისებები მიეწერება ღმერთს მისი ნაწარმოების, სამყაროსადმი დამოკიდებულებაში: პირველი თვისება არის სწორედ თვისების თვისება, ანუ ის, რომ ღმერთს გააჩნია თვისება სამყაროსადმი დამოკიდებულებაში: მოწყალება ღვთისა მდგომარეობს იმაში, რომ ეს ქვეყანა არსებობს და აგრძელებს არსებობას; სამართლიანობა ღვთისა იმაშია, რომ მანვე გვიჩვენა ზომა და წონა მოვლენებისა, რომ ყოველ საგანოა და მოვლენათა მნიშვნელობა უმნიშვნელოა, არარაობაა თვითონ მასთან შეფარდებით. ესაა უარყოფითი ნიშნით შეფასება; როცა ქვეყანას ღმერთის მასშტაბით დავეურებთ და ქვეყნის დამოუკიდებელი მნიშვნელობანი არ მნიშვნელობენ. მაგრამ ჰეგელი ვერ უარყოფს და არც წაპიროებს იმის უარყოფას, რომ ამ დამპირებულ ქვეყანაში არსებობს ამაღლებული: რომ თუ არა ეს ქვეყანა, ღვთის ქმნილება, ჩვენ არ გვექნებოდა ის ქვეყანაც, რომელსაც სულის, ანუ ღვთის სამყარო ჰქვია. თანაც გავიხსენოთ, რომ იგი უკრიტიკოდ იღებს ანგელუს სილუზიუსის სიტყვებს: „უჩემოდ ღმერთი არ არსებობს“. აქ თითქოს ისეთი გამოუვალი წრედი იკვრება, რომლიდან გამოსვლა, ერთის შეხედვით, ძნელი ხდება, ე. ი. თუ ქვეყანას დავხედავთ ღმერთის სიმაღლიდან, იგი არარაობაა. თუ ღმერთს ავხედავთ ამ ქვეყნიდან, ამ ქვეყანა-

საც აქვს აზრი, რადგან იგი დიდ მისიას ასრულებს — ემსახურება ღმერთს ეს ერთბიროვნული, ღვთაებრივი ძალის მბრძანებლური სილაღაა გადმოცემული ძველი აღთქმის სიტყვებში: „იქმენ ნათელი!“

ღმერთსა და ქვეყანას შორის აღმართულ საფეხურებზე ადამიანი ღმერთის შემდგომ ადგილს იკავებს. ადამიანი ღვთის ქმნილებათა შორის ყველაზე ამაღლებული არსებაა, რამდენადაც ღმერთმა, ყველა სხვა ქმნილებათაგან განსხვავებით, მას მისცა უფლება. ჰგავდეს ღმერთს. მაშასადამე, ღმერთმა ადამიანი შექმნა თავის მსგავსად. მაგრამ რას ნიშნავს ღვთის მსგავსი? მარტო მიმბაძველი და მორჩილი, მონა ღვთისა? ანუ გამმეორებელი და აღმსრულებელი მხოლოდ? არა, მაშინ იგი არ ემსგავსებოდა ღმერთს. ღმერთს არ გააჩნია ასეთი ატრიბუტები, რადგან იგი არის შემოქმედი. ჰეგელი აქ საკმაოდ დიდხანს მიჰყვება თეოლოგიურ ფზას: ადამიანი სწორედ იმით ჰგავს ღმერთს, რომ მას არ აქვს ჩამორთმეული არჩევანის, ნების აქტის უფლება. ეს არჩევანი ადამიანმა იმაში გამოავლინა, რომ ღმერთთან თავისი მსგავსების დასადასტურებლად დაადგა ცოდნის გზას. ეს ცოდვის აქტია, ჰეგელის აზრით, ბიბლიურ მითში გამოხატული: ადამიანმა გველის კარნახით აკრძალული ხიდან შეჭამა ნაყოფი ბოროტებისა და სიკეთისა, ე. ი. ცოდნისა. ღმერთმა ადამიანს მისცა გარკვეული უფლება, გადაეწყვიტა რიგი საკითხები იმ მეცნიერ-ხელმძღვანელის მსგავსად, რომელიც თავის მოწაფეს ორიგინალური და დამოუკიდებელი აზროვნებისაკენ მოუწოდებს და როცა შეაქვებს, აღმოჩნდება, რომ იგი აქებს მას მისი მსგავსი აზროვნებისათვის. ეს კი მოჩვენებითი ორიგინალობაა. რა ქნას საწყალმა ადამიანმა? მას ღმერთმა უბრძანა, აზრის, სულის წყალობით დაემსგავსოს ღმერთს. ღმერთს რომ დაემსგავსოს, ეს ნიშნავს, რომ კიდევ უნდა განსხვავდებოდეს მისგან. მსგავსება იგივეობა არ არის. იგი განსხვავებასაც ნიშნავს. ამ დიალექტიკას ვერ გაექცევა ადამიანი. ღმერთმა ადამიანი დასაჯა იმიტომ, რომ იგი დაუპირისპირდა მას, რისთვისაც იგი ღმერთმა გააძევა სამოთხიდან, დაუწესა ტანჯვა და სიკვდილი. რასაკვირველია, ჰეგელი ღრმა ქეშმარიტებას ხედავს ამ მითის შინაარსში და არა მის ამბავურ, სიუჟეტურ მხარეში.

ასეთნაირად შეხედეს ძველმა ებრაულმა რელიგიამ და ხელოვნებამ ღმერთს. ეს რელიგია, ჰეგელის მიხედვით, ფრიად მაღალი საფეხურია რელიგიების ისტორიაში, ფაქტიურად, ყველაზე მაღალი, ქრისტიანობის გარდა, რადგან მან ღმერთის წარმოდგენა გაწმინდა ხორციელისაგან და მას განიხილავს, ჰერეტს, „როგორც სულიერ ინდივიდუალ“

ლობას“. სამყარო არის ღმერთის ქმნილება, მაგრამ იგი არ არის თავისი ავტორისაგან მოწყვეტილი. ღმერთის ხელმძღვანელობის, მმართველობის გარეშე სამყარო უმწყოა. იუდეველთა რელიგია, როგორც სულიერი ინდივიდუალობის რელიგია, ნიშნავს იმას, რომ ღმერთი არის სული, გონიერება, დამოუკიდებელი სუბსტანციალობა. ეს რელიგია მალა დგას სხვა რელიგიებზე (ქრისტიანულის გარდა) იმით, რომ მან პირველმა გააშუქა კაცობრიობის ცხოვრებაში ქმნადობის აზრი, რაც არსებითად განსხვავდება წარმოშობის ცნებისაგან. წარმოშობითია კოსმოგონიური და თეოლოგიური რელიგიები. მაგალითად, ინდური ღმერთები წარმოიშვნენ ბრაჰმისაგან. ბერძნული კი — ქაოსისაგან. ე. ი. ეს ნიშნავს, რომ წარმოშობის რელიგიები სამყაროს შექმნას ხორციელი ისტორიით გამოხატავენ, რომ ქვეყანა ხორციელიდან იშვა. მაგრამ ქმნადობის ცნებას დაქვემდებარებული რელიგიები სამყაროს განიხილვენ როგორც სულის, სულიერის პროდუქტს. თუ, მაგალითად, ბერძნული ღმერთები წარმოიშვნენ ქაოსისაგან, იუდეველთა რელიგიაში, ამბობს ჰეგელი, ღვთაებრივი სულისაგან წარმოიშვა ქაოსი. შექმნისა და წარმოშობის რელიგიებს ისიც განასხვავებს, რომ წარმოშობის რელიგიები მიყვებიან მითოლოგიურსა და ფანტასტიკურ წარმოდგენებს, რომლებიც ვერ უმკლავდებიან ლოგიკურ ახსნას. მართალია, შექმნის რელიგია, მათ შორის იუდეველთა რელიგიაც, მიმართავს მითებს, მაგრამ მათ სიმბოლური მნიშვნელობა აქვთ და აქ წამყვანია მოვლენათა განსჯითი განხილვა.

მაშასადამე, იუდეველთა რელიგია და ხელოვნება არსებითად ღმერთის მიხედვით ადამიანის განზომილების რელიგიაა. ამალღებელი ხელოვნება მას სწორედ იმიტომ ჰქვია, რომ ესაა შიში, მაგრამ არა საცოდავი, არამედ, როგორც ჰეგელი ამბობს, „ამალღებელი შიში... ესაა ბრძნული შიში. ანუ საწყისი სიბრძნისა“.

იუდაურ და ქრისტიანულ რელიგიათა არსის განსხვავება ჰეგელის ფილოსოფიაში ძალიან დიდი, დამოუკიდებელი მნიშვნელობის საკითხია, მაგრამ აქ ჩვენ შემდეგი რამ გვაინტერესებს: ქრისტიანული ღმერთი არის სული, სულიერი ინდივიდუალობა. მაგრამ ეს ინდივიდუალობა არ ტვირთავს ამ ღმერთის არსს კერძო ატრიბუტებით. ესაა ღმერთი, რომელიც არის სული, აბსოლუტური და უსასრულო. ეს სულიერი, უსასრულო სული, ღმერთი არაა დაპირისპირებული ადამიანის სულთან. ეს ღმერთი არსებობს ადამიანის სულში. მათ შორის მხოლოდ ხორციელი ზღუდეა, რომელსაც ხსნის სიკვდილი. ქრისტიანული ღმერ-



თი არ არის ადამიანის გარეთ. იგი სულში მყოფი ღმერთია. ჰეგელის სიტყვებით, ესაა „სიყვარულის რელიგია, ანდა რელიგიური სიყვარული“. იუდეველთა ღმერთი კი გახლავთ კერძო და განსაკუთრებული ღმერთი. ესაა ებრაული ღმერთი. იუდეველთა ღმერთი არის ოჯახური—აბრაამის, ისაკის, იაკობის, ისრაელის ღმერთი, როგორც რჩეული ხალხის ღმერთი. ღმერთმა ამ ხალხს უბოძა ქანაანის მიწა და აღუთქვა ყოველივე სიკეთე მისი ნების, მის მიერ ნაკარნახევი კანონების შესრულების შემთხვევაში. იუდეველთა ღმერთი მატერიალურ, ამქვეყნიურ კეთილდღეობას აღუთქვამს თავის პირშოთ, იგი უფრო რადიკალურია დასჯის თვალსაზრისითაც. ესაა, ჰეგელის მიხედვით, ამ ღმერთისა და მისი ხალხის ხელშეკრულება. ქრისტიანული სარწმუნეობა კი სხვა ტონს აძლევს თავის ხელოვნებას. აქ არა გვაქვს დაპირისპირება და, ამდენად, არც ამაღლებულზეა აქ ლაპარაკი. აქ ამაღლებულობის, ღვთისა და კაცის გარე დაპირისპირების, ამაღლებული შიშის ნაცვლად გვაქვს მონანიება, შეერთება, რაც ნიშნავს ღმერთისა და ადამიანის შინაგან და არა გარეგან კავშირს. ამიტომაცაა, რომ სუბიექტური სულის შეერთება, ზიარება დიდ სულთან, რომელსაც რომანტიკული ხელოვნება გამოხატავს, ნაცვლად ამაღლებულისა, ვვაძლევს „სულიერი სილამაზის სურათს“.

ისტორიულად ღმერთი ყოველი დროის. ყოველი ხელოვნების არსია, რომლის როგორც შინაარსის გამოვლენა, მეტ-ნაკლებადაა განუღლებული. ძველ ებრაულ პოეზიაში ღმერთი უშუალო თემად პოეზიისა და არა მხოლოდ უზოგადესი შინაარსი, რომელსაც ყოველ დიდ ნაწარმოებებში აღმოვაჩენთ.

ჰეგელი ებრაულ პოეზიას და, საზოგადოდ, სიმბოლურ ხელოვნებას „საღვთო ხელოვნებას“ უწოდებს. ამას გარკვეული ახსნა სჭირდება. ერთი შეხედვით, მოსალოდნელია, რომ ჰეგელი „საღვთო ხელოვნებას“ უფრო უწოდებდა იმ ხელოვნებას, სადაც ღმერთი ყველაზე სრულადაა გამოხატული და სადაც ღმერთი, მისი აზრით, მართლა ჰგავს თავის თავს. ხელოვნებაში ღმერთის არსების ფორმაში განხორციელება იდეალურად მოხდა ძველ ბერძნულ ქანდაკებებში. ესაა ესთეტიკური იდეალის იდეალური წონასწორობა, ღმერთის ადეკვატური გახსნა ფორმაში; აქაა ფორმისა და შინაარსის იდეალური წონასწორობა. ხოლო ამაღლებულის ხელოვნებაში, ანუ „საღვთო ხელოვნებაში“ ფორმასა და შინაარსს შორის წინააღმდეგობას აქვს ადგილი. ფორმა ვერ პასუხობს შინაარსს. ძველი ებრაელები თვითონვე ხსნიდნენ ამ შეუსა-

ზამობას. ღმერთი არის უსასრულო, რომელიც სასრულში ვერ გამოიხატება. პოეზიის არეა სასრულობა, როგორც მოცემულობა, პოეზია ელტვის ღმერთის, როგორც უსასრულობის გამოხატვას, მაგრამ ესაა უნაყოფო ლტოლვა; ე. ი. პოეზია თავისი ფორმით ვერ იმორჩილებს თავის შინაარსს — ღმერთს. ეს შეუსაბამობა გვაქვს ძველი აღთქმის ფსალმუნებსა და ებრაულ პოეზიაში, რომელიც ღმერთის გამოხატვის წყურვილს ავლენს. საღვთო ხელოვნება კი მას იმიტომ ეწოდება, რომ ღმერთის განდიდების პოეზიაა. ხოლო მას შემდეგ, რაც ღმერთი თავის იდეალურ შინაარსს შესაბამის სახეს, ფორმას უპოვის, იგი თვითვე განდიდებული, ე. ი. მაშინ ღმერთის განდიდების ლტოლვა არა გვაქვს, რადგან ღმერთი თავისთავად განდიდებულია, ე. ი. ღმერთი აღარ აიძულებს ადამიანს ეძიოს იდეუმალეზა. მან ხელოვნებაში ადამიანს აჩვენა თავისი არსი, ამიტომ ღმერთსა და კაცს შორის ურთიერთობის ფუნქციები შეიცვალა.

ჰეგელის ესთეტიკაში სიმბოლურსა და ამაღლებულს შორის ძირითადად გუარსახეობითი მიმართებაა. ამაღლებულის ხელოვნება სიმბოლურის გარკვეული სახეა, რომელიც ყველაზე მკვეთრი ფაქტის სახეს იღებს ძველ ებრაულ პოეზიასა და ძველი აღთქმის ღვთის განმადიდებელ მეტაფორებში. მაგრამ ამაღლებული ძირითადი იგანმსაზღვრელი თვისებაცაა მთელი სიმბოლური ხელოვნებისა. ამაღლებულის ხელოვნების პირველი საფეხური განსაკუთრებით იგრძნობა ეგვიპტური არქიტექტურასა და ქანდაკებაში, რომლის ძირითადი დამახასიათებელი თვისება სწორედ იდეუმალეზა, ფანტასტიკურობა, ამაღლებულობაა. ჰეგელის მიხედვით (თუმცა ადრე ვინკელმანსაც და სხვებსაც ჰქონდათ ეს აზრი), ეგვიპტელებმა პირველებმა იგრძნეს ხელოვნების ფუნქცია. ეგვიპტური არქიტექტურა, მისი სამარხები, სფინქსები წარმოდგენენ ძიებას, ხელოვნების მოსიწვევის საფეხურს. ესაა წინარე რწმენა ხელოვნებისა.

ხელოვნების ჟანრები არ წარმოდგენენ გულგრილ შემთხვევითობას ხელოვნების, იდეის მხატვრული განხორციელებისათვის. ჰეგელის ესთეტიკის მრავალპლანიანობა და მისი სისტემურობა იმაშიც მდგომარეობს, რომ ხელოვნების სხვადასხვა ჟანრები ესთეტიკური იდეალის ისტორიაში გარკვეული კანონზომიერებით მონაცვლეობენ. მაგალითად, არქიტექტურა აქ სიმბოლური, ამაღლებული ხელოვნების ძირითადი ჟანრია, რომლის თემა ღვთის საბრძანებელია. კლასიკური ძველი ბერძ-

ნული ქანდაკების თემაა ღმერთი, რომანტიკული ხელოვნებისა — მრეველი, ღმერთის ადამიანური განცდა და მისი შინაგანი მღელვარება.

ამაღლებულის ხელოვნების თვისებაა სიცივე, მანძილი, შიში. აქაც საინტერესო კანონზომიერებასთან გვაქვს საქმე ჰეგელის ესთეტიკაში, მაგალითად, ქანდაკების ისტორიის შუქზე. ბაჩელიეფზე გამოხატულია ღმერთის შშობელი იზიდა ჩვილით, აქ დედის სახეში არ არის არავითარი სითბო, ალერსი, ღიმილი. მას მღელვარების ნატამალიც არ გააჩნია. არც ჩვენში იწვევს გრძნობიერ რხევას.

ბერძნულ ქანდაკებაში დაცულია იდეისა და ფორმის შერწყმის კლასიკური ზომიერება, მაგრამ „მადონა ჩვილით“ რაფაელთან და სხვა იტალიელ მხატვრებთან მშობლიური სიყვარულის უსასრულო ფენებს გვაზიარებენ, რომელთა შინაგანი სითბო და მღელვარება ღვთიური არსითაა გაბრწყინებული.

ერთი სიტყვით, ჰეგელის ამაღლებულმა შორს გადასტყორცნა ესთეტიკის კატეგორიის — ამაღლებულის ფაგების ტრადიციული ხაზი. მან შეცვალა საკითხის გეოგრაფია, გამოცვალა ამ საკითხის სობრტყე. არავითარი ორიგინალობა, უცნაურობა არ ჩანდა იმ ფორმულირებაში. რომ ამაღლებული არის ღმერთი. ეს ანტიკურ ეპოქასა და შუა საუკუნეებში საკმაოდ ცნობილი აზრი იყო. ამ მხრივ იმანუელ კანტმა დაარღვია იდეალისტური ხაზის თანმიმდევრობა და კინალამ მატერიალიზმთან მოვიდა.

ჰეგელი სულ სხვა გზით მიდის. ეს ნიშნავს, რომ სხვანაირია არა მხოლოდ მისი თვალსაზრისი, დასკვნა, არამედ დასკვნის ოპერაციების სფეროც, მეთოდიც და სტილიც. ჰეგელი გვერდს ვერ უვლის კანტს, აზროვნების ამ ტიტანს, რომელმაც თქვა — ამაღლებული არის ადამიანი. სულ ერთი ნაბიჯია დარჩენილი მატერიალიზმამდე. ჩვენც ამასვე ვამბობთ: მთაში, კლდეში, ხანძარში კი არაა ამაღლებული — ეს მოვლენები მოტივებია, საბაბია ჩვენში ამაღლებული გრძნობის აღსაძრავად. ეს გრძნობა გვაქვს ჩვენ როგორც აპრიორული გრძნობა, თუ იგი გვიჩნდება გარედან შემოსული მოვლენების წყალობით, თვით ფაქტთან ერთად — აი, ამ საკითხზე შეიძლება ვედაოთ კანტს.

ჰეგელს მოაქვს კანტის ძირითადი აზრი, დასკვნითი აზრი ამაღლებულის შესახებ და ველოდებით, რომ ჰეგელი ჩქურ, იერიშზე წავა, მაგრამ არა. ჰეგელმა კანტის ამაღლებულის იდეა დამოუკიდებელ სუბსტანციად გამოაცხადა კანტთან დაუპირისპირებლად. ამ იდეას მან ადამიანი მოაშორა და ღმერთად აქცია. ჰეგელმა აქ კანტს თავის საქმე

გაკეთებინა თითქოს, რაც მასზე დაყრდნობით ასაბუთებს — ამალღებუ-  
ლი არის არა საგანი, ერთეული მოვლენა, არამედ იდეა, და ეს იდეა  
სხვა არაფერია თუ არა ღმერთი. ესაა წმინდა აზრის თვითმყოფობა.  
ამალღებულის ეს იდეა არის აზრი, რომელიც უპირისპირდება საგნო-  
ბრიობას და „არის თავის შინაგანობაში არსებული სუბსტანციური  
ერთიანობა, რაც წმინდა აზრის სახით თვითონ არსებობს წმინდა აზრი-  
სათვის“<sup>7</sup>, ასე დააყენა ჰეგელმა კანტი თავის გზაზე.

კანტისათვის ამალღებული ძრის ის, რაც ჩვენს წარმოსახვაში არ  
ეტევა, რაც აღემატება ემპირიულ საგნობრივ მოცემულობას და არის  
უსაზღვროების გამოხატვის ცდა. ესაა არა მარტო მატერიალური  
უსაზღვროება, არამედ უსაზღვროების იდეა. ჰეგელის მიხედვით, კან-  
ტის უსაზღვროება არის მთელი საგნობრიობის კომპლექსიდან გამოყო-  
ფილი, თავისთავის და თავის თავში არსებული ყოფიერება. კანტის  
მიხედვით, იდეის ხორცშესხმა, მისი გაწონასწორება მშვენიერებას ნი-  
შნავს. ამალღებული კი არის ამ წონასწორობის დარღვევა. ამალღებუ-  
ლი ვერ ეტევა ამ გრძნობადში: „ამალღებული, საკუთარი აზრით, არ  
შეიძლება მოცემული იქნეს გრძნობად ფორმაში, არამედ იგი შეეხება  
იდეის სფეროს, რომლისთვისაც შეუძლებელია მისთვის თანაფარდი  
განხორციელება, თუმცა იგი სწორედ ამ გრძნობადი განხორციელების  
შეუსაბამობაში გამოცოცხლდება და აღიგზნება სულში“<sup>8</sup>.

ღვთაებრივის ცნების განმარტებისას კანტსა და ჰეგელს შორის  
პრინციპული დაპირისპირება არა გვაქვს. განსხვავებაა იმაში, რომ  
კანტთან ღვთაებრივი კაცს ეკუთვნის. ჰეგელთან ღვთაებრივს ეკუთვნის  
კაცი. კანტს შემეცნების ობიექტად არ მაჩნია ღმერთი, რადგან ასეთი  
ანალიზი „აუქმებს ღმერთს“. ღმერთი ანალიზის, შემეცნების მიღმა,  
რწმენის სფეროშია. ჰეგელისათვის კი — პირიქით: ღმერთი თავის ნა-  
მდილ სახეს შემეცნებაში, თვითშემეცნებაში ხედავს. რელიგიის  
ფილოსოფია იგივე რელიგიაა, რამდენადაც იგი ყველაზე უკეთ ამტკი-  
ებს ღმერთის არსებობას. კანტთან კაციდან იწყება ღმერთი, ჰეგე-  
ლთან ღმერთიდან იწყება კაცი. კანტთან უფრო აქტიურია სუბიექტი.  
ჰეგელთან კი, მართლაც, ერთის შეხედვით, ადამიანი ღვთიური არსის  
განხორციელების ინსტრუმენტია, სადაც ღმერთი არის „უნივერსუმი,  
როგორც სამყაროს შემოქმედი და მბრძანებელი“. ღმერთი არის სუბ-  
სტანცია... არის უწმინდესი, თავისთავად უსხეულო, ეთეროვანი გამო-  
მქლავება.

ღმერთი, ჰეგელის მიხედვით, არის „აზრის, როგორც იდეალური ძალაუფლების გამოაშკარავება“.

როგორც ვნახეთ, ამალღებულის კატეგორია, ჰეგელის მიხედვით თავისი წმინდა სახით სრულად ვლინდება ხელოვნების განვითარების გარკვეულ საფეხურზე. ხელოვნების შემდგომ ეტაპზე იგი დამოუკიდებელ მნიშვნელობას ჰკარგავს. მაგრამ მასში მომენტის სახით მაინც ვლინდება. მაგალითად, ძველი ბერძნული ქანდაკება იდეალს გამოხატავს იმიტომ, რომ მასში წარმოდგენილია „ღვთაებრივი სიმშვიდე“, „ღვთაებრივი სიდიადე“. ამალღებულის, როგორც ადამიანური განცდის სიდიადის ხარისხებს, ჰეგელი არც შემდგომი დროის ხელოვნებაში აუქმებს. ესაა სწორედ ჰეგელისეული ამალღებულის თავისებურება და აუცილებლობა. მაშასადამე, ამალღებული არის ესთეტიკური იდეალის ერთ-ერთი საფეხური სულის მოღვაწეობის ისტორიაში.

როდესაც ვახასიათებთ ამალღებულის ჰეგელისეულ გაგებას, ერთი მეთოდური განმარტებაა საჭირო. ჰეგელი ფილოსოფიურად გადმოსცემს იუდეველთა რელიგიისა და პოეზიის, ე. ი. ამალღებულის რელიგიისა და ხელოვნების არსს ისე, რომ არ ჩანს კრიტიკული მიმართება. თითქოს ვერ ვხედავთ, სად მთავრდება იუდეველთა ფილოსოფია და სად იწყება ჰეგელი, რადგან იგი არ ერევა ამ ისტორიულად გამოვლენილ თვალსაზრისში. საკითხის ამგვარად დასმა — სწორია თუ მცდარი იუდეველთა თვალსაზრისი, ან ერთსა და იმავე თვალსაზრისს გამოხატავენ თუ არა იუდეველნი და ჰეგელი — სწორი არ არის. ჰეგელი და იუდევეთა თვალსაზრისი რომ განვასხვავოთ, მას ჰეგელის ფილოსოფიის მეთოდიდან უნდა მივუდგეთ.

ჰეგელმა გვითხრა, რომ მსოფლიო სული — ეს არისო აბსოლუტური იდეის ადამიანური მოღვაწეობა, გამოვლენილი, მოღვაწე სული. თუ აბსოლუტური იდეა ნიშნავს იდეას ადამიანამდე (ლოგიკური მნიშვნელობით), მსოფლიო სული ნიშნავს აბსოლუტურ იდეას, ისტორიაში განხორციელებულს. მსოფლიო სულის საფეხურები სხვა არაფერია, თუ არა ღმერთის თვითცნობიერების ისტორიული საფეხურები. ერთ-ერთი ასეთი საფეხურია იუდეველთა თვალსაზრისი, რომელიც არსებითად ღმერთს თვალსაზრისია, იუდეველთა ხელოვნებაში განსხვავებული. აქ გადმოცემულია, თუ როგორ ჰერეტს ღმერთი თავის თავს იუდეველთა თვალთ, რომ ეს თვალსაზრისი არაა მწვერვალი, არაა აბსოლუტური რელიგიის თვალსაზრისი, რომელიც ქრისტიანულ რელიგიასა და ხელოვნებაში მიიღწევა. ე. ი. ამალღებულის ხელოვნება ხედავს ღმერთს,

როგორც დიადს, ამაღლებულს, შემოქმედს, მბრძანებელს. მაგრამ იგი ჯერ, თავისი არსით, მაინც არაა თავის თავში დაბრუნებული, რადგან ამაღლებულში დაპირისპირება გვაქვს. როცა ღმერთსა და კაცს შორის დაპირისპირება მოიხსნება „შეერთების“, „მონანიების“ გზით, აღმოჩნდება, რომ ღმერთი კაცშია და კაცი ღმერთში. აი ესაა, ჰეგელის მიხედვით, ღმერთის თვალსაზრისის მაქსიმუმი. აი, აქ ჩანს ღმერთი, ყოველგვარი მნიშვნელობების, ქარაგმების გარეშე, ესაა ქრისტიანული რელიგია, ქრისტიანული ფილოსოფია და ხელოვნება.

როგორც ვნახეთ, ამაღლებული ხელოვნების შინაარსს რომ ჩაწვდეთ ჰეგელის ფილოსოფიაში, იგი მთელი მისი ფილოსოფიის სისტემისა და მეთოდის კონტექსტში უნდა წავიკითხოთ. ამ საკითხში რომ ჰეგელის იმანენტური კრიტიკა ვაწარმოოთ, მთელი მისი ფილოსოფიის სისტემისა და მეთოდის თავისებურებებიდან უნდა გამოვიდეთ. ე. ი. კრიტიკა უნდა დავიწყოთ იქიდან, სადაც მას მარჯვნიდან და მარცხნიდან შეიძლება ედავებოდეს თეოლოგია და მატერიალიზმი, მიუხედავად იმისა, რომ იგი თვითონ არ ემიჯნება თეოლოგიას.

#### სიცილისა და ტირილის საერთო საფუძველი

ცნობილია, რომ კომიკურსა და ტრაგიკულს საერთო ფუძე აქვს. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი, ერთი შეხედვით, ერთმანეთს გამორიცხავენ, მაინც ერთმანეთით სულდგმულობენ.

კომიკურისა და ტრაგიკულის საერთო ფუძეს ვერ ვიპოვით, თუ მკაცრად არ შემოვფარგლავთ ამ ცნებათა შინაარსს. საჭიროა გავიხსენოთ, რომ ყოველი ტრაგედია უნდა გამოხატავდეს ჰეშმარიტად ტრაგიკულს და ყოველი კომედია კი ჰეშმარიტად კომიკურს. ამასთან, როცა ამ კატეგორიებსა და მათ გამოვლენაზე ვლაპარაკობთ, კონკრეტულ ორიენტირებად ყოველთვის გვაქვს წარმოდგენილი მათი გამოვლენის კლასიკური ნიმუშები.

სიტყვა „ჰეშმარიტი“ კომიკურისა და ტრაგიკულის გვერდით იმიტომ გვკირდება, რომ მხოლოდ ამ კატეგორიათა ჰეშმარიტ თავისთავადობაში შეიძლება ვიპოვოთ მათი საერთო შინაარსი.

შეინიშნება სიცილისა და ტირილის გარე ფორმათა ურთიერთგაცვლის შემთხვევები, როცა ადამიანი სიხარულისაგან ტირის, ან პირიქით. ასეთ პროცესში მყოფ ადამიანს რაბლე უწოდებს „გაპერაკლიტებულ დემოკრიტეს, ან გადემოკრიტებულ ჰერაკლიტეს“. ფსიქოლო-

გიურად წონასწორობაში მყოფი ადამიანის გამომეტყველება უფრო ძუნწად გამოავლენს თავის ხასიათს; ადამიანის შინაგანი სამყარო თვალსაჩინოდ გადაგვეშლება მისი მწუხარების ან მხიარულების დროს. პიროვნების ბუნება უფრო გასაგები ხდება მისი მძვინვარებისა თუ თავდავიწყებული მხიარულების დროს, განსაკუთრებით კი მწუხარებისას.

ნორმალურ, გაწონასწორებულ მდგომარეობაში ადამიანის სახის გამომეტყველება ხასიათის გამოვლენის თვალსაზრისით, უფრო ღარიბია, ვიდრე სიცილის ან ტირილისას. შემთხვევითი როდია, რომ ხელოვნება განსაკუთრებით ეტანება ადამიანურ უბედურებას, სოციალურ უკუღმართობას. ადამიანის ცხოვრების ნორმალური მსვლელობის აღწერა მოსაწყენია, რადგან ღარიბია იგი ადამიანის არსებობის, ძირეული, ზოგადსაყოველთაო აზრის გამოვლენაში. თუმცა, თანაუდროვე ხელოვნებამ სცადა კლასიკური ხელოვნებისადმი დაპირისპირება და გადაწყვიტა არაჩვეულებრივ მოვლენათა ნაცვლად ჩვეულებრივი გამოეხატა.

სიყვარულის არსი ყველაზე უკეთ ჩანს დამსხვრეულ სიყვარულში. სიყვარულის ბუნებრივი განხორციელების გზა — ბედნიერი სიყვარული, ხელოვნებაში მაინცდამაინც ვერაფერს გვეუბნება სიყვარულის არსის შესახებ. ამიტომ ეძებენ ხელოვანი ცხოვრებაში ბედნიერსა და ხელოვნებაში უბედურ სიყვარულს. მამასადამე, სიყვარულის შეფერხებით, ბუნებრივის, არსებულის უარყოფით ვლინდება სიყვარულის იდეა, მისი არსი. ეს არის სწორედ ნეგაციის გზა ხელოვნებაში. ნეგაცია ხელოვნებაში ნიშნავს იდეალის ჩვენებას რეალური სინამდვილის არაიდეალურობის გამოხატვით. ესაა კომიკურისა და ტრაგიკულის კატეგორიების საერთო ძირი. ის ფაქტი. რომ ისტორიულად ადამიანის არსებობა ისე ვერაა მოწყობილი, როგორც უნდა იყოს, არის კეშმარტი ტრაგიკულისა და კეშმარტი კომიკურის შინაარსი. „უნდა იყოს“ და „არის“ შორის წინააღმდეგობა ერთს ატირებს, მეორეს აცინებს. დემოკრიტეს ეცინებოდა ადამიანის არსებობის ამგვარ ამაობაზე, პერაკლიტე კი ტიროდა. კომიკური და ტრაგიკული ერთი ზოგად-საყოველთაო შინაარსის განსხვავებული ფორმებია.

ტრაგიკული თავის ფორმად, საყოველთაოდ საშუალებად იყენებს უმაღლეს სერიოზულობას. კომიკური და ტრაგიკული არის ადამიანის არსების გამოვლენის ამპლიტუდები. ტრაგიკული უაღრესად სერიოზულ მნიშვნელობას ანიჭებს მოვლენებს. ტრაგიკულს სუბიექტში

გადააქვს მთელი სამყარო. ტრაგიკულის განცდისას ჩვენ ყველაფერს ვხედავთ შიგნიდან. კომიკურისას კი — გარედან.

ტრაგიკულისა და კომიკურის საზღვარი კარგად ვლინდება ირონიის ცნებაში. ლაპარაკია ფილოსოფიურ ირონიაზე. შოპენჰაუერმა სამყაროს მთელი შინაგანი კავშირი წარმოგვიდგინა, როგორც „ნების უხეში ძალა“, რომელიც წარმოშობს გონებას, რათა უარყოს თავისი თავი და ამიტომ ესაა „დიადი ხუმრობა“.

არსებობს თვით ტრაგიკულის შეფასების, დანახვის უცნაური კუთხეც, ასეთია ფილოსოფიური ირონიის პოზიცია, რომელსაც ზოგჯერ შეიძლება ფილოსოფიური ცინიზმიც კი ვუწოდოთ. რას ვგულისხმობო? ტრაგიკული გმირი ებრძვის ხვედრს და იბრძვის ისე, თითქოს მარადიული იყოს მისი ტანჯვა, ან ამ ტანჯვისგან ხსნის წყურვილი თითქოს მარადიულ ბედნიერებას უქადდეს მას. ყველაფერი ამაოა. „ამაო ამაოებათა“ — ამ აფორიზმს ზოგიერთი ფილოსოფოსიც იზიარებდა. რამდენადაც დიდი უნდა იყოს კაცი, უსასრულობასთან, მარადიულობასთან შედარებით იგი უმნიშვნელო არსებად არის მიჩნეული. გმირი კი ტირის ისე, თითქოს მისი ტირილი რამეს ცვლიდეს სამყაროს წესში. მაგრამ გენიალურ შემოქმედთა ტირილი არის არა პირადი ხვედრისაგან აღძრული ცრემლები, არამედ გოდება მსოფლიოს ხვედრზე, კაცთა მოდგმის საერთო ხვედრზე. ამ პოზიციასაც უპირისპირდება ფილოსოფიური ირონია. თუ ქვეყანა მარად ფენიქსებრ ნგრევა-აღორძინების პროცესს განიცდის, ვის უჩივით? ზოგჯერ ამ ნგრევა-დალუპვასაც კანონზომიერ ღვთაებრივ ნებად თვლიან. მაშ, რატომ არის უკმაყოფილო მისტიკოსი? მოხდება ის, რაც უნდა მოხდეს, ამიტომ კაცობრიობის კულტურული მზის ჩასვენების, კაცობრიობის დალუპვის მქადაგებელი ზოგიერთი დასავლეთელი ფილოსოფოსი თავს არ თვლის პესიმისტად. ამგვარი ფილოსოფიური ირონიის პოზიციიდან ადამიანის მაღალი იდეალებით გატაცება გარედან სასაცილოდ გამოიყურება, რადგან იგი მოქმედებს ისე, თითქოს მარადიული იყოს მისი არსებობა. ყველაფერი, ბოლოს და ბოლოს, ეფარდება მიზანს, ხელოვნების მიზანი ადამიანის სულის თავშესაფრობაცაა.

ტრაგიკულის ცნება არ ემთხვევა ტრაგედიის ცნებას, კომიკურისა — კომედიას. თავის უზოგადეს სტიქიაში მათი შინაარსი ერთი და იგივეა. მას შემდეგ, რაც ეს შინაარსი ფორმდება ხელოვანის მიერ, ან როგორც ტრაგიკული, ან როგორც კომიკური, ისინი თუმცა სხვადასხვა მიმართულებით მიემართებიან, მაგრამ ერთმანეთს მუხტისაგან ვერ თავისუფ-



ფლდებთან. თავისთავად ლიტერატურული ჟანრი ტრაგიკომედიისა მიუთითებს ამ ორი პოლუსის ერთიანობაზე. იშვიათია ტრაგედია, რომელიც მწარე სიცილს, დაცინვას არ იყენებდეს და კომედია, რომელიც ჭეშმარიტი კომიკურის გამომხატველი შინაარსიდან, იდეიდან მოყოლებულ სევდას იცილებდეს.

ძველი ბერძნული ტრაგედიები სუსტ კავშირს ამყარებენ კომიკურთან. რაც შეეხება შექსპირის დიდებულ ტრაგედიებს, ისინი ზოგჯერ არანაკლებ კომიკურს შეიცავენ, ვიდრე მისივე კომედიები. შექსპირის ტრაგედიები ჭეშმარიტი ხორცშესხმა ტრაგიკულია.

ანტიკურ ტრაგედიას მაყურებელთან უფრო მეტი დისტანცია აქვს და, შეიძლება ითქვას, მაყურებელი ყოფითი რეალობიდან იდეალამდე აჰყავს. იგი შეტ შიშს, რიდას და უცნაურობას ხედავდა ცხოვრების არსში. ამიტომაც ეს ტრაგედიები, თუ შეიძლება ასე ითქვას, წმინდა ტრაგიკულს გამოხატავს და ერიდება კომიკურ გადასვლებს, ინარჩუნებს რა განწყობის სტაბილურ მთლიანობას. შექსპირის ტრაგედიებში კი ტირილი და სიცილი ერთმანეთთან კავშირში არიან და საერთო ენას პოულობენ.

შექსპირმა „მეფე ლირში“ ცხოვრების აზრის შეფასება ორივე პოზიციიდან დიდებულად გვიჩვენა. რასაკვირველია, იგი უხვად იყენებს კომიკურს სხვა ტრაგედიებშიც, მაგრამ ამ ნაწარმოებში მან სცადა ფილოსოფიური ირონიის ამოქმედება ცხოვრების არსის შეფასებისას. „მეფე ლირი“ ტრაგედიია და არა ტრაგიკომედია, რამდენადაც მთელი მოქმედება უაღრესად ტრაგიკულ კოლიზიებზეა აგებული. ტრაგიკომედიებში, ჩვეულებრივ, კოლიზია, მოქმედების განსაკუთრებულობა, დინამიკაში ვლინდება ხან ტრაგიკულად, ხან კომიკურად, ანდა გვამლევს მათ ერთიან სურათსაც, როცა ცალ თვალს სიმწრისა და მეორე თვალს სიცილის ცრემლი ჩამოეკიდება. შექსპირთან მოქმედების შიმართულება სრულიად ნათელია. ესაა ტრაგედია და კომიზმი აქ მობხდარ მოქმედებათა რეფლექსიის დროს იჩენს თავს. ტრაგიკომედია, შეიძლება ითქვას, „რბილი“ ტრაგედიია, მაგრამ ასეთი სისხლიანი და დიდი ექსპრესიის ტრაგედია, იმავე დროს კომიზმსაც რომ ასე გამოხატავდეს, იშვიათია. ამას მოწმობს „მეფე ლირში“ მასხარას მდგომარეობა. „მეფე ლირის“ შეფასებისას ლევ ტოლსტოის ბევრი რამ სამართლიანადაც აქვს შენიშნული, ისევე როგორც წარმოუდგენელი სიმკაცრით სცადა მან შექსპირის გენიის დამცირება. ტოლსტოის „მეფე ლირში“. გაფილოსოფოსებული მასხარას განწყობისათვის შეუფერებელი სი-

ბრძნე-აფორიზმები, შეიძლება, მართლაც ზედმეტის შთაბეჭდილებას ქმნის. ტრაგედიისა და კომედიის თვისებათა გარეგნულ სინთეზირებას ტრაგიკომედიამდე მიყვავართ, მაგრამ კეშმარტი ტრაგიკულის ტრაგედიაში გამოსახვისას, ტრაგიკულს თითქოს უჭირს ასეთი კონკურენცია კომიკურის მხრივ.

მიუხედავად ამისა, „მეფე ლირში“ ტრაგიკულმა საკმაოდ ნათლად გვიჩვენა კომიკურთან ერთიანობა და კომიკურის მომეტებული უფლებები. თავისთავად, ლირის ტრაგედიის წყარო კომიკურიცაა. კომიკურ მდგომარეობაშია მეფე, რომელიც თავის სამეფოს შვილებს დაუნაწილებს და დარწმუნებულია, რომ მისი შვილების პოლიტიკურ-ეკონომიკური ინტერესები ისეთივე მარტივია, როგორც მამასა და შვილებს შორის ჩვეულებრივად უნდა იყოს.

ტრაგიკულის გამოხატვის ერთ უმთავრეს საშუალებად ნერვული სიცილის, ნერვული ხუმრობის ჩვენებაა მიჩნეული. შემადრწუნებელი სურათია ედგარის მიერ თავის მოგვიანება. ეს მხოლოდ სიუჟეტისთვის როდია საჭირო. ედგარის სიგიჟისდროინდელი, ალოგიზმით სავსე მონოლოგები შესაფერისი პასუხია სინამდვილის ალოგიკურობაზე. ეჭვგაუთქვამელი და საყვარელი შვილი მოიძულა მამამ და მოსაკლავად დასაღწევს. ამ საოცრებასა და მისი საშინელების განცდას კაცთა დაწყობილი მსჯელობა, ალბათ, არც შეესაბამება, რადგან თვით ეს სინამდვილე არ არის დაწყობილი. მეფე ლირი თავისი ნერვული ხუმრობებით, რომელიც მას გონერილასთან კონფლიქტის შემდეგ აღარ შორდება. ფსიქიკურ მოწილილობამდე მიდის და ტყუილად როდი დასჭირდა შექსპირს აქ ექიმის შემოყვანა. შექსპირმა ნერვული ხუმრობა გვიჩვენა. — კაცთაგან ხდება ბოროტება, საშინელება, რომელსაც საზღვარი არა აქვს და ვერ სწვდება დაწყობილი გონება. ამ ნორმას გადასულ საშინელებას ისევ ნორმას გადასული ლაპარაკი ჰქვინს ნათელს.

ტრაგიკომიკურის მთელი ფუძე-ძირი შესანიშნავად მოჩანს „ჰამლეტის“ ეპიზოდში:

„პოლონიუს

ბატონო ჩემო, დედოფალს თქვენთან ლაპარაკი ხურს და ხურს ეხლავე.

ჰამლეტ

ჰხედავ ზევით იმ ღრუბელს, რა საშინლად ჰგავს აქლემს?

პოლონიუს

წირვის მადლმა, ძალიან ჰგავს.

ჰამლეტ

მე შგონია, კვერნასა ჰგავს.

პოლონიუს

ზურგი კვერნასი აქვს სწორედ.

ჰამლეტ

თუ უფრო ვეშაპსა ჰგავს?

პოლონიუს

ზედგამოჭრილი ვეშაპია“.

ჰამლეტის მიერ დადგმული სცენები ხომ ტრაგიკულისა და კომიკურის ორგანული ერთიანობის აშკარა ფაქტია.

არსებობს კომედიები, რომელთაც საზოგადოების არც ერთი ფენა არ ემდურის. კმაყოფილია ყველა იმ სიცილისა და მხიარულებისათვის, რასაც ისინი საზოგადოებას ანიჭებენ. ასეთი კომედიოგრაფია ეტანება უწყინარ, ცხოვრებისეულ გაუგებრობებს და ნაცვლად უარყოფითი ტიპისა, ქმნის საყვარელი ადამიანების სურათებს. მაგრამ ასეთ უწყინარ კომედიებში გრძნობათა ნეტარებაა და არა გონებისა. მაგრამ ყოველი ღროის უდიდესი კომედიოგრაფის—მოლიერის სიცილი არ იყო ასეთი უწყინარი კომიკური. დიდი მწუხარება ჩანს მოლიერის მიერ მეფისადმი გაგზავნილ სიტყვებში: „როგორც ჩანს, თქვენო უდიდებულესობავ, მე შეტად აღარ უნდა ვწერო კომედიები, რაკი ტარტიუფებმა გაიმარჯვეს“. მოლიერის ცხოვრება და შემოქმედების შინაარსი წარმოუდგენელია ღრმა ტრაგიზმის გარეშე.

ლიტერატურის ისტორია გაცილებით ღარიბია ჰემმარითი კომედიებით, ვიდრე ტრაგედიებით. თუ კომედია ვერ გამოხატავს სწორედ ნეგატიურს, ჰემმარითად კომიკურს, თუ იგი საზოგადოების გუნებას ეთამაშება და ეკეკლუცება, მხოლოდ ასეთი სიცილით, ფრიად ეფექტურიც რომ იყოს თავის ღროზე, მალე კვდება.

ანტიკური ტრაგედიები დღესაც ამშვენებენ სცენას, კომედიები დაბერდნენ, მაგრამ ლიტერატურული მნიშვნელობა მაინც შემორჩათ. ანტიკურმა კომედიამ თუმცა იგრძნო კომიკური, მაგრამ აქ დღევანდელი ადამიანისათვის ფრიად დიდი მანძილია და სიცილის მაშინდელი მიზეზები ჩვენთვის სავსებით ნათელი არ არის.

მაშასადამე. ჰემმარითი კომიკური არის ის დასაცინი მოვლენა, რომელიც ადამიანთა სულში არსებულ შავ წერტილებს კრებს, ერთ დასრულებულ ფიგურად აქცევს, სიცილის ცეცხლს წაუქიდებს და დაწვავს.

საქმე ისაა, რომ ეს უარყოფითი პიროვნებანი, ტიპები, რომლებიც კეშმარიტად კომიკურს გამოხატავენ, არიან არა მხოლოდ ზოგიერთთა ორეულები, არამედ შეხების გარკვეული წერტილი აქვთ დადებით პიროვნებებთანაც. ხშირად ღუნ-ჟუნს, ტარტიუფსა და სხვებს ჩვენს გარეთ, ვიღაცათა ორეულებად მივიჩნევთ, რომელთა მსგავსიც ჩვენში თითქოს არაფერი შეიძლება იყოს. გოეთეს სიტყვები გვაგონდება: „არ არსებობს ბოროტება, რომელიც ჩემში არ იყოს“. ცხადია, აქ მოქმედ ბოროტებაზე არ არის ლაპარაკი, იგულისხმება ის საწყისი ბოროტება. რომელიც საწყის სიკეთესთან ერთად, ჩვენთან ყოველგვარი შეთანხმების გარეშე, ჩვენს სულში შემოიტანა ბუნებამ და სიკეთესთან ჩემი ურთიერთობის შესახებ აზრი შემიძლია მქონდეს მას შემდეგ, როცა ვნახავ, ანგელოზი უფრო ძლიერია ჩემში თუ ეშმაკი. სიკეთე თუ ბოროტება. არავითარი ზოგადსაყოველთაო მნიშვნელობა არ ექნებოდათ კომიკურ პერსონაჟებს, რომ მათ ჩვენთან შეხების გარკვეული წერტილები არ ჰქონდეთ.

როდესაც ვსაუბრობთ საზოგადოებაში სინდისისა და ზნეობის ზოგად საკითხებზე, ვერასოდეს ვერ ნახავთ მოლაპარაკე სუბიექტს, რომელიც იწუნებდეს ზნეობრივსა და იწონებდეს ამორალურს. ყოველი უსინდისო კაცი პატიოსნების ტრიბუნაზე დგას და პატიოსან კაცზე ნაკლებ აღშფოთებას როდი გამოთქვამს უწესობის მიმართ. ასეთი კაცი სრულად ეტევა ტარტიუფში და ტარტიუფიც სრულად ერგება მას, მაგრამ ზოგჯერ ღრმა ანალიზის შემთხვევაში აღმოჩნდება, რომ ტარტიუფიზმის მიკრობები ყველაზე კეთილ ბუნებასაც შეჰყოფება ხოლმე. ჩვენ ახლა განსაკუთრებით გვინტერესებს ტარტიუფული კეთილი კაცის სულში, რათა ვნახოთ ის ხიდი, რომელიც სიკეთისა და ბოროტების ნაპირებს აკავშირებს ერთმანეთთან. ბოროტ კაცში ბოროტების პოვნა ძნელი არ არის. უფრო ძნელია, რომ კეთილ კაცში შევნიშნოთ ბოროტების დამარბული წერტილები.

ტარტიუფიზმია სიკეთის, პატიოსნების ქადაგებით საკუთარი უსინდისობით დაფარვა. მაგრამ ტარტიუფიზმი ზოგჯერ უფრო რბილი ფორმით ვლინდება, როცა კაცი მაღალ აზრს ქადაგებს და კარგად ვერა აქვს წარმოდგენილი საკუთარი მოქმედების მთელი შეუსაბამობა სიტყვასა და პირად საქმეს შორის. ეს შეუსაბამობა შეიძლება უფრო ბლაგვი კონტრასტით წარმოდგეს, როცა ცოტას ვტყუით, მცირე სხვაობა ჩვენს ნათქვამსა და საქმეს შორის.

სიკეთის იდეის სამსახურში გამოცდილ კაცს განცდილი აქვს მისი

მრისხანება, იდუმალება და იგი ენაშრომებით ვერ ლაპარაკობს დიდ-  
აქტიუზებით—ადამიანი უნდა იქცეოდეს ასე თუ ისეო, თითქოს მას  
შეუძლია სრულად გამოაძევოს საკუთარი ბუნებიდან ის ბოროტება,  
რომელიც მასში ბუნებამ შეიტანა.

მოლიერის კომედიები თავის შინაარსით, გრძობათა თამაშის იქით,  
უაღრესად დიდ სულიერ რისხვას გამოხატავენ. ესაა აღშფოთება, რო-  
მელიც თავისი უცნაური ფორმის წყალობით სრულიად უშუალოდ და  
სასიამოვნო ფორმაშია გამოხატული. ამიტომ ეს კომედიები ტრაგიკულ  
შინაარსს გადმოსცემენ და ესაა სწორედ ფორმისა და შინაარსის  
დიალექტიკური ერთიანობის ბრწყინვალე ნიმუში.

კომედიაში ის ჯადოსნური მოვლენა, რომელსაც სინათლეზე  
გამოაქვს ადამიანის ხასიათი, არის ფული. ფული არის უჩვეულო  
„პერსონაჟი“ ევროპული რომანებისა, ფული არის ბურჟუაზიული  
ხელოვნების ტრაგიკომიკურის გამოვლენის უშრეტო წყარო.

ხმალი და ფარი ფულმა შეცვალა და იგი მოევლინა ახალ ეპოქას,  
როგორც სულთა მპყრობელი. სახელისა და დიდების პეროიკული ეპო-  
ქა ბურჟუაზიულმა ყოფამ შეცვალა და ადამიანი ღმერთებთან ურთი-  
ერთობის ნაცვლად, როგორც კლასიკური ტრაგედიები გვიჩვენებენ,  
წარმოსდგა უაღრესად წვრილმანი ინტერესების სტიქიაში. პეროიკუ-  
ლმა ეპოქამ შესაფერისი ჟანრი იპოვა ეპოსისა და ტრაგედიების სახით.  
ამიტომაც დარჩა ანტიკური კომედია მოუძეველებელი.

ბურჟუაზიული ყოფა კი კომედიის გაჯურჩქენისათვის ბრწყინვალე  
მასალაა. მოლიერის გენია სწორედ ამ ეპოქამ მოიხივო და წარმოშვა.

ისტორიამ ფერადი სათვალეები მოიხსნა და ისე შეხედა სინამდვი-  
ლეს... მიხრწნილი ჰარპაგონი ფულის მაგიური ძალით აპირებს ცოლად  
შეირთოს თავისი ვაჟის სატრფო... მაგრამ, როცა დაკარგა ზარდახშა,  
აღმოჩნდა, რომ სხვაზე ყოფილა „გამიჯნურებული“ და ეს სხვა ფულია-  
ნი ზარდახშაა.

ესაა უდიდესი ტრაგედია, უდიდესი გადაგვარება ადამიანის სული-  
სა, რომელიც შესანიშნავად გვაჩვენა მოლიერმა.

ტრაგედია დიდ ადამიანებს უდგამს ძეგლს, დიდ ადამიანთა სულის  
წვას წარმოგვიდგენს. კომედია კი პატარა ადამიანის მთელ ინტერესებს  
გვიჩვენებს. ამიტომ არის, რომ კომედიის მთავარი გმირი უარყოფითი  
პერსონაჟია. დიდებულ ადამიანთა წვას ცრემლებით ვხვდებით, უარყო-  
ფითსა და ბიწიერს კი სიცილით ვაცილებთ.

ამიტომაც, რომ ტრაგიკულ პერსონაჟებს შევყურებთ ქვევიდან,

კომიკურს კი — ზემოდან. ტრაგიკული პერსონაჟები ჩვენს სულს გაიტაცებენ და გვაძლიანებენ მათთან. კომიკური კი, თუმცა ჩვენს ახლოსაა, ჩვენ ვუყურებთ მათ სიპატარავეს. ტრაგიკული გმირები თუმცა ოლიმპიურ მწვერვალზე აგვავს, მაგრამ აი იქ აიტაცებს ის ჩვენს სულს და შიშით, კრძალვით, სიყვარულით მივყვებით მას. კომიკურში კი ჩვენ არც ასეთი დისტანცია გვაქვს და არც მასში ჩასახლება გვწადია.

როდესაც ტრაგედიის სამყაროში შევდივართ, შიში გვიპყრობს მოულოდნელობებითა და ფათერაკებით აღსავსე სამყაროს წინაშე. ვუფრთხილდებით ჩვენს სულთა წინამძღოლს, ჩვენს საყვარელ ტრაგიკულ გმირს და ვგრძნობთ, რომ მის წინაშე ტრაგიკოსის მიერ დაგებულნი ხაფანგიდან თავისუფალი ვერავინ გამოვა. კომიკურის სამყაროში ჩვენ, თუ შეიძლება ითქვას, თავს არხეინად ვგრძნობთ, ერთი შეხედვით, არაფრის შიში არა გვაქვს, მაგრამ არა, აქაც არის შიში, ოღონდ სრულიად სხვანაირი.

გოეთე „ფაუსტში“ ერთგან წერს, რომ ჯალათის ცულის პირს სიკვდილმისჯილის მსგავსად რაღაცნაირად ყოველი მაყურებელი გრძნობს თავის კისერზეც. შთაგრძნობის პროცესის გარეშე ტრაგიკულის არის ვერ ვხვდებით. ვაჟა-ფშაველამ უდიდესი ძალით გვიჩვენა შთაგრძნობის ღრმა ფსიქოლოგიური პროცესის საიდუმლოება. ვაჟას „ხმელ წიფელში“ ჩვენ ჩვენს გრძნობებს, ჩვენი სიცოცხლის შინაარსს ვაპროექტირებთ და გვებრალება ჩვენივე თავი. შთაგრძნობის წყალობით ვერთიო, როდესაც ოტელო დეზდემონას ახრჩობს, როცა ოიდიპოსი შეძრწუნდება მის მიერ ჩადენილი უნებლიე ცოდვის გამო. ასეთი უცნაური ძალით ვუკავშირდებით ჩვენ ზოგადსაყოველთაო ადამიანურ ტრაგედიას. კომედიაში ჩვენ თამაშებრივი მიმართება გვაქვს ობიექტურ ვითარებასთან, არ ვითქვიფებით კომიკურ გმირში. აქ აღარ გვაქვს შთაგრძნობის პროცესი. თვალს ვადევნებთ კომიკური გმირის მოქმედებას და თან დავდევთ როგორც სულთამხუთავი და მსჯავრმდებელი. და თუ მასში ჩვენი თვისებებიც ვიცანით, მაშინ ვამოწმებთ და ვადარებთ ერთმანეთს ჩვენს თვისებებს კომიკურ პერსონაჟთან, როგორც ორ სხვადასხვა საგანს. ტრაგიკულთან ჩვენი სუბიექტური სულის მსვლელობა და ობიექტური ვითარება გაითქვიფა ერთმანეთში, გაერთიანდა. კომიკურში კი სუბიექტი და ობიექტი ცალ-ცალკე წარმოსდგა.

სცენაზე წარმოდგენილი ზოცვა-ჟღერტა ჩვენი ფანტაზიის მასალაა და იგი თამაშებრივია. თამაშებრივია იმიტომ, რომ ეს კიდევ არის და არც არის უბედურება. სცენაზე წარმოდგენილი სიკვდილი და უბედურ-

რება რეალობის რანაირი სიცხადითაც არ უნდა განვიცადოთ, იგი თვისებრივად განსხვავებული განცდაა, ვიდრე ამდაგვარ მოვლენათა რეალურ ყოფაში ხილვის შედეგად მიღებული განცდა. ტრაგედიის ენაზე ამტყველებული სცენური უბედურება არის დაძლეული, განსულიერებული უბედურება, თამაშის ფორმით წარმოდგენილი. მაგრამ ტრაგედიაში თამაშის ეს მომენტი გაცილებით უფრო შენიღბულია, ვიდრე კომედიაში. ტრაგედია თავის რთულ შინაარსს სინამდვილის რთული ფორმის სახით გადმოსცემს, სატირალ განცდას ტირილის ენაზე წარმოგვიდგენს. მართალია, მხატვრულ მოვლენათაგან გამოწვეული ცრემლები სხვაგვარია, ვიდრე რეალური ტანჯვისაგან გამოწვეული: ეს უკანასკნელი ჩვენი გულის მიწიერი პასუხია, მაშინ, როდესაც მუსიკისა და, საზოგადოდ, ხელოვნების მიერ მოგვრილი ცრემლები სულს ტირილის გამოხატულებაა.

ტრაგიკულის შინაარსის გადმოცემისას ტრაგედიის ფორმა არ ქმნის კონტრასტს მის შინაარსთან. უზოგადესი შინაარსი ძირეული, ზოგადკაცობრიული იდეისა თავისთავად სევდის ფორმას მოითხოვს. სერიოზული შინაარსისათვის გამართლებული იქნება ის ფორმა. რომელიც ჰგავს თავის შინაარსს. პესიმისტურ შინაარსს კი ყველაზე უშუალოდ ეფარდება სევდიანი ფორმა. მაგრამ არის რაღაც უცნაურობა ამ ამბავში, რომ კაცს ეტარება, მისი სული სევდითაა დამძიმებული და ამ სევდას სრულიად არასევდიანი ფორმით გადმოსცემს.

ტრაგიკულის ფორმა თამაშებრივია, მაგრამ მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც იმეორებს სინამდვილის ობიექტურ სურათებს და ცდილობს, რაც შეიძლება სინამდვილისნაირი იყოს ეს სურათი, თუმცა მისი სიუჟეტი განსაკუთრებულია. კომიკურში კი თამაში წარმოდგენილია როგორც დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონე რამ, რომელიც ქმნის კონტრასტს თავის შინაარსთან. სატირალი გვქონდეს და ვტიროდეთ — ესაა ბუნებრივი, ლოგიკური, მაგრამ სატირალს სიცილით, სრულიად მტრულ და საწინააღმდეგო ფორმით რომ გამოვხატავდეთ, ეს უფრო რთული მოვლენაა.

## ფილოსოფიური ანთროპოლოგია და ესთეტიკა

ფილოსოფიური ანთროპოლოგია, როგორც დამოუკიდებელი დისციპლინა, თავის თავს ახალგაზრდა, XX საუკუნის მეცნიერებად თვლის. მაგრამ ფილოსოფიური მოძღვრება ადამიანის შესახებ არ შეიძლება ახალი იყოს. არსებითად, იგი იმ დროიდანვე იწყება, როცა იწყება ფილოსოფია.

უძველესი ფილოსოფიური აფორიზმი — „იცან თავი შენი“ — სწორედ ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის ფორმულაა. ადამიანის არსების გაგებას ეძღვნება, ფაქტიურად, არა მხოლოდ მთელი ფილოსოფია, არამედ მთელი კულტურა, რომელსაც ასე ფართო გაგებით შეიძლება ადამიანოლოგია ვუწოდოთ.

ადამიანი ყოველთვის იყო ფილოსოფიის ყურადღების ცენტრში, თუმცა ადამიანის ცნების კონკრეტული ნიშნები იზღუდებოდა იმით, რომ ნაცვლად ადამიანისა, ფილოსოფია იმეცნებდა ღმერთს, ადამიანი, როგორც შემეცნების ობიექტი, ღმერთად იქცეოდა.

ადამიანის ცნების კონკრეტული ნიშნები, ადამიანის ადამიანად დადგენის მეცნიერული ახსნა მარქსმა მოგვცა. მან აღმოაჩინა ადამიანი როგორც სოციალური არსება, რომელიც თავის ბუნებას შრომით მოღვაწეობაში ავლენს.

მარქსიზმმა მოგვცა იმის მეთოდოლოგიური საფუძვლები, თუ როგორ არ უნდა დავინახოთ ადამიანის არსებაში ადამიანზე მეტი ან ნაკლები. ადამიანში სულიერი სიდიადის აღმოჩენა არ უნდა აზარალებდეს ადამიანის ცნების შინაარსს. ის სულიერი სიდიადე, რომელსაც სწყვეტდნენ ადამიანს და ღმერთს მიაწერდნენ, თვით ადამიანის ცნებაშიც ეტევა.

როცა ადამიანი ფილოსოფიური შემეცნების ობიექტად ცხადდება, წინასწარ უნდა შემოიფარგლოს გარკვეული სფერო და დაისვას კითხვა:



რას ვგულისხმობთ ადამიანის შესახებ ცოდნაში, რანაირად უნდა განვიხილოთ იგი და, საზოგადოდ, შეიძლება თუ არა ადამიანის შემეცნება?

კანტის მიხედვით, ცნობიერება წინასწარ აფორმირებს თავის შემეცნების ობიექტს. ეს ობიექტი ბუნებიდან უბრალოდ აღებული ობიექტი კი არ არის, იგი მეცნიერული იდეისათვის მომზადებული ობიექტია. ამ თვალსაზრისზე რომ დავმდგარიყავით, ჩვენს შემთხვევაში ასეთი კითხვაც უნდა დაგვესვა: შეგვიძლია თუ არა ადამიანი შევიცნოთ ისეთად, როგორც არის ის სინამდვილეში? თუ ვიმეცნებთ წინასწარვე ფორმირებულ ობიექტს, მაშინ გვაინტერესებს. ასეთად ფორმირებული ადამიანი (როგორც ფილოსოფიაში შემეცნების ობიექტი) რანაირად შეეფარდება ადამიანს თავისთავად. ფილოსოფია მართლაც არ შეისწავლის ამ ადამიანს ან იმ ადამიანს. ფილოსოფია სწავლობს სოციალურ ადამიანს, ადამიანს საერთოდ.

როგორც ცნობილია, კანტისათვის ფილოსოფიური ანთროპოლოგია არ წარმოადგენს მისი ფილოსოფიის სისტემურ ნაწილს. ამიტომ კანტის ფილოსოფიაში ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიას დამოუკიდებელი, დასრულებული მოძღვრების სახე არ მიუღია.

ფილოსოფიური ანთროპოლოგია კანტის შემდეგ თავისი ფილოსოფიის ორგანულ ნაწილად ჰეგელმა აქცია. ფილოსოფიური ანთროპოლოგია არავისთან ისე სისტემურად, მეცნიერულად არ ყოფილა წარმოდგენილი, როგორც მასთან. ჰეგელის ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიას, რომელიც მისი „გონის ფილოსოფიის“ ორგანული ნაწილია და რომელსაც მარქსმა გენიალური უწოდა, თითქმის არაფერი აქვს საერთო დასავლეთის თანამედროვე ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიასთან. ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიას დიალექტიკური მეთოდი ხდის თანამედვერულ და შეკრულ დისციპლინად. მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსებთან, როგორც ვიცით, ფილოსოფიური ანთროპოლოგია ასეთ ცალკე მონაკვეთად არ გვხვდება, თუმცა მოძღვრებას ადამიანის შესახებ, წინააღმდეგ დასავლეთის ფილოსოფოსთა „მტკიცებისა“, მარქსის არა მხოლოდ ადრეულ ნაწერებში უკავია მნიშვნელოვანი ადგილი, არამედ მთელ მის თეორიულ მემკვიდრეობაში.

როდესაც ჰეგელის ფილოსოფიაში ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის პროგრესულ მნიშვნელობაზე ვლაპარაკობთ, იგულისხმება. რომ ესაა უწინარეს მისი დიალექტიკური მეთოდის წყალობა და ამიტომ ჰეგელის ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიას საგანგებოდ შევუხებთ.

ჰეგელის ფილოსოფიური ანთროპოლოგიისადმი ჩვენი შედარებით მომეტებული ინტერესი გამოწვეულია იმით, რომ არც ერთი ნაშრომი, რომელიც „ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის“ სახელითაა ცნობილი, ისე არ პასუხობს თავის სათაურს, როგორც ეს ჰეგელთანაა. ეს ინტერესი, როგორც აღვნიშნეთ, მისი დიალექტიკური მეთოდის დამსახურებაა. ჰეგელის ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიაში დიალექტიკის კიდევ ერთ გამოცდასთან გვაქვს საქმე, რადგან აქ საკითხი დგას, როგორც „სული-სა და სხეულის ურთიერთობის საკითხი“<sup>1</sup>.

ჰეგელის ფილოსოფიაში ანთროპოლოგია თანამედროვე ფილოსოფიური ანთროპოლოგიისათვის ნიმუშის მიმცემი შეიძლება იყოს დიალექტიკური მეთოდით აკინძულობის თვალსაზრისით. ადამიანის უზოგადეს, უკიდევანო პრობლემას აქ ფრიად შემოფარგლული სფერო, საკუთარი კვანძი გააჩნია.

ჰეგელის ფილოსოფიაში საკუთრივ ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიას ურად მკირე ადგილი ეთმობა, მაგრამ იგი მისი სისტემის ორგანული ნაწილია. ჰეგელისათვის ფილოსოფიური ანთროპოლოგია ესაა მოძღვრება ბუნებაში სულის ყოფნის შესახებ. ე. ი. სული ჯერ ტყვეობაშია, ჩაფლულია ბუნებაში და მას თავისი დამოუკიდებელი მნიშვნელობა არ მიუღია. აქ საკითხი საინტერესოა იმ კუთხით, თუ როგორ იღებს წმინდა სული ბუნებრივი სულის სახეს.

როგორც ვიცით, ჰეგელის აბსოლუტური გონი თვითგანვითარების ასეთ დიალექტიკურ ტრიადას გაივლის: სუბიექტური გონი, ობიექტური გონი, აბსოლუტური გონი. თავის მხრივ ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიას სუბიექტური გონის, თუ შეიძლება ითქვას, მესამედი უკავია. რამდენადაც თვითონ ისიც ასეთი დიალექტიკური ტრიადისაგან შედგება: ა) ანთროპოლოგია, ბ) გონის ფენომენოლოგია, გ) ფსიქოლოგია.

ჰეგელის ფილოსოფიური ანთროპოლოგია ეს არის მოძღვრება ბუნებაში განხორციელებული გონის მიერ თავისი თავის ძებნისა და ადამიანური, ბუნებრივი ფორმის შექმნის საფეხურის შესახებ.

ჰეგელის მიხედვით, ანთროპოლოგიაში გონი ჯერ თვითცნობიერების გზას არ შესდგომია. ესაა, შეიძლება ითქვას, ნისლოვანი მდგომარეობა გონის თვითგამოხატვისა. გონი აქ არაა ბუნებრივს დაპირისპირებული თავისთავადობა. მაგრამ ჰეგელის მთელს ფილოსოფიაში ადა-

მიანის ფილოსოფიურ სურათს ისე სრულად ვერსად ვნახავთ, როგორც ეს ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიაშია. თუ ჰეგელის მთელი ფილოსოფია იდეის, ღვთაებრივის თვითცნობიერების გზაა, აქ ამ გზაზე. ამ ეტაპზე ჰეგელის იდეა სწორედ ადამიანური ფორმირების პროცესშია წარმოდგენილი. იქცა რა იდეა ბუნებრივ სულად, აქ ადამიანიც წარმოსდგა არა როგორც ფილოსოფიური შემეცნებისათვის გამოფიტული სქემა, არამედ როგორც ბუნებრივი არსება, როგორც სრულიად გაწონასწორებული ბუნებაში, რომელიც ჯერ წინააღმდეგობაში არ მოსულა თავის ბუნებრიობასთან.

ჰეგელის ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიაში ადამიანის ცნება ტრიანლებს საკითხის ირგვლივ: როგორია სულისა და სხეულის ურთიერთობა. სულისა და სხეულის ერთიანობას ძველი მეტაფიზიკაც აღიარებდა. ეპიკურმა ადამიანის პორებში მიუჩინა ღმერთებს საბრძანებელი. დეკარტი, მალბრანში, სპინოზა, ლაიბნიცი აღიარებდნენ სულისა და სხეულის ერთიანობას, მაგრამ ეს ერთიანობა მეტაფიზიკურადაა გაგებული; სული და სხეული განხილულია როგორც აბსოლუტურად დამოუკიდებელი საწყისები. ეს აბსოლუტური დამოუკიდებლობა იქამდე მიდის, რომ შემდეგ მათ შორის ერთიანობის საფუძველი ისობაა. სულისა და სხეულის ამგვარი ერთიანობა ეს არის მექანიკური და არა შინაგანი ერთიანობა. მეტაფიზიკოსებთან მატერიალურისა და იმმატერიალურის ქეშმარიტი ერთიანობა, შინაგანი კავშირი ვერ არის დადგენილი, რადგან აქ ზოგადისა და კერძოს ერთიანობის სპეციფიკა გათვალისწინებული არაა. აქ მატერიალურისა და იმმატერიალურის ურთიერთობა იმგვარადვეა წარმოდგენილი, როგორც კერძოსადმი კერძოსი. „ძველი მეტაფიზიკა, — წერს ჰეგელი, — აღიარებდა ამ ერთიანობას. აქედან იბადებოდა კითხვა — როგორ უნდა გადაწყვეტილიყო ეს წინააღმდეგობა, რომ თავისთავად აბსოლუტურად დამოუკიდებელი საწყისები ერთიანობაში იყოფებოდნენ. საკითხის ამგვარად დასმისას მასზე დადებითი პასუხი შეუძლებელი იყო. მაგრამ თვით საკითხის ასე დასმა იყო არასწორი, ვინაიდან სინამდვილეში იმმატერიალური მიეკუთვნება მატერიალურს არა როგორც კერძო კერძოს, არამედ ისე, რომ ის არის ყოველ განკერძოებულობაზე ამაღლებული ქეშმარიტად ზოგადსაყოველთაო, რომელიც ეკუთვნის კერძოს“<sup>2</sup>.

სულისა და სხეულის ერთიანობის საკითხი ესაა მეტაფიზიკასა და დიალექტიკას შორის ბრძოლის ასპარეზი.

ჰეგელი მატერიას წარმოგვიდგენს არა როგორც ქეშმარიტებისაგან,

შინაარსისაგან დაცლილ რაიმეს, არამედ როგორც სულის განხორციელების გარკვეულ ფორმას. თუმცა მატერია, როგორც ფორმა, არ ნიშნავს სულის ადეკვატურ ფორმას, მაგრამ მატერიას რომ ყველაფერი მოვაშოროთ იმმატერიალურის სფეროდან და იგი მივიღოთ როგორც აბსოლუტური ხორციელება, თავისთვის არსებული საგნობრიობა, მას არავითარი შინაარსი, არავითარი მნიშვნელობა არ ექნება: „მატერიალურს თავის განკერძოებულობაში არ გააჩნია არავითარი ქვემარტივება, არავითარი დამოუკიდებლობა იმმატერიალურისადმი მიმართებაში“<sup>3</sup>.

მეტაფიზიკაში სულისა და სხეულის ერთიანობა ვერ აღწევს ურთიერთგანჭოლვას; პირიქით, აქ მათი ურთიერთდაცილება ხდება. ჰეგელი კი მატერიას არ ართმევს სულიერ მნიშვნელობას, ვინაიდან სულიერი მნიშვნელობისაგან დაცლილი მატერია არარაობაა. მატერიასა და სულს თავთავიანთ აბსტრაქტულ დამოუკიდებლობაში არავითარი შინაარსი არ დარჩენიათ. „სული არის მატერიის არსებული ქვემარტივება, ქვემარტივება. რომელიც მდგომარეობს იმაში, რომ მატერიას არ გააჩნია არავითარი ქვემარტივება“<sup>4</sup>: ამიტომაცაა, რომ მეტაფიზიკა აღიარებს სულისა და სხეულის ერთიანობას, როგორც „მიუღწეველ საიდუმლოებას“. ჰეგელისათვის კი ფილოსოფიურ ობიექტს არ გააჩნია არავითარი ფილოსოფიური საიდუმლოება.

ჰეგელისათვის სულისა და სხეულის ერთიანობა ნიშნავს განსხვავებულთა ერთიანობას. ეს ისეთი განსხვავებაა. რომელიც არ სძობს იგივეობას და ისეთი იგივეობა, რომელიც არ სძობს განსხვავებულობას. სულს თავისთავად არ გააჩნია არავითარი თვისებრივი განსხვავებულობანი. სულს გააჩნია ბუნებრივ-თვისებრივი განსხვავებანი. ბუნება მრავალფეროვანია. სული ვლინდება მრავალფეროვნებაში. სული ბუნებაში ხორციელდება, როგორც ბუნებრივი სული: „ჩვენ უნდა დავიწყოთ სულიდან, რომელიც ტყვეობაშია, ჯერ შებოჭილია თავისი სხეულებრიობით... ამიტომ ჩვენ უნდა დავიწყოთ არა თავისუფალი სულით... ეს, თუ შეიძლება ითქვას, ადამიანის საფუძველი, არის ანთროპოლოგიის საგანი“<sup>5</sup>. ე. ი. ფილოსოფიურ-ანთროპოლოგიური ობიექტია არა თავისუფალი, არამედ ტყვეობაში მყოფი სული.

ბუნებას მიჯაჭვული სულის თვისებრიობანი არის ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის პირდაპირი საქმე, კერძოდ კი, დიდი დიალექტიკოსის ფალოსოფიაში საკითხი ასე დგას: რა შემთხვევაში აღჭურვა ბუნებამ სული, რომ იგი მიებრუნებინა უკან, თავისი თვითცნობიერებისაკენ? ეს ნიშნავს, რომ ბუნება თავისი მალაღანვითარებულობის გამო თავის

თავთან მოღის წინააღმდეგობაში და ათავისუფლებს სულს ბუნებისაგან, ამიტომ ასეთ შემთხვევაში, ბუნებაში, ბუნების პირისპირ, ჩნდება ცივილიზაცია. დედამიწაზე, სადაც ყველაზე უკეთესი ბუნებრივი პირობები იყო, უკეთ განვითარდა სიცოცხლე. მაგრამ სიცოცხლის განვითარება არ ნიშნავს სიცოცხლის რაღაც ფიზიკურ ლაღობას. ეს ნიშნავს, რომ ცხოვრებას, მის კანონებს წარმოქმნის არა ბუნებრივი მომართვა, არამედ თავის დამოუკიდებლობაში გათავისუფლებული აზრის კანონები. ე. ი. ბრწყინვალე ბუნებრივი პირობები წარმოშობენ ანტი-ბუნებრივ, სულიერ მიმართებებს. ევროპული ცივილიზაცია ნიშნავს, რომ აქ ცხოვრებას განაგებს არა ბუნებრივი სული, არამედ აზრად ქცეული სული. ამიტომ ცივილიზაცია ნიშნავს ბუნების დაპირისპირებას. ცივილიზაციის საწყისი პირობები კი იქაა ყველაზე ხელსაყრელი, სადაც შესანიშნავი ბუნებაა.

ჰეგელის ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიას მრავალმხრივი მეცნიერული ღირებულება აქვს. უწინარესად კი საინტერესოა. როგორც უკვე ითქვა, საკითხი იმის შესახებ, თუ როგორ გადადის ბუნება ადამიანში. ბუნება ადამიანს აფორმირებს როგორც რაღაც წმინდა სხეულებრიობას, მაგრამ დიალექტიკოსისათვის წმინდა სული და წმინდა სხეული ცალ-ცალკე არ არსებობენ. ისინი ურთიერთს განჰოლავენ. სული გულგრილი არ არის თავისი სამყოფელისადმი. სულის თვისებები აღბეჭდილია ადამიანის ფიზიკურ არსებაში, რასაც ნათლად გვიმჟღავნებს მისი გამომეტყველება. ჰეგელი „ესთეტიკაში“ დაწვრილებით არჩევს და ახასიათებს ადამიანის სახის ნაწილებს იმის მიხედვით, თუ რანაირად გვიმჟღავნებენ ისინი აზროვნულსა და ზნეობრივ ნიშნებს. მართალია, სხეული ბუნებისაა, მაგრამ „ბუნებაც ღვთაებრივია“ და ამიტომ, ჰეგელის მიხედვით, ბუნება არ არის სულისაგან დაცლილი ქაოტური მდგომარეობა სხეულებრიობისა, ამიტომ დედამიწის სხვადასხვა ნაწილები, სხვადასხვა გეოგრაფიული გარემო, სხვადასხვანაირად აისახება ხალხთა ანთროპოლოგიურ სტრუქტურაში, მათს ფსიქოლოგიაში. ესაა „ადგილობრივი სული“, ეროვნული სული, რომელიც მსოფლიო სულის ორგანული ნაწილია.

ამ ბუნებრივ განსხვავებულობებს ჰეგელი არსებით განსხვავებას უწოდებს. კაცმა რომ თქვას, ჰეგელს ეს მიაჩნია ხალხთა ბუნებრივი ნიჭის გარკვეულ დახარისხებადაც. მაგრამ თუ ნიჭს შესაბამისი სოციალური გარემო, პოლიტიკური ბედ-იღბალი არ ექნა, ბუნებრივი ნიჭი ისე როგორც გენიალობა, „უბრალო მონაცემებად“ დარჩება.

თუ გვინდა გავგოთ ადამიანის ფილოსოფიური ისტორია, მსოფლიო ცივილიზაციის, კულტურის, ადამიანისა და მშვენიერების ერთიანობის საკითხები ჰეგელის ფილოსოფიაში, აქ, ცხადია, გვერდს ვერ ავუვლით მის ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიას. სახელდობრ, როგორია, ვთქვათ ევროპული და აზიური სული და შესაბამისად მათი ხელოვნებაც. ამ საკითხებთან დაკავშირებით ჰეგელის ფილოსოფიაში მარქსის-ტისათვის მისაღებ მრავალ საგულისხმოდ აზრს ვიპოვით.

ჰეგელის ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიაში უაღრესად საინტერესო საკითხია რასობრივი კლასიფიკაციები. აქ ნათლად ვლინდება ჰეგელის უდიდესი ჰუმანიზმი. „ადამიანი თავისთავად გონიერი არსებაა, ამაში მდგომარეობს ყველა ადამიანის თანასწორუფლებიანობის შესაძლებლობა. აქედან გამომდინარეობს არაარობა იმ შეუპოვარი თვალაზრისისა, რომელიც ადამიანის მოდგმას ჰყოფს პრივილეგიურ და უუფლებო ხალხებად. განსხვავება ადამიანური რასებისა არის, უწინარეს ყოვლისა, ბუნებრივი განსხვავება. განსხვავება, რომელიც შეეხება ბუნებრივი სულის განსხვავებას“<sup>7</sup>.

როგორც აღვნიშნეთ, ჰეგელის ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის მნიშვნელობა უაღრესად დიდია, მრავალპლანიანია. ესაა მარქსიზმთან ახლოს მისული თვალსაზრისი. ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიასა და მშვენიერების თეორიას მრავალი შემხვედრი წერტილი აქვთ რიგი საკითხების ერთობლივად გადაწყვეტისათვის. მაგალითად, საკითხი იმის შესახებ, თუ როგორია ბუნების მიერ მონიკებული მშვენიერებას განცდის თავისებურებანი, უფრო ზუსტად: როგორ ხდება ბუნებისაგან ასეთი განცდის უნარის მინიკება. ამგვარ საკითხებზე ჰეგელის ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიაში საგულისხმოდ აზრებს ვხვდებით.

ჰეგელის ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის მნიშვნელობა მარქსიზმის მიხედვით იმაშიც მდგომარეობს, რომ ჰეგელმა სწორედ აქ დაინახა შრომის მნიშვნელობა. ჰეგელის „გონის ფილოსოფიის“ შესანიშნავ მხარედ მარქსს ის გარემოება მიაჩნია, რომ აქ შრომა გააზრებულია, როგორც „აბსტრაქტული სულიერი შრომა“, მაგრამ ადამიანის არსებად შრომის აღიარება იმდენად დიდმნიშვნელოვანი მიღწევა იყო, რომ მარქსის აზრით, ჰეგელი დგას თანამედროვე პოლიტიკური ეკონომიის თვალსაზრისზე. ამით ჰეგელის ფილოსოფიური ანთროპოლოგია უფრო მაღალი საფეხურია, ვიდრე ფოიერბახის მატერიალისტური ფილოსოფიური ანთროპოლოგია, რომელმაც შრომის ადგილზე სიყვარულის ცნება აღიარა.

როგორც ვიცით, ყოველი ფილოსოფიური დისციპლინა მეტ-ნაკლებად უკავშირდება ადამიანს. თითოეული დისციპლინა სწავლობს ადამიანის რაიმე მიმართებას სინამდვილისადმი. მაგრამ როცა ფილოსოფიური ანთროპოლოგია პირდაპირ აცხადებს პრეტენზიას, ადამიანს ვსწავლობო, ეს ნიშნავს, რომ იგი სწავლობს ზოგადობათა ზოგადობას, ზოგადობათა უნივერსალურ კავშირს. ადამიანს სწავლობს ყველაფერი, რასაც შემსწავლელობა შეუძლია. ამიტომ ფილოსოფიური ანთროპოლოგია, ცხადია, ყველაფრის შემსწავლელი ვერ იქნება. იგი ვერც სხვადასხვა მეცნიერებათაგან მიღებული დასკვნების მექანიკური შემკრების ფუნქციას იკისრებს. ფილოსოფიური ანთროპოლოგია სპეციფიკურად სწავლობს ადამიანის ცნებას. ესაა ფილოსოფიური განმარტება ადამიანის რაობისა. მაგრამ ასეთი განმარტება მოითხოვს, რომ მას ჰქონდეს თავისი მკაცრი საზღვრები, მან უნდა შემოფარგლოს შემეცნების საგანი და გვიჩვენოს თავისი საკუთარი მეთოდის ძალა. ამ გაუმოგებლად იმიტომ ვუსვამთ ხაზს, რომ არც ერთ ფილოსოფიურ დისციპლინას არ ჰქონია უსაზღვროების ისეთი საფრთხე, როგორც ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიას ემუქრება. ასეთი საზღვრები დასაუღეთის ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიაში ძალზე ელასტიურია. ეს ფილოსოფიური ანთროპოლოგია ზოგჯერ ისეთ საკითხებსაც განიხილავს, რომ არა ჩანს იმის მკაცრი აუცილებლობა, მას ფილოსოფიური ანთროპოლოგია ერქვას. მართალია, ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიას აინტერესებს და მისი უპირველესი პრობლემაა — შეიძლება თუ არა ადამიანის შემეცნება, — მაგრამ ეს საკითხი ზოგჯერ და უმთავრესად გნოსეოლოგიის სიბრტყეში რჩება.

დასავლეთის ფილოსოფიაში დღესაც აქტიურია საკითხი იმის შესახებ, შეიძლება თუ არა ადამიანის შემეცნება და თუ შეიძლება რამდენად. რანაირად. არის ასეთი თვალსაზრისი: ადამიანის შემეცნება შეიძლება მეცნიერულად და ფილოსოფიურად. მეცნიერული შემეცნება არის რაციონალური შემეცნება, ფილოსოფიური — ირაციონალური შემეცნება. მეცნიერულ შემეცნებას საქმე აქვს სოციალურ ადამიანთან, ფილოსოფიურ (ირაციონალურ) შემეცნებას კი — ასოციალურ ადამიანთან. ეს ასოციალური ადამიანი და მისი ირაციონალური შემეცნება არის „ჭეშმარიტი“, ხოლო სოციალური ადამიანის რაციონალური შემეცნება — არაჭეშმარიტი. ამ თვალსაზრისის ყველაზე თვალსაჩინო

წარმომადგენელია იასპერსი. საზოგადოდ, ადამიანის შემეცნების შესაძლებლობის შესახებ აზრი, ცხადია, ახალი არაა. მაგრამ იასპერსი აქ კანტის აზრიდან გამოდის.

ფილოსოფიის სტიქია შემეცნებაა. მისი მოვალეობაა მეცნიერული სურათი შექმნას არსებულის შესახებ. ამიტომ ფილოსოფია უმეტესწილად თავის მოვალეობად არ თვლიდა თვით სინამდვილის მოვლენებში. ობიექტურ კანონზომიერებაში ჩარევას. იგი კმაყოფილდებოდა მოვლენათა აჩსების ახსნით. ვთქვათ, ჰეგელის ფილოსოფიის მიზანია სამყაროს ფილოსოფიური სურათის შექმნა. მაგრამ მას ერთი წუთით არ უფიქრია კორექტივი შეეტანა თვით სამყაროს ლოგიკაში.

მარქსიზმის ეპოქალური მნიშვნელობა იმაში მდგომარეობს, რომ მან შემოაბრუნა ფილოსოფიის ისტორიის ხაზი. ფილოსოფია მხოლოდ მკვლევარული საქმიანობა როდია. ესაა განხორციელებული სიბრძნე, კაცობრიობის სასიკეთოდ მომართული აზრი. „ფილოსოფიაში მხოლოდ სხვადასხვანაირად განმარტავდნენ სამყაროს, მაგრამ საქმე ისაა, რომ იგი შეცვლილი იქნეს“ (მარქსი).

როდესაც ფილოსოფიურად ვიმეცნებთ ადამიანს, მის ყოველ ჯარჯას. ყოველთვის უნდა მოსდევდეს შინაგანი კითხვა: რა მოგვიტანა ამ დასკვნებმა, რით დაეხმარა ეს აზრები ეპოქის გონებას, ეპოქის სიკეთეს. საზოგადოებას, ადამიანს. ესაა ფილოსოფიური გონების, ასე ვთქვათ, ღირსების საკითხი. „არა ვიქმ, ცოდნა რას გვარგებს, ფილოსოფოსთა ბრძნობისა“ (რუსთაველი).

ფილოსოფიური ანთროპოლოგია და ესთეტიკა მარქსისტული ფილოსოფიის შემადგენელი ნაწილებია. ამ დისციპლინების საერთო ინოვაციური მხედველობაც და მეთოდიც არის დიალექტიკური მატერიალიზმი. მეთოდი ამ შემთხვევაში ნიშნავს, რომ ესაა წინასწარი ორიენტაცია, გზა და საშუალებანი საკითხის გასაშუქებლად. დიალექტიკური მატერიალიზმი ესაა მეთოდთა მეთოდი. მაგრამ მეთოდი ყოველი მკვლევარისა კონკრეტულიცაა. გარკვეული აზრით, რამდენი მკვლევარიც არის, იმდენი ინდივიდუალობაცაა ფილოსოფიაში. იგულისხმება კვლევის ობიექტსა და მკვლევარს შორის გამოძებნილი საერთო ენა. ის ფაქტი, რომ ჩვენ გვაქვს დიალექტიკური მატერიალიზმი როგორც მეთოდი, სრულებით არ ნიშნავს, რომ საკითხის ამოხსნის გზები უკვე გამზადებული გვაქვს და მეტი არაფერი გვჭირდება. დიალექტიკური მატერიალიზმის მომარჯვებას უნდა მეთოდური სიფხიზლე, საჭიროა კვლევის



ობიექტის სპეციფიკის გათვალისწინება და მისი თავისებურებებისადმი მიდგომის სათანადო გზების პოვნა. ამიტომაცაა, რომ ქეშმარიტი ფილოსოფიური გამოკვლევა ნიშნავს აზრის გაპიროვნებას, აზრის პიროვნებად ქცევას.

როდესაც ლაპარაკია მეთოდის შესახებ, ზოგჯერ წინასწარ მოითხოვენ ხოლმე მეთოდის რაღაცნაირად, განცალკევებულად ჩვენებას. თითქოს მეთოდი გამოყოფილია თვით კვლევისაგან. მეთოდის წინასწარი დახასიათება შესაძლებელია და ზოგჯერ აუცილებელიც, მაგრამ თვით მეთოდი განუყოფელია კვლევის შინაარსისა და ფორმისაგან.

სიტყვა „მეთოდი“ უნდა გათავისუფლდეს იმ წარმოდგენებისაგან, რაც მას უკავშირდება ზუსტ მეცნიერებებთან ასოციაციით. მაგალითად, როგორც ცნობილია, ფიზიკოსმა, ქიმიკოსმა და სხვებმა შეიძლება ორიგინალურ მეცნიერულ შედეგს მიაღწიონ სხვის მიერ შექმნილი მეთოდებით, მაგრამ ფილოსოფიაში ორიგინალობა ნიშნავს მეთოდის ორიგინალობასაც. „ყოველი გარჯა ფუჭია. თუ მეთოდურად არ არის წარმართული“ — ეს ჩინებული აფორიზმი სწორედ ფილოსოფიის მისამართითაა ზედგამოჭრილი.

ფილოსოფიური ანთროპოლოგიისა და ესთეტიკის ურთიერთობაზე რომ ვლაპარაკობთ. აქ მეთოდური თავისებურება ისაა, რომ ადამიანის ცნება დადგინდეს მშვენიერების ცნების საშუალებით და პირუკუ — ადამიანის ცნებით დავადგინოთ მშვენიერების ცნება. სიტყვა „დადგენა“ აქ გულისხმობს, საერთოდ, მეცნიერების საბოლოო მიზანს და არა წინამდებარე ნაშრომის ამოცანას. დადგენისაკენ ილტვის ყოველი ფილოსოფიური სტრიქონი, თუმცა დადგენა ჰორიზონტის ხაზივით შეიძლება შორს ინაცვლებდეს.

მეთოდის ასეთი წინასწარი დახასიათება იმ გარემოებამ გამოიწვია, რომ გვიანტერესებს არა მხოლოდ ის — რას ვიკვლევთ, არამედ ისიც. თუ როგორ და რა ხერხებით ვიკვლევთ.

წინამდებარე ნაშრომის მიზანი სწორედ ისაა, რომ გადაისინჯოს რიგი საკითხებისა, რომლებიც ესთეტიკის მონოპოლიადაა გამოცხადებული. არის საკითხები, რომლებიც ესთეტიკაში იწყება, მაგრამ სულ მალე გადის ესთეტიკის სფეროდან. ვიკვლევთ საკითხს, როგორც ესთეტიკოსი, თითქოს ესთეტიკის სფეროში და სინამდვილეში კი აღარ ვიმყოფებით ესთეტიკის სამფლობელოში. მეცნიერებას იმიტომაც ეწოდება დისციპლინა, რომ მან ზუსტად უნდა იცოდეს თავისი საზღვრები, თავისი ეზო-სამფლობელო.

ესთეტიკის ისტორია არსებითად მშვენიერების შესახებ მოძღვრების ისტორიაა. მშვენიერების ცნების დადგენაა ესთეტიკის მთელი ისტორიის შინაარსი, მაგრამ მშვენიერების კვლევა შეიძლება საკუთრივ მშვენიერების ცნების ფარგლებშიც და შეიძლება აგრეთვე საკუთრივ მისი სფეროს გარეთაც. ე. ი. ერთია საკითხი იმის შესახებ — რა არის მშვენიერება და მეორეა — როგორია მშვენიერების კავშირი სხვა მოვლენებთან.

მშვენიერების ფილოსოფიური კვლევა ესთეტიკაა. მაგრამ მშვენიერების კვლევა ზოგჯერ შეიძლება იყოს სხვა საკვლევე საკითხის პირობა. ე. ი. როცა მშვენიერების გარკვევა არაა მიზანი, მშვენიერების ცნების განხილვა მაინც არის პირობა სხვა საკითხის განხილვისათვის. მაგალითად, თუ გვინტერესებს რა ფაქტორებს ახდენს მშვენიერი მოვლენები ადამიანის ფსიქიკაზე — ეს ფსიქოლოგიის საგანი შეიძლება იყოს. ფსიქოლოგიაში მშვენიერების კვლევას დაქვემდებარებულ მნიშვნელობა აქვს. ზოგჯერ კი ფსიქოლოგია თავისი აპარატით მოდის მშვენიერების გასარკვევად ისე, რომ მისთვის მთავარია ესთეტიკას დაეხმაროს, მშვენიერების ფენომენს სწვდეს ფსიქიკის მანევრებლესით. ასეთი იყოს, მაგალითად, მთელი ფსიქოლოგისტური ესთეტიკა (ფენერო, ლიპსი, გროსი და სხვ.).

ესთეტიკა ფილოსოფიური დისციპლინაა და ესთეტიკური კვლევაძიების პროცესში მეტ-ნაკლებად ყოველი ფილოსოფიური დისციპლინის ნიშნები ვლინდება. მშვენიერების შემეცნება არსებითად ლოგიკის ენაზე ხდება. ასეთია, არსებითად, ჰეგელის „ესთეტიკა“. ზოგჯერ ეთიკის პრობლემიდან მივიღივართ მშვენიერების საკითხებთან. მაგალითად, როგორ უბრძვოს, სიუეთე და ბოროტება სილამაზისათვის. ამა თუ იმ მეცნიერულ სფეროს სახელს ვარქმევთ იმის მიხედვით, თუ რომელია მისი კვლევის ცენტრალური ობიექტი. მაგალითად, ეთიკოსი, რომელიც მშვენიერების პრობლემას არკვევს, არის ესთეტიკოსი. ლოგიკოსი, რომელიც არკვევს მშვენიერების იდეას, მშვენიერების ცნებას, არის ესთეტიკოსი. მათემატიკოსიც, თუ რიცხვთა ენაზე არკვევს სილამაზის კანონებს, არის ესთეტიკოსი, მაგრამ თუ სხვადასხვა მეცნიერებისათვის მშვენიერება არის არა კვლევის მიზანი, არამედ საშუალება. მაშინ იგი ესთეტიკას იყენებს თავისთვის და „სტუმრად იმყოფება“ ესთეტიკაში.

ესთეტიკის ისტორია გვიჩვენებს არა მხოლოდ მშვენიერების ცნების გაწლას თავის თავში, არამედ მშვენიერების პრობლემას გემოვნე-

ბის პრობლემის ფორმითაც. გემოვნების პრობლემა გულისხმობს ადამიანის მიერ მშვენიერების შეფასების უნარის საკითხს. ამ უნარის განვითარების საკითხს ესთეტიკური აღზრდის პრობლემა ჰქვია. მაგრამ, ამ საკითხის კვლევისას, მშვენიერებაზე უწინ გვაინტერესებს ადამიანი, როგორც ასეთი. ე. ი. ესთეტიკა ვერ ეტევა თავის ქერქში, რადგან მას აინტერესებს პიროვნების ფორმირების საკითხი. ასეთი საკითხები ესთეტიკას ოდითგანვე აინტერესებდა. მაგრამ კავშირები სხვა მეცნიერულ სფეროებთან, შეიძლება ითქვას, გამხელილი არ იყო: კვლევის პროცესში არ ხდებოდა იმის მკვეთრად წარმოჩენა თუ რას ვიკვლევთ, სად ვიკვლევთ (რომელი მეცნიერების სფეროში ვართ), როგორ ვიკვლევთ. რასაკვირველია, ასეთი რეფლექსია რალაც შემაწუხებელ შეგონებად არ უნდა წარმოვიდგინოთ, მაგრამ დღეს ესთეტიკის პრობლემის სხვა ფილოსოფიურ პრობლემებთან დიალექტიკური კავშირის პოვნა ერთ-ერთი ის ნიშანია, რომელიც ამ მეცნიერების დღევანდლობას, აქტუალობას გვიმჟღავნებს. დღეს მიმართებების პრობლემების კვლევის ეპოქაა. მშვენიერების ბუნების კვლევა თავის საკუთრივ სფეროში საკმაოდ მაღალ დონეზეა ესთეტიკის ისტორიაში, იგი გენიოსებმა ატრიალეს უამრავი კუთხით. მშვენიერების ბუნების, მისი კატეგორიების კვლევას უფრო მეტად ისტორიული სახე აქვს. ესთეტიკის მეცნიერების თანადროულობა, მისი აქტუალობა გვესმის, როგორც მიმართების პრობლემების წინ წამოწევა, რაც ნიშნავს, ერთი მხრივ, სინამდვილის მრავალფეროვან მოვლენებთან მშვენიერების კავშირის კვლევას და, მეორე მხრივ, თვით ესთეტიკის მეცნიერების დიალექტიკური კავშირების პოვნას სხვა დისციპლინებთან. ესაა სწორედ მეცნიერული დისციპლინის, როგორც ასეთის, აუცილებელი პრინციპი.

როდესაც ადამიანისა და მშვენიერების შესახებ ვლაპარაკობო, როგორც რალაც ცალკეულ მოვლენათა შესახებ, ესაა ფილოსოფიური განწყობა ცნებებისა, თორემ რეალურად მშვენიერება და ადამიანი ცალ-ცალკე არ არსებობენ. ადამიანის არსება არ წარმოიდგინება მშვენიერების გარეშე და მშვენიერებაც ფიქტია ადამიანის გარეშე. მაშასადამე, მშვენიერება ადამიანის არსების მოუკვეთელი, დიალექტიკური ნაკვეთია. მაგრამ ესაა სხვადასხვა რიგის ზოგადობანი: ადამიანის ცნება ესაა ზოგადობათა ერთიანობა, ხოლო მშვენიერების იდეა, მშვენიერების ცნება — ეს გაცილებით მშვიდი, შეიძლება ითქვას, შედარებით ფილოსოფიურად იზოლირებული ზოგადობაა. აქ რომ გვექონოდა ზნეობრივის იდეისა და მშვენიერების იდეის ურთიერთმიმართების საკითხე-

ბი, ამდენი მეთოდოლოგიური ახსნა-განმარტებანი არ დაგვეკირდებოდა. მშვენიერება და ადამიანი ამ შემთხვევაში უფრო რთული დასაკავშირებელია. მაშასადამე, კვლევის ობიექტი არის მშვენიერება და ადამიანი არა ცალ-ცალკე, არამედ — მათი კავშირი.

### ანთეტიკური სუბიექტის საკითხი

ესთეტიკის მეცნიერების თითქმის ყოველი საკითხი უკავშირდება ესთეტიკურ სუბიექტს. ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიასა და ესთეტიკას შორის ურთიერთობის, ერთიანობის ხილს სწორედ ესთეტიკური სუბიექტი წარმოადგენს.

ესთეტიკური სუბიექტი ნიშნავს როგორც სუბიექტ-განმცდელს და სუბიექტ-შემფასებელს, ისე სუბიექტ-შემოქმედს. ესთეტიკური სუბიექტი ნიშნავს ადამიანის მშვენიერების ფენომენში ყოფნას. ადამიანში როგორც ესთეტიკურ სუბიექტში სხვა ყველაფერი მოიხსნება: იგი იმყოფება მშვენიერებაში, მშვენიერება იმყოფება მასში. ამდენად ესთეტიკური სუბიექტი ნიშნავს სუბიექტის გარკვეულ მდგომარეობას. რაწაირად შეუძლია სუბიექტს ჩადგეს ასეთ მდგომარეობაში, ანუ რაწაირადა აქვს ადამიანს მშვენიერების გრძნობის უნარი — ამას გემოვნების პრობლემაში განიხილავენ.

როგორც ითქვა, მშვენიერების არსებას ესთეტიკა სხვათა დახმარების, ყოველ შემთხვევაში აქტიური თანამონაწილეობის გარეშეც არკვევს. მშვენიერების ცნების კვლევისას ესთეტიკას თავისი საკუთარი ველიდან გასვლა ფაქტიურად არ სჭირდება, მაგრამ საკითხი იმის შესახებ, თუ რა მოსდის სუბიექტს მშვენიერებისაგან — ეს ნიშნავს სწორედ ადამიანისა და მშვენიერების ურთიერთობის, ერთიანობის პრობლემას. ამიტომ ასეთი ურთიერთობა ანუ დიალექტიკური ერთიანობა სწორედ ფილოსოფიური ანთროპოლოგიისა და ესთეტიკის საერთო არეში მიმდინარეობს.

მაშასადამე, ესთეტიკური სუბიექტის განხილვისას ჩვენ გვიინტერესებს, როგორ „გადაიქცევა“ ადამიანი მშვენიერებად და როგორ „გაადამიანურდება“ მშვენიერება.

### ანთეტიკური მიმართების საკითხი

ესთეტიკური მიმართება სინამდვილისადმი შეიძლება ძირითადად ორ ფორმად გავყოთ: ა) როდესაც სინამდვილისადმი ადამიანის მიმარ-

თება არის წმინდა ესთეტიკური; ე. ი. სხვა მიმართებანი გამოთიშულია, უფრო სწორად, დაფარულია ესთეტიკურ მიმართებაში. ბ) ესთეტიკური მიმართება არის ნაკადური მიმართება; ე. ი. ის სხვა მიმართებებშია ჩაფლული (ამ შემთხვევაშიც მისი მასტიმულირებელი ძალა ესთეტიკამ უნდა აღმოაჩინოს). როდესაც მზეს ვხედავთ, ამინდს მზიანს ვუწოდებთ, ღრუბლიან დარს კი — უმზესს. მაგრამ, მზე ყოველდღე გვინათებს, ღრუბელი მოჭფარებია თუ არა მას. მშვენიერებაც ზოგჯერ მზის სხივებით მანათობელია, გამოყოფილია ყველაფრისგან. მაგრამ მშვენიერება იქაცაა, სადაც შეუიარაღებელი თვალით ვერც ვხედავთ. მისი არსებობის გარეგნულ ფაქტს. ამოცანაა — ვიპოვოთ „ღრუბელს მოფარებული“ მშვენიერებაც. ასეთი მშვენიერება კი მარტო ესთეტიკის საშუალებით ვერ მოიპოვება.

მშვენიერებასთან კავშირს. ცნობიერად თუ არაცნობიერად, არასოდეს წყვეტს ადამიანი. მშვენიერება არის ადამიანის მოღვაწეობის უმაღლესი სტიმული, უმაღლესი მიზანი, თვით კომმარულ განცდებშიც კი შეგვიძლია ვიპოვოთ მშვენიერებისადმი ლტოლვის კვალი, შეგვიძლია აღმოვაჩინოთ მშვენიერების სხვად ყოფნის ფორმა.

კლასიკური ესთეტიკა, როგორც წესი, ადამიანის ესთეტიკურ მიმართებას გამოჰყოფს ხოლმე სხვა მიმართებათაგან. გამოყოფის ეს პროცესი იგივეა, რაც მისი ცნებითი მოპოვება, მაგრამ ჩვენ ვგულისხმობთ წინასწარ გამოყოფას, ანუ ისეთ მდგომარეობას, როდესაც გამოყოფის ანალიზური ოპერაციების გარეშე ესთეტიკა მშვენიერების მზა ფაქტს „დასტრიალებს“. ოქრო რომ მოვიპოვოთ, მას უნდა მოვაშოროთ ყველაფერი. ესთეტიკის მიერ საძიებელია არა მხოლოდ მშვენიერება, როგორც გაშვადებული ფენომენი, არამედ მშვენიერების მოქმედების ძალა და ფორმა ყველგან, რაც ადამიანის ცნობიერების ძირში უნდა ენახოს, მაშინ, როდესაც ესთეტიკურ მოვლენებზე თითქოს არცაა ლაპარაკი. ასეთნაირი ძიება მშვენიერების „საბადოებისა“ სწორედ იმ მეცნიერებასთან ხელიხელჩაკიდებით არის შესაძლებელი, რომელიც ადამიანის სულიერ ერთიანობას, მის არსებას სწავლობს.

მშვენიერება ცნობიერებისათვის იგივეა, რაც ცოცხალი არსებისათვის მზე. მშვენიერება თითქოს ადამიანის სულიერი მზეა. ჰეგელს „ბუნების ფილოსოფიაში“ მოაქვს ასეთი მაგალითი: კარტოფილი რომ კოშკში დავრგოთ, კარტოფილის ღერო კოშკის თავამდე ილტვის, საიდანაც სინათლის შუქი შემოდის, თუმცა ჩვეულებრივ შემთხვევაში იგი დიდი არ იზრდება.

ადამიანის სულიერი ძალების მასტიმულირებელ, უზუნაეს ძალად მშვენიერების გამოცხადება არც ეთიკოსს ართმევს უფლებას, რომ მშვენიერებაში მან თავისი ობიექტიც ამოიკითხოს. არსებითად ესაა სიკეთის. ქემპარიტებისა და მშვენიერების დიალექტიკური ტრიადა, ესაა ცენტრი ყოველ მიზანთა, უმაღლესი აზრი ადამიანის არსებობისა.

ხელოვნება სინამდვილისადმი ადამიანის მიმართებათა მრავალგვარობის ერთ მიმართებაზე დაყვანაა. ყველა სხვა მიმართებანი მასში მოხსნილია, ვადატანილია ესთეტიკურ მიმართებაში. აქ მშვენიერებაა ჩვენი ცნობიერების ბატონ-პატრონი. მაგრამ, როგორია მშვენიერება თავისი შენიღბული ფორმით, როგორც ჩვენს მოქმედებათა მასტიმულირებელი ძალა — ზევით უკვე ითქვა, რომ ესაა უმნიშვნელოვანესი საკითხი დღეს.

ვიდრე ესთეტიკური სუბიექტის საკუთრივ მდგომარეობას განვიხილავდეთ, ვიდრე მშვენიერების სამყაროსთან სუბიექტის გავრთიანებებს პროცესს გავაანალიზებდეთ, საჭიროა დავახასიათოთ სუბიექტის სინამდვილისადმი მიმართების ზოგიერთი თავისებურება, სახელდობრ, როგორია ესთეტიკური სუბიექტი ბუნების მშვენიერებისადმი მიმართებაში და რით განსხვავდება ეს მიმართება ხელოვნების მშვენიერებისადმი მიმართებისაგან.

ბუნების მშვენიერი საგნის განცდა განსხვავდება ხელოვნების მშვენიერი საგნის განცდისაგან. ეს განსხვავება სწორედ ესთეტიკურ სუბიექტში მქლავდება. ესთეტიკური მოვლენის ქერეტისას ჩვენ სხვანაირი ვართ, ვიდრე ჩვეულებრივ მოქმედებაში, სინამდვილისადმი ჩვეულებრივ განუსაზღვრელ მიმართებებში. ხელოვნების ფენომენს ადამიანი ქერეტს არა უბრალოდ, რაღაც ცალკეული უნარით, არამედ მთელი არსებით. ეს იმას ნიშნავს, რომ ადამიანი მალდება ემპირიული სუბიექტის რეალობაზე, თავის კერძო „მე“-ს ბუნებრივ თვითშეგნებაზე. მაგალითად, რეალურ მიმართებებში ქალის სილამაზეს სხვადასხვანაირად განიცდიან ქალი და კაცი. სხვადასხვანაირად უცქერის მას შოხუცი თუ ახალგაზრდა, ხოლო ხელოვნებაში ქალის სილამაზისადმი კერძო სუბიექტური სამყაროდან ასეთი ემპირიული მინარევები თითქმის ქრება. ასეთი სილამაზისადმი ერთნაირი მიმართება აქვს ქალსა თუ კაცს, მოხუცსა თუ ახალგაზრდას. ასეთივე ამაღლების ფაქტი გვაქვს იგრეთვე კერძო ზნეობრივ თვალსაზრისზე ხელოვნების მშვენიერების მიმართ. მაგალითად, როდესაც „ოტელოს“ იავოსნაირი ბოროტი კაცი უყურებს, მას შეიძლება სიკეთის თანამგარძნობელი ცრემლები ჩამო-

სდიოდეს. ქეშმარიტი ესთეტიკური ფენომენი გვაძლავს მთელს პროზაულ წერილმანებზე, ჩვენს შეზღუდულ, მარტივსა და უზნეო თვალსაზრისზე. ესთეტიკური ფენომენი გვაზიარებს დიდ სინათლეს, გვაგრძნობინებს სიკეთის პოზიციის დიდ ძალას.

ესთეტიკური მიმართება — ეს მხოლოდ გარეშე მოვლენისადმი მიმართება როდია. ესაა თავის თავისადმი სპეციფიკური მიმართებაც. ავიღოთ კიდევ იგივე, ერთის შეხედვით, ცოტა არ იყოს, მკვეთრი მაგალითი. როდესაც, ვთქვათ, მამაკაცი უყურებს რუბენსის, ჯორჯონეს, გოიას თუ სხვათა გენიალურ ფერწერულ ტილოებს, იგი ლამაზ ქალთა აღქმისას არ გრძნობს თავის ბუნებრივ სხეულებრივ არსებობას. ის არ გრძნობს თავის თავში განკერძოებულ ბუნებრივ „მე“-ს, რითაც ის ყველასაგან განსხვავდება. ის გრძნობს თავის თავს ისეთად, რითაც ის ყველას ჰგავს, ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით. ეს იმას ნიშნავს, რომ ესთეტიკური ობიექტი ჩვენ გვაერთიანებს სულიერ სამყაროში. ესაა ბუნებრივი განკერძოებულობიდან სულიერ ფენომენში ამაღლება. ამ პროცესში ჩვენ ვგრძნობთ ჩვენი არსების განსულიერებას. ჩვენ თითქოს უხორცო არსებანი ვართ, სინათლისა და სილამაზის მკვრეტელნი და თითქოს შემოვიხსნით ჩვენსავე მატერიალურ სიმძიმეს. ცოცხალი ადამიანური მიმართებები ადამიანის სილამაზისადმი ღარიბია ესთეტიკური შინაარსისაგან.

ბუნების მშვენიერების განცდისას გათვალისწინებულა სხვა კერძო მომენტებიც. მაგალითად, კურორტზე მყოფ კაცს, რომელიც ხარბად ათვალისწინებს ბუნების სილამაზეს და არ ფარავს თავის მოხიბლულობას, მოულოდნელად ექიმები აუწყებენ, რომ თურმე ეს ბუნება მისთვის სასარგებლო კი არა, მავნე ყოფილა; ეს კაცი, შიშით ტოვებს რა ამ სილამაზეს, თანდათან იწყებს იმის აღმოჩენასაც, რომ ეს ბუნება არც ისე კარგია, არც ისე ლამაზია. ბუნებისადმი და ადამიანის რეალური სილამაზისადმი ადამიანის მიმართებანი არ გამოორიცხავს კერძო მომენტებს. ხელოვნების ქმნილებებისადმი კი ასეთი ჰიპოკრიზიანი, ბუნებრივი განსხვავებანი ქრება. რასაკვირველია, ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს ხელოვნების ქმნილებებს ყველა ერთნაირად განიცდიდეს. ეს თავისთავად სხვა საკითხია, გემოვნების პრობლემას ეკუთვნის.

გარკვეული აზრით შეიძლება ითქვას, რომ ბუნებრივ სილამაზის ხილვა ადამიანს უფრო მეტ სიამოვნებას ანიჭებს, ვიდრე ხელოვნებისა. ამის მიზეზი ისაა, რომ სიამოვნება არის გრძნობისა და არა გონების თვისება, ხოლო გრძნობა ბუნებას (ადამიანურ ბუნებას, ადამიანის ბუნება-

რივ მდგომარეობას) ეკუთვნის. ბუნების სილამაზისადმი მიმართებაში ადამიანში ეს ბუნებრივი საწყისი აქტიურდება, ხოლო ხელოვნების მშვენიერებისადმი მიმართებაში მისი სულიერი საწყისია უფრო ძლიერი.

ბუნების მშვენიერება უფრო სასიამოვნოა, ვიდრე ხელოვნებისა, მაგრამ სიამოვნება ესთეტიკური ფენომენის კრიტერიუმად არ გამოდგება. რაც უფრო სასიამოვნოა, მით უფრო ესთეტიკურიაო რომ ვთქვათ, ეს უხეში შეცდომა იქნება, რადგან ყველაზე მეტად სიამოვნების ემოცია უკავშირდება ვიტალური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებით მიღწეულ იმ შეგრძნებებს, რომელთა შესახებ ღია ფორმით ლაპარაკს ერიდება ადამიანი.

ბუნების ესთეტიკური მოვლენების ჰერეტიკისა ჩვენ მაინც მიჯაჭვულნი ვართ გარესამყაროს. და არა გვაქვს ისეთი გონებითი თავისუფლება, როგორც ეს ხელოვნების ქმნილებისადმი გვაქვს.

### შთაგრძნობის შესახებ

შთაგრძნობა ნიშნავს ადამიანის მიერ სუბიექტურ გრძნობათა პრაოციკრებას, გადატანას უსულო მოვლენებზე. შთაგრძნობის ფაქტისათვის საზღვრის შემოვლება ძალზე ძნელია. სადაც ადამიანია, იქ შთაგრძნობაცაა.

შთაგრძნობის ფაქტად შეიძლება მივიჩნიოთ მთელი ხელოვნება. შთაგრძნობას ახდენს ხელოვანი ქვაში, ბგერებში, ხაზში და ა. შ. მაგრამ შთაგრძნობის ყველაზე უფრო თვალსაჩინო სფერო ადამიანის მიერ ბუნების მოვლენათა გაადამიანურებაა. შთაგრძნობა თავისთავად ჯერ არ ნიშნავს მზა და სრულყოფილ ესთეტიკურ მიმართებას. თუმცა ყოველი მარტივი ფაქტი შთაგრძნობისა მოვლენისადმი ფანტაზიით შეხვედრათ. მაგალითად, როცა კაცს ქათმის დაკვლა უჭირს, მას ქათამი კი არა, თავისი თავი ებრალება, თავისი სიცოცხლის ენაზე კითხულობს სიკვდილის პროცესს. „უკვე ყველა გრძნობს საკუთარ თავზე ცულის პირს, მე რომ თავსა მკვეთავენ“ — ამბობს გოეთე მარგარიტას პირით „ფაუსტში“.

შთაგრძნობის ფსიქოლოგიური ფაქტი, რასაკვირველია, შთაგრძნობის თეორიის შექმნამდეც არ დარჩენილა შეუნიშნავი. თუ ტერმინს არ მივიღებთ მხედველობაში, შთაგრძნობის შესახებ საკმაო მინიშნებებს ეპოულობთ ჯერ კიდევ არისტოტელესთან. შილერი კი პირდაპირ იძლევა იმ ფორმულარებას, რომლის ირგვლივაც ტრიალებს, ფაქტობრივად,



მთელი შთაგრძნობის თეორია. „და მართლაც, რა ისეთი მიმზიდველობაა ცარიელ ყვავილში, ნაკადულში, ხავსით მოკიდებულ ქვაში, ფრინველთა ჟღერტულში, ფუტკართა ბზუილსა და მის მსგავს მოვლენებში? ვინ მიანიჭა მათ ჩვენგან ასეთი სიყვარული? ნათელი ხდება, რომ საგნები კი არ გვიყვარს ჩვენ მათში, არამედ იდეა, რასაც ისინი წარმოადგენენ. ჩვენ მათში გვიყვარს მშვიდობიანი ცხოვრება, წყნარი მოქმედება ჩვენგანვე, ყოფიერება გარდაუვალი კანონებით, შინაგანი აუცილებლობა, მარადიული თანხმობა“<sup>8</sup>.

შთაგრძნობის თეორიის ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელი თეოდორ ლიპსი მას ასე განმარტავს: „შთაგრძნობა საერთოდ არის ის, რომ მე ვგრძნობ „მე“-ს, მაგრამ მე შემიძლია „მე“-ს გრძნობა ათასგვარ არსებაში. მე ვგრძნობ „მე“-ს საერთოდ, ყოველ გრძნობაში“<sup>9</sup>.

ლიპსს არც ობიექტის თვითღირებულება ავიწყდება: „ესთეტიკური ღირებულება მხოლოდ ჩემი თვითშეგრძნება კი არ არის, არამედ ისაა საგანი, — ღირებულება ჩემგან განსხვავებული ობიექტისა... სწორედ იმას, რაც ჩემში ფასობს, ვაფასებ მე აგრეთვე მსგავს არსებაშიც, თუ მე მას ვპოულობ სხვაში. ძვირფასია ჩემთვის ყველაფერი, რასაც უცხო ინდივიდულში წარმოგვიდგენს ყოველივე პოზიტიურს მისი არსებიდან“<sup>10</sup>.

ადამიანის ემოციებს ობიექტი სჭირდება. ადამიანში არის სიხარულისა და სევდის მოთხოვნილებაც და ამისათვის იგი ეძებს შემხვედრ, მოპასუხე საგნებსა და მოვლენებს.

„მე არ შემიძლია სიხარული მოვისმინო. ეს იგრძნობა ან იგანიცდება ჩემში. სიხარული „ძევს“ გრძნობადში, რომელსაც მე ვხედავ, ანდა „ვეხები“ გრძნობადს, როგორც ჟესტს, რომელიც არის სიხარული „გარეთ“. ეს არ შეიძლება სხვანაირად იწოდებოდეს თუ არა ასე: მე ვგრძნობ „მე“-ს ამ ჟესტში, ანდა მე ვარ მასში შთაგრძნობილი“<sup>11</sup>.

ლიპსი შთაგრძნობის პროცესს წარმოგვიდგენს არა როგორც სუბიექტის მიერ საგანზე თვითნებურ თავმოხვევას, არამედ გვიჩვენებს მას საგნის სტრუქტურასა და ადამიანურის საერთო თანხმვედრ კანონზომიერებაში: „ყვავილები ხრიან თავს მზის მხურვალეების ქვეშ და სწორდებიან ისევე თავისუფლად ჩვენს მსგავსად, როცა გამაგრილებელი წვიმა მოდის. ღრუბლების ან ნაკადულს წინსწრაფვა, რასაკვირველია, ისეთია, როგორც ჩვენი, მაგრამ ესაა მოძრაობა, რომელიც თვით მათგან წარმოშობილად ჩანს. ასეთი მოძრაობა ჩვენთვის გასაგებია მხოლოდ იმიტომ, რომ მას ჩვენთან ვპოულობთ როგორც მისწრაფებას, სურ-

ვილს, მოკლედ. როგორც აქტიურობას. ხე შლის ტოტებს. როგორც ჩვენ მკლავებს“<sup>12</sup>.

შთავრძნობის ფაქტი კიდევ უფრო თვალსაჩინოა ცხოველებისადმი მიმართებაში. არც ეს გამორჩენია ლიპსს. მაგრამ ლიპსს ჩვენ არ ვეთანხმებით შთავრძნობის ფსიქიკური ფაქტის სუბიექტურ-იდეალისტური ფილოსოფიის საფუძვლად წარმოდგენაში. შთავრძნობის ფსიქიკური ფაქტი ან ნიშნავს იმას, რომ სინამდვილის არსებობა სუბიექტური სურათის შინაარსზე დაუიყვანოთ. ესაა ადამიანისა და სინამდვილის ურთიერთობის მნიშვნელოვანი მომენტი, ფსიქოლოგიურად მნიშვნელოვანი მოვლენა.

### ჰარმონიის შესახებ

ჰარმონია ნიშნავს თვისებრივად განსხვავებული მხარეების ერთიანობას. იდეალისტური ფილოსოფიის ენაზე იგი ნიშნავს სულისა და სხეულის ადეკვატურობას, მათს კეშმარიტ ერთიანობას. კაცმა რომ თქვას, ჩვენთვისაც ჰარმონიის ცნება, უმეტეს შემთხვევაში, გული-სხმობს სულიერისა და სხეულებრივის ერთიანობას. განსხვავება თვით სულის იდეალისტურ და მატერიალისტურ ინტერპრეტაციებშია. თუ სული ნიშნავს დამოუკიდებელ აბსოლუტურ სუბსტანციულობას, ღმერთს, მაშინ საქმე გვაქვს იდეალიზმთან. თუ სული სხვას არაფერს ნიშნავს თუ არა ცნობიერების შინაარსს, როგორც მატერიის ასახვას, მაშინ საქმე გვაქვს მატერიალიზმთან.

როცა ვლაპარაკობთ სულისა და სხეულის ჰარმონიული ერთიანობის შესახებ, იგულისხმება ერთიანობის სპეციფიკური ვითარება. ჩვეულებრივად, ყოველი ნორმალური ადამიანი წარმოადგენს სულისა და სხეულს ერთიანობას. მაგრამ ყოველი ადამიანის შესახებ ვერ ვიტყვი, ჰარმონიული ადამიანი არისო.

ჩვენ ვლაპარაკობთ ბუნების ჰარმონიაზე და ადამიანის ჰარმონიაზე. ბუნების ჰარმონიაზე როცა ვლაპარაკობთ, მაშინ ბუნებაში უნდა დავინახოთ არა მხოლოდ საგნები, არამედ საგნებს შორის ურთიერთობის წესი, კანონები. ბუნება, ისევე როგორც ადამიანი, თავის არსებაში ყოველთვის ატარებს, შეიძლება ითქვას, მღუმარე ჰარმონიას, ნაგრამ ნამდვილი აზრით მოვლენათა ჰარმონიულობაზე ჩვენ განსაკუთრებულ შემთხვევაში ვლაპარაკობთ, როდესაც მოვლენის გარეგნობა მისი შინაარსის ფორმად წარმოგვიდგება.

ბუნების ჰარმონიის განმცდელი, ცხადია, ადამიანის გარდა ქვეყნად არავეინაა. ბუნება თავისი მთლიანი შინაარსით, ბუნება როგორც ასეთი, თავისთავად, ჰარმონიულია; მაგრამ ესაა მისი ცნებითი მნიშვნელობით გამოთქმა. ე. ი. ჩვენ ლოგიკურად გამოვთქვამთ ჰარმონიის არსებობას. მაგრამ თავის ჰარმონიულობას ესთეტიკური მნიშვნელობით ბუნება მხოლოდ ზოგიერთი წერტილიდან, მხოლოდ ზოგიერთ შემთხვევაში გვიმჟღავნებს. ასეთი ჰარმონია ბუნების ყოველ ნაკვეთში როდი მჟღავნდება.

ბუნების ჰარმონიას გვაგრძობინებს ვარსკვლავებით მოქედელი ზეცა. ვხედავთ კოსმოსურ გუმბათს, არა როგორც რაღაც გარეგნობას, არამედ ვხედავთ მის „სულსა და იფულს“, მის დიად „დისციპლინას“. მთვარემ, ვარსკვლავებმა და, საზოგადოდ, ყოველმა დიდმა წევრმა ბუნებისამ თავისი ადგილი და წესი „იცი“. გვანცვიფრებს გრანდიოზულ მოვლენათა დიადი წესრიგი, რომელიც წარმოადგენს არა „ცუდი უსასრულობის“, არამედ დიადი უსასრულობის განცდას. ბუნების ამ გრანდიოზული სურათების მშვენიერება მომხიბვლელს ხდის თვით ადამიანის სულს, რომელიც თავის თავში თავის თავზე მეტს აღმოაჩენს, ესაა ის დიდებული ამალღება, როდესაც ეს სიდიდე ჩვენც გვაღიადებს. „ბუნების უმალღესი რიგის საგნები“ (ჰეგელი) განსაკუთრებულ სიმაღლეს გვაპოვინებს არა მარტო მათში, არამედ ჩვენსავე არსებაში.

### ჰარმონია და ადამიანის სხეული

ბუნების მშვენიერების გვირგვინი ადამიანია. ადამიანის სხეული ძალზე რთული და გონივრული ნაგებობაა. ადამიანი აზროვნებს, თავის თავს გამოხატავს არა მხოლოდ გონების თეორიული მოღვაწეობით; ადამიანის ზნეობრივ და ინტელექტუალურ სამყაროს, ასე თუ ისე გვივლენს მისი გარეგნობაც. ადამიანი მეტყველებს არა მხოლოდ ენით, არამედ, თვალებით, შუბლით, ტუჩებით, მთელი სხეულით. ხელის ერთი უბრალო მოძრაობა გვიმჟღავნებს ზოგჯერ ადამიანის სულიერი შინაარსის გარკვეულ მხარეს. ეს რომ ასე არ იყოს, აზრი არ ექნებოდა სახვით ხელოვნებაში ადამიანის გამოსაჩვენას. ადამიანის მოელც სხეული გამსჭვალულია მისი შინაარსით და, ცხადია, სინამდვილეს არ შეეხება-მება პირველყოფილი წარმოდგენები ადამიანის სხეულში სულისათვის გარკვეული, განსაკუთრებული ადგილების მიჩენის შესახებ.

ადამიანის სხეული „ჰკვიანი“ კოსმოსის ნახელავია, აზრიანი ბუნე-  
ბის ქმნილებაა, რომელშიც ბუნების კოსმოსური წესი ხორციელდება.

ადამიანის სხეული ცხოველურისაგან იმ ნიშნებით განსხვავდება,  
რაც მასში სულიერმა შინაარსმა, ცნობიერებამ შესცვალა როგორც  
შინაგანად, ისე გარეგნულად. თავისთავად, ადამიანის სხეული პროპორ-  
ციულია, ემყარება მისი კიდურების სიმეტრიული განლაგების წესს.  
მაგრამ სიმეტრია, პროპორცია — ეს ჰარმონიის პირობაა. ათლეტი ჭერ  
არ ნიშნავს ჰარმონიულ ადამიანს. თუ ბუნების თავისთავადი სრულყოფი-  
ლება, აოლექტიზმი თავისი თავის შინაარსია და ესაა ცარიელი, უზროდ  
ლამაზი ათლეტი, ასეთ ათლეტს შეიძლება ვუწოდოთ ათლეტი  
და მეტი არაფერი. მაგრამ თუ ეს ათლეტიზმი არის არა მხოლოდ თავისი  
ფორმა, არამედ სულიერი შინაარსის ფორმა, მაშინ ვლავარაკობთ  
ჰარმონიაზე. თუ გარეგნული სილამაზე ერთსა და იმავე დროს არის  
გარეგნულიც და არის შინაარსის გარეგნობაც, — ესაა ჰარმონიულობა,  
რომლის განხორციელება, ადეკვატური სახე, მართლაც შექმნეს ძველ-  
მა ბერძნებმა ბრწყინვალე ქანდაკებების სახით.

ადამიანის სხეული თავისთავად, როგორც ითქვა, არის სიმეტრიუ-  
ლი, მაგრამ სიმეტრიის ბუნებრივად მოცემული, საწყისი მდგომარეობა  
არ არის საკმარისი ჰარმონიულობაზე სალაპარაკოდ, რადგან ესაა, შეი-  
ძლება ითქვას, ზოგადად მოცემული სიმეტრია. მაგრამ, როცა ათლე-  
ტურ აღნაგობაზე ვლავარაკობთ, ესაა სხეულის ღანთავისუფლება ყვე-  
ლა ზედმეტი, არასიმეტრიული მომენტებისაგან. როცა ვამბობთ, რომ  
ადამიანის სხეული თავისთავად სიმეტრიულიაო, ეს არ ნიშნავს, რომ  
ადამიანის მთელი სხეული ემორჩილება სიმეტრიის კანონებს და მასში  
რადაც ხელშემშლელი არ იყოს.

უზოგადესი ნიშნით ადამიანის სხეულის სიმეტრიულობა ჰეგელის  
პირით შეიძლება შემდეგნაირად დავახასიათოთ: „გარეგანი ორგანო-  
ები, — წერს ჰეგელი, — თვლები, ყურები, ისე როგორც კიდურე-  
ბი, — ხელები და ფეხები, — სიმეტრიულადაა გაორმაგებული. სხვათა  
შორის ამ სიმეტრიის წყალობით არაან ისინი ხელოვნების საგანი.  
შინაგანი ორგანოები კი — პირიქით, ან არავეითარ, ან უკიდურეს  
შემთხვევაში ავლენენ არა სიმეტრიულ გაორმაგებას. ჩვენ მხოლოდ  
ერთი კუჭი გვაქვს. ჩვენს ფილტვებს, მართალია, გააჩნია ორი ნაწილი,  
ისევე, როგორც გულს ორი პარაკუჭი, მაგრამ როგორც გული, ისე  
ფილტვებიც შეიცავენ ორგანიზმის გარკვეულ დამოკიდებულებას  
საწინააღმდეგოსადმი, გარეგნულისადმი. ამასთან არც ფილტვებსა

ნაწილებს და არც გულის პარკუჭებს არ გააჩნიათ ისეთი სიმეტრიულობა, როგორც გარეგან ორგანოებს<sup>13</sup>.

რასაკვირველია, ადამიანის სხეული არ არის მისი სულის უბრალო მატარებელი. ადამიანის სხეული — ეს გამოთქმა, გარკვეული აზრით, პირობითია, რამდენადაც ადამიანის სხეული და სული ცალ-ცალკე არ არსებობენ.

### გენიოსის შესახებ

ფილოსოფიური ანთროპოლოგიისა და ესთეტიკისათვის ალბათ არ შეიძლება იყოს უფრო მომხიბვლელი საკითხი, ვიდრე გენიოსის ცნებაა. გენიოსი ნიშნავს განსაკუთრებულს, რჩეულს, დიადს. ადამიანის ეს არაჩვეულებრივობა შეიძლება ადამიანის „ზევით“ იქნეს ატანილი შემეცნების მიერ. მაშინ გენიალობის ცნებას შემოეხვევა შეუცნობლობის ბურუსი; შეუცნობლობის აღიარება შემეცნების მიერ. შემეცნების მიერ გენიოსის ასეთი შეუცნობლობის აღიარება ნიშნავს გენიოსის ცნების მიუწვდომლობის ხაზგასმას. ეს ნიშნავს მის წინაშე ქედის მოდრეკას და გენიოსის საიდუმლოს გატანას ადამიანური ცნობიერების არედან, მისი ზეციურობის აღიარებას.

რასაკვირველია, გენიოსის სულისა და გულის წვდომა — ეს მარტივ კეშმარტებათა სამყარო როდია, რომელშიც ყველაფერი იმთავითვე ნათლად მოჩანს. გენიოსის შესაცნობად გენიალობაც არ კმარა. გენიოსებს არათუ სხვათა გენიის წყაროს პოვნა აინტერესებდათ, არამედ გენიოსები ასევე ბავშვური ცნობისმოყვარეობით ჩაპყურებენ თავიანთ გენიას.

გენიალურ შემოქმედთა და ფილოსოფოსთა ინტერესი გენიალობის ასახსნელად უაღრესად დიდია. მრავალი ღრმა და ლამაზი აზრი თქმულა ამის თაობაზე გენიოსთა მიერ, როგორც ერთმანეთის შესახებ, ისე საკუთარი შემოქმედებითი საიდუმლოებების შესაცნობად. მათი აღიარებით, ბევრი რამის თქმა კი შეიძლება, მაგრამ გენიალობის შინაგანი მექანიზმის აბსოლუტური დაუფლება შეუძლებელია.

ამ შემთხვევაში ჩვენი კვლევის კერძო საკითხი არ არის გენიოსის ცნება. ჩვენი მიზანია შემოვფარგლოთ ის წრე, რომელშიც უნდა შეხედნენ ერთმანეთს ფილოსოფიური ანთროპოლოგია და ესთეტიკა და შევეცადოთ იმის მინიშნებას, თუ რა შეიძლება ამ მხრივ მოიპოვონ ამ მეცნიერებებმა და რანაირად უნდა მოიპოვონ იგი.

რასაკვირველია, ძალზე დიდი დაპირებაა გენიოსის ცნების კვლევა. ეს ანტიერესებს ყველას, დაწყებული ჩვეულებრივ ადამიანური ინტერესით, ვიდრე ღრმა ფილოსოფიურ ინტერესამდე.

გენიოსის შეცნობას ინტერესი შეიძლება იყოს თეორიული და შეიძლება იყოს მისტიკური. გენიოსის მისტიკური კვრეტა, რა თქმაუნდა, თეორიულს არ გამორიცხავს, მაგრამ არსებითად სხვა გზას ეძებს. არ ემორჩილება ამ რაციონალურ შემეცნებას, რადგან მიაჩნია, რომ გენიოსის სამყარო ირაციონალური სტრუქტურისაა და ეს არაჩვეულებრივობა არ მიიწვდომება ჩვეულებრივი ლოგიკური შემეცნების აპარატით, რომ გენიოსის ცნობიერების სტრუქტურა თუმცა ლოგიკურს შეიცავს, მაგრამ არა მხოლოდ ლოგიკურს. როგორ ჩნდება სამყაროში ასეთი ადამიანი — ეს კაცის გონებას არ შეუძლია განკვირიტოს.

ფილოსოფია არაფილოსოფიურ მიზანს ვერ დაისახავს. ფილოსოფიას თავისი სფერო, თავისი საქმე აქვს. იგი ვერ დაიწყებს გულთმინობას, რა მოხდება ხვალ, კერძოდ, რა სახელითა და გვარით და სად დაიბადება გენიოსი. ესაა არაფილოსოფიური კითხვები, რომლებიც შეიძლება უფრო მეტად ეფექტურია და ცნობისმოყვარეობის უნიც აქეთაა მიმართული. გენიოსის იდუმალების ასეთი კვრეტა სასწაულის ღილის მიდრეკილებაა. ფილოსოფიის საგანი რომ სასწაულებრივი იყოს, ამ შემთხვევაშიც ფილოსოფია მის, როგორც სასწაულის, განცდას ვერ მოგუგავს. მართალია, „გაკვირვებიდან იწყება ფილოსოფოსობა“, მაგრამ არისტოტელეს ეს სიბრძნე სრულებით არ გულისხმობს ემოციურ სასწაულებს.

მხატვრული შემოქმედების პროცესის, მხატვრული გენიის საკითხებს ესთეტიკა მრავალგზის ეხებოდა, მაგრამ მან ვერ დაიმორჩილა ეს პრობლემები. როგორც კი ესთეტიკა დაიწყებს მსჯელობას ტალანტისა და გენიოსის შესახებ, აღმოჩნდება, რომ იგი სულ მალე გადის თავისი სფეროდან და იმყოფება ან ფსიქოლოგიის, ან ფილოსოფიის სხვადასხვა სფეროებში.

თუ რა გასაკვირი ადგას შემოქმედს მუშაობის პროცესში, ეს, უწინარესად, შემოქმედების ფსიქოლოგიის საქმეა. ე. ი. აქაც ორი დისციპლინა აერთიანებს თავის მიზნებს: ფსიქოლოგია და ესთეტიკა.

გენიოსი როგორც „ეპოქის ხმა“ ანტიერესებს ესთეტიკასაც და სხვა საზოგადოებრივ დისციპლინებსაც. როგორ მომწიფდება სოციალურ-პოლიტიკური გარემო იმისათვის, რომ მისმა გულისნადებმა პიროვნე-

ბაში „ამოხეტქოს“, ესაა საზოგადოებრივი ცნობიერების საკითხებიც-  
რომელთა შესწავლა მრავალი მეცნიერის საქმეა.

ფილოსოფიური ანთროპოლოგიისა და ესთეტიკის საერთო ამოცა-  
ნა აქ იმაში მდგომარეობს, რომ გაარკვიოს: როგორ შეეფარდება ერთ-  
მანეთს გენია და მისი მფლობელი.

ტლანტიისა და გენიოსის საკითხი, როგორც ითქვა, ძალზე დიდ ინ-  
ტერესს იწვევდა და იწვევს ყოველთვის.

პლატონამდეც და პლატონის შემდეგაც მხატვრული გენია (მუზა)  
დამოუკიდებელ უნარად იყო მიჩნეული. ესაა ღვთაებრივი და არა ადამიანური  
ენერგია, რომელიც საკმაოდ დამამცირებლად ეფარდება თავის  
მფლობელს. „სოკრატეს დემონი“ ისე ჩასჩურჩულებს, ისე კარნახობს  
და ამოქმედებს ადამიანს, რომ თვით ადამიანს არავითარ ნების თავი-  
სუფლება არა აქვს; იგი არის ციური ნების მორჩილი აღმა-  
სრულებელი.

პლატონი ასე მსჯელობს: რკინა ვერ მიიზიდავს რკინას. დამაგნიტე-  
ბული რკინა მიიზიდავს რკინას. მაშასადამე, მაგნიტია ყველაფერი. პო-  
ეტს რა ესმის, რა გაეგება რას აკეთებინებს მას მუზა! სირცხვილით  
დავიწვი, როცა რაფსოდ იონს გამოვკითხე — რა იცოდა იმის შესახებ,  
თუ როგორ მღეროდა. მან არაფერი იცოდაო ამის შესახებ.

პლატონის არგუმენტი თვითცნობიერების სისუსტეს ემყარება.  
ხელოვანს არ ევალება ფილოსოფიური, შეიძლება ათქვას, სიტყვიერი  
თვითცნობიერება. მიუხედავად ამისა. პლატონმა ეს საკითხი ძალიან  
საინტერესო კუთხით დასვა — ადამიანი ფლობს ამ საზეო ენერგიას, თუ  
ადამიანს განაგებს ეს ენერგია.

ამრავად. ბერძნულმა აზროვნებამ ადამიანური უნარი, ამ უნარის  
შინაარსი გამოჰყო თვით ადამიანისაგან და იგი დამოუკიდებელ სუბ-  
სტანციად გადაამოაყენა.

ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიას აინტერესებს ადამიანის არსება.  
ადამიანის არსება ნიშნავს ადამიანის ბუნებას ჩვეულებრივი ადამიანი-  
დან არაჩვეულებრივ ადამიანამდე. თუ ეს არაჩვეულებრიობა გადის  
ადამიანის არსების სფეროდან, მაშინ გენიოსი ადამიანი კი არ ყოფი-  
ლა. — არამედ სხვა რამე. მაგრამ ეს არაჩვეულებრივიც რანაირად შეი-  
ძლება გავიგოთ? ესაა ადამიანური არაჩვეულებრიობა, ამაღლებული  
ადამიანის გვარში.

როდესაც გენიოსის შესახებ ვლაპარაკობთ, ეს თავისთავად გული-

ღმობს საკითხის ორ მხარეს: ერთია გენიოსის ინდივიდუალური მონაცემები; ბუნებისაგან თანდაყოლილი უნარი, მეორეა მისი საზოგადოებრივი, სოციალური ათვისება. ცალკე ინდივიდუალური მონაცემები, თუ იგი გარემოს მიერ ათვისებული არ იქნება, ჰგავს აუნთებელ სანთელს და აქ არავითარ გენიოსზე ლაპარაკი არ შეიძლება. გენიოსი, რამდენადაც იგი ამა თუ იმ ქვეყნის, ერის შინაგანი ენერჯის ხმას გულისხმობს, ესაა მისივე ქვეყნის გენიის სახე. ამიტომ გენიოსის ისტორია, შეიძლება ითქვას, იწყება თავისი ქვეყნის ისტორიიდან, ესაა ეროვნული სულის ფესვების საკითხიც.

თუ როგორ აყალიბებს ამა თუ იმ ქვეყნის ბუნება მის ადამიანებს ანთროპოლოგიურად და ეს პირველსაწყისი მონაცემები თავისთავად ურთიერთობების, შეხედულებების როგორ ერთობლიობას წარმოშობენ, ამ საკითხზე მრავალ სათქმელს სწორედ ჰეგელის ფილოსოფიური ანთროპოლოგია მოგვცემს.

ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიას აინტერესებს, რა თქმა უნდა, გენიოსის ცნობიერების მუშაობის სპეციფიკა. აინტერესებს, კერძოდ, რანაირი მოვლენებისაგან განსხვავდება იგი. აქ სრულიად ბუნებრივად წარმოიშობა კითხვა: როგორია მეცნიერული გონებისა და ხელოვანის გონების მუშაობის სპეციფიკა. გონების ამ ორ უმაღლეს უნარს შორის ზღვარის გაკლებამ გამოიწვია ისიც, რომ ერთი მათგანი გენიალობის სფეროდ იქნა მიჩნეული, მეორე კი — არა. ამგვარად დასვა საკითხი კანტმა.

კანტმა გენიოსად მხოლოდ ხელოვანი მიიჩნია და ხელოვანი-გენიოსისა და მეცნიერული აზროვნების მრავალი საყურადღებო განმასხვავებელი ნიშნები მოგვცა. მაგრამ საერთო დასკვნა კანტთან შედარებით სუსტია. როდესაც იგი ნიუტონისა და ჰომეროსის ფანტაზიის მუშაობის ფორმებს აღარებს, ასკვნის, რომ ნიუტონს შეუძლია აგვიწეროს მის მიერ მიღწეული დასკვნების პროცესი, ე. ი. მას შეუძლია ამოხსნას მისი გონების მოღვაწეობის საიდუმლოება იმ დროს, როცა ვერავითარი ვილანდი და ჰომეროსი ვერ აგვიწერენ, ვერ გვეტყვიან, როგორ წარმოიქმნა მათს ცნობიერებაში მათ მიერ შექმნილი სურათები.

საქმე ისაა, რომ აბსოლუტურად ვერც ნიუტონი გვეტყვის, როგორ იქცა ნიუტონი ნიუტონად და, მეორე მხრივ, ვილანდიც და ჰომეროსიც მოგვაწვდიან მრავალ საყურადღებო ცნობებს მათივე შემოქმედების



შესახებ. მრავალი ხელოვანის აზრი საკუთარი შემოქმედებითი პროცესის შესახებ გარკვეულ გასაღებს გვაძლევს საერთოდ შემოქმედების ღრმა ფენების წვდომისათვის. თავისთავად, თეიტანალიზის ასეთი არგუმენტი (რომელიც ფაქტიურად, პლატონიდან მოდის) არ გამოდგება ხელოვანის გენიალობისა და მეცნიერების არაგენიალობის საკვალი-ფიკაციოდ.

ის, რაც ითქვა გენიოსის შესახებ, ჭერ-ჭერობით ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის სიბრტყეზე იმყოფება. ჭერ ესთეტიკას არ უთქვამს აქ თავისი სიტყვა. ესთეტიკა და ფილოსოფიური ანთროპოლოგია ერთიანდებიან მაშინ, როდესაც საკითხი დგება: — რა წარმოშობს, რა ალაგზნებს შემოქმედებით გონებას? ასეთი მაგნეტიზმი, ასეთი მიზიდულობა, ლტოლვა, რომელიც ქმნის გენიალურ შედეგებს, არის სიყვარული მშვენიერებისადმი. მშვენიერების ტრფიალი წარმოშობს გენიას. აი, აქლა ვართ ჩვენ ფილოსოფიური ანთროპოლოგიისა და ესთეტიკის ერთიანობის ფაქტის წინაშე, თუმცა ჭერ კვლავ უნდა დაუვბრუნდეთ კანტის თვალსაზრისის კრიტიკას მეცნიერსა და ხელოვან-გენიოსს შორის ზღვარის გავლების თაობაზე.

კანტის მიხედვით, ხელოვანი იმიტომაა გენიოსი, რომ იგი ქმნის კანონშესაბამისად, გამოხატავს თავისუფლების სამყაროს, მეცნიერი ემსახურება აუცილებლობას, მიზნობრიობის სამყაროს. მეცნიერი ობიექტური კანონზომიერების მსახურია, მისი ნების აღმსრულებელია. გარკვეული მონაცემების შემთხვევაში ნებისმიერმა მეცნიერმა შეიძლება გაუსწროს ნებისმიერს.

როგორც ითქვა. კანტის მიერ ხელოვანისა და მეცნიერის მუშაობის, შემოქმედების გამიჯვნა მრავალ საყურადღებო ნიშანს შეიცავს. ამ დასკვნებს თავისი საფუძველი აქვს მის სამივე „კრიტიკაში“. მაგრამ როდესაც კანტი ასე ღიად სვამს საკითხს მეცნიერისა და ხელოვანის შეფარდების შესახებ, აქ იგი მეცნიერული გენიის მნიშვნელობის გარკვეულ ნიველირებას ახდენს. აქ საქმე ისეა წარმოდგენილი, თითქოს დიდი მეცნიერული აღმოჩენა შეუძლია მრავალს; თითქოს მეცნიერს არიადნას ძაფივით რაღაც უჭირავს და კულში მისჩანჩალებს ობიექტურობის კარნახს.

მეცნიერის გონებამ უნდა გააპოს მოვლენათა მრავალფეროვნება და მასში იპოვოს უზოგადესი კანონზომიერებანი. ეს კანონები, ცხადია, ბუნების ზევით არაა დალაგებული. მეცნიერი, რომელმაც ეპოქა შემო-

აბრუნა, ასევე სპეციფიკური უნართაა შემკული, როგორც ხელოვანი-გენია. არქიმედი, არისტოტელი, ნიუტონი... წოდებული არიან გენიოსებად. გენიოსის ტიტული, ცხადია, არ აღინიშნება ბეჭედდამსული დიპლომით. ეს არის საკაცობრიო აღიარება. „გენიოსი“ უმაღლესი კომპლიმენტი, უმაღლესი გვირგვინია, თავმოყვარეობის დამამშვენებელი და ამიტომ ამ ტიტულს იმსახურებს დიდი ვულკანური გონება, როგორც ხელოვნების, ისე მეცნიერული აზროვნების სფეროში.

ფილოსოფიური ანთროპოლოგიისა და ესთეტიკის ნამდვილი შეხვედრა, როგორც ითქვა, ეს არის გენიოსისა და გემოვნების ცნებებს შორის მიმართება, „გენიოსი უგემოვნოდ, გემოვნება უკენიოსოდ“ — ამ აფორიზმს უტრიალა კანტმა.

გენიოსის უნარისა და სპეციფიკური გემოვნების უნარის გამოვლენის საკითხიც ასე მარტივად გადასაწყვეტი არაა, თითქოს ჭეშმარიტი გემოვნება იმთავითვე მინიჭებული ჰქონდეს ადამიანს, ანდა რომ ვთქვათ, გემოვნება აღიზრდებაო (ლაპარაკია გემოვნების გარკვეულ საფეხურებზე). როგორც მუსიკალური სმენა, ან მუსიკალური გრძნობა ბუნებითი მემკვიდრეობიდან იწყება, ასევე არის გემოვნების უნარიცო.

ერთი სიტყვით, ეს განშტოებული პრობლემაა, ჩვენ კი, ამჟერად, გვიანტერესებდა გენიოსისა და გემოვნებას შორის კავშირის საკითხი. გემოვნება, — ეს არის სილამაზის მიმღეობითი უნარი; გენია — ეს არის ენერჯის გაცემის, ნგრევა-შენების უნარი.

დასკვნა: ესთეტიკაში საკითხები კვლევის მეთოდის თვალსაზრისით, ორგვარად შეიძლება დაჯგუფდეს: პირველია ესთეტიკის საკუთრივი პრობლემები, მეორეა გარდამავალი, სხვა მეცნიერული დისციპლინებთან საზიარო პრობლემები. მშვენიერების პრობლემის კვლევის დროს ესთეტიკას შეუძლია არ გავიდეს თავისი მეცნიერული კვლევის სფეროდან. მაგრამ საკითხი იმის შესახებ, თუ როგორ აღიქვამს ადამიანი მშვენიერებას, ეს არ არის წმინდა ესთეტიკური პრობლემა. ამ შემთხვევაში გვიანტერესებს არამხოლოდ მშვენიერება, არამედ ადამიანის არსიც. ადამიანი კი, როგორც ფილოსოფიური კვლევის ობიექტი, არ არის ესთეტიკის საქმე. გემოვნების უნარის, ესთეტიკური აღზრდის, ესთეტიკური სუბიექტის, მხატვრული ფანტაზიის, გენიოსისა და სხვა ამგვარ საკითხებზე მსჯელობის დროს ესთეტიკოსი ესთეტიკოსობს, მაგრამ ნება-უნებლიედ გადის ესთეტიკის მეცნიერების სფეროდან სხვა მეცნიერებათა სფეროებში.

ადამიანის ფილოსოფიური არსის კვლევა ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის მოვალეობაა. ადამიანის კონცეფციასთან მშვენიერების პრობლემის კავშირი ესთეტიკას, ფაქტიურად, ოდითგანვე აინტერესებდა, მაგრამ ეს კავშირები, შეიძლება ითქვას, გამხელილი, რეფლექსიაკმნილი არ იყო. ადამიანის კონცეფციისა და მშვენიერების ცნების დიალექტიკური ერთიანობა ფილოსოფიური ანთროპოლოგიისა და ესთეტიკის დიალექტიკურ კავშირს გვიჩვენებს.

## ისტეტიკური იდეალის ცნებისათვის

სიტყვა „იდეალი“ გარკვეულად უკვე ამბობს თავის სათქმელს. იდეალურის საპირისპირო ცნებაა რეალური. რეალური ნიშნავს რაიმეს არსებობას ისე, როგორც ის არის. იდეალური კი რაიმეს არსებობის წარმოდგენას ისე, როგორც ის უნდა იყოს. ე. ი. იდეალური ნიშნავს, რომ სინამდვილეს, რეალობას აკლია სრულყოფილება. თუმცა სინამდვილეს კი არ აკლია სრულყოფილება: სინამდვილე თავისთავის ყველაზე დიდი სრულყოფილებაა; ადამიანისა და სინამდვილის ურთიერთობა ყოფილა არასრულყოფილი. სინამდვილე განაგებს ადამიანს, ადამიანს კი სურს თვითონ განაგებდეს მას. როცა ადამიანი საყვედურობს სინამდვილეს, იგულისხმება, რომ მისთვის ვერ ყოფილა სინამდვილე სასურველი მოპასუხე. ამიტომ, ადამიანი, გარკვეული აზრით, აუმჯობესებს მას, ქმნის რა ახალ კოსმოსს.

როდესაც რაიმე არსებულს, იშვიათსა და სრულყოფილ კონკრეტულ მოვლენას უწოდებენ იდეალურს, ეს ნიშნავს, რომ მოვლენის სრულყოფილება სცალდება რეალურს, იგი ისეთია, როგორც იდეალური შეიძლება იყოს. ამიტომ ასეთი მოვლენა არის არა არსებულის, სინამდვილის პრინციპით ნაგები რამ, არამედ იდეის შესაბამისი. ამიტომ იგი იდეალურია, ე. ი. არა რეალური, ჩვეულებრივი, არამედ იშვიათი და განსაკუთრებული.

სინამდვილე არ არის განუწყვეტელი მშვენიერება. მშვენიერების სამეფო ხელოვნებაა. ხელოვნების მიზანი, სტიქია სხვა არაფერია, თუ არა მშვენიერება. ხელოვნება ესაა კონცენტრირებული მშვენიერება. მშვენიერების ეს სამეფო — ხელოვნება — თავის შიგნით გამოსახვის მასალას საჭიროებს, რომელსაც იგი სინამდვილიდან იღებს და მოიცავს არამშვენიერ ობიექტებსაც, მაგრამ მასში ყოველი საგანი, მოვლენა მშვენიერების მუხტს ატარებს. სიმახინჯე ხელოვნებაში კიდევცა და

ამავე დროს არცაა სიმახინჯე, რამდენადაც იგი მშვენიერების უცნაური წყარო ხდება.

ხელოვნება — ესაა მშვენიერების სამყარო, რომელიც იქმნება ადამიანის ესთეტიკური იდეალის პასუხად. ესთეტიკური იდეალი არაა ზოგადადამიანური მოვლენა, ყოველი ადამიანის ცნობიერების აუცილებელი ნიშანი. მხატვრული კოსმოსი იმეორებს რეალურ კოსმოსს, მაგრამ ამ განმეორების მოთხოვნილებაშივე ჩანს მისი უკმარისობა რეალური კოსმოსით. ადამიანი კოსმოსის წევრია, მისი დაქვემდებარებული პერსონაჟია, მაგრამ იგი ხელოვნებაში გვევლინება კოსმოსის ავტორად. რეალურ კოსმოსში ადამიანს ფრიად შემოფარგლული და დაქვემდებარებული ადგილი უჭირავს. კოსმოსისათვის იგი უმნიშვნელო მტვერია. მხატვრული კოსმოსი კი ადამიანს ანიჭებს უდიდეს სიმაღლეს და მნიშვნელობას. ადამიანს თვითონვე ძალუძს შექმნას რაღაც იმგვარივე გრანდიოზული, როგორც რეალური კოსმოსია. ადამიანი თავს იხსნის რეალური კოსმოსის მონობისაგან, სადაც უმნიშვნელო როლი ეკისრებოდა.

ესთეტიკური იდეალი ადამიანის სულის წყურვილია. შესაძლოა, რომ რეალური კოსმოსი ყველაზე დიდი სრულყოფილებაა. მაგრამ იგი „ცივი“ კოსმოსია, რომელიც ადამიანს თავის წევრობის უფლებას დროებით აჩუქებს და მაშინვე ხელიდან გამოკვლეჯს. კოსმოსი, ცხადია, ბევრად აღემატება ადამიანის მიერ შექმნილ მხატვრულ კოსმოსს თავისი „მხატვრობით“, თავისი მშვენიერებით, მაგრამ ეს კოსმოსი არ არის, თუ შეიძლება ითქვას, ადამიანური სცენისათვის შექმნილი მშვენიერება. ეს კოსმოსი ადამიანის ტრაგედიის სამყაროა. ადამიანი ემუდარება კოსმოსს მიიღოს იგი თავის მარადიულ წევრად, მაგრამ კოსმოსი ცივი ღიმილით ისტუმრებს უკან, მან ადამიანს აგრძნობინა თავისი სიდიადის ძალა და მაშინვე წარსტაცა იგი ხელიდან.

აქ იწყება ადამიანის სულის უკმაყოფილება და ამბოხება ბუნების, წესის წინააღმდეგ. იგი ემდურის, უჩივის მას. გრანდიოზული სამყარო, უსახლკრო და უნაპირო კოსმოსი ძალზე გულცივი სასახლეა ადამიანისათვის. ეს უკანასკნელი იმედგაცრუებული ეძებს სხვა სამყაროს, თვითონვე ქმნის თბილ ბუდეს და თავს მარადიულ არსებად წარმოიდგენს. ეს ბუდე ხელოვნებაა. ამატომაცაა ხელოვნება მიჩნეული არსებობის გამაიოლებელ საშუალებად. ხელოვნება ერთსა და იმავე დროს ამბოხებაცაა კოსმოსის წინააღმდეგ და მასზე მიჯაჭვაც. ხელოვნება ესაა სამყაროს მონობიდან გასხლტომის სურვილი.

როგორც აღინიშნა, ადამიანის სული იმთავითვე მომართულია თავისუფლებისაკენ. თავისუფლების სულისკვეთების, თავისუფლების რღველის განხორციელების პასუხს წარმოადგენს ხელოვნება.

ჩვეულებრივი მოქმედებისაგან განსხვავებით, შემოქმედება ადამიანს მოქმედებათა ავტორად, ახალი სინამდვილის კანონმდებლად გადააქცევს, დადგენილისადმი მორჩილების ნაცვლად იგი დამდგენლის როლში გამოდის. ადამიანი ბუნებას ავტორობაში ეჯიბრება. ბუნებამ შექმნა ადამიანი და ადამიანს სურს რალაცნაირად დაუპირისპირდეს ბუნებას და შექმნას თავისი მშობელი ბუნების მსგავსი რამ. ადამიანს სურს იყოს ავტორი და ამას თითქოსდა აღწევს მხატვრული კოსმოსის სახით. ბუნებამ ადამიანი შემოქმედად შექმნა, მაგრამ შეუკვეცა შემოქმედების რეალური სფერო. რეალური კოსმოსის ხელახალი გადახალისების უფლება მას არ აქვს. ადამიანს მხოლოდ ხილვაში მიეცა ძალა და უფლება — გაუწიოს მეტოქეობა ბუნებას და გადავიდეს წარმოდგენათა სამყაროში.

ჩვენ აქამდე ვეხებოდით ესთეტიკური იდეალის არსებობის პირობას, მის გნოსეოლოგიურ მიზეზს — რატომ გაუჩნდა ადამიანს ამ იდეალის უნარი.

როგორც აღვნიშნეთ, ადამიანი ვერ არის რეალურ კოსმოსთან სრულ თანხმობაში, სურს გაექცეს მის კანონმდებლობას: რადგან კოსმოსური ჰარმონია უშუალოდ მის სულთან არ ქმნის ჰარმონიას, ადამიანის „გაბუტვაც“ და „დიდგულობაც“ სწორედ აქ იჩენს თავს. მაგრამ პარალელური კოსმოსის შექმნისას, რეალურ კოსმოსზე ერთგვარად „გაბრაზებული“, იგი მაინცდამაინც შორს ვერ მიდის. ამ სამყაროსთვის საფუძველი — გრძნობადი მასალა: ბგერა, ფერი, ხაზი და წარმოდგენა მას ბუნებისაგან აქვს აღებული; საშენი მასალის კონსტრუირებაშიც ვერ გაექცა იგი ბუნებას. იმ ახალ სამყაროს, რომელიც ადამიანმა დიდი სამყაროს დასაპირისპირებლად წამოაყენა, ისევ დიდი კოსმოსის წესი განაგებს. ადამიანი თავის ახალ მოდელირებაში — მხატვრულ კოსმოსში ისევ რეალური კოსმოსის რიტმით მოქმედებს. მაშასადამე, როგორც ხილული ნაწილი ხელოვნებისა, მისი გრძნობადი მხარე, ასევე შინაგანიც, იდეის მოქმედების წესიც, კოსმოსურიდანაა აღებული, ოღონდ ამ უკანასკნელის ასეთი მიღების გზა ესთეტიკაში შეუიარაღებელი თვალთ ძალზე ძნელი დასანახია. ამდენად, ადამიანი თქმცა სამყაროს ეჯიბრება მის მიერ შექმნილ წარმოდგენათა სამყაროთი, მაგრამ იგი ვერ აღწევს მაინცდამაინც დიდ ორიგინალობას და

ბუნების სამყაროდან გასვლას. ამ ახალ სამყაროს იგი იმავე ბუნების კარნახით ქმნის, რომლისგანაც მან გაყრა მოითხოვა.

ახლა უკვე გაიწვავდა საკითხი. თუ შეიძლება ითქვას, ორივე ელემენტი (შინაგანი და გარეგანი), ე. ი. გრძნობადიცა და გრძნობადის წესრიგიც თავისთავად ადამიანს უსესხებია და იგი მისი საკუთრება არაა. ე. ი. ბუნებისაა ის მასალა, რისგანაც აშენებს; ბუნებისაა აგრეთვე ის წესიც, რომლითაც აშენებს, ესაა მატერიალისტური ესთეტიკის პოზიცია. შინაგანი კანონზომიერებაც ბუნებისაგან ყოფილა აღებული. ე. ი. იმეორებს ისევე ბუნებას. თუ ეს ორივე ელემენტი მოცემულია ბუნებაში, მაშინ რაღად ჭირდება ადამიანს ასეთი ფუჭი საქმიანობა? პითაგორას შესანიშნავი მაგალითი მოჰყავს: კოსმოსს აქვს თავისი მუსიკა, მაგრამ მას ვერ აღვიქვამთ, ისევე როგორც ზღვის პირას მცხოვრები ველარ გრძნობს ტალღების შხუილს. ამ მაგალითიდან ჩვენ უფრო ლიტერატურული მხარე გვიანტერესებს თვალსაჩინოებისათვის. კოსმოსი ყველაზე დიდი ხელოვნებაა, მაგრამ ჩვენთვის მას აკლია რაღაც, რის გამოც ჩნდება ხელოვნება.

ფილოსოფიურ ლიტერატურაში ხშირად გვხვდება გამოთქმა: ადამიანი მიკროკოსმოსია. ეს გამოთქმა, ცხადია, ლიტერატურული კეკლუცობისათვის არაა შექმნილი და მასში გარკვეულ შინაარსთან გვაქვს საქმე. ადამიანი მიკროკოსმოსია იმიტომ. რომ იგი გრძნობადი არსებაა, რომელიც ამავე დროს არაგრძნობადის მომენტს შეიცავს. ესაა შინაგანობა. როგორც კანონზომიერება, ცნობიერება, კოსმიური ფორმისა და შინაარსის ერთგვარი ერთიანობა, განსახიერებელი ადამიანში. კოსმოსი ქაოსისაგან იმით განსხვავდება. რომ მატერია წესრიგშია. კოსმიური წესრიგი, დისციპლინა, არის რაღაც ისეთი, რომელიც ადამიანის გონების, ცნობიერების შესატყვისია. ეს კანონზომიერება, შინაგანობა, ცხადია, არ შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც დამოუკიდებელი სუბსტანციულობა, აბსოლუტური და თავისთავადი იდეა, როგორც ამას იდეალიზმი ჩადის. კოსმოსური წესრიგი, დისციპლინა არის ჩვენი გონების წესრიგი. ჩვენს ცნობიერებას აქვს მოვლენების წესრიგში მოყვანის საშუალება და ამ საშუალებას გონებას ვუწოდებთ. ჩვენს გონებას აქვს კოსმოსისნაირი წესრიგის ყველაზე მარტივი მაგალითი: გაზაფხულს ზაფხული ცვლის, ზაფხულს შემოდგომა და ა. შ. ჩვეულებრივ ცნობიერებას უკვირს ასეთი გონიერება კოსმოსური წესრიგისა. მეორდება წლები თავიანთი ზოგადი, უცვლელი რიტმითა და შინაარსით, დისციპლინირებულ, მიზეზ-შედეგობრივად მოვლენათა მოწესრიგებას ადა-

მიანი მხოლოდ გონებას მიაწერს. მრავალფეროვნებაში ერთიანი შინაარსის, ზოგადის პოვნა იმთავითვე გონების მოღვაწეობად მიგვაჩნია, ამიტომ ბუნების ასეთ კეთილმოქმედ კანონებში, წესში, ადამიანი თავისი მოქმედების ანალოგიურს ხედავს. გოეთე ამიტომ ამბობს — ადამიანის შესწავლა კოსმოსის შესწავლას უდრისო. ადამიანი ერთბაშად არის უსასრულოებისა და სასრულობის დიალექტიკური მთელი. ადამიანის შესწავლის აბსოლუტურობის ამოება გოეთემ კარგად გამოხატა კოლბში აქყივლებული ხელოვნური ადამიანის, ჰომუნკულუსის უმწეობით. ადამიანი იმითაა კოსმოსივით უსასრულო, რომ მასშიცაა უსასრულობის მომენტი. ფიზიკურად, ცხადია, იგი სასრული არსებაა, მაგრამ იგი შეიცავს თავის თავში რაღაც ისეთს, რომელიც ზოგადადამიანურია. ადამიანის ცნობიერების აპარატს თუმცა ადამიანი განაგებს. მაგრამ ცნობიერება არ არის რომელიმე ადამიანის განსაკუთრებულობა. როდესაც მეფისტოველი ცდილობს გარდაცვალოს, ფაუსტის სულს დაუფლოს, ამ ეშმაკსა და მის ჰინკებს დაასწრებენ ანგელოზები და ზეცად აღავლენენ მას. ამ სიმბოლურ სახეში ჩვენ ვხედავთ ასეთ აზრს: სამყარო, რომელსაც თვით გოეთე ჰქვია, ვითარცა ფაუსტი, ანგელოზებმა ისე აღავლინეს და აგრძელებს არსებობას. ე. ი. ადამიანში უსასრულობა არის მისი ცნობიერება. ცნობიერების ნამოღვაწეარის აღწერა ჩვენ შეგვიძლია, მაგრამ თვით ცნობიერების დედაარსის ბოლომდე წვდომა რომ ვერ მოახერხა, კანტის სულისკვეთებით გამსჭვალულმა ფაუსტმა, მაგას მაშინ მიმართა. კოსმოსური შინაარსი რომ დაუპყრობელი უსასრულობაა, ამას „ყოველი გრძნობს, არსებს რაცა“, მაგრამ ადამიანის ცნობიერების კოსმოსური უსასრულობის პოვნა ძნელია. ჩვენშია მთელი კოსმოსი. ჩვენ მივისწრაფვით, რათა სამყაროს საზღვრებს ვწვდეთ, ვესწრაფვით მის მომწყვდევას ჩვენს სულიერ ფარგლებში, მაგრამ ჩვენ სასრულონი ვართ და უსასრულო სამყაროს შესახებ სასრულო არსების ცნობიერება მოკლებულია ამ უსაზღვროების გამოთქმის შესაძლებლობას. ე. ი. ჩვენ გვინდა ჩვენს სუბიექტში მთლიანად ჩავაწნათ მთელი კოსმოსი. ჩვენ გვინდა მთელ კოსმოსში ვიყოთ ჩაწულნი. ამ მისწრაფებას ადამიანი რეალურად რომ ვერ პასუხობა, წარმოსახვით იოხებს გულს. ხელოვანის ეს აღმოთქმა შვებადაა მიჩნეული. ამიტომ ხელოვნება ადამიანის უსაზღვრო მისწრაფებებზე დადებულ ბორკილების მსხვრევის ილუზიაა, ესაა მიზეზი ყვაკილის ფოთლით პოეტური მოხიბლვისა, ესაა მიზეზი „ილიადას“-ა და „ოდისეა“-ს



შექმნისა და ა. შ. ყოველნაირი ხელოვნება ადამიანის სულის თავისუფლებისაკენ სწრაფვის შედეგია და იგი კოსმოსური „ამბოხების“, უკმარისობის პასუხია; „სულდგმულთა რაგებს ჩვენს წინაშე გამოატარებ და შენვე მაცნობ და მანახებ ჩვენს ნამღვილ ძმებსა მღვმარე ბუჩქში, ჰაერში და მდინარე-წყლებში“, „მაგრამ სულქმნილი არ ყოფილა ხვედრი კაცისა“ („ფაუსტი“).

ბუნების კანონი, — ვისწრაფოდეთ შევიწარჩუნოთ არსებული მდგომარეობა, — სიცოცხლეს, არსებობას თავისთავად სიტკბობას ანიჭებს არარსებობაში გადასვლის შიშით, რომლითაც უკვე იმთავითვე გამსჭვალულია მთელი ჩვენი არსებობა. ამ შიშით ჩვენ დამუხტულნი ვართ განუწყვეტლივ. სიცოცხლისადმი ასეთი მიჯაჭვა, ჩვენი ფიზიკური არსებობის ასეთი გაცნდა დიდ საჩივარს იწვევს ადამიანში და იგი ვერ ზედავს ვერავეითარ რეალურ გამოსავალს; ზედავს მხოლოდ არსებობის აზრის ასეთი სატივიარის ერთგვარ დაძაყუჩებელ საშუალებას — ხელოვნებას.

მას შემდეგ, რაც ადამიანმა შეიგნო თავისი ადგილი სამყაროში, მიხვდა, რომ იგი მოატყუა სინამდვილემ: ვთქვათ, ასი წლის წინათ, გაჩენამდე, მას არაფერი აწუხებდა, იყო თავისთვის „მშვიდად“ და „წყნარად“. არარსებუილიდან არსებობაში გადმოსვლაც მისი ნებთ არ მომხდარა. რალაც უცნაური ბიძგის წყალობით მან დატოვა უძრავობა. გადმოვიდა მოძრაობაში, არსებობაში, და არც აქედან უნდა ფეხის მოცვლა.

ადამიანი ებლაუქება არსებობას არარსებობაში გადასვლის შიშით. რამდენადაც არ უნდა ვიძახოთ, — „შეჩერდი წამო, შენ მშვენიერი ხარ!“ — წუთისოფლის რიტმი მაინც არ იცვლება, მთელი სიცოცხლე ადამიანისა დამძიმებულია სიკვდილის ფსიქოზით. ამდენად, ბუნებრივია, ადამიანი ეძებს მყარ საყრდენს, რომელიც ამ ფსიქოზიდან ასე უფროსე გამოიყვანს. არსებობის ასეთ გამაიოლებელ ერთ უებარ საშუალებას ხელოვნება წარმოადგენს. ხელოვნება ესაა სულიერი სამყარო, ესაა უკვე არა გრძნობადი, წარმავალი მოვლენების სამყარო, არამედ მარადიულობის სხივით გაბრწყინებული სიცოცხლე.

სხვადასხვაგვარია ხელოვნებისადმი ჩვენი ინტერესი. სიყვარულში ხელმოცარული, ირგვლივ მყოფ ადამიანებისაგან განრიდების მსურველი სევდიანი კაცი არაჩვეულებრივ მეგობარს პოვებს მარტოობის გამომხატველ ჰანგებში, მუსიკაში იქნება ეს თუ პოეზიაში. გალაკტიონის „მე და ლამე“ თავისი განწყობილებით ადამიანს უჩენს ყველაზე

კარგ მეგობარს. მარტოობაში მყოფი კაცის მეგობრობა ისევ მარტოობის პოეზიას, მარტოობის ჩანგს შეუძლია გასწიოს, სადაც იგი თავის ბიოგრაფიულ თანხვედრას პოულობს. ამ შემთხვევაში ხელოვნების ქმნილებასთან ჩვენი მიმართება რაღაცით მეტაა, ასე ვთქვათ, ნეიტრალურ აღმქმელზე, მაგრამ რაღაცით დამძიმებულიცაა გარკვეული ტენდენციებით, რადგან შესაძლოა ვერ შევნიშნოთ მისი მხატვრულობა. ობიექტურად ჩვენ ხელოვნებაში ვპოულობთ ქეშმარიტ მეგობარს ვბოულობთ ჩვენს სულს, ვთავისუფლდებით მრავალი ისეთი იდუმალებისაგან, რომელიც ჩვენს სულს აწუხებს მზეზე გამოუტანლობით: ხელოვნება მზესავეთ ჩახედავს ჩვენი სულის ღრმა ქვესკნელსაც და გაანათებს მას.

რას ითხოვს ადამიანი? მისი ადგილის განმტკიცებას სამყაროში. რა თქმა უნდა, ბუნებამ რომ ადამიანს უსმინოს, მთელი ცნებები ბოროტებისა, სიკეთისა და საზოგადოდ ადამიანის არსებობის აზრის შესახებ მთლად შესაცვლელი იქნებოდა. ვერც ერთი ფილოსოფოსი ვერ წარმოიდგენს, თუ როგორი იქნებოდა მაშინ ადამიანის არსებობის აზრი.

ცივილიზებული ახალი ხელოვნება ინტელექტის თვალთ განიხილავს სინამდვილეს. რომანტიკული ხელოვნება წარმოგვიდგენს მას, როგორც იდეალის საპირისპირო მოვლენას. რელიგია თვლის, რომ სინამდვილე ღმერთის შემოქმედებაა და ამდენად იგი ქეშმარიტი ქმნილებაა. ჰეგელი გვეტყვის, რომ სინამდვილისადმი ასეთი საყვედური — რომ იგი ისე არ არის მოწყობილი, როგორც უნდა იყოს — არაა სწორი, არსებული სინამდვილე სხვანაირი არ შეიძლება იყოს. იდეის უარყოფაა, განსხვავებაა რეალური სინამდვილე. ამ უარყოფის უარყოფის გზით ხორციელდება იდეის ქეშმარიტი განვითარება.

ასე რომ, ფილოსოფიამ გაუსწრო რომანტიკულ ხელოვნებას სინამდვილისა და ადამიანის ურთიერთობის ინტერპრეტაციაში. ხელოვნება გულგრილი არ შეიძლება იყოს ადამიანისადმი. ხელოვნებამ არ შეიძლება მიაღწიოს გულგრილობას ადამიანის არსებობის აზრის მიმართ (მაშინაც კი, ადამიანისადმი გულგრილობას რომ ცდილობს).

ყველასათვის ცნობილი ქეშმარიტებაა, რომ არ არსებობს ადამიანი, რომლის ფიქრთა ეკრანი სხვათათვის კუპიურებაში არ იყოს დაცული.

ყოველ ადამიანს აქვს ფიქრთა (გაცნობიერებული თუ გაუცნობიერებელი) საღარო, რომელიც მზეზე ვერ გამოაქვს. ეს იდუმალი შრეები

ადამიანის სულს სინესტეში გამოახრჩობდა, რომ მას ხელოვნების სხივები არ ათბობდეს. ამ იღუმალ ნაკადს ერთთავად აძლევს გზას ხელოვანიცა და აღმქმელიც. მართლაც, საიდან ხედავენ მწერლები ამდენ ბიწიერებას? მხოლოდ ანგელოზის წარმოდგენაა ბოროტებისაგან თავისუფალი. ჩვენ პასუხს ვაგებთ მხოლოდ იმ შემთხვევაში. როდესაც ბოროტებას მოქმედების ასპარეზს მიეცემთ. საკითხი თავისთავად ეთიკის პრობლემაა, მაგრამ ესაა ერთ-ერთი მიზეზი ჩვენ მიერ ხელოვნებაში გაქცევისა: ესთეტიკური იდეალის ადამიანში არსებობის აუცილებლობაზე რომ მიუთითებთ, ამ მიზეზთა გათვალისწინებებს შემთხვევაში, საზოგადოდ. ძნელი ხდება ადამიანის არსებობის წარმოდგენა ხელოვნების გარეშე.

ესთეტიკური იდეალი თავისი შინაარსით ეთიკური იდეალის შემცველი და გამომხატველია. ეთიკური იდეალის გრძნობაჟი გარდასახვა. ძირეული, სუბსტანციალური იდეის გამოხატვა — ესაა ესთეტიკურ იდეალი.

ეთიკური იდეალი სიკეთის პრაქტიკული განხორციელებაა. ესთეტიკური იდეალიც გარკვეული აზრით ეთიკურ იდეალს ემთხვევა. ერთი შეხედვით, ორივეს ერთი მიზანი აქვს. მაგრამ ხელოვნების მიმართ ისეთი სიტყვის გამოყენება, როგორცაა მიზანი — გარკვეულ სიძნელესთანაა დაკავშირებული, რამდენადაც სიტყვა „მიზანი“. ცოტა არ იყოს, პრაქტიკულობის ელფერი დაჰკრავს. ეთიკური იდეალის შემთხვევაში მიზანი რეალურია, აშკარაა. ხელოვნების ესა თუ ის ქმნილება კი შეიძლება სრულიად ვაუცნობიერებელი იყოს თავის მიზანში. როგორც რეალობაში გარკვეული კონკრეტურს შემტანი რამ. ჩვენ შეგვიძლია გარკვეული მიზნობრიობა (იდეურად) ყოველთვის აღმოვაჩინოთ ნაწარმოებში, მაგრამ შემოქმედებიათვის ეს იყოს ყოველგვარ წინასწარდასახულებათა, ვაცნობიერებულ მიზანდასახულებათა გარეშე წარმომოხილი რამ, რომელიც სტიქიაა და არა მიზანი.

ეთიკური და ესთეტიკური შინაარსით ერთ სიბრტყეზე არიან: ეთიკური იდეალის უზოგადესი შინაარსი, ისე როგორც ესთეტიკური იდეალისა — ესაა ადამიანისა და სინამდვილის მორიგების იდეა. მათი ფორმირების გზები კი, ცხადია, იყოფა: ერთი უშუალოდ პრაქტიკულისა-კენ, მეორე კი ისევ ციურ სიბრტყეში რჩება.

არ იქნებოდა ურიგო დაგვესვა ასეთი კითხვა: სად არის ესთეტიკური იდეალი? არის ის სუბიექტში, როგორც რაღაც აპრიორული რამ, თუ ხელოვნების ქმნილებაში?

ხელოვნება არის ესთეტიკური იდეალის პასუხი, მაგრამ ვერ ვიტყვით, რომ იგი უკვე უღრის ესთეტიკურ იდეალს. ხელოვნებიდან, ისტორიულად, გამოყოფენ, მართლაც გარკვეულ პერიოდს. ყანრს, ღარგს ხელოვნებისას, რომელსაც თვლიან არა მხოლოდ ესთეტიკური იდეალის უბრალო პასუხად, არამედ მის ხორცშესხმულ მთლიანობად (მაგალითად, ჰეგელის მიხედვით, ესთეტიკური იდეალის ხორცშესხმას, განხორციელებას წარმოადგენს ძველი ბერძნული ქანდაკება, რომელაც მას მიაჩნია ხელოვნების იდეალად, კლასიკურ ხელოვნებად). ესთეტიკურ იდეალს თავისებურად პასუხობს, ვთქვათ, სიმბოლური ან რომანტიკული ხელოვნება, მაგრამ არ ამბობენ, რომ ესაა ესთეტიკური იდეალის აბსოლუტური რეალიზება. ე. ი. ესთეტიკური იდეალი იდეალია, როგორც გამოვლენილი შინაარსი და ისეთი საზომი, რომელიც გარკვეულად მისი გამოვლენის გარეთაც ძევს.

ესთეტიკური იდეალი არის ზოგადსაყოველთაო ადამიანური უნარი, რომელიც მიისწრაფვის იდეის, შინაგანის გარეგანი რეალიზებისაკენ ან გრძნობადის სუბიექტის მიერ იდეის მიხედვით განხორციელებისაკენ. ამდენად ესთეტიკური იდეალი არის იდეის გარკვეული იდენტიფიკაცია გრძნობადთან, როცა გრძნობადწარმოსახვის კომბინაცია თვითმიზნური კი არაა, არამედ იდეის ნათელითაა დამუხტული, როცა იდეა და გრძნობადი არ ჩაგრავენ ერთმანეთს, ესაა შინაგანის, სულაერის და გარეგანის, გრძნობადის პარაზონია, ადამიანში ცაურისა და მიწიერის ერთიანობის დინამიკა.

ფილოსოფია იმეცნებს აზრს, იდეას განსჯის წყალობით. გრძნობადი მომენტი მასში რაიმე როლს არ თამაშობს, რამდენადაც იდეას გონება იკვლევს, თავისივე საკუთარი მეთოდით. გონება თავისი სტრუქტიურიდან არ გამოდის და არ საჭიროებს გრძნობადის აქტურ თანამონაწილეობას (გრძნობადისაგან, წარმოდგენებისაგან ცნების აბსოლუტურად განწმენდა შეუძლებელია), მაგრამ აქ გრძნობადი მომენტი ანგარიშგასაწევი არაა. ერთი სიტყვით, იდეა გადმოიცემა თავის საკუთრივ ენაზე, ისე რომ არ განიცდის გარდასახვას. აქ ამოცანაა იდეა ჩანდეს, როგორც იდეა და სხვა არაფერი. „ჩანდეს“ თავის აბსტრაქტულ განსაზღვრულობაში, ხილვადობის გარეშე.

ხელოვნებასაც იდეის გამოხატვა სურს. არ არსებობს ხელოვნების არავითარი ნაწარმოები, რომელსაც იდეით არ ედგას სული. აქაც იდეაა გამოსახვის მიზანი. მაგრამ გამოსახვის სპეციფიკაშივე იყოფა ფილოსოფიისა და ხელოვნების საკუთრივი მიზნები.

აქ უკვე ამოცანა ისაა, იდეა წარმოდგენილი იქნას არა გონების, არამედ გრძნობადის წინაშე. ეს გამოთქმა ფილოსოფიურად მთლად პირნათელი ვერ არის იმიტომ, რომ იდეის წარმოდგენა ხდება არა შიშველი გრძნობის წინაშე როგორც შიშველი იდეისა, არამედ ესაა უკვე თავის მხრივ იდეით შერბილებული გრძნობადი. გრძნობა აღარაა დატოვებული თავის ბუნებისეულ დამოუკიდებელ სტიქიაში. მას უკვე განსულებიერებულ გრძნობასაც უწოდებენ. როგორც არ შეიძლება ადამიანად წარმოვიდგინოთ მისი სული და სხეული ცალ-ცალკე, მათი ერთიანობის გარეშე. ისე ვერც ხელოვნების ქმნილებას წარმოვიდგენთ, როგორც იდეასა და გრძნობადს ცალ-ცალკე. მაშასადამე, ხელოვნებაში იდეა ჩაიჭედა რაღაც მისგან სრულიად განსხვავებულ, დაპირისპირებულ მოვლენაში და თვალცხადად ველარაფრით ველარ ვხედავთ მას, როგორც დამოუკიდებელ იდეას, როგორც ფილოსოფიურ ცნებას.

ხელოვნებაში ჩანს იდეის მარეგულირებელი მოქმედების ძალა. შედეგი და არა ჩანს იდეა, როგორც ცნებითი თვითგანსაზღვრულობა. ცხადაა. ამის გამო ჩვენ ხელოვნების იდეას ვიკვლევთ არა როგორც იდეას თავისთავად, როგორც აზრს, არამედ იდეის გრძნობადი ხორც-შესხმის დინამიკას, რაღაც პროცესში. ამ პროცესში შეიძლება უფრო ახლოს მისვლა იდეისა და გრძნობადის ურთიერთგამსჭვალვის იდუმალეზასთან.

როგორც ცნობილია. ხელოვნება — ესაა ნების თავისუფლებას სამყარო, ესაა ადამიანის ზნეობრივი იდეის თანახმად სინამდვილისა და ადამიანის ურთიერთობის მოწესრიგების ცდაც. ამის გამო წარმოდგენებში ხელოვნება გვაძლევს სინამდვილის ისეთ სურათს, როგორადაც უნდა ვვხვებოდეს იგი.

### ანთეტიკური იდეალის განვითარების ზოგნითი თავისებურება

ნამდვილი აზრით, იდეალი კი არ ვითარდება, არამედ ის, რაც ცდილობს იდეალის გამოხატვას. იდეალი სწორედ ის არის, რაც იდეალად უცვლელ და მარადიულ სტიმულად გვევლინება. იცვლება ესთეტიკური იდეალის გამოვლენის ფორმები და არა თავისთავად იდეალი. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, კულტურაში გამოხატული სახე იდეალისა, იდეალის გარკვეულ ისტორიას, განვითარების სურათს გვაძლევს.

ესთეტიკური იდეალის გამოვლენის თვალსაზრისით სამ ძირითად საფეხურს გამოვყოფენ. საინტერესოა, რომ სამივე საფეხური გარ-

კვეულ კანონზომიერ კავშირებს: რელიგიურ, ესთეტიკურ, შემეცნების განვითარების საფეხურებს გვიჩვენებს.

ძველი საფეხური (სიმბოლური საფეხური) მიჩნეულია ღმერთის, სილამაზის, ჭეშმარიტების ძიების საფეხურად.

როგორც ითქვა, ესთეტიკური იდეალი კი არ ვითარდება, ვითარდება იდეალის გამოხატვის ფორმები. მაგრამ სიტყვა „ვითარდება“ იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ ეს ფორმები დაბლიდან მაღლა მიდის. ე. ი. ესთეტიკური იდეალისაკენ სწრაფვა, იდეალის რეალობად დაპყრობა ჯდება თანდათან, წინსვლით. მაგრამ აქ უფრო რთული ვითარება გვაქვს, ვიდრე ეს სიტყვა „განვითარებას“ უშუალოდ შეიძლება მოსდევდეს.

ჯერ გავიხსენოთ ესთეტიკური იდეალის გამოვლენის სამი საფეხური. ეს კლასიფიკაცია ჰეგელის სახელს უკავშირდება. ესთეტიკური იდეალის გამოხატვის მხოლოდ წყურვილის ფაზა გვაქვს სიმბოლურ ხელოვნებაში. სიმბოლური ხელოვნება არის უძველესი, პირველი საფეხური ესთეტიკური იდეალისა. ეს ხელოვნებაც იქმნება ესთეტიკური იდეალისკენ ლტოლვის პასუხად. მაგრამ აქ ესთეტიკური იდეალის მხოლოდ მონიშნებანი გვაქვს.

მეორე საფეხური ეს არის კლასიკური პერიოდი. კლასიკა სრულყოფილებას, იდეისა და სახის სრულ ურთიერთგამსჭვალვას ნიშნავს. კონკრეტულად კლასიკური ხელოვნების ესთეტიკური იდეალის კლასიკური ხორცშესხმა მიღწეულია ძველ ბერძნულ ქანდაკებაში (კლასიკური პერიოდი). როგორ უნდა გავიგოთ ესთეტიკური იდეალის კლასიკური ფორმა? ე. ი. იდეალის ცნებამ ამოსწორა თავისი თავი, მეტი არაფერია მასში? ჩვენი პრობლემა აქ უკვე გართულდა და ცოტათი კვლავ უკან უნდა დავიხიოთ.

ისტორიულად ცნობიერების მოღვაწეობის სტიმულები ასეთი იყო: ძიება ღმერთისა, სილამაზისა, ჭეშმარიტებისა. ღმერთის ძიება რელიგიას ქმნის, სილამაზისა — ხელოვნებას, ჭეშმარიტებისა — ფილოსოფიას. რა თქმა უნდა, ეს ფორმები ისტორიულად მექანიკურად როდია დანაწევრებული, მაგრამ არსებითად აი ეს წყურვილი ამოძრავებს ადამიანის უნარებს და პასუხად იქმნება კულტურა.

სიმბოლურ ხელოვნებაში ღმერთისა და სილამაზის ძიება თითქმის პარალელურად შეიძლება მივიჩნიოთ. რაც შეეხება ჭეშმარიტებას, არც მისი შინაარსი იყო ადამიანის ცნობიერებისაგან მოწყვეტილი, მაგრამ ნამდვილი აზრით ჭეშმარიტების ძიება, ანუ მოვლენებისადმი შემეცნე-

ბითი, ფილოსოფიური წყურვილი გვიან იწყება. სიმბოლურ ხელოვნებას არ ჰყავს ასეთი თანამგზავრი.

ძველი ხელოვნება, ძველი ადამიანი ყველაფრის ახსნას გარეთ ეძებს, ეძებს გრძნობებით; ბუნების, კოსმოსის იდუმალებათა წვდომას ცდილობს გრძნობითი განჭვრეტით. თვით მისი ფანტაზიაც გარეგნულისკენაა მიმართული. აქ ჯერ სუბიექტი არ დაპირისპირებია თავის თავს, თავისი აზროვნების არსს თვით აზროვნების შინაგან კანონებში კი არ ეძებს. ეძებს ხედვით, სმენით, მოვლენათა კავშირების სურათებით. ადამიანის ფილოსოფიური განვითარების გზა ნიშნავს, რომ ადამიანი თანდათან იცვლის საიდუმლოებათა წყაროს ძიების ცენტრს, მიბრუნდება უკან, იძირება თავის ფიქრებში და ცდილობს ფიქრთა ფიქრს მისწვდეს, როგორ ხდება ეს მოძრაობა, ეს უხილავი ქმედება სულში. ასე დაიწყო რეფლექსია, ანუ განხილვა საკუთარი აზრისა.

ეს რეფლექსია, ცხადია, მეტ-ნაკლებად ადამიანის განვითარების ყოველ საფეხურზე გვაქვს. რა თქმა უნდა. ძველი ელინები, როცა „ღვთაებრივ მშვენიერებას“ ქმნიდნენ, თეორიულად, მეცნიერულად, მომწიფებული, განვითარებული ხალხია. მაგრამ რეფლექსიას ჯერ არ მიუღწევია თვითუარყოფ თვისებებამდე. ეს უკვე სოკრატედან იწყება, როცა თვით მშვენიერების ცენტრად და საზოგადოდ ადამიანის უმაღლეს ღირებულებად სიკეთე გამოცხადდება და არა უბრალოდ გრძნობად-კონკრეტული სიკეთე. არა, სიკეთეს ცოდნა უნდა, ცოდნა ფილოსოფიური, — აი, აქ დაიწყო თვით ბერძნული კლასიკური ესთეტიკურ-იდეალურ სულსა და ფილოსოფიურ სულს შორის განხეთქილება; „ღვთაებრივი სიდიადე“, „ღვთაებრივი უშფოთველობა“ ოლიმპოსის ღმერთებისა, შეუღლებელ ქანდაკებებში გამოხატული სილამაზის ძალა სხვა კუთხიდან საჭვრეტი გახდა ახალი, მომავალი, კაცობრიობისათვის. ეს ელინური, მიუწვდომელი, კლასიკური სილამაზე დარჩა კაცობრიობის სანატრელ, მარად განუმეორებელ სილამაზედ. ის, რაც ნამღერია, ნამღერია სამუდამოდ.

#### იდეალიდან კრიზისისაკენ

ძველი ბერძნული კლასიკური იდეალი თვით ამავე კულტურის წიაღში მთავრდება. ელინიზმის პერიოდი უკვე აღარ წარმოადგენს კლასიკას. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე IV საუკუნის მეორე ნახევრიდან იწყება ახალი საფეხური, ახალი ეპოქა ანტიკური ცივილიზაციისა,

რომლის კულტურა კვლავ წარმოქმნის ბრწყინვალე შედეგებს, მაგრამ კლასიკური იდეალის ეპოქა მაინც უკან რჩება. იდეალის კლასიკურობა ყველაზე თვალსაჩინოდ გამოიხატება ძველ ბერძნულ ქანდაკებაში.

ქანდაკებათა თემა და შინაარსი არის ოლიმპოს წარმართული ღმერთები. მაშასადამე, ეს არის არა დამოუკიდებლად არსებული ესთეტიკური ქმნილებანი, არამედ ხორცშესხმული რელიგია. ეს არის სილამაზის რელიგია. თუ რომანტიკული ხელოვნების, კერძოდ, მხატვრობის თენად, ძირითადად, მიჩნეულია „ქრისტე და მისი მრევლი“, ძველი ბერძნული ქანდაკებები ეს არის სილამაზის რელიგია. აქ ხელოვნების რელიგიური ელფერის შესახებ კი არაა ლაპარაკი, არამედ თვით ხელოვნება და რელიგიაა განუყოფელი.

საგულისხმოა, რომ ძველი ბერძნული ცივილიზაცია თავისი სულისკვეთებით ყველაზე უფრო მეტ შემხვედრ თვისებებს ავლენდა ქრისტიანულ ხელოვნებასთან. განსაკუთრებით კი ბერძნული ფილოსოფია და ქრისტიანული ფილოსოფია სულთ იმდენად მახლობლნი აღმოჩნდნენ, რომ თვით შუა საუკუნეებში აღორძინდა ბერძნული ფილოსოფიური სული ქრისტიანულ-რელიგიური სულისკვეთებით. მაგრამ ბერძნული ხელოვნებისა და ფილოსოფიის წიაღში უკვე კლასიკურ პერიოდში მოხდა განხეთქილება.

ქრისტიანული რელიგია ფეხის ადგმისთანავე შეეჭახა სწორედ ამ ქანდაკებებში ხორცშესხმულ ღმერთებს, კერპებს. ახალი ქრისტიანობა, მისი პირველი აპოლოგეტები ებრძვიან ამ კერპებს და შეიძლება ითქვას, საუკუნეების მანძილზე ამ რელიგიამ თვით ქანდაკების ყანრიც კი შეიძულა. ბერძნული ღმერთკაცის ქანდაკებებს სდევნის ქრისტიანობა.

განსაკუთრებით დაობენ ქრისტიანობის პირველი მქადაგებლები. დაბნეულობამ თავი იჩინა ყველაზე მეტად ესთეტიკურ სამყაროში. ამ აპოლოგეტებმა ვერ გაიგეს ქრისტიანული რელიგიური სულისა და ადამიანური შემოქმედების მისადაგების თავისებურებანი. აქ მრავალმა კურიოზმა იჩინა თავი.

ქრისტიანობამ ღმერთი გადაიტანა სულში, ზეხორციელში, უარყო ხილული, ხორციელი სამყაროს ღვთაებრიობა. მაშასადამე, მან თითქმის გააუქმა გრძნობადი სამყარო და, ამდენად, თითქოს მოსპო ხელოვნების სხეულებრივი, გრძნობადი არსებობის უფლება. პირველ რიგში კი მახვილი მიმართულია ბერძნული პანთეონის, მისი ქანდაკებების ხორციელი სილამაზისადმი, ხორციელი თავაშვებულობისადმი. სილამაზე



სულშია და არა გრძნობებში, ეს თვალსაზრისი იქამდე წავიდა, რომ თვით მუსიკაც კი არასაღვთო ხელოვნებად იქნა გამოცხადებული. ქრისტიანი თეოლოგები გვიან მიხვდნენ, რომ იმ ტოტს ქრიდნენ, რომელზედაც ისხდნენ. ერთ-ერთი თავსატეხი საკითხი გახდა ქრისტეს გარეგნობის საკითხი. როგორი იყო ძე ღვთისა, ქრისტე გარეგნობით? რა ქნან აპოლოგეტებმა, წარმოგვიდგინონ იგი როგორც აპოლონი? რა თქმა უნდა, ასეთი შედარების იგაგონებაც კი არ სურთ. ხანდახან გაბედავენ შეადარონ დავითს. იყო ქრისტე თვალადი, ლამაზი? ეს საკითხები ალელეებს ქრისტიანობას განსაკუთრებით IV საუკუნეებში.

ქრისტეს ძალა, სილამაზე მის სულშია. ქრისტემ უარყო ხორციელი ქვეყნის სილამაზე და ეს სილამაზე სულის მტრულ ფენომენად გამოცხადდა. ასე განმარტავდნენ ადრეული აპოლოგეტები ქრისტეს სჯულის სულისკვეთებას. „ქრისტეს გამოსახულებანი შუა საუკუნეების ხელოვნებაში და განსაკუთრებით კი საღვთისმეტყველო წიგნებში დამამცრებელია და არაბუნებრივი. მაგრამ ზოგიერთისათვის ის არის უსაყვარლესი იდეალი თვინიერებისა და სილამაზისა“<sup>1</sup>.

ძველი ეკლესია, უპირისპირდებოდა რა ოლიმპოს ღმერთების სკულპტურულ სილამაზეს, იბრძოდა ქრისტეს გარეგნული სრულყოფილების წინააღმდეგ. თავის იდეალად მას იგი ისეთნაირად ჰყავდა წარმოდგენილი, როგორადაც დახასიათებულია ისაია წინასწარმეტყველის მიერ აღწერილი მოწამე. „ქრისტეს სილამაზე, — ამბობს კლიმენტი ალექსანდრიელი. — არსებობდა მის სულსა და მოღვაწეობაში და არა მის გარეგნობაში“. იუსტინე ქრისტეს გვიხატავს სილამაზისა და დიდების გარეშე. „ის — ამბობს ორიგენი, — იყო დაბალი და გამხდარი“. „მის სხეულს — ამბობს ტერტულანე. — არ გააჩნია ადამიანური სილამაზე“. წარმართი ცელსიუსი, როგორც ვიცით ამის შესახებ ორიგენისაგან, მატხოვარის ტრადიციულად წარმოდგენილ შეუხედაობას აყენებდა იმის საფუძვლად, რომ უარეყო მისი ღვთაებრივი წარმომავლობა“<sup>2</sup>. ზოგიერთები კი უფრო შორსაც მიდიოდნენ. მაგალითად „... ჩვენ მას ვთვლიდით კეთროვნად...“<sup>3</sup>

ერთ ხანს ლუკა მახარობლის მიერ აღწერილ პორტრეტულ ნიშნებსაც ემყარებოდნენ იმ საბუთით, რომ ლუკა მხატვარიც ყოფილა. მაგრამ ისიც ხატის ტრადიციულ ტრაფარეტს შეიცავდა. „ეს საკითხი უფრო გამწვავდა ზოგიერთი ქრისტიანი მწერლის ანტიესთეტიკური ცრურწმენით, რომლებიც ძლიერ დარწმუნებულნი იყვნენ ქრისტეს შეუხედაობაში. სინამდვილეში კი მათ საამისოდ არაფერი არ იცოდნენ, მაგრამ

მათ სურდათ ასე წარმოედგინათ იგი ფიზიკური სილამაზისადმი თავიანთი ანტიპათიის გამო... სხვათა შორის ავგუსტინეც აღიარებს, რომ ამ მიმართებით არავის არ გააჩნდა რაიმე სარწმუნო წყარო“.<sup>4</sup>

ქრისტეს გარეგნობის საკითხი ქრისტიანული ესთეტიკური იდეალის საკვანძო საკითხს წინავდდა. ქრისტიანულმა სარწმუნოებამ ადამიანის ფიქრისა და მოქმედების ყოველი სფერო განმსჭვალა. ბერძნული კლასიკა და ელინიზმიც სილამაზეს აღმერთებს. ქრისტიანობამ კი უარყო გრძნობადი სილამაზე და ჟებრველეს ღირებულებად სიკეთე, სული გამოაცხადა.

უდავოა, რომ ეს იყო ესთეტიკური იდეალის კრიზისული ფაზა. ესთეტიკური იდეალი აქ, შეიძლება ითქვას, თავის თავს ვერც ამხელს. რა უნდა ქნას ქრისტიანობამ, როგორ უნდა გადაწყვიტოს თავისი დამოკიდებულება ხელოვნებასთან? აი, ასე რადიკალურად დაისვა საკითხი ხელოვნების თითქმის ყოველი დარგის მიმართ.

#### ა რ ჭ ი ტ ე ქ ტ უ რ ა

ქრისტემ სამართელ დედაკაცთან საუბრის დროს უარყო ღმერთთან ადამიანის ურთიერთობისათვის განსაკუთრებული ადგილის საჭიროება. პარზიმის მთაზე კი არ ესაუბრებო ადამიანი ღმერთს, არამედ ადამიანის სულშია ღმერთი, ადამიანის სულშია ღმერთის სამყოფელი. სახარებაში მხოლოდ ერთხელაა ნახსენები ქრისტეს მიერ „ეკლესია“. ქრისტეს მოძღვრების მიხედვით, არც საგანგებო ადგილი, არც საგანგებო შენობა არ არის ღმერთსა და კაცს შორის საურთიერთო ხიდი. ამისათვის საჭიროა სულიერი სიწმინდე. ზოგიერთი თეოლოგი კიდევ უფრო შორს წავიდა და აცხადებდა, რომ ქრისტე თვითონ დაწვავდა ყველა ეკლესიამონასტერსო. მაგრამ სახარების ინტერპრეტაციების სხვადასხვაობამ ვერ შეუშალა ხელი წარმოქმნილიყო ახალი ტიპის, ქრისტიანული ტიპის არქიტექტურა. თავის ამ მოძღვრების პრინციპებიდან გამომდინარე დიდ სიძველეს წააწყდა არქიტექტურის, როგორც ხელოვნების დარგის არსებობის უფლება.

თუ ანტიკური არქიტექტურა სივრცის ზეიმს, სივრცესთან ჰარმონიას გამოხატავს, ქრისტიანულმა არქიტექტურამ შემოზღუდა სივრცე, უფრო სწორად გაემიჯნა სივრცეს. ანტიკური არქიტექტურის კოლონათა ტყე, სივრცეში გაშლილი დიდი ხელოვნება ადამიანს ამქვეყნიური სასიცოცხლო ხალისით ავსებდა. ქრისტიანულმა არქიტექტურამ ზევით

აღაპყრობინა თვალები მლოცველს, ვიწრო სარკმელებიდან შემომავალი შუქი მას უბიძგებდა სულში ეძებნა ღვთიური შუქი. ქრისტიანულმა ტაძარმა ზეცისკენ ლტოლვის სიმბოლო გამოხატა: ყველა საშუალება გამოიყენა, რათა ადამიანის ფიქრები და ვნებები გარესინამდვილისაგან მოეწყვიტა, სულში ჩაღრმავებით ეპოვნა ღმერთი. მაგრამ, აი, ქრისტიანობა უკან იხევს და თანდათან მოიხმობს უკუგდებულ ხელოვნებებს, რადგან რწმენის ფაქტორების უებარ ფაქტორად მიიჩნია სწორედ ესთეტიკური საშუალებები.

ხელოვნების არც ერთი დარგი ისე არ დაზარალებულა შუა საუკუნეებში, როგორც ქანდაკება. ქრისტიანობას ჯერ ვერ დაეძლია ანტიკური ქანდაკებებში გამოხატული ლამაზი ღმერთების გამოსახულებებისადმი სიძულვილი. ძლივსძლივობით, თითო-ოროლა ბარელიეფი თუ გამოჩნდება მონასტრის ნიშებში (რენესანსის ეპოქამდე).

### მუსიკა

ქრისტიანობის პირველ აპოლოგეტთა ნამდვილი დაბნეულობა ხელოვნების არც ერთი დარგისადმი ისე არ გამოვლენილა, როგორც მუსიკისადმი. ქრისტიანობამ კარგად იცის, რომ მუსიკა სულიერი განწყობილების წარმართვის ყველაზე მძლავრი იარაღია. იგი აღძრავს ლამაზ გრძნობებს, მაგრამ ლამაზი ემოციები ამქვეყნიური დასაბამისაა. „თავისთავად მუსიკა არ არის საღვთო საქმე, — ამბობს ბერი ბრუნო კარტუზი. — მას არც სიმღერა სჭირდება და არც მსხვერპლშეწირვა. თუ ის უშვებს სიმღერას, თუ მას სურს, რომ ადამიანები მღეროდნენ, ეს მხოლოდ ადამიანური სისუსტის, ბავშვობისავენ მიდრეკილებების გამო შეწყყნარებას ნიშნავს. ის თანახმაა ნაკლებ ბოროტებაზე (მუსიკაზე), რომ აცილებული იქნას უფრო დიდი ბოროტება (ქეშმარიტი რწმენიდან დაშორება)“. კომენტარს უკეთებს რა ეკლესიის მამათა მსგავს გამონათქვამებს, მუსიკის ცნობილი ისტორიკოსი გ. აბერტი ძალზე გონებამახვილურად შენიშნავს: „ღმერთი ნებას რთავს მუსიკისა და მუსიკალური ინსტრუმენტების არსებობას, ის იღებს მოჩვენებით კმაყოფილ სახეს ცუდი მუსიკის დროს; თვითონ ვერავითარ დაკმაყოფილებას ვერ გრძნობს სიმღერებსა და ცეკვებში. მაგრამ რამდენადაც ადამიანი მიჯაჭვულია მასზე, ისიც ნებას იძლევა ნაკლები ბოროტებით აღმოფხვრას დიდი ბოროტება. ასეთია მუსიკის მდგომარეობა ეკლესია-

ში. ჯერ არავის აზრადაც არ მოსდიოდა, რომ ამის საფუძველზე აღი-  
მართება პალესტრინის დიდებული საეკლესიო მუსიკა<sup>45</sup>.

პალესტრინის საეკლესიო მუსიკას არც შესწავლა აკლია და არც პო-  
პულარიზაცია. ვიმედოვნებთ, რომ ქართული საგალობლები ჯეროვან  
აღიარებას კპოვებს მსოფლიო მუსიკალურ არენაზე.

თუ არქიტექტურასთან კამათი ადრიდანვე შეწყვიტა ქრისტიანობამ,  
ქანდაკება კი თითქმის აღარ არის მოქმედი დარგი შუა საუკუნეებში,  
მხატვრობისა და მუსიკის გზით ქრისტიანობამ თავისი სულიერი პრო-  
პაგანდის საყრდენი იპოვა. მაგრამ ცენზურას თვალი არ მოუხუჭავს და  
ეკლესია დიდი სიმკაცრით ეკიდება მუსიკას, რათა ამ დემონიურმა  
ხელოვნებამ ღმერთისაკენ მიმავალი სული ხორციელი ტრფობისაკენ  
არ წაიყვანოს. საეკლესიო მუსიკა, მისი თეორეტიკოსები დღენიადაგ  
ებრძვიან საერო მოტივებს, ვიდრე თვით მარტინ ლუთერი არ უარყოფს  
ასეთ გათიშვა-დაპირისპირებას.

საავლისხმოა, რომ ლუთერის მიერ დაწერილი 37 ჰიმნიდან მრავა-  
ლი უმყარებოდა ხალხურ მოტივებს. 46-ე ფსალმუნის საფუძველზე  
შექმნილ ჰიმნს ენგელსი უწოდებს „XVI საუკუნის მარსელიოზას“.

ლუთერის მაგალითი ჩვენ იმიტომ მოვიყვანეთ, რომ ის არის თეო-  
ლოგი, რომელსაც უკვე სხვანაირად ესმის ქრისტიანული ხელოვნების  
იდეალი. ლუთერს მეტი პრეტენზია აქვს ქრისტეს მოძღვრების სულს  
ერთგულებდეს, ვიდრე ეკლესიის მამებს. ეს რელიგიური რეფორმატო-  
რი ქრისტეს მოძღვრების არსიდან ცდილობს გამოსვლას, როცა ის  
ხალხურ მოტივებს, საერთო ცხოვრების მოტივებს ეკლესიური ასკე-  
ტიზმის პოზიციიდან არ უპირისპირდება. მუსიკას ლუთერი თვლის არა  
დემონიურ მოვლენად, არამედ ღვთის წყალობად: „მუსიკა — მშვენიე-  
რი, დიდებული ღვთაებრივი საბოძვარია და ის ახლოს არის თეოლო-  
გიასთან“<sup>46</sup>. თუ ქრისტიანობის ადრეული აპოლოგეტების უმრავლესობა  
მეტ-ნაკლები გულახდილობით აღიარებდა, რომ ღმერთს არ მოსწონს  
მუსიკა, მაგრამ ადამიანების სისუსტის გამო უთმობს მათ ამ უფლებასო,  
გვიანდელი თეოლოგები მუსიკას, უპირველეს ყოვლისა, ღვთის სადიდე-  
ბელ, ღვთისათვის საყვარელ ხელოვნებად თვლიან. „სასულიერო სიმღე-  
რების შესრულება კარგია და ღვთისათვის საამო“<sup>47</sup> — წერს ლუთერი.  
ლუთერი სატანის მტრად აცხადებს მუსიკას. „სატანა დიდი მტერია  
მუსიკისა: მისთვის ის უცხოა“<sup>48</sup>.

ლუთერი საეკლესიო მუსიკის დიდი წარმომადგენელია. მუსიკის  
რელიგიურობა მისთვის ამოსავალი წერტილია. მან იკამარავალფეროვნა

საეკლესიო მუსიკა. თუმცა მრავალფეროვნებას ეკლესია უფროსხობდა. მუსიკა სულს უნდა სწვდებოდეს გარეგანი ხმაურის გარეშე. სულს სიმშვიდე, სინაზე, ჰაეროვნება შეეშენის. ამ მოთხოვნით ეკლესია, მართალია, აღარბებდა მუსიკის მრავალფეროვნებას. საერო, ამქვეყნიური მოტივების თვალსაზრისით, მაგრამ ამ ნაკლსაც თავისი ღირსება გააჩნია. ქრისტიანულმა რელიგიურმა ზედამხედველობამ უდავოდ დიდი გავლენა მოახდინა ბგერათა განსულიერებაზე, სულის უშინაგნეს ფენებთან წვდომისათვის ტექნიკურ საშუალებების დახვეწის თვალსაზრისით. გალობა, განსხვავებით საერო სიმღერისაგან, მოითხოვდა რალაციონირ ციურ ხმას, რომელიც გარეგნულ ხმად არ იქნებოდა აღქმულა. თითქოს ხორციელი არსება კი არა, ადამიანში სული მღერისო. „ყოსკინი, — წერს ლუთერი, — მეფობს ბგერებზე. ხოლო სხვა კომპოზიტორებზე ბგერები მეფობს“.<sup>9</sup>

### კლასიკურიდან რომანტიკულისაკენ

როდესაც კლასიკური იდეალი შეცვალა ახალმა, ქრისტიანულმა ხელოვნებამ, ერთბაშად იდეალის კრიზისული სურათი წარმოსდგა. ქრისტიანობამ უმაღლეს და შეუდარებელ ღირებულებად გამოაცხადა რელიგიური ქეშმარიტება, რომელთანაც ყველა სხვა ღირებულება, სილამაზე თითქოს მნიშვნელობას კარგავს. მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ქრისტიანობა არათუ გარეგნული აუცილებლობით არის იძულებული დამყაროს ხელოვნებას, როგორც საჭირო და რწმენისათვის სასარგებლო საშუალებას, არამედ ქრისტიანობა თავისი არსით შეიცავს ხელოვნების საჭიროებას. „რა თქმა უნდა. ქრისტიანული რელიგია შეიცავს თავის თავში ხელოვნების მომენტს“.<sup>10</sup>

როდესაც ძველ ბერძნულ კლასიკურ იდეალს რომანტიკული ცრემლებით მისტიროდნენ, ხშირად ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, თითქოს ქრისტიანობა იყო დამნაშავე. ისტორიის. კულტურის განვითარებას კი დიალექტიკური კანონზომიერება აქვს. საკითხი კლასიკური ესთეტიკური იდეალიდან რომანტიკულ (ქრისტიანულ) იდეალზე გადასვლის შესახებ წარმოდგენილი გაუგებრობა იქნება დიალექტიკური მიდგომის გარეშე. მაგალითად, ვამბობთ, რომ კლასიკური იდეალი იყო მიუწვდომლობის ნიმუში, მაგრამ განვითარება მაინც გვაქვს. ე. ი. როგორ შეიძლება მაღალზე მეტი იყოს დაბალი? აი, ასეთი კუროზული სახით შეიძლება აღიქვას ურთიერთგამომრიცხავი შინაარსის კითხვები.

მაშასადამე, უნდა ვნახოთ თუ როგორ აგრძელებს ხელოვნების ისტორია თავის გზას იმ კლასიკური იდეალის შემდეგ, რომელსაც ასეთი სისრულით მიაღწია მან ძველ ბერძნულ სამყაროში.

შუა საუკუნეები და მისი კულტურა, გარკვეულ პერიოდში, ესთეტიკური იდეალის, ხელოვნების რეალური პროდუქტიულობით უდავოდ კრიზისული ხანაა, მაგრამ ამ კრიზისის დროს მწიფდება, მზადდება რაღაც უფრო მაღალი. სახელდობრ, გონება, განსჯა თავის შინაგან იმანენტურ სამყაროს ეძებს და თუ შუა საუკუნეები თეოლოგების ასეთ ძიებებში ის ჭეშმარიტ პასუხს ვერ პოულობს, ჭეშმარიტების ძიების ფორმები კი უდავოდ ამზადებს ნიადაგს შემდგომი განვითარებისათვის.

დიალექტიკური განვითარება იმასაც გულისხმობს, რომ ძველმა სამყარომ თავისი თავი ამოსწურა და აქ შემთხვევით არაფერი მომხდარა. „კლასიკური ღმერთების დაღუპვის ჩანასახს თავიანთ თავში ატარებენ ეს ღმერთები“.<sup>11</sup>

როდესაც ბერძნული კლასიკური იდეალის შესახებ ვლაპარაკობთ, აქ იდეალი არ ნიშნავს კაცობრიობის სულიერი განვითარების ამომწურავ საფეხურს. სულიერი შინაარსი მასში გარკვეული შეზღუდვითაა წარმოდგენილი. სულიერი სიღრმე, ადამიანური თვითცნობიერების სიღრმე შემდგომი ეპოქებისთვისაა. აქ ლაპარაკია იდეალურ წონასწორობაზე — შინაგანსა და გარეგანს შორის სრულ მთლიანობაზე. კლასიკური და რომანტიკული ქანდაკება სხვადასხვანაირად აღიქმება თანამედროვე ადამიანის მიერ. ფიდიასის, პოლიკლეტის, პრაქსიტელეს... კლასიკური კმნილებანი ღმერთკაცის ისეთ იდეალურ წონასწორობას ქმნის, რომელშიც ანთროპომორფულობა, სახელდობრ, ადამიანური საწყისის მძლავრად არის წარმოდგენილი. მაგრამ ამ დოზით წარმოდგენილი ანთროპომორფულობა ჰეგელს მიაჩნია იმის საწინააღმდეგოთვისებადაც, რაც წარმოადგენს სუბსტანციონალურ ღვთაებრივს. გარკვეული აზრით, მიქელანჯელოს ქანდაკება (რომანტიკული საფეხური) კლასიკას უთმობს. აქ აღარ არის ჰარმონია. აქ დარღვეულია კლასიკური ქანდაკებისეული ჰარმონია. მაგრამ დარღვეულია სულის პრიმატობის ნიშნით. მიქელანჯელოს ქანდაკებაში ახალი ეპოქის ადამიანი თავის სულს ამოიკითხავს, იგი იგაცილებით უფრო ფსიქოლოგიურია, ემოციურია და მოკლებულია „ღვთაებრივ სიმშვიდეს“, რომელიც დიდებულია ესთეტიკური ჰერეტიკისათვის, მაგრამ სულის პოზიციიდან ჰეგელი მათში გარკვეული სიჩლუნგის ნიშნებსაც ხედავს. ძველ ბერძ-

ნულ ქანდაკებათა გამოსახულებების ჰერეტიკის დროს იგრძნობა მანძილი—რომ ეს არის სხვა ეპოქის, სხვა იდეალის პასუხი. მის მიმართ ჩვენი ალტაცება მაინც სტუმრის ალტაცებაა. იგი ღიღია თითქოს თავისთავის.

თითქოს პირობითი და ლიტერატურული შინაარსია იმ აზრში, რომ ქანდაკება შეიძლება იყოს მუსიკალური. ქანდაკების ფსიქოლოგიურობა, ადამიანურ ვნებათა ექსპრესიულობა კლასიკის შემდგომ პერიოდში. ელინიზმის პერიოდიდან იწყება. ამ ნიშნით რომ მიქელანჯელოს ქანდაკებები შევადაროთ ძველ ბერძნულ ქანდაკებათა სიმშვიდეს, გაცილებით მეტად გვხვდება თვალში პირველთა ფსიქოლოგიურობა, მუსიკალურობა. ვთქვათ, ჩვენ ვჰერეტიკთ უშუალოდ (ან რიგიანი დიაპოზიტივების წყალობით მანც) მიქელანჯელოს „პიეტას“ ციკლის ქანდაკებებს. ეს ქანდაკებანი შეიძლება მართლაც მუსიკალურად აღვიქვიოთ კიდევ. მით უმეტეს ბახის, ბეთჰოვენის... „მესა“ თუ ეთანამგზავრა, ვიგრძნობთ რაოდენ ერთიანი დასაბამისაა ეპოქის იდეალი — რამდენად განსხვავებული ფორმებითაც არ უნდა განვიცადოთ იგი.

მაშასადამე, კლასიკური ესთეტიკური იდეალი ძველი ბერძნული ქანდაკებისა ჩვენ სულიერი კულტურის აბსოლუტურ სიღრმედ კი არ უნდა მივიჩნიოთ, რომლის იქით ყველაფერი მთავრდება; მთავრდება გრძნობად სინამდვილეში მშვენიერების ასეთი ჰარმონიული ხილვა. „გრძნობადი სილამაზის“ ნაცვლად ჩნდება ახალი სამყარო, რომელსაც „სულიერი სილამაზის“ სამყაროს უწოდებენ. სულიერი სილამაზე კი შინაარსით უფრო ღრმაა და ესაა სწორედ იმის მაჩვენებელი, რომ ხელოვნებაც ვითარდება. „სულიერი სილამაზე“ აზის რომანტიკული ხელოვნების სტიქია.

კულტურის განვითარების ზედაპირზე ხშირად შეინიშნება რესტავრაციის ფაქტები. ძველის გამოცოცხლება, მიბაძვა ხშირად ახასიათებს ხელოვნების ისტორიას. ასე რომ, რენესანსი ხშირად წარმოიქმნებოდა ხოლმე. მაგალითად, თვით „ბერძნული აღორძინება“. II—III საუკუნის ბერძენმა მწერლებმა დაიწყეს კლასიკის VI—IV სს. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე) მიბაძვა. ესენი არიან პლუტარქე, ლუკიანე, ლონგინი და სხვები. „დაწყებული ჩვენს წელთაღრიცხვამდე პირველი საუკუნია: რესტავრაციის ტენდენცია სულ უფრო და უფრო ეუფლება მთელ ლიტერატურას. ჩვენი წელთაღრიცხვის მეორე საუკუნემ კიდევ მიიღო „მეორე სოფისტიკის“ სახელწოდება, რამდენადაც რესტავრირებულ იქნა ძველი ატიკის ყველა იდეური და სტილისტური თავისებურებანი...

ხოლო ნეოპლატონიზმი კიდევ უფრო შორს წავიდა. ეს სხვა არა იყო რა, თუ არა ფილოსოფიური რესტავრაცია ძველი მითოლოგიისა.

როდესაც აპოლონიოს როდოსელმა (III ს. ჩვ. წელთაღრიცხვამდე) მოინდომა გამოეხატა სასიყვარულო ფსიქოლოგია, მან ეს სხვანაირად კი არ გააკეთა, არამედ მედეასა და იასონის მითის რესტავრირების საშუალებით. როდესაც კალიმაქემ, წინააღმდეგ ძველი მკაცრი გმირული იდეალების პრინციპებისა, მოინდომა გამოეხატა ამაღლევებელი, მან ეს გააკეთა თეზევსისა და ჰეკალეს მითის რესტავრაციით...<sup>12</sup>

ერთი სიტყვით, ძველი ფორმებისადმი ხელოვნათა მიბრუნება ახალს არაა, მაგრამ ყოველი ეპოქა თავისი ახალი შინაარსით მიმართავდა ძველ მასალას, სიუჟეტს. რესტავრაცია ჯერ კიდევ ვერ ფარავს რენესანსის ცნებას, ხოლო რენესანსი ყოველთვის გულისხმობს კაცობრიობის მიერ შექმნილი ფორმის ან გამოსახვის პრინციპების გამოყენებას. ზოგჯერ რენესანსი ქრისტიანული შუასაუკუნეობრივი კულტურის უფლებებზე მიწიერი, ამქვეყნიური იდეალების გამარჯვებითაა ახსნილი. რაც შეეხება აღმოსავლეთს, აქ მიწიერი იდეალები არასოდეს ყოფილა ისე შევიწროებული, როგორც ეს კათოლიკურმა ევროპამ გააზრა. აქ ქრისტიანიზაციას მეტი მომარაგება სჭირდებოდა მისი ევროპული ცივილიზაციის წრედში თანაარსებობისათვის. ყოველ შემთხვევაში, თუ აღმოსავლურ რენესანსზე ვილაპარაკებთ, რენესანსის ცნება უნდა გავიაზროთ სხვაგვარად, ვიდრე ამას ევროპული აღორძინება გულისხმობს.

აღორძინება ნიშნავს ძველის კვლავ აღდგენას, ანუ ძველი ფორმის ახალი შინაარსისათვის მორგებას. ახალი ევროპული ცივილიზაციის სულისკვთება, მისი შინაარსი, ცხადია, არაა მექანიკური განმეორება ანტიკურობისა. ძველი საბერძნეთის დიადი ხელოვნება რომ კინოკადრივით კვლავ გამეორებულყო, უნდა გამეორებულყო ისეთივე ცხოვრება. მაგრამ, როცა ძველი ბერძნული ქანდაკებები ინვლისში გადაიტანეს, მიხვდნენ, რომ ამ ქანდაკებების აღქმის გარეგანი ფაქტორებიც შეიცვალა. ათენის მოწმენდილი ზეცის ქვეშ სხვანაირად გამოიზიარლანი, ახლა მის გარემოსგან მოწყვეტილი ეს დიდებული ქმნილებანი, ნისლიანი ბრიტანეთის ღია ფონზეც სხვაგვარად აღიქმებოდა. ეს ქანდაკებები სტუმრად, გარკვეული აზრით, უხერხულადაც კი გამოიყურებოდნენ. კულტურის კვლავ აღორძინების ცნება არამც და არამც არ შეიძლება გავაზვიადოთ. ცხოვრება, ეპოქა კინოფილმი არაა, რომელსაც უცვლელად გავიმეორებთ. მაშასადამე, საჭირო ხდება აღორძინების ცნებასთან უფრო ახლოს მისვლა.



ჰეგელის დროს კარგად იყო ცნობილი რენესანსის აღმნიშვნელი არა მხოლოდ ტერმინები (ალორძინება, რენესანსი, კვატროჩენტო, ჩინკვეჩენტო...), არამედ აზრი ალორძინების შესახებ. მისი ფილოსოფიიდან გამომდინარე, ჰეგელი არ ცნობს ალორძინებას. ყოველ ეპოქას თავისი შინაარსი აქვს და არც ერთი ეპოქის შინაარსი არ წარმოადგენს წინააღმდეგობას. რესტავრაცია, გამეორება მხოლოდ ფორმის მხრივ, მასალის თვალსაზრისით შეიძლება ხდებოდეს, რომელსაც არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს ესთეტიკური იდეალის გამოხატვის თვალსაზრისით. ეს, ცხადია, არ ნიშნავს იმას, თითქოს ჰეგელი რენესანსის პირმოთ რაიმე ჩრდილს აყენებდეს. მის დიალექტიკურ პრინციპს არაფერი აქვს საწინააღმდეგო იმ თვალსაზრისთან, რომ ახალ ეპოქას ტიტანები ესაჭიროებოდა და ეს ტიტანებიც გაჩნდნენ. მაგრამ ლეონარდო. მიქელანჯელო, რაფაელი... არ წარმოადგენენ ძველის ალორძინებას. ესენი არიან ახალ სულსკვეთების გამომხატველნი, რომელნიც ქმნიან, გამოხატავენ ესთეტიკური იდეალის ახალ საფეხურს.

ფიქრობენ, რომ ალორძინება კვლავ გამეორებას კი არ ნიშნავს. არამედ პრინციპების განახლებას. ე. ი. ანტიკური ხელოვნებისაგან გადმოდებული იქნა ის თვისებები, რომელიც მას განუმეორებლობის ნიშნისა ძალას ანიჭებს. მაგრამ, აქვს კი ამ პრინციპებს ახალი შინაარსის შობის ძალა? ეს ფორმალური პრინციპები შესაძლებელს თუ ხდის იმას. რომ მათი წყალობით ეპოქამ იდამეოროს პრაქსიტელე, სოფოკლე?.. „არც პომპროსი, სოფოკლე და ა. შ., არც დანტე, არიოსტო ან შექსპირი არ შეიძლება კვლავ გაჩნდნენ ჩვენს დროში. ის, რაც ღირსეულად იყო შემკული, რაც ასე თავისუფლად იყო გამოთქმული, აღმოთქმულია ბოლომდე; ყოველივე ეს არის მასალა, რომლის განწყურებისა და გამოსახვის ხერხები ნამდერია ბოლომდე; მხოლოდ აწმყოა სიცოცხლით სავსე, სხვა ყოველივე ფერმკრთალია და ფერწყასული“<sup>13</sup>.

ესთეტიკურ იდეალს ყოველი ეპოქა თავისი ფერებით, ხასიათით, თავისი სტილით წარმოადგენს. ხშირია შემთხვევა, როცა ერთგვარ მოდად იქცეოდა ხელოვანთა მისწრაფება თავიანთი იდეალები გამოეხატათ უცნობ მასალაში, სხვა ქვეყნისა და შორეული სამყაროს ექსოტიკური გაცოცხლებით. ამ გადატანას სხვადასხვაგვარი მოტივი აქვს. ხელოვანთა ასეთ გარდასახვას თვით ეს უცხო ქვეყნის სინამდვილე რაღაც ისეთ სტიმულს უნდა აძლევდეს, რომ თავისი თანამედროვე

სულისკვეთების სრულად გამოხატვისათვის ეს მასალა დაუბრკოლებელ და ხელშემწყობ ფაქტორს უნდა წარმოადგენდეს. ჰეგელი აკრიტიკებს ფრანგების გატაცებას უცხო სინამდვილით, რასაც უფრო მოღუპი იერი ჰქონდა, ვიდრე შინაგანი საჭიროება ესთეტიკური იდეალის ხორც-შესხმისათვის. ფრანგული ხელოვნება გამოხატავდა ძველ ბერძენ, რომელსე ჩინელ, პერუელ გმირებს, როგორც ფრანგ პრინციებსა და პრინციესებს, მიაწერდა რა მათ ლუდოვიკო XIV და ლუდოვიკო XV ეპოქის მოტივებს. მაგრამ, დასძენს ჰეგელი: „ეს მოტივები და შეხედულებები რომ თავისთავად უფრო ღრმა და მშვენიერი ყოფილიყო, წარსულის ეს გადმოტანა თანამედროვე მხატვრულ ცხოვრებაში სრულიადაც არ იქნებოდა ცუდი რამ. პირიქით, ყველა მასალა, რომელი ხალხის ცხოვრებიდან ან რომელი ეპოქიდანაც მას არ უნდა იღებდნენ, მხატვრული სიმართლის ძალას იძენს მხოლოდ როგორც ცოცხალი თანამედროვეობის მატარებელი“<sup>14</sup>.

აქ „თანამედროვეობა“ უბრალო მნიშვნელობის სიტყვა როდია. თანამედროვეობას ვერაფერი ვერ ცვლის. როგორც რომელიმე ხალხის კულტურა სულიერ პასუხს ვერ გასცემს სხვა ხალხს თავისი ესთეტიკური იდეალისა თუ სატიკვარის, თავისი სულის მასში ამოსაკითხავად, ასევე ისტორიული კულტურა თანამედროვეობის მაგივრობას ვერ გასწევს.

ესთეტიკური იდეალი იდეალს ნიშნავს ყოველი დროისა და ყოველი ხალხისათვის. მაგრამ კონკრეტულად, ყოველ ეპოქასაც თავისი ესთეტიკური იდეალი აქვს. ყოველი ეპოქა თავისი სულის სარკეს მოითხოვს.

აღორძინების ფაქტის უარყოფა ჰეგელის ფილოსოფიის ზოგადი პრინციპებიდან გამომდინარეობს. ამიტომ ეს არ არის კერძო ფაქტისადმი კერძო თვალსაზრისი.

როგორც ვიცით, აბსოლუტური იდეალის მიზანია თავის თავში დაბრუნება. თავის თავში დაბრუნებულ ნამოღვაწარ იდეალს აბსოლუტური სული ეწოდება. მაშასადამე, იდეა რომ წინ მიდის, ეს ნიშნავს, რომ იგი ბრუნდება თავის თავში, უკან. აბსოლუტური იდეის თავის თავში დაბრუნება მხოლოდ იანვითარების იზითაა შესაძლებელი. აბსოლუტური იდეა არც ჩერდება, არც უკან იხევს და არც ძველს იმეორებს. ასეთი განმეორება საერთოდ წარმოუდგენელია იდეის თვითცნობიერებისათვის. მით უმეტეს, შუა საუკუნეები, ქრისტიანობა, იმავე ელინურ თვითცნობიერებაზე მალა დგას. ჰეგელის მიხედვით, ძველი ბერძნული პარმონა, ესთეტიკური იდეალის კლასიკური ხორცშესხმა იმასაც ნი-

შნავს, რომ აქ იდეა გრძნობადობას არ ჩაგრავეს; რაღაც ზღვარზეა გაჩერებული და არ გააჩნია იმაზე მეტი სიღრმე, რაც დაარღვევდა ამ ჰარმონიულ წონასწორობას. ჰარმონია, კლასიკური იდეალი ირღვევა იდეალის სიღრმის გამო. ამდენად, სრულიად ბუნებრივია, თუ რატომ არ ცნობს ჰეგელი რენესანსის ფაქტს. იგი მას განვითარების გარკვეულ საფეხურად თვლის და არა არსებულის ხელმეორედ აღორძინების ფაქტად.

ჰეგელმა სწორედ ამგვარი მიმართებისათვის მწარედ გააკრიტიკა შილერი, გოეთე, პარნი. „ახალ დროში — წერს ჰეგელი — ხშირად გავიგონებთ ვიშვიშს კლასიკური ხელოვნების დაღუპვის გამო. ვნებიან სევდას ბერძნული ღმერთებისადმი პოეტები ხშირად ხდიდნენ თავიანთ თემად. ეს წუხილი უმთავრესად გამოხატული იყო ქრისტიანობის საწინააღმდეგოდ. თუმცა იზიარებდნენ იმას, რომ ქრისტიანობა შეიცავს უმაღლეს ჰემმარიტებას, ამასთანავე, დასძენდნენ, რომ ხელოვნების თვალსაზრისით კლასიკური სიძველის დაღუპვა სამწუხაროა. ასეთია შილერის „საბერძნეთის ღმერთების“ შინაარსი“<sup>15</sup>. ჰეგელი აქებს ამ ლექსის მხატვრულ ღირსებას. შემდეგ კი აანალიზებს იმ წუხილის მიზეზს, რასაც შეუპყრია შილერი.

ახალი რელიგია, ქრისტიანობა, აზრს, ღმერთს გამოხატავს, ამიტომ აქ წინა პლანზე მოდის სული. ეს კი რაღაცნაირად აშრობს ხელოვნების გრძნობად, სასიცოცხლო ხეს. აზრები, მსჯელობები უფრო ადეკვატურია სულისათვის, მაგრამ გარკვეულად ეწინააღმდეგება ხელოვნების პრინციპებს. ასეთმა რელიგიურმა განმანათლებლობამ შეაეწროვა ფანტაზიის უფლებები, რაც თვით შილერის შემოქმედების მაგალითზეც ჩანსო — ამბობს ჰეგელი.

შილერის, პარნისა და გოეთეს ჰეგელისეული კრიტიკა ამ შემთხვევაში ხელმძღვანელობს ამ პოეტთა ერთი შეცდომით. სახელდობრ, ისინი ქრისტეს მოძღვრების პრინციპებს აიგივებენ მონაზვნურ ასკეტიზმთან (ყოველ შემთხვევაში ასეთია მათი ის შეხედულებანი, რომელსაც ჰეგელი განიხილავს)<sup>16</sup>.

შილერს ქრისტესთან არ მოსწონს განდეგილობის იდეა. მაგრამ ჰეგელის ახსნით ქრისტეს მოძღვრება არ არის განყენებულობის, განდეგილობის მოძღვრება. ეს ბერ-მონაზვნური ასკეტიზმი ამახიჩვებს ჰემმარიტი ქრისტიანობის სულს. ქრისტეს რელიგია კი სულის თავისუფლების რელიგიაა, რომელმაც უნდა გაიაროს ცხოვრების გზა, და აზიაროს ისეთ სულიერ ნეტარებას, რომელიც უცნობი იყო ძველი ბერძნე-

ბრსათვის. „... ბერძენი ღმერთები არსებობდნენ მხოლოდ წარმოდგენასა და ფანტაზიაში. მათ არ შეეძლოთ ჰქონოდათ მყარი ადგილი რეალურ ცხოვრებაში. არც შეეძლოთ მიენიჭებინათ ბოლოვადი სულისათვის საბოლოო დაკმაყოფილება“<sup>17</sup>.

უფრო არასერიოზულ ონავრობად მიაჩნია ჰეგელს ევარისტ პარნის ქრისტიანობის ერთგვარი პაროდია. „მონაზვნები, დომინიკელები, ფრანცისკელები და ა. შ. გატაცებულნი არიან ღვინითა და ვაჭბი ქალეზით, ხოლო ქალი მონაზვნები — ფანებით. აქ ხდება მრავალი უკეთური საქმე. მაგრამ ბოლოს და ბოლოს ძველი სამყაროს ღმერთები მაინც მარცხდებიან და ოლიმპოდან პარნასზე მიდიან“<sup>18</sup>.

როგორც ითქვა, ჰეგელის მიხედვით, ვერც გოეთემ გაიგო სწორად ქრისტიანული პრინციპი და ამიტომ განდევნა მან სიყვარული („კორინთოს პატარძალი“): გოეთემ „გამოხატა სიყვარულის განდევნა არა ომდენად ქრისტიანული პრინციპის შესაბამისად, არამედ განდგომისა და თვითშეწირვის ცუდად გაგებული მოთხოვნის მიხედვით. ის უპირისპირებს ბუნებრივ ადამიანურ გრძნობებს ამ ყალბ ასპექტიზმს, მეუღლედ გახდომის სურვილისათვის რომ კიცხავს ქალს და იძულებითი დაუქორწინებლობა ცხადდება უფრო წმიდად, ვიდრე ქორწინება“<sup>19</sup>.

როგორც ვხედავთ, ჰეგელი იცავს ქრისტეს მოძღვრებას ბერ-მონაზვნური ასპექტიზმისაგან. მისი აზრით, ქრისტე ლოცავდა ქორწინებასა და ქორწილსაც. ასე რომ, ჰეგელი ქრისტიანობას თავისუფლების შემზღვეველ მოვლენად კი არა, ჰემმარტი თავისუფლების სამყაროდ აცხადებს.

ჰეგელის ფილოსოფია სულის ფილოსოფიაა, სული გამოვლენამდე („ლოგიკა“). სული მოღვაწეობაში ეს ნიშნავს კულტურის ისტორიას — ჩვენ კი კაცობრიობის კულტურულ ისტორიას ვაფასებთ როგორც რეალურ-ისტორიულ ფაქტს, რომლის განვითარებას თავისი დიალექტიკური კანონზომიერება აქვს. რაც შეეხება რენესანსს, იგი, ცხადია, არ წარმოადგენს ძველის მექანიკურ რესტავრირებას, მაგრამ შუა საუკუნეების ასპექტურ სამყაროში ბერძნულმა ხელოვნებამ მძლავრად შეახსენა თავისი თავი თვით ხელოვნებას და კვლავ დაუბრუნა მას ის დიდი სიჭანსალე, რომელიც ასე შეერწყა ახალი ეპოქის სულს. ის, რასაც ჩვენ მსოფლიო ისტორიის შეფერხებას ვუწოდებთ, ჰეგელისათვის შეფერხება არ არის, რადგან შეფერხება არ განუცდია სულს და მსოფლიო ისტორიაც იმ გზით მიდიოდა, როგორაც საქირო იყო ევლო. ამდენად, ისიც, რა-

საც ჩვენ აღორძინებას ვუწოდებთ, ჰეგელის მიხედვით. არავითარ აღორძინებას არ ნიშნავს, სული ვითარდება თავისი შინაგანი კანონზომიერებით, თავისი შინაარსით. ერთხელ უკვე გამოვლენილი ისტორიული ფორმის ხელახალი სახით გამოვლენა არ შეიძლება ნიშნავდეს შინაარსის გამოვლენას, სულის გამოვლენას. ამიტომ, თუ კარგად ჩაუუკვრივებთ ჰეგელის მთელ ფილოსოფიას, „ესთეტიკას“, ეს დიდი დიალექტიკოსი, თუმცა ვრცლად და ღრმად განიხილავს აღორძინების დიად ხელოვნებას, მაგრამ მას არავითარ აღორძინებად არ მიიჩნევს.

რენესანსის სოციალურ-ისტორიულ სურათს კვლავ დავუბრუნდებით. მაგრამ ჰუმანიზმის ეპოქის დასახასიათებლად საჭიროა განვიხილოთ ჰუმანიზმის პირველი პერსონაჟები, ზოგიერთი მათგანი მაინც. ჰუმანიზმისა და რენესანსის ცნებები იგივე არ არის, მაგრამ ჩვენ, სახელდობრ ჰუმანიზმი, ადამიანის სოციალურ-ისტორიული დაწინაურების გამოხატველი ტერმინი, საგანგებოდ მოვიმარჯვეთ. დღეს სიტყვა ჰუმანიზმი ეთიკური მნიშვნელობითაა სავსე. იგი კაცთმოყვარეობის. სიყვარის სიყვარულს ნიშნავს. მაგრამ ჰუმანიზმი, შუა საუკუნეების წიაღში ამოხეთქილი, სხვაგვარ მნიშვნელობასაც ითავსებს.

შუა საუკუნეებში, ასკეტური თვალთახედვის პირობებში ადამიანის მნიშვნელობა დაკნინდა. ღვთით მოსილი ადამიანი იმის მიხედვით ფასდებოდა, თუ რამდენად მსახურებდა ღმერთს, რამდენად გამოხატავდა ღვთის სიყვარულს. ხოლო უღმერთობა სატანის კერძს წარმოადგენდა. ეს სატანურიც ადამიანში ნიშნავდა იმას, რომ ადამიანი ეკუთვნის სატანას. სატანურ-ადამიანური ინდივიდუალობა არსებითად მოხსნილი იყო. ყველა ღვთისმგმობი ნიშნავდა ერთგვარ ბოროტებას, სატანურ ბოროტებას. ამდენად, ცხადია, სატანურ ინდივიდუალობაზე, საზოგადოდ, ადამიანურ ინდივიდუალობაზე აქ ლაპარაკი ზედმეტია. და აი. შუასაუკუნეობრივი ეკლესიური ტირანია, ეკლესიის შიგნით არსებულ ბიჭიერება გაარღვია არა უწინარეს წმინდა სიყვითის გამოხატველმა სიყვითის ძალამ, არამედ ბოროტებას ბოროტება დაუპირისპირდა (ბოროტების დიალექტიკურ-ისტორიულ გაგებას საგანგებოდ ქვემოთ შევეხებით ჰეგელისეული ბოროტებისა და გოეთეს დემონიურის განხილვისას). ტირანიას უზნეობამ მოუღო ბოლო. ამიტომაც გახდა საინტერესო არამხოლოდ ღვთაებრივი სათნოების მატარებელი ინდივიდუალობა, არამედ სატანური ინდივიდუალობაც. ერთი ასეთი ამორალურ-ესთეტიკური პირველი რენესანსისა არის დონ ჟუანი.

დონ ჟუანი

XVII საუკუნიდან მოყოლებული თითქმის არ დარჩენილა ევროპული ერი, რომელსაც მხატვრული ან ფილოსოფიური ინტერესი არ გამოეკლინოს დონ ჟუანისადმი. დონ ჟუანი ერთგვარად სავალდებულო პროგრამას ჰგავს, რომლის შესრულება არა ერთ მწერალს, მუსიკოსს თუ ფილოსოფოსს უცდია. მხატვრული ჯანსაღიერების ფასეულობით დონ ჟუანს ფაუსტსაც ადარებენ. ლიტერატურის ბიბლიოგრაფიული მოცულობით კი იგი ბევრად აღემატება ფაუსტის თემაზე შექმნილ მხატვრულსა და ფილოსოფიურ ნაწარმოებებს. ლიტერატურის ისტორია ასზე მეტ დონ ჟუანს იცნობს. ჩვენს მიზანს არ შეადგენს დონ ჟუანის ლიტერატურული ისტორიის განხილვა და მის შესახებ არსებული ლიტერატურული სივრცეების დაპყრობა.

„ფაუსტი და დონ ჟუანი კინალამ უსაყვარლესი გმირები არიან ევროპული პოეზიისა. ხალხური თქმულების ეს ორი გმირი, ერთი გერმანულისა და მეორე რომანულისა მძლავრად იჯაჭვავენ გონებას, რომლებიც აძლევდნენ მას მთელი სამყაროს აზრთა და გრძნობათა გამოხატვის ჩარჩოებს“.

ამბობენ, იდეალური ადამიანი ხელოვნებაში ნაკლებად ჰგავს ადამიანებსო. ერთი რამ ცხადია: რამდენი იდეალური გმირის სურათი შეუქმნია მსოფლიო ლიტერატურას, მაგრამ, იშვიათად თუ რომელი შეედრება დონ ჟუანს ადამიანური ნიშნების ტევადობით, მრავალფეროვნებით, თავისი მინუსებითა და პლუსებით.

— ვინ არის, რა არის ადამიანი? — ეს კითხვა ოდითგანვე დგას ჩაუქრობლად კაცობრიული გონების წინაშე; საპასუხოდ კი მსოფლიო კულტურა შეიქმნა, კითხვა კი დგას, თითქოს პასუხს უცდის, მაგრამ ფილოსოფიამ წინასწარვე გაიგო ამ კითხვის ერთგვარი მაცდურობა, პარიზონტის ხაზივით რომ მიიწევეს წინ. მიუხედავად ამისა, შემეცნების

წყურვილი არ ჩამქრალა და, როგორც ყოველთვის, კვლავაც საინტერესოა კითხვა: — ვინ არის, რა არის ადამიანი?

ხელოვნების ფილოსოფიისათვის რა უნდა იყოს იმაზე უფრო ხელსაყრელი ობიექტი, ვიდრე მსოფლიო კულტურის, ლიტერატურის ისეთი პერსონაჟები, რომლებიც ადამიანის არსის ახსნისათვის ერთგვარად მზა მასალას წარმოადგენენ. ამ დიდ გაღერებაში ჩვენ ვხედავთ პერსონაჟებს, რომლებმაც მეტ-ნაკლები პასუხი გასცეს ადამიანის არსებობის აზრს. ეს პერსონაჟები გენიოსთა მიერ გამოხატული უზოგადესი, უმთავრესი მხატვრული ფორმულებია, რომლებშიც არეკლილია ადამიანური ცხოვრების უკიდვანო მისწრაფებები. ამ თვალსაზრისით ყურადღებას იპყრობენ მხატვრული პიროვნებები: ჰამლეტი, დონ-კიხოტი, ფაუსტი, დონ ჟუანი და სხვანი. საზოგადოდ ყოველი მხატვრული პირის ინდივიდუალობა შეიძლება გავიხადოთ დაკვირვების ობიექტად. მაგრამ აქ ლაპარაკია იმ მხატვრულ პიროვნებებზე, რომლებიც ლიტერატურაში ცხოვრობენ ისტორიულად. ამ შემთხვევაში ლაპარაკი არაა ამ პერსონაჟთა ეთიკურ თვითღირებულებაზე. ეს სხვა რიგის საკითხია.

მსოფლიო ლიტერატურას აქვს რამდენიმე მწერალთა ტალანტის საასპარეზო თემა. ეს პრობლემები ხშირად პერსონიფიცირებულია და მას ჰქვია ფაუსტის, დონ ჟუანის, ძუნწისა და ა. შ. სახელები.

დონ ჟუანისადმი ასეთი ინტერესი სრულიად ბუნებრივია თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ დონ ჟუანი, როგორც ითქვა, მზა მასალაა ხელოვნებისათვის. დონ ჟუანი ესაა სახე ადამიანისა დიდი მრავალფეროვნებით. დონ ჟუანური გარკვეული პოზიციაა ადამიანის სინამდვილისადმი დამოკიდებულებაში. ეს არის ძალზე საინტერესო პოზიცია, რომლის კრიტიკა აუცილებელია ცხოვრებისადმი დადებითი თვალსაზრისის შემუშავებისათვის.

როგორც ცნობილია, ადამიანს მარტოოდენ ფილოსოფოსნი არ იკვლევენ. ადამიანს იკვლევენ ბიოლოგები, ფსიქოლოგები და ა. შ. დარკინი ბიოლოგიით იკვლევდა ადამიანის ფილოსოფიურ პრობლემას, ფროიდი ფსიქოანალიზით იკვლევდა ადამიანის ბუნებას. მარქსიზმმა ადამიანს განიხილავს როგორც სოციალურ არსებას, სოციალურ-ეკონომიკურ ურთიერთობებში ფორმირებულ სუბიექტს.

ადამიანი, როგორც ფილოსოფიური ობიექტი, არ წარმოიდგინება როგორც რაღაც გაჩერებული ობიექტი. ადამიანი ვლინდება და შეისწავლება სხვადასხვა მიმართებებში.

ადამიანის არსების წვდომასა და ჩვენებას ესწრაფვის ხელოვნე-

ბაც ადამიანის ბუნების ახსნისათვის ფილოსოფიისათვისაც ხელოვნება არის ყველაზე კარგი მოდელი. იქნებ ცუდი ანალოგიაა, მაგრამ საყურადღებო — ერთი ფილოსოფოსის თქმით, ხელოვნება კაცობრიობის ისტორიის შესასწავლად ისეთივე ობიექტია, როგორც ფსიქიატრიისათვის ფსიქიკურად დაავადებული. როდესაც ადამიანზე მსჯელობს ფილოსოფია, იგი თავს ვერ დააღწევს ხელოვნების შუამავლობას. ხელოვნება უქმნის მას ადამიანის სურათს და ამ სურათს არჩევს არსებითად ფილოსოფია, როდესაც ადამიანის სილამაზისადმი მიმართებებზე ვლაპარაკობთ. ამ შემთხვევაში ფილოსოფია მსჯელობს ადამიანზე ხელოვნების გზით.

ადამიანის ფილოსოფიური პრობლემებისაკენ რომ დავიძრათ, ცხადია. გზა უნდა ვიცოდეთ. მთავარია მარჯვე წერტილის არჩევა, საიდანაც კარგად გამოჩნდება ადამიანის ბუნება.

დონ ჟუანი ადამიანის ბუნების გამომხეურების მხატვრულ-შემეცნებითი წყურვილის ნაყოფია. ეს არის მშვენიერებასა და ბოროტებას შორის, ზენა და ქვენა გრძნობებს შორის გაჩხერილი ადამიანი.

მოკლედ მოვიგონოთ დონ ჟუანის ლეგენდა, მისი ისტორია: დონ ჟუანის პროტოტიპი დონ ხუან ტენორიო იყო XIV საუკუნის კასტილიის მეფის კარისკაცი. იგი ცნობილი იყო როგორც ავანტიურისტი მექალთანე, რაანდთა ორდენის წევრი, რომელსაც შემოაკვდა ორდენის კომანდორი. თავისი ქალიშვილის ღირსების დაცვის დროს. ფრანცისკანელმა ბერებმა დონ ხუან ტენორიო მონასტერში შეიტყუეს, იქ ჩაპქოლეს და ხმა დააგდეს, კომანდორის ძეგლმა იგი ქვესკნელში ჩაიტანაო. ეს ამბავი ლეგენდად იქცა და განსაკუთრებით პოპულარული გახდა რენესანსის ეპოქაში. მისი პირველი ავტორია ესპანელი ტირსო დე მოლანა („სევილიელი ონავარი, ანუ ქვის სტუმარი“, 1632 წ.).

დონ ჟუანს გამოსახავენ ტრადიციული სიუჟეტით, ლეგენდის მიხედვით. თუმცა ზოგჯერ საქმე გვაქვს მის მოდერნიზაციებთანაც. თითქოს ახალს არაფერს ველოდებით ყოველი მომდევნო ავტორისაგან, მაგრამ დონ ჟუანის თემის მომხიბვლელობა აშკარაა. მისი ხელახალი გააზრებას წყურვილი მაინც რალაცნაირად ნიშნავს უკმარისობის გრძნობას, ამ თემის ამოუწურაობას. ყოველი ავტორი, რომელსაც წინ უდევს სხვა ავტორთა დონ ჟუანები, არ უშინდება „ქვის სტუმარს“ და თვითონაც ხედავს ამ სახის ხელახალი გააზრების შესაძლებლობას, დონ ჟუანი ცოცხალი სხეულია ხელოვნებისა. იგი ერთგვარი ფუფუნებაა ხელოვნებისა. რადგან ხელოვნების სტიქიაა გრძნობათა მრავალფეროვნება.



მწერლებმა განსაკუთრებული ყურადღება მიაპყრეს დონ ქუანის ბიოფსიქიკურ სამყაროს. რაც შეეხება მის პორტრეტს, იგი ყოველი მწერლის წარმოდგენაში სხვადასხვანაირია, მაგრამ მათ შორის არას რაღაც საერთო, დამახასიათებელი, რომელიც მის ბიოფსიქიკურ ბუნებას გამოსახავს.

ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიას აინტერესებს, თუ რით განსხვავდება ცივილიზირებული კაცი ბარბაროსისაგან. ეს განსხვავება უფრო თვალნათლივია, როცა ადამიანის მოღვაწეობის სოციალურ ზედაპირს ვეხებით. უფრო რთულია, და გარკვეულად პირობითიც, საკითხი იმის შესახებ, თუ როგორ იცვლება ადამიანის ბიოფსიქიკური სამყარო ცივილიზაციის პირობებში. ამ ცნობისმოყვარეობას ფილოსოფია გვერდს ვერ აუვლის. ისიც უნდა ითქვას, რომ აქ ფილოსოფია უფრო ნასესხები ხერხებით მუშაობს, ვიდრე ორიგინალურით. აქ მას კატეგორიული მტკიცებები არ შეუძლია. აქ იგი ემყარება ხან ფიზიოლოგიას, ხან ეთნოგრაფიას, ხან ფსიქოლოგიას და ა. შ.

როდესაც ადამიანის განვითარებაზე ლაპარაკობენ, ცხადია, ეს წინსვლა მხოლოდ ცნობიერების სამყაროში არ იჩენს თავს. განსხვავება ეხება ადამიანის არსების ყოველ სფეროს. რასაკვირველია, განსხვავება იმ დონეს არასოდეს მიაღწევს, რომ სიტყვა „ადამიანი“ აღარ შეეფერებოდეს ამ სახეცვლილებას. მაგრამ ადამიანის სულიერი განვითარება უთუოდ აღიბეჭდება მის სხეულებრივ სამყაროზედაც.

დარვინის თვალსაზრისი აიტაცა მეცნიერთა გარკვეულმა ჯგუფმა. ადამიანის სხეულებრივი მიდრეკილებების განსულიერების პერსპექტივები იმდენად შორს გადასტყორცნეს, რომ წარმოიშვა ერთგვარი ოცნებებიც კი ადამიანის ბიოფსიქიკური მექანიზმის რეფორმის, ფსიქიკის ბოროტებისგან განწმენდის შესახებ. ამ გზით ზოგიერთმა შესაძლებლად მიიჩნია, რომ ასე შეიძლება შეიქმნას ადამიანის განწმენდილი, უფრო ზუსტად, სრულიად გონიერი არსება (კროპოტკინი). ზოგიერთებმა კი ადამიანის ევოლუციის მომავალ საფეხურს წინასწარმეტყველურად უწოდეს „ნოსფერო“ („გონების სფერო“) (ტეიარ დე შარდენი).

რაც შეეხება დონ ქუანს, იგი არის ესთეტიკურად ძალზე დახვეწილი კაცი, ცივილიზაციის ტიპი, მაგრამ მას აქვს უპირველესი ნაკლი, ზნეობრივი უგვანობა. ადამიანის ბიოლოგიური ევოლუცია, მისი ბიოფსიქიკური სამყაროს დახვეწა, იქნება ეს ეთერიზაცია თუ ესთეტიზაცია, ჯერ კიდევ ვერაფერს გვეუბნება ეთიკური სრულყოფის შესახებ. მასში

უფრო ღრმა სოციალური პროცესები იგულისხმება. თუმცა ზემოაღნიშნულ თეორიებს იმას ვერ დავაბრალებთ, თითქოს ისინი ზნეობრივისაგან მოწყვეტით მიიჩნევდნენ შესაძლებლად ადამიანის სრულყოფას, მაგრამ მათი ზნეობრივი მრწამსის ცნება სხვაგვარია. დონ ჟუანი არ არის უხეში ეროტიკა იმ აზრით, რომ იგი დაცლილი იყო სულიერი, შემზღუდავი მომენტისაგან. დონ ჟუანმა იცის, რომ მისი სექსუალური ლტოლვა არ ეთანხმება ეთიკურ ნორმებს. იგი ძველი ბერძენივით თავისუფალი არ არის. ძველი ბერძენისთვის სექსი პრობლემას არ წარმოადგენდა, რადგანაც მისთვის ჯერ სექსის მიმართ ცენზურა არ იყო დაწესებული. ეს ცენზურა, აკრძალვა ეროტიკული თვითნებობისა ქრისტიანობამ დაიწყო. ამ აკრძალვის გამო ბრძოლა წარმოიშვა სულიერ და ეროტიკულ საწყისს შორის. მართალია, დონ ჟუანი უბოდიშოდ არღვევს მორალის ჯებირებს. იგი რაღაცას ებრძვის და იცის, რომ არღვევს მას, რისი დარღვევაც არ შეიძლება. დონ ჟუანი ეს არის იერიში აკრძალულისადმი. მისი მაცდუნებლობა იმაშია, რომ იგი აკრძალულს ელტვის. აკრძალულობა კი არ ანელებს, არამედ უმძაფრებს მას სექსუალურ ლტოლვას. ამიტომ ეს არის არა წარმართი, რომელიც სექსუალურ მოთხოვნას სულიერ საწყისთან შეთანხმების გარეშე ახორციელებს; დონ ჟუანი სულის წინააღმდეგ ამხედრებული ბუნებაა. სულის დაძლევა, სულის ბუნებისაიარად ქცევის ყინი არის დონ ჟუანური დემონიზმი. მისი ეროტიკა სულს ნაზიარევი და ამიტომაც უწოდებენ მას „ესთეტიკურ ცხოველს“. იგი არის კაცი, რომელიც სიკვდილის იღუმალეებასა და ეროტიკის იღუმალეებას შორის კავშირს გრძნობს. მისი გველური დემონიზმის წყალობით, მის სიკვდილზე მეოცნებე ქალი სულ რამდენიმე სიტყვის გაცვლის შემდეგ მას მიმართავს: „Милый Демон“ (პუშკინი).

აი, ამ ქარიშხლის ამოკითხვა უნდათ მწერლებსა და მუსიკოსებს დონ ჟუანის სახეში.

დონ ჟუანის ფიზიონომია დაშორებულია ინსტინქტების ცხოველურ სიმდიდრეს. იგი არის დახვეწილი აღნაგობისა, არისტოკრატიული გამკვირვალეებისა, რომელიც ცდილობს სულის სინათლე ეროტიკულ ცეცხლში ჩამოიტანოს.

დონ ჟუანის სახეში მწერლები ეძიებდნენ სწორედ ამ მაგიურ, მომნუსხველ საწყისს, რომელიც სულის სინათლეს მიწიერი ცდუნებისაგან ეზიდებოდა. ამ მხრივ დონ ჟუანის ლიტერატურული პორტრეტი ერთ-ერთი იშვიათია, და შესაძლოა, შეუდარებელიც მსოფლიო ლიტერატურაში.

ჰოფმანისეული პორტრეტი ეს არის მოცარტის ოპერა „დონ ჟუანის“ განცდის სურათი. ძალზე შთამბეჭდავია ჰოფმანის მიერ აღწერილი დონ ჟუანის სახე და ამიტომ მომეტებულ ადგილს ვუთმობთ მას:

„დიდებული, ძლიერებით აღსავსე ფიგურა, ნაკეთების ვაჟაკური სილამაზე: კეთილშობილური ცხვირი, გამპოლავი მზერა, ნაზად გამოკვეთილი ტუჩები; უცნაური თამაში წარბზემოთა კუნთებისა, რომელი-ღაც წამში მის სახეს ანიჭებს მეფისტოფელურ გამომეტყველებას და თუმცა არა ვნებს მის სილამაზეს, მაინც აღძრავს ანგარიშმიუცემელ თრთოლვას. ასე გეჩვენებათ, თითქოს ის ფლობს მძვინვარე გულის მაგიურ თილისმას. ასე გეჩვენებათ, რომ ქალები, რომელთაც მან მზერა სტყორცნა, სამუდამოდ განწირულნი არიან და მორჩილებენ ბედისწყლის განგებას, ილტვიან დალუპვის შესახვედრად“.

დონ ჟუანის პორტრეტი უფრო და უფრო დინამიკური ხდება, როცა მის სახეში მისი სულაერი შინაარსის გამოხატვას ცდილობენ. ვინ არის დონ ჟუანი? — ასეთი გამოცანა აღიძვრის ყოველთვის, როცა ხელოვანი მის ხატვას შეუდგება:

„დონ ჟუანი ბუნების უსაყვარლესი შვილია. ბუნებამ იგი აღჭურვა ყველაფრით, რითაც ადამიანი ენათესაება ღვთაებრივ საწყისს. მძლავრი, მშვენიერი სხეული, სახე რომელშიც ანათებს ღვთაებრივი ნაპერწკალი, როგორც სრულყოფილების საწინდარი, აღანთებს მკერდში გზნებას: სული, რომელსაც შეუძლია ღრმად გრძნობა, ფხიზელი გონება, მაგრამ სწორედ ესაა პირველქმნილი ცოდვის ტრაგედია, მისი შედეგი, რომ მტერს დარჩა ძალაუფლება დაუდარაჯდეს ადამიანს და დაუგოს მას ხათვანგები მაშინაც კი, როცა ის ემორჩილება თავის ღვთაებრივ ბუნებას, ისწრაფვის სრულყოფილებისადმი. ღვთაებრივი საწყისის სატანურთან შეჯიბრებაში წარმოედინება მიწიერი ცხოვრების არსი. ამ დავაში გამარჯვება არის არსი ზეციური ცხოვრებისა. დონ ჟუანი გზნებით თხოულობდა ცხოვრებისაგან ყოველივე იმას, რის ნებასაც აძლევდა მას მისი სხეულბრივი და სულიერი ორგანიზაცია“ (ჰოფმანი).

ძალზე თავისუფალი მიდგომაა საჭირო მაქს ფრიშის მიერ ესეისტურად შექმნილი დონ ჟუანის პორტრეტისადმი. ეს არის უაღრესად ორიგინალურად წარმოსახული დონ ჟუანი, რომელიც არ წარმოადგენს იმავე ავტორის მიერ შექმნილი მხატვრული სახის გაგვრძელებას. მისი მხატვრული დონ ჟუანი არის პაროდია დონ ჟუანისა და მას ასეთი ირონიული სათაური აქვს: „დონ ჟუანი ანუ სიყვარული გეომეტრიისადმი“.

მის მხატვრულ დონე ჟუანზე მეტი მიმზიდველობა, ვფიქრობთ, მის დასახელებულ ესეისტურ პორტრეტს აქვს:

„დონ ჟუანი მშვენიერია განსაცდელის წინაშე თავისი შეუპოვრობით. ის არავითარ შემთხვევაში ფატი არ არის, არც ჰერკულესია! იგი ჩამოსხმულია როგორც ტორერო, ყმაწვილი როგორც ტორერო: ის ამარცხებს ხარს, მაგრამ თვითონ არ არის ხარი! მას ნერვული ხელები აქვს, დახვეწილი, ჩამოქნილი, მაგრამ არა განაზებული. მუდამ აღიძვრება კითხვა: მამაკაცია ის? მას შეეძლო ყოფილიყო მოცეკვავე. მამაკაცური საწყისი მასში ნათლად ვლინდება საფრთხის წინაშე და ის სრულიადაც არ არის მასში შეზღუდული: დონ ჟუანი მას უფრთხილდება, როგორც ბედნიერ განძს, რომელსაც ვერ უზღავთ ჯარისკაცული შემართებით. მას აუცილებლად სჭირდება დაცვა, რადგან ყოველთვის იმყოფება საფრთხის წინაშე. მისი სახე, როგორადაც არ უნდა წარმოვიდგინოთ, არის ადამიანი ფხიზელი გამოხედვით, რომელიც მუდამ მიდის რისკზე“.

დონ ჟუანის პიროვნების ესთეტიკური მხარე, მის პიროვნებაში იდუმალების გამოცნობის წყურვილი მიმზიდველს ხდიდა მას ხელოვანთათვის. სამაგიეროდ ხელოვანნი ხშირად მას უზღავდნენ იმით, რომ დონ ჟუანის ეთიკურ რეაბილიტაციასაც კი ახდენდნენ. ასეთი სიმპათიური განწყობილება არ არის დაფარული მერიმეს დონ ჟუანის შემთხვევაში. მის ამორალიზმს მწერალი გარემო საზოგადოებრივ ვითარებას აბრალებს და ბრალდების მახვილი სწორედ მასზე გადააქვს.

ბაირონის დონ ჟუანი ძალზე ავტობიოგრაფიული ფსიქოლოგიისაა. ინვლისის არისტოკრატიაზე გავლსისებული ბაირონი დონ ჟუანს სამართლიან რისხვად მოუვლენს მათ. დონ ჟუანი არის იმ ქმრების დამამცირებელი, რომლებიც ამას იმსახურებენ. თვით დონ ჟუანის ამორალიზმი ესთეტიზირებულია და უფრო საპატიებელი წარწყმედის სახით არის დახატული. ბაირონის დონ ჟუანი თითქმის რევოლუციონერია. იგი შეამბოხება, მოძველებული, უშინაარსო ტრადიციების დამრღვევია.

დონ ჟუანი ბაირონის შემოქმედების ისეთი ბუნებრივი შვილია, რომ ეს შემოქმედება ვერც წარმოიდგინება ამ ლალი, ნებიერი არისტოკრატის გარეშე, რომელსაც მრავალი მომხიბვლელი ამბავი უკავშირდება.

#### დონ ჟუანი ფილოსოფიურ სამართალში

დონ ჟუანი სინდისის შინაგან ხმას და მის თეორიას დუელში იწვევს და ფილოსოფიურად საინტერესო არგუმენტებს აყენებს. ეს ფი-

ლოსიფიური სასამართლო ჩინებულად გვაქვს მოცემული მოლიერის „დონ ქუანიში“.

სგანარელი გუსმანს ასე უხასიათებს დონ ქუანს: „ჩემი ბატონი უდიდესია ყველა ბოროტთაგან, რომელსაც კი ოდესმე ატარებდა დედამიწა. ესაა ურჩხული, ძაღლი, ეშმაკი, თურქი ერეტიკოსი, რომელსაც არ სწამს არც ცა, არც წმინდანები, არც ღმერთი, არც ეშმაკი. ის ცხოვრობს, როგორც საზიზღარი ცხოველი, როგორც ეპიკურეული ღორი, როგორც ნამდვილი სარდნაპალი, რომელსაც არ სურს მოისმინოს ქრისტიანული შეგონება და რომელიც სისულელედ თვლის ყოველივე იმას, რაც ჩვენ გვწამს. შენ ამბობ, რომ იგი დაქორწინდა შენს ქალბატონზე. დარწმუნებული ბრძანდებოდე, რომ ის არა მხოლოდ ამას ჩაიდენს თავისი ვნებებისათვის, იგი ამავე დროს დაქორწინდებოდა შენზეც, იმ ქალბატონის ძალზეც, მის კატაზეც“.

დონ ქუანი ასე იმართლებს თავს: იგი თავის ბუნებრივ სტიქიას აღწერს და გვიჩვენებს, რომ იგი არ არის თავისი თავის ავტორი. იგი არ არის თავისი გრძნობების კონსტრუქტორი. იგი თავის თავს უკრიტიკოდ ლებულობს ბუნებისაგან და ყველაფრის პასუხისმგებლობას იხსნის. დონ ქუანი ეუბნება სგანარელს: „როგორ? შენ გინდა, რომ ჩვენი თავი მივაჯაჭვოთ ჩვენი პირველი ვნებების საგანს? მისი გულისათვის განვდგეთ ქვეყნიდან და არვის აღარ შევხედოთ? ნებისმიერი ლამაზმანი უფლებამოსილია მოგვიზღოს ჩვენ. პირველი შეხვედრას უპირატესობამ არ უნდა წაართვას სხვებს ის კანონიერი უფლებები, რომლებიც მათ აქვთ ჩვენს გულებზე. მე, მაგალითად, ლამაზი ქალი მზიბლავს ყველგან, სადაც არ უნდა შევხვდე მას. მე ადვილად ვნებდები იმ ნაზ ძალდატანებას, რომლითაც ის გვიტაცებს... თვალები ძველებურად ადგაულზე მარჩება, რომ შევნიშნო ღიზებები ყველა სხვა დანარჩენისა და ყოველი მათგანისადმი გამოვხატო ხარკი და თაყვანისცემა, რასაც გვაკლებს ბუნება. როგორც არ უნდა იყოს, ჩემი გული არ შეიძლება არ ეკუთვნოდეს ყოველივე იმას, რაც ჩვენს ხილვას ეალერსება და როგორც კი ლამაზი დაწვები მომთხოვს მივუძღვნა ჩემი გული, მე, ათი ათასი გულიც რომ მქონდეს, მზად ვარ მივცე ყველა. მთელი მომზიბვლელობა სიყვარულისა ცვალებადობაშია. ვგრძნობ, რომ ჩემს გულს შეუძლია უყვარდეს მთელი დედამიწა. ალექსანდრე მაკედონელის მსგავსად, ვისურვებდი, რომ არსებობდეს კიდევ სხვა სამყაროები, სადაც შემეძლებოდა გამეგრძელებინა სიყვარულის გამარჯვებები...“ ასევე მოხე-

რხებულად იმართლებს თავს დონ ქუანის ლანდი ბერნარდ შოუს პიესაში „დონ ქუანი იძლევა განმარტებას“.

ზნეობის პოზიციიდან დონ ქუანის ეს თამამი ფილოსოფია ამოჩაღიზიბია. თუმცა მორალი და სიყვარული რომ ყოველთვის დიდი მეგობრები ვერ არიან, ამას ლიტერატურა, ხელოვნება და ფილოსოფია კარგად გვიჩვენებს. დონ ქუანი არ მალავს თავის გრძნობას და ერთგულია თავისი გულისცემისა, მაგრამ ცნობიერებაში დონ ქუანია არა შიშველი ეროტიკული ენერჯია, არამედ „კოდვის“ ჩამდენი, რადგან მან იცის, რა ჰქვია მის საქციელს.

დონ ქუანი ტრაგიკომიკური პიროვნებაა. ასეთი ცდენებელი მაცდუნებელი მეორე არ იცის ხელოვნებამ. თუ მის მოქმედებას, ცხოვრების არსებობას პატარა მასშტაბით გავხედავთ, დონ ქუანს თითქოს არაფერი აქვს დასანანი. ამგვარი ფილოსოფიით სჯობს, ვიდრე ცხოვრობ, იცხოვრო სრული თვითნებობით. ამისათვის ღირს ბოლოს გაიქირვო, მით უმეტეს, რომ ყველაფერს სიკვდილი ათანასწორებს. მაგრამ არსებობს სიცოცხლის შეფასებისა და ცანზომილების სხვა მასშტაბი, რომლის მიხედვითაც სჯობს მთელი ცხოვრება, მიზნისაკენ მიმავალი, ტანჯვით გავიაროთ და განვლილ ცხოვრების გადახედვა შეგვეძლოს სიამაყით, უთრთოლველად. სხვანაირად კი ეს ასეც გამოითქმის: ლამაზ სიცოცხლეს ლამაზი სიკვდილი სჯობსო, ლამაზი სიკვდილი ნიშნავს, რომ ცხოვრება შეფასდა მთლიანად ლამაზად, გმირულად. დონ ქუანს ლეგენდა ჯოჯოხეთში გზავნის, ხელოვნება გვაჩვენებს, რომ იგი ცხოვრობს ლალი ცხოვრებით, მაგრამ მწარეა მისი აღსასრული. დონ ქუანმა სიცოცხლის ნაპირზე ნახა, რომ მისი არსებობა ფუჭი ყოფილა და ეს გამოიხატა იმ წრიბინში, რომელიც მას კომანდორის ქვის ხელის მოჭერის დროს აღმოხდა.

## დონ ქუანი და ფაუსტი

დონ ქუანის მხატვრული პიროვნებისადმი დიდ ინტერესს მისი დემონურობა განაპირობებს. სწორედ ამ ნიშნით უკავშირდება იგი ფაუსტს. დონ ქუანი და ფაუსტი დემონიზმის სხვადასხვანაირი განსახიერება არიან. დონ ქუანური დემონი განსხვავდება მეფისტოფელისა და თვით ფაუსტის დემონისაგან. ფაუსტი თითქოს თავისუფალი უნდა იყოს დემონურობისაგან, რადგან მას დემონი — მეფისტოფელი უნდა ავსებდეს, იმატომ, რომ ფაუსტი არის ნათელი, ხოლო მეფისტოფელი

ბოროტი სული. ეს ასეც არის, მაგრამ ფაუსტი არის დემონურად, გენიალურად ნათელი, იგი არ არის ანგელოზი. გოეთეს თქმით, ქრისტიანული დემონურია, წილნაყარია დემონიზმთან. ფაუსტი არ არის წმინდანი, ხორციელ ვნებათაგან თავისუფალი. რაც შეეხება მეფისტოფელს, იგი, გოეთეს თქმით, უფრო წუნკალია, ვიდრე დემონი. ფაუსტისა და მეფისტოფელის დაპირისპირება თითქოს ასეთნაირი უნდა ყოფილიყო: „დემონურად გენიალური და ღვთაებრივად სათნო“ (გოეთე). მაგრამ გოეთეს დემონური არ არის ჩვეულებრივად გაგებული უარყოფითობა. იგი არის უარყოფის პროცესი, დინამიკა, მოქმედება, ნგრევა, შენება, მოღვაწეობა. ეს არის გოეთესეული პოზიტიური დემონიზმი. რაც შეეხება დონ ჟუანურ დემონიზმს, ეს არის უნაყოფო მოქმედება, უნაყოფო ესთეტიზმი.

ქრისტიანობაში დემონური იწყება შემეცნების წყურვილში, რომელიც შორეულ სათავეს იღებს ადამისა და ევას პირველ წარწყმედაში. გინდათ იცოდეთ იმაზე მეტი, ან იმისაგან განსხვავებული, რასაც უშუალოდ გკარნახობთ რეალური რწმენა, ნიშნავს, რომ ანგრევთ რწმენის ჯებირებს. ასეთია ფაუსტური წარწყმედა. მისი დემონურობა რწმენისადმი ინტელექტუალურ სითამამეში ვლინდება. ეს არის ინტელექტუალური დემონიზმი. დონ ჟუანი კი მოქმედებს, ვითარცა დემონი და არ განიხილავს თავის თავს. „რეფლექტირებული დონ ჟუანი — უკვე ფაუსტია“ (კორკეგორი).

ფაუსტის ცდუნება დემონის მიერ მის ცოდნისეულ ლტოლვაშია. იგი რწმენის გზით არ მიემართება ღმერთისაკენ. იგი ფილოსოფიური კიბეებით ცდილობს მისწვდეს უზენაესს. ამ გზით შეიძლება იგი სხვა, ფილოსოფიურ ღმერთამდე მივიდეს და არა რელიგიურ ღმერთამდე. მაშასადამე, ფაუსტის დემონი ღვთის გზიდან, რწმენის გზიდან გადახვევას ნიშნავს. ფაუსტისთვის ღმერთი არის ცოდნის შინაარსი, აზრის მარეგულირებელი, ზებუნებრივი ძალა. ფაუსტისაგან განსხვავებით დონ ჟუანის ღმერთია სულისაგან ნაჭრილობევი ბუნება, უფრო ზუსტად გრძნობები. გრძნობა არის ბუნებასთან ადამიანის კავშირის არხი, დონ ჟუანი კი გრძნობის კარნახით მოქმედებს მაშინაც. როცა გრძნობას აზრი უნდა ცვლიდეს. ამიტომაც უწოდებენ მას „ესთეტიკურ ცხოველს“. დონ ჟუანის დემონი სილამაზეში ვლინდება. ეს არის წარწყმედა სილამაზისა. ფაუსტი ფილოსოფოსია, დონ ჟუანი ესთეტი, ფაუსტი ღვთიურს ეძიებს, დონ ჟუანი ანარქისტია.

ფაუსტს აინტერესებს მოვლენის არსი, ზოგადი — დონ ჟუანს

ანტერესებს არა მოვლენის არსი, არამედ თვით მოვლენა. ფაუსტს ანტერესებს გრძნობის ცოდნა, დონ ჟუანს — გრძნობისეულის გრძნობა. ფაუსტიც ვადის დონ ჟუანის ფაზას, ისევე როგორც მოფაუსტია გერმანელი ავტორების ჰოფმანის, ლენაუს, მაქს ფრიშის დონ ჟუანები.

დონ ჟუანი არის ქრისტიანი უარყოფითი ნიშნით (ცირკეგორი, თომას მანი), იგი არ არის ზევსის ნაშიერი, თავისუფალი ეროტიკა. დონ ჟუანისთვის ეროტიკის ემზი აკრძალულობაშია. აკრძალული სამყაროს ინსტრუმენტი გრძნობებია.

გრძნობებით სულზე შემოქმედებით ცდილობს დემონი სულის წარმართვას და მის ჩაძირვას ქვესკნელში.

გერმანულ-ესპანური ლეგენდები ფაუსტისა და დონ ჟუანის შესახებ, ბერტოლდ აუერბახის თქმით, ერთი და იგივე ხის რტოებია, რომლებიც სხვადასხვა კლიმატის პირობებში სხვადასხვანაირად ხარობენ.

ფაუსტისა და დონ ჟუანის პორტრეტულ წყვილს არა ერთი ავტორი შეხებია — ფრანც გორნი, შემდეგ როზენკრააცი და სხვ. დონ ჟუანისა და ფაუსტის სახეების დაკავშირება მხატვრულ ლიტერატურაშიც მოხდა: ნიკოლაი ფოგტის პიესა, ივრახეს „დონ ჟუანი და ფაუსტი“, რომელიც სუსტ პიესადაა მიჩნეული (ეგგენი ბრაუნის მტკიცებით მან გავლენა მოახდინა პუშკინის დონ ჟუანზე). ამ ფანტასტიკურ პიესაში ფაუსტს და დონ ჟუანს უყვართ დონა ანა. ფაუსტი მას მაგიური ძალით გადაიყვანს მონბლანზე, სადაც მისი ჯადოსნური სულების ძალით რამდენიმე წამში აშენდა ციხე. დონა ანას მაინც მისი საქმროსა და მამის მკვლეელი დონ ჟუანი უყვარს. მან ვერ დაძლია თავისი ცოდვილი გრძნობა. ფაუსტი ემუდარება, ყოველ დონეს მიმართავს, რომ დონა ანამ შეიყვაროს იგი. დონ ჟუანი თავისი ლეპორელოთი ცდილობს მონბლანიდან სატრფოს მოტაცებას. ფაუსტი გაიგებს და თავისი ჯადოსნური ძალით დონ ჟუანს კვლავ რომში აბრუნებს. ფაუსტმა მაინც ვერ მოიგო დონა ანას გული და იგი გამძვინვარებული უსურვებს მას სიკვდილს.

დონა ანას სიკვდილით შეძრწუნებული ფაუსტი თავის სევდას უზიარებს დონ ჟუანს. დონ ჟუანი შურს იძიებს სატრფოსათვის. თუმცა ფაუსტს კლავს არა თვით დონ ჟუანი, არამედ ფანტასტიკურა სახის გმირი, რომელსაც ნაწარმოებში „რაინდი“ ჰქვია. რაინდი დონ ჟუანსაც მიცვალებულ ფაუსტს ზედ მიაყოლებს სიტყვებით: „აკი ორივე ისწრაფოდით ერთი მიზნისაკენ!“



კირაევორის ფილოსოფიაში ღონ ქუანის განხილვას დიდი ადგილი არ უჭირავს, მაგრამ მისი ფილოსოფიის სილამაზე არ წარმოიდგინება ღონ ქუანის ანალიზის გარეშე. კირაევორი ღონ ქუანს მშრალი მსჯელობის ობიექტად არ აქცევს. კირაევორის ღონ ქუანი ეს არის ბრწყინვალე ფილოსოფიურ-პოეტური პორტრეტი.

კირაევორის ღონ ქუანს უდავოდ სჭირდება კომენტარები. აქ ძირითადი, ღერძის გამოთქმებია: „გრძნობადი გენიალობა“ და „მუსიკალურ-ეროტიკული“. ამ გამოთქმებში კირაევორი საკმაოდ ღრმა შინაარსს გულისხმობს!

„გრძნობა“ ერთ-ერთი უაღრესად ხშირი გამოყენების სიტყვაა, თითქოს ყველასათვის ცხადზე ცხადი. მაგრამ გრძნობის განმარტება ფსიქოლოგიის და ფილოსოფიისათვის დიდ სიძნელებთან არის დაკავშირებული. კირაევორის „გრძნობადი გენიალობა“ რომ გავიგოთ, საჭიროა ჩავიხედოთ ღერმანულ ფილოსოფიაში, კერძოდ ჰეგელის ფილოსოფიაში, ურომლისოდაც წარმოუდგენელია, საზოგადოდ. კირაევორის ფილოსოფიის გაგება.

გრძნობასა და შეგრძნებას ჰეგელი არსებითად არ ასხვავებს ერთმანეთისაგან. შეგრძნება მოდის როგორც გარედან, ისე შიგნიდან. ფსიქოლოგიისათვის უფრო ნათელი სურათია, როცა გრძნობის წყაროს განიხილავენ გარე გამომწვევებიდან. მაგრამ შიგნიდან მომავალი გრძნობის მექანიზმი გაცილებით რთული ასახსნელია. ჰეგელი გრძნობის ამგვარ წყაროს საგანგებოდ განიხილავს „გონის ფილოსოფიაში“ (იხ. შეგრძნება), „რელიგიის ფილოსოფიაში“ (იხ. გრძნობა) და გაკვრივთ ეხება „ლოგიკაში“. შიგნიდან მომავალი გრძნობა აღიძვრება სულისაგან, მაგრამ სულში თავისთავად არ არის გრძნობა, სულიდან მოდის რაღაც იმპულსი, რომელიც გრძნობად გადაიქცევა. „ჩვენ გრძნობა გვაქვს არამხოლოდ გრძნობადი საგნებისაგან, არამედ სხვა შინაარსისაგან, რელიგიური გრძნობა ღვთისაგან, სამართლისაგან და ა. შ.“

ჰეგელის მიხედვით გამოდის, რომ გრძნობას გააჩნია ორი მიმართულება. საგანი რომ გვაღიზიანებს და ჩვენში რაღაც გრძნობას აღძრავს, ეს მარტივი ფაქტია ამ ფილოსოფიისათვის. მაგრამ შინაგანი, უხილავი წყაროდან წამოსული პულსი რომ ხორცს შეისხამს, ეს მიაჩნიათ გრძნობის წარმოშობის დიდ საიდუმლოებად. სული იქცევა გრძნობად — ეს არის გრძნობად გენიალობის სათავე.

გრძნობა ბუნებას, ხორციელ ქვეყანას ეკუთვნის. ამიტომ მისი საფუძველი ეროტიკულია. ეროტიკა ეს არის კონცენტრირებული საჭე გრძნობისა, მგრძნობელობისა. ეროსის ცეცხლია ის გრძნობადობა, რომელიც სულს ებრძვის და ამ ბრძოლის შინაარსი არის სინათლე ხელოვნებისა.

გრძნობის ყველაზე მთრთოლვარე სიმებს მუსიკა ფლობს. მუსიკაში ხორციელდება სწორედ გრძნობად-ეროტიკულის სულიერი წვა. და-ახლოებით ასეთია კირკევორის „გრძნობადი გენიალობა“, „მუსიკა-ლურ-ეროტიკული“.

კირკევორის მიხედვით, დონ ჟუანის სიყვარული არ არის სულიერი, არამედ გრძნობადია. გრძნობადი სიყვარული კი თავისი ბუნებით არის არანამდვილი, აბსოლუტურად არანამდვილი. იგი არის სიყვარული არა ერთისადმი, არამედ ყველასადმი, ე. ი. აცდუნებს ყველას.

თუმცა ბერძენი ღმერთები და გმირები ძალიან მოგვაგონებენ დონ ჟუანს. მაგრამ ცდუნების იდეა ბერძენებისათვის უცხოა, მათი გრძნობე-ზი აკრძალული არაა, ამიტომ ისინი არავეს არ აცდუნებენ. ცდუნების იდეა დაკავშირებულია ცენზურის დაწესებასთან. ეროტიკული საწყისი ბერძნებთან მოკლებულია იმ დაძაბულობას, „დემონურ“ ხასიათს, რომელსაც ის იბენს შუა საუკუნეებში.

### აპრაქალული ხილი

ბერძნებთან გრძნობად-ეროტიკული არ იყო განსაზღვრული სულიერი პრინციპით. ქრისტიანობა კი მას ცნობიერების წესებში აქცევს. ცნობიერება ერთსა და იმავე დროს ეწინააღმდეგება ეროტიკულს და ამ წინააღმდეგობაშივე ძლიერდება მათ შორის კავშირიც. ცნობიერება სდევნის მას, მაგრამ განდევნას კი ვერ აღწევს, პირიქით, კიდევ უფრო ამწვავებს თავის კავშირს უარყოფითი ნიშნით. ამიტომ წერს კირკევორი: „თუ მე ვაზროვნებ გრძნობად-ეროტიკულს როგორც პრინციპს, ე. ი. განსაზღვრულს იმგვარად, რომ სული მას გამორიცხავს, თუ მე ვაზროვნებ გრძნობადს კონცენტრირებულს ერთს — ერთადერთ ინდივიდში, მაშინ მე მაქვს გრძნობად-ეროტიკული გენიალობის გაგება“. აი, ეს გრძნობად-ეროტიკული არის მუსიკის აბსოლუტური საგანი. ეს იმგვარი საგანია, რომელიც სრულად შეესაბამება მუსიკას. დონ ჟუანი არის მაცდუნებელი და არ შეიძლება უარგვოთ, წერს კირკევორი, რომ მუსიკაც მის დეტალებში ხშირად შეიძლება იყოს ძალზე მაცდუნებელი. მაგრამ ეს ასეც უნდა იყოს, სახელდობრ, ამაშია მისი სიდიადე.

კირკეგორის მიხედვით დემონური ესაა „ცოდვილი“, „აკრძალული“ სიამოვნებანი. ეს აკრძალვა კიდევ უფრო მომზიბვლელს, მიმზიდველს ხდის მოვლენას. „ისმინეთ ოპერა „ღონ ქუანი!“ თუ შენ ისმენ ღონ ქუანს და არ შეგიძლია იგი წარმოიდგინო, მაშინ შენ ვერასოდეს ვერ წარმოიდგენ მას. უსმინე როგორ იწყება მისი ცხოვრება; მსგავსად ელვა-ქუხილისა მრუმე ღრუბლებში, ამასთან დაცულია რიტმი და ტაქტი; ისმინე როგორ შეუპოვრად შეიჭრება ხოლმე სიცოცხლის მრავალფეროვნებაში. ისმინე ვიოლინოს მსუბუქი, მოცეკვავე ბგერები, ისმინე პირველი ქარაგმა სიხარულისა, ისმინე ალტაცება ვნებათტკბობისა, ისმინე ნეტარება სიამისა, ისმინე მისი ველური სრბოლა, მისი აჩქარებული ლტოლვა თავისი თავიდან, უფრო და უფრო სწრაფი, შეუკავებელი, ისმინე ვნება აულაგმავი ნდობისა. ისმინე თხრობა სიყვარულისა, ისმინე ჩურჩული წარწყმედისა, ისმინე, ისმინე როგორ ჩაითრევს იგი ცდუნების ორომტრიალში, ისმინე მდუმარება წამიერებისა, ისმინე, ისმინე, ისმინე ოპერა „ღონ ქუანი!“ (გვ. 125).

მუსიკა, ეს არის ერთგვარი მეტოქე სულისა, დემონური გრძნობადობა, მუსიკა მაგიასა ჰგავს, რადგან იგი ეუფლება ადამიანის სულს. ეს ნიშნავს, რომ მუსიკას გრძნობის, დემონურის სამფლობელოში მიჰყავს სული. ამიტომ იყო, რომ ეკლესია განსაკუთრებით გაძლიერებულ ცენზურას აწესებდა მუსიკაზე. მანამდეც პლატონი, ყველაზე მეტი გაცხარებით ამტკიცებდა, მუსიკამ შორს არ წარიტაცოსო სული. მუსიკას იგი მკაცრ ცენზურას სთავაზობდა.

რაც არ უნდა დაიქვემდებაროს მუსიკა ეკლესიამ, რაც არ უნდა წმინდად აქციოს იგი, მუსიკა თავის არსებაში მაინც დემონური ხელოვნებაა, რადგან გრძნობის სიმებზე თამაშობს — ასეთია კირკეგორის პოზიცია მუსიკალურ-დემონურის შესახებ.

კირკეგორის მიხედვით, ღონ ქუანი თავის ნამღვთილობას აღწევს მუსიკაში, სახელდობრ, მოცარტის „ღონ ქუანში“.

არც შუა საუკუნეების ხალხურ ლეგენდაში, არც შუასაუკუნეობრივ თეატრალურ მისტერიებში არ არის ღონ ქუანის სახე დახატული, როგორც ჰუმბოლტი სახე. იგი გამოყვანილია, როგორც კომიკური პერსონაჟი. ეს იმიტომ, რომ ყოველგვარი სიტყვა, რეპლუკა, მისი ზიარით თქმული, მას აქცევს ისეთ მაცდუნებლად, რომელიც იწვევს სიცოცხლს. ამიტომ, მოლიერისა და ბაირონის შემოქმედებაში წახდენილია ღონ ქუანის იდეაო.

მოცარტის „დონ-ჟუანი“ შედევრია, პირველ ყოვლისა, იმიტომ, რომ ესაა მუსიკა, რომლის აბსოლუტური საგანი არის დემონური გრძნობადობა, წარმომობილი ქრისტიანობისაგან, და ამიტომაც ეს არის ქრისტიანული ხელოვნება, თუმცა უარყოფითი ნიშნით. მოცარტის ოპერა „დონ ჟუანი“ კირკეგორის მიხედვით არის ხელოვნების ზენიტი.

### ფროიდი და დონ ჟუანი

დონ ჟუანი არ არის ხელოვნების შემთხვევითი პერსონაჟი. იგი ეპოქის ინტერესებმა წარმოშვეს. არც ისაა საკვარველი, რომ ლეგენდა შუა საუკუნეებში ჩაისახა და ხორცი შეისხა რენესანსის დროიდან. ეს იყო გრძნობათა ლელვის დახატვის წყურვილი და ამ წყურვილმა წარმოშვა ეს ეროტიკული პერსონაჟი. დონ ჟუანი ეს არის ეროტიკის პრობლემა განხორციელებული მხატვრული სახით. რაც შეეხება ფროიდის მთელ შემოქმედებას, ეს არის, შეიძლება ითქვას, ეროტიკის პრობლემა ფსიქო-ფილოსოფიური სახით.

ფროიდის თვალსაზრისით, ცნობიერების მიერ გადამალული ინსტიქტები ნორმალურ ადამიანში ძნელი დასანახია. ამიტომ ფროიდისათვის ხელსაყრელი ობიექტია, ერთი მხრივ, ფსიქიკურად დაავადებული და, მეორე მხრივ, ხელოვნება, რომელიც გვიმჟღავნებს ქვეცნობიერის ფენებს.

ფროიდმა შემზარავი აზრები უთხრა კაცობრიობას, მაგრამ კაცობრიობას ამ აზრების შესწავლასა და კრიტიკაზე ხელი არ აუღია. გონების შეუპოვრობა მოითხოვს არა თვალის დახუჭვას ფაქტების წინაშე, არამედ წინსვლას, ყოველი თვალსაზრისის თამამად გააზრებას. ფროიდის მოძღვრებას ზოგმა ხოტბა შეასხა, ზოგმა კი უკიდურესი სამღურავი გამოუცხადა. ერთი ამერიკელი მეცნიერის თქმით, ფროიდმა უფრო ბედნიერი არ გახადა კაცობრიობა, მაგრამ უფრო გააცნობიერა იგი. საკმაოდ ცინიკურად ეღერს თეოდორ ადორნოს გამონათქვამი: „ფსიქონალიზში ყველაფერი ტყუილია, გარდა მისი უკიდურესობებისა“.

ფროიდმა დონ ჟუანი მაინც არ აქცია ფსიქონალიზის ცენტრალურ ობიექტად. ფროიდი უხვად სარგებლობს ხელოვნების მასალით და ხელსაყრელ მაგალითებს პოულობს იქ, სადაც ეროტიკულ ლელვას სშირად ვერც ვხედავთ, ვხედავთ ადამიანურ ვნებათა მშვიდ ზედაპირს.

დონ ჟუანის ამორალაზში არის სოციალურ სიბრტყეზე ამოტანილი

საქციელი, სოციალური ნორმის დარღვევა. ამ სიბრტყეზე ზოგიერთი არღვევს ამ კანონებს, ზოგიერთი კი არა — ზოგი მორალურია, ზოგიერთი არა. ფროიდი კი ქვესკნელში ჩაპყვება ფაქტებს. მხოლოდ ცნობიერების არეში განხილული ადამიანი მას მშრალ სქემად მიაჩნია. ადამიანი არის ცნობიერ-არაცნობიერების მთლიანობა. ფროიდს აინტერესებს გრძნობის ზოგადსაყოველთაო მექანიზმი, რომლის მიხედვით ადამის მოდგმა, ყოველი ადამიანი ერთნაირად იტვირთებს გრძნობად ცოდვილობას. ცნობიერება ამ ბუნებრივი საწყისის გაფილტვრას ახდენს. ცნობიერების მიერ „ბუნებრივის“ გამოდევნა არის „კულტურა“. ფროიდი ფსიქიკურ კონფლიქტებში ხედავს ადამიანის რეალობას. ფროიდის მოძღვრება მსოფლმხედველობრივად, მეცნიერულად ჩვენთვის ისევე მიუღებელია, როგორც დონ ჟუანის ეროტიკული პოზიცია, ისიც, როგორც დონ ჟუანის პრობლემა, არის გარკვეული ობიექტი, სურათის შესაქმნელად, იმის გასათვალისწინებლად, თუ როგორია თანამედროვე დასავლეთის თეორიული ინტერესები ადამიანის ბუნების კვლევის თვალსაზრისით.

### „ოიდიპოსის კომპლექსი“

პარადოქსული აზრი თქვა ფროიდმა: კაცში ერთსა და იმავე დროს არის მამის მკვლეელიც და მამის მოსიყვარულეც. ისიც გვითხრა, რომ ამ გრძნობის პოვნა შეუძლებელია ჩვეულებრივი ჯანსაღი ფსიქიკის ადამიანის მიერ, თუ იგი ეცდება თვითდაკვირვებით დაინახოს მსგავსი რამ. იგი უფრო ღრმად და მარხული ადამიანის ბუნებაში.

ოიდიპოსმა მოკლა მშობელი მამა და ცოლად შეირთო მშობელი დედა. სოფოკლეს ტრაგედიაში ეს ამბავი მოვიდა პრეისტორიული მითოსიდან. სოფოკლესთან ეს ამბავი ხდება როგორც ბედისწერის შედეგი, მაგრამ ეს მითი პრეისტორიულ ხანაში შემთხვევითობას კი არ ასახავდა. ფროიდის მიხედვით, ეს ამბავი მოდის იმ პირველყოფილ ხანიდან, როცა შვილები კლავდნენ მამას, გვარის უფროსს, შეჭამდნენ მას და შემდეგ მიეცემოდნენ სევდას. ამგვარი სურათები უხსოვარი დროიდან შემონახული აქვს კაცობრიობას ხელოვნებაში და მოცემული ფაქტებიდან მას საფუძველში უნდა ჩავყვეთ, — ასეთია ფროიდის თვალსაზრისი.

უძველესი დროიდან წამოსული ასეთი ამბავი ცნობიერებამ სხვაგვარი გახადა. ინსტინქტები რალაცნაირად დამარხა, მაგრამ ეს ცხოვე-

ლური, ბუნებრივია მაგნეტიზმი მაინც ძვეს ადამიანის არაცნობიერში, ფროიდი ასევე განიხილავს „ძმები კარამაზოვების“ მიღმურ ფსიქოლოგიას

დონ ჟუანს რომ ეს თეორია სცოდნოდა, თავს ანგელოზად ჩათვლიდა. ქვის სტუმარსაც ჟრუანტელს მოჰგერიდა ადამიანის ფსიქიკის ასეთი ჯურღმულები.

ფროიდი ხელოვნების ისეთ შვეიდ მასალას გამოაბამს ფსიქოანალიზს კუდს, რომ თვით იმ მწერლებს თვალად არც კი მოელანდებათ, რასაც ფროიდი მათ შესახებ იტყვის. მაგალითად, გოეთე იგონებს, რომ იგი ოთხი წლისა იყო, როცა გაბრაზებულმა ფანჯრიდან ჰურქელი ისროლა. გაბრაზება გამოიწვია იმან, რომ დედამისი მომეტებულად მოეფერა მის უმცროს ძმას. გოეთეს მიერ ამ ფაქტის ახსნა არ მიდის ჯანსაღ ადამიანურ თვალსაზრისს მიღმა, მაგრამ ფროიდი მას სხვაგვარად ხსნის, იგი ბავშვის, პატარა გოეთეს, ამ მოქმედებას მიიჩნევს რაღაც მაგიურ მისწრაფებად, დაუფლები, დამორჩილები, თავისი ნების გაბატონების მისწრაფებად. უფრო მეტიც, ამ ფაქტში ფროიდი ხედავს სისხლის აღრევის მიდრეკილები ანარეკლს.

ასევე არასასიამოვნოა ლეონარდო და ვინჩის ჯოკონდას ღიმილის ფსიქო-ანალიზი.

დონ ჟუანი, როგორც მხატვრულად წარმოდგენილი ეროტიკული პრობლემა, გაცილებით უფრო მისაღებია, ვიდრე ფროიდის აუადმყოფური, გუნების წამახდენელი თვალსაზრისი. დონ ჟუანში არ არის აბსოლუტური უკეთურება. მას, გარკვეული აზრით, კეთილი გულიც კი აქვს. დონ ჟუანი — ეს არის არაეთიკური ესთეტიკური. ფროიდი კი მოვლენების ესთეტიკურ სამოსელსაც ანგრევს. ფროიდმა ერთ ხანს დააფრთხო, შეაშინა კიდევ დასავლეთის ადამიანები. გავიდა დრო და ამ თეორიისადმი ეს უარყოფითი ემოციური დამოკიდებულება შეიცვალა. დღეს ამ მოძღვრებისა არავის ეშინია, რადგან იგი მშვიდი ფილოსოფიურ-მეცნიერული კრიტიკის საგანი გახდა.

### ნარტისული კომპლექსი

დონ ჟუანის დამოკიდებულება თავის თავისადმი თვალსაჩინოდ იძლევა იმის საბაბს, რომ მის ნარტისულ კომპლექსზე ვილაპარაკოთ. ამის საბაბს იძლევა არამხოლოდ მისი გარეგნული სილამაზე, არამედ მისი ეროტიკული მიდრეკილებებიც.

ძველი ბერძნული მითოლოგიიდან მოყოლებული ნარცისიზმი და მისი გავრცელებული სიმბოლიკა ნიშნავს ადამიანის საკუთარი სილამაზისადმი ტრფიალს, ანუ ავტოესთეტიზმს. ფსიქოანალიზის მიხედვით, ნარცისიზმი წმინდა სექსუალური შინაარსის მოვლენაა. ეს არის ავტო-ეროტიზმი, ერთ-ერთი სახე არანორმალური სექსუალური მიდრეკილებისა, „... რომლის დროსაც ადამიანი თავისსავე სხეულს ეპყრობა ისე, როგორც სექსუალურ ობიექტს, ე. ი. ესიყვარულება მას სექსუალური კმაყოფილების გრძნობით.“<sup>4</sup>

ნარცისიზმი სექსუალური ფორმით გამოხატული ეგოიზმია. ეგოიზმი დონ უჟანს მისი მოქმედების ყოველ სფეროში მკვეთრად გამოხატული სახით ახსნათებს. მას არაფრად მიაჩნია პარტნიორი ქალის გრძნობა, როგორც ამას ფსიქოანალიზის წარმომადგენლები მიიჩნევენ.

დონ უჟანი შერწყმაა უზნეობისა და სილამაზისა. მისი ყოველი მიხრა-მოხრა სილამაზის კანონებს პასუხობს და არა ზნეობის კანონებს. თუმცა მას აქვს ბუნებრივი კეთილშობილებაც, მაგრამ ამოქმედებული დონ უჟანი სოციალურად უპატიოსნოა. ხშირ შემთხვევაში ის არის გულკეთილი უსინდასო, სწორედ იმიტომ, რომ იგი ვერ ემორჩილება ზნეობის კანონს, სინდისის შინაგან ხმას. საზოგადოდ მას არ შეუძლია მორჩილება, იგი არის კერძო ნების თავისუფლება და ამიტომაც იგი შორს არის ქვეშაობილი თავისუფლებისაგან. იგი მთლად მიჯაჭვულია თავის კერძო მე-ს, მის გარეგნულ გულისთქმას, იგი უზვად სარგებლობს თავისი სილამაზით, თავისი გრაციულობით. იგი ბუნების ამ ჯილდოს იღებს, როგორც უმაღლეს ნეტარებას, ბედნიერებას, რომელსაც წინ ელოდება დამსჯელი უბედურება, როგორც ოსკარ უაილდი ამბობს „დორიან გრეის პორტრეტში“: „ლამაზი ადამიანები ბუნების მიერ ყველაზე უფრო ხელგაშლილად დაჯილდოებულნი არიან და ზოგჯერ გეჩვენებათ, რომ თავხედურად დაჯილდოებულნი, მაგრამ ისინი ყველაზე უფრო ტრაგიკული ადამიანები არიან, განწირულნი მძიმე ტანჯვისათვის თავიანთი ცხოვრების მეორე ნახევარში“.

საკუთარი ზორციელი სილამაზის განცდა ყველას აქვს. ლამაზს არ შეუძლია არ ხარობდეს ბუნების საჩუქრით, თავისი უპირატესობით, ხოლო ბუნებისაგან ძუნწად გამოსტუმრებულნი, სხვაგან, სულიერ სფეროებში ეძებენ რაღაც იმ მეორე სილამაზეს, რომელიც ეკიბრება გარეგნულ სილამაზეს და თუ ფილოსოფიას, ხელოვნებას დავუჯერებთ, მაშინ სულის სილამაზე არის პირველი სილამაზე. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ გარეგნულად ლამაზი ადამიანი თითქოს ვერასოდეს თავს ვერ

აღწევდეს თავისი გარეგნობის ტრფიალს. ადამიანი თავის სულიერ სა-  
მყაროში პოულობს ჭეშმარიტ, მყარ სილამაზეს. თავისი პიროვნების  
სიმდგარადეს, მის ნამდვილ ძალას.

როდესაც დონ ჟუანს ვატრიალებთ შემეცნებითი ინტერესების წინა-  
შე, მთავარი, ეთიკური მიზანი ასეთია: შევამოწმოთ ჩვენი მოქმედების  
ორიენტირები, ცხოვრებასთან, თავის თავთან ადამიანის მიმართების  
ნიმუშები. ზოგი მივიღოთ დადებითად, როგორც ქცევის ნიმუში, ზოგი  
უარყოფითად, იმის გათვალისწინებით, როგორ უნდა ავიცილოთ ასა-  
ცილებელი.

როგორც ითქვა, დონ ჟუანი სარკის წინ ვერ დადგებოდა ხორციით  
ლატაკივით. აქ დგება ადამიანის სინამდვილისადმი ესთეტიკური დამო-  
კიდებულების ძველისძველი, თითქმის მარადიული ფასეულობის კითხ-  
ვა: როგორ მოვიქცეთ, როგორ მივიღოთ ჩვენი გარეგნობის განცდა, ისე  
როგორც არის ის ბუნებისაგან მონიკებული, თუ შევეუსწოროთ ბუნებას  
ჩვენდამი ჩადენილი შეცდომა. დონ ჟუანისადმი ხელოვანთა დიდი  
ინტერესის ერთ-ერთი მიზეზი სწორედ ისაა, რომ უარყოფის გზით გვი-  
ჩვენონ ასეთი აზრი: გარეგნული ელვარების ცდუნებას უნდა გავუძლოთ.  
ჭეშმარიტი ღირსებით გარეგნული სილამაზისადმი შეხედვა ნიშნავს,  
ბუნებას მოგუხსნათ ასეთი საყვედური: რომ ბუნება უსამართლოა, იგა  
ზოგს სილამაზით ამკობს, ზოგს კი ალატაკებსო ხორციით. ადამიანის მა-  
ღალ არსებას ძალუძს აღადგინოს ეს წონასწორობა. ●

## დონ ჟუან-კაზანოვას ერობიკა და სუბლიმაცია

ყველაზე მეტი საფუძველი არსებობს დონ ჟუანისა და კაზანოვას  
დააწყვილებლად. მათი მსგავსება-განსხვავების შესახებ ბევრი რამ  
ჩინებულად თქმულა. მხოლოდ ცნობილი აზრების შესხენება იქნება  
საჭირო, სუბლიმაციის შესახებ თვალსაზრისს რომ დავუპირისპიროთ  
ამ ორი ცნობილი მექალთანის მთელი მოღვაწეობის შინაარსი.

ერთი შეხედვით ტყუპის ცალებივით ჰგვანან ერთმანეთს ესპანელი  
ონავარი და XVIII საუკუნის იტალიელი ავანტიურისტი, რომელიც  
მწერლობის ისტორიაში ცნობილია, როგორც „ბრწყინვალე ყალთაბან-  
დი“. დონ ჟუანის ხასიათი ყველაზე უფრო მკვეთრსა და თვალსაჩინო  
სახეს იღებს, როცა მას კაზანოვას უპირისპირებენ. ამ მხრივ საინტერე-  
სოა ის განმარტებანი, რასაც სექსოლოგიის ერთ ცნობილ ლექსიკონში  
გვითხულობთ (იხ. „დონ ჟუანი“, „დონ ჟუანიზმი“ და „კაზანოვა“).



„დონ ქუანი ნიშნავს საზოგადოდ უზნეო მექალთანეს, რომელიც თავისივე ცდუნების მსხვერპლი ხდება. დონ ქუანის ტიპში გამოხატულია სექსუალობისა და ეროტიკის ფენები; იმ მოთხოვნილებებითა და მისწრაფებებით, რომლებიც საზოგადოებრივი და პოლიტიკური მოთხოვნილებების სფეროს განეკუთვნება“.<sup>5</sup>

დონ ქუანიზმი: „...დონ ქუანი თავისი კერპის დევნაში ახალ და ახალ თავგადასავლებს ეძებს. ამასთან გრძნობა პარტნიორი ქალისა დაუკმაყოფილებელი რჩება. დონ ქუანიზმი ვერავითარ შევებას ვერ პოულობს იმ გზაზე, რომელზედაც ის მიდის... ფსიქოანალიზი დონ ქუანის კომპლექსს იმით ხსნის, რომ ის ყოველ შემხვედრ ქალში თავისი დედის გამოხატულებას ხედავს და რამდენადაც მას ამისი პოვნა არ შეუძლია, კვლავ ახალ პარტნიორ ქალს ეძებს...“

უფრო ენდოკრინოლოგიურად განწყობილი მკვლევარები ამ გარემოების საფუძველს ხედავენ სექსუალურ ინფანტილიზმსა და იმპოტენციისში.<sup>6</sup>

კაზანოვა: „კაზანოვა განასახიერებს უზნეო მექალთანის ტიპს, თუმცა მას აკლია დონ ქუანის დემონურობა. ის არის ავანტიურისტი და ყალთაბანდი. მისი სექსუალური აქტიურობა არის ქალის ვნებების დაკმაყოფილება, რომელიც სულიერ სფეროს ნაკლებად შეიგრძნობს“.<sup>7</sup>

დონ ქუანი და კაზანოვა საოცრად ჰგვანან ერთმანეთს და საოცრადაც განსხვავდებიან. დონ ქუანი დემონურია, სხვათათვის უბედურების მომტანი. კაზანოვა არ არის დემონური. არასოდეს არ აუბედურებს ქალს, არ ხდის მას ისტერიულს. დონ ქუანის მიერ ცდუნებულ ქალს „ცოდვის“ შემდეგ ეზიზღება დონ ქუანი და კაცთა მოდგმაც. იგი ქალს ამცირებს, მასაც ეზიზღება ქალთა მოდგმა. „მხოლოდ უკიდურესი ზიზღი დემონურად გააქანებს მას ქალის შესახვედრად. ქალის დაუფლება მისთვის არის არა სურვილთა დაკმაყოფილება, არამედ სწრაფვა წართვას მას ყველაზე უძვირფასესი რამ, წართვას მას ღირსება“<sup>8</sup> (ს. ცვაიგი).

კაზანოვასათვის „ორი მესამედი“ სიამოვნებისა არის ის, რომ ქალს მოჰგვაროს კმაყოფილება. ამიტომაც ამბობენ, რომ იგი ქალს აბედნიერებდა. მასთან შეხვედრისა და თავგადასავლის შემდეგ ქალები თავს ბედნიერად გრძნობდნენ და ამ გრძნობით უბრუნდებოდნენ ისინი თავიანთ ქმრებსა და საყვარლებსო. თუ დონ ქუანი არის ეროტიკული ეგოისტი, კაზანოვა ცნობილია როგორც ეროტიკული ალტრუისტი. კაზანოვას არაფერი მიღმური, დემონური არა აქვს. როდესაც კაზანოვას

ქალებსადმი ასეთ კეთილმეგობრულ პარტნიორობაზე ლაპარაკობენ, აქ წმინდა ბიოფსიქიკურ საწყისებზეა ლაპარაკი, რომელსაც, ცხადია, არაფერი აქვს საერთო მორალთან.

თუ დონ ქუანი მრავალ ქალში (ლეგენდის მიხედვით მის უწყისზეა 1002 ქალის წარწყმედა) ეძებს ერთს, დონა ანას სიმბოლიკას, კაზანოვა სიმრავლეში მხოლოდ სიმრავლეს ეძებს.

ყოველდღიურ სალაპარაკო თემატიკაში ასეთი საკითხები წესიერო ხალხისათვის საჩოთიროა, მით უმეტეს ქართული ყურთასმენისათვის. მაგრამ მწერლობა, ფილოსოფია და ფსიქოლოგია ბავშვურ მიაშიტობას გამოიჩენდა, რომ ადამიანის რეალობის ამ ძირ-ფესვებს ჭეროვანი ყურადღება არ მიაქციოს. რაც შეეხება ფილოსოფიას, მას, ცხადია, ევალება ასეთი საკითხებისადმი არა მხოლოდ შემეცნებითი, არამედ მორალური პოზიციაც გამოავლინოს.

როგორია ჰეშმარიტი ადამიანის, კაცური კაცის ხასიათი, მოღვაწეობის მისია. ეს რომ კარგად გავიზროთ, დღეს, ადამიანის არსების სიღრმეებს უნდა ჩავსწვდეთ; სხვანაირად არ დაგვიჭერებენ. დღეს ადამიანებმა ძალზე ბევრი იციან ადამიანის შესახებ.

დონ ქუან-კაზანოვას ცხოველური ესთეტიზმი დიალექტიკურად უნდა გადავაყრავთ, წაღმა რომ დავინახოთ სიმაღლე ადამიანის ბუნებასა. აქ კი აუცილებელია ჭერ სუბლიმაციის ცნებაზე შევჩერდეთ, რომელიც წარმოადგენს გზას მიწიერი ეროტიკიდან სულიერი სინათლისაკენ.

სუბლიმაცია ნიშნავს ადამიანის დაბალი აქტივობების გადართვას მაღალ აქტივობაში. ე. ი. ეროტიკული აღტკინება პასუხმიგებულია არა რეალურად, არამედ სახეცვლილი პასუხით. ეროტიკული ცეცხლი გადაქცეულია სულიერი სინათლის წყაროდ. უცეცხლოდ შემოქმედება ცივია, სულს არ მოეკიდება და ბეუტავს. მაგრამ სუბლიმაცია ენერჯის მონაცვლეობის უბრალო მექანიკური კანონი როდია.

სუბლიმაციის შესახებ მოძღვრება თითქმის ჩამოყალიბებული სახით გვხვდება პლატონის ფილოსოფიაში. პლატონისეული სილამაზის კიბეები ნიშნავს მიწიერი ეროსის მეტაფიზიკურ სიყვარულამდე, იდების სიყვარულამდე ამაღლებას. სუბლიმაციის გარეშე არ წარმოიდგინება ქრისტიანული მორალი, ქრისტიანული შემოქმედება. სუბლიმაცია, გარკვეული აზრით, ნიშნავს ხარკს, ოხვრას, ტანჯვას, რომელიც ხელოვნებაში გადადნება მშვენიერ ტანჯვად. სუბლიმაციის შესახებ პირდაპირ თუ არაპირდაპირ აზრებს უხვად ვხვდებით ხელოვნებასა და ფილო-

სოფიაში. მათ შორის ძალზე საინტერესოა ფროიდისეული სუბლიმაციის გაგება.

სუბლიმაცია ფროიდის მიხედვით არ განეკუთვნება ნორმალურ სექსუალურ მიდრეკილებას. სუბლიმაცია ისეთი პროცესია, „...რომლის დროსაც განსაკუთრებით ძლიერი სექსუალური აღგზნებები გამოსავალს და გამოყენებას პოულობს სხვა სფეროებში. ასე რომ, თავისთავად სახიფათო მიდრეკილებებიდან“ მიიღება ფსიქიკური შრომისუნარიანობის მნიშვნელოვანი ამაღლება.\*

ფსიქონალიზი ადამიანის არსების კვლევას ისეთი კუთხით აწარმოებდა, რომლისადმი მეცნიერები სავალდებულო ზომის გულგრილობასაც ვერ იჩენდნენ და არ ფარავდნენ ზიზღს მისადმი. მაგრამ ფროიდი მათს საყურადღებოდ აცხადებს, რომ ფსიქონალიზი, რომელსაც ასე ზიზღით უყურებენ, ძალიან ახლოსაა „ღვთაებრივი პლატონის“ ეროსის ცნებასთან.

მაშასადამე, ეროტიკული ლტოლვა ხელოვანში აღწევს არა რეალურ განმუხტვას, არამედ სულიერ განმუხტვას. ეროტიკული გზნება ეს არის ენერგია, რომელიც სჭირდება სულს შემოქმედებისათვის, მაგრამ თვით ეროტიკა დაფერფლება ვითარცა სფინქსი. როდესაც ეროტიკული გზნება თავის წვაში სულიერ ფაქტად იქცევა, ეს არის გზნება სულიერი შემოქმედებისა, რომლის წყალობაა მხატვრული სახე ბეატრიჩესა, ლოტესი და ა. შ.

ქვეცნობიერი ისწრაფვის გააღწიოს ცნობიერში. იქ, საზღვარზე მას ჰყავს მკაცრი მოყურადე — სირცხვილის გრძნობა, მაგრამ ქვეცნობიერი მაინც ახერხებს ცნობიერებაში გაღწევას სახეცვლილი ფორმებით. იგი ცნობიერებაში გამოკრთის, როგორც ითქვა, სიზმარში ან ხელოვნებაში. ეს არის ფროიდიზმის პრინციპი.

ეროტიკულმა ენერგიამ რომ ხელოვნებაში მხატვრული სახე მიიღოს, იგი გადის სიმბოლიზაციის გზას. ფროიდი იკვლევდა ფსიქიკურად დაავადებულებს, რომელთა ჭკუიდან შეშლის მიზეზი სულ შორს იმალებოდა. ახლოს პაციენტები კი სხვა მოტივებს ამჟღავნებდნენ. ფროიდი მიდიოდა შორს და სადღაც აღმოაჩენდა ამ ავადმყოფის დაუკმაყოფილებლობის ისეთ მიზეზს, რომელიც თვით ავადმყოფის მიხედვით პირველ მიზეზად არც ჩანდა. ასევე ეროტიკული გზნება იმას კი არ ნიშნავს, რომ მხატვარი ამ ცეცხლს მხოლოდ რომანულ ეპიზოდებში განახორციელებდეს. ეს ეროტიკული ლტოლვა, ისეთ ფორმებადაც იქცევა, რომელშიც ჩვეულებრივად არაფერი ჩანს ერო-

ტიცისა. მაგრამ ამნაირ ღრმა, დიდი შემოქმედებითი ენერჯის ელექსირად თვლიან სწორედ ეროტიკას.

სუბლიმაციას მხოლოდ ხელოვანთა თავისებურებად როდი მიიჩნევენ. ეს არის აგრეთვე დიდ პიროვნებათა დამახასიათებელ ნიშნად მიჩნეული რამ. მართლაც, დიდი კაცობა — ეს არის ბრძოლა თავის თავთან, დაპყრობა საკუთარი პიროვნული მდიდარი ქარტეხილებისა, დიდი ვულკანური ენერჯის წარმართვა საქვეყნო საქმეებისაკენ; მაშინ კაცის ენერჯიას განზომილება არა აქვს; „გენიოსი“ — ეს არის მოთმინება.

როგორც ვხედავთ, სუბლიმაციის მოძღვრებაში საკმაოდ დიდი რაციონალური მარცვალაია. მას რელიგიური მხარე უნდა ჩამოვაცილოთ და იგი მრავალ შემთხვევაში სასარგებლო თვალსაზრისია. ძველი დროიდან ცნობილი აზრია: დიდი კაცი ის კი არ არის, ვინც იმას აკეთებს, რაც მოეპრიანება, არამედ ის, ვინც იმას აკეთებს, რაც იდეისთვის არის საჭირო. რაც შეეხება დონ უუანსა და კაზანოვას, მათ სუბლიმაციის ნატამალი არ გააჩნიათ. დონ უუანს არააუთუ ქვენა გრძნობები აჰყავს ზევით, არამედ პირიქით, პიროვნების ყოველი სულიერი სამკაული: ცოდნა, განათლება, კულტურა ზემოდან ჩაჰყავს ქვესკნელში. იგი სულს ეროტიკას უქვემდებარებს.

კაზანოვას მხატვრული შემოქმედება კი არ არის სუბლიმაციის ნაყოფი და არც იმას ამტკიცებს, სუბლიმაცია არ არის საჭირო შემოქმედებისათვის.

კაზანოვა ლიტერატურის ისტორიაში როგორც საინტერესო პერსონაჟი ისეა შესული. იგი კოლორიტული პიროვნებაა, „ბრწყინვალე ყალთაბანდია“, შესანიშნავად ამბობს სტეფან ცვაიგი: „სტენდალის ერთი საბრალო რომანული გმირის ერთადერთი განცდა უფრო ამბავლებელი სიღრმისაა, ვიდრე სამიათასი დამე კაზანოვასი... მთელი მისი მემუარების თექვსმეტი ტომი ფრძნობის სიღრმესა და სულის ექსტაზს ნაკლებ გვიმქდავენებს... ვიდრე ოთხი სტროფი გოეთეს ლექსისა“.

## თ ა ზ ი VI

### გ ა ნ დ ე გ ი ლ ი

ადამიანური ცხოვრების ყველა ფორმას შორის სიცოცხლისმოყვარე ადამიანისათვის არავინ ისეთი მოსაწყენი არაა, როგორც განდევილი. ასკეტიზმი სილამაზის პირველი მტერია.

განდევლობა ყველაზე არასასურველი ნიმუშია, როგორადაც კი შეუძლია თავისი თავი წარმოიდგინოს სიცოცხლისათვის, ქმედითი სიკეთისათვის აღესილმა პიროვნებამ. მაგრამ განდევილი წარმტაცობიექტი გახდა ხელოვნებისათვის. არის, ალბათ, მასში რაღაც დემონურიც. განთქმული ასკეტის ცდუნების ძალა დიდია მანდილოსანთათვის. გავიხსენოთ უდაბნოში გახიზნული კასატსკი („მამა სერგი“). ფრიად მომხიბვლელი მანდილოსანი ცდილობს მის ცდუნებას. ტოლსტოი ამ ცდუნების ძაბვას სწორედ იმით ზრდის, რომ მამა სერგიმ სახელი გაითქვა, ვითარცა უკარება ასკეტმა.

ხელოვანთა ინტერესი აშკარაა: ჩაიხედონ იმ შემოსალტულ ფსიქოლოგიურ ბასტიონში, სადაც მზის შუქის შეშვეებას კრძალავენ. ხელოვანთ აინტერესებთ სიცოცხლის ლოგიკის უკუსვლა. როგორ ახერხებს ადამიანი იცოცხლოს ბუნების საწინააღმდეგო წესით? ბერის ფსიქოლოგიას ორგვარი ავტორი ჰყავს: ერთნი, აპოლოგეტნი, რომელნიც, თვით მორწმუნენი, იდეალად სახავენ ასკეტის ცხოვრებას, მიიჩნევენ მას ღვთის წესის ქეშმარიტ აღმსრულებლად. მეორენი, ახალი დროის ხელოვანნი — (ფლობერი, ზოლა, ტოლსტოი, ი. ჰევკავაძე და სხვანი) ცდილობენ სულ სხვა პოზიციით სწვდნენ სიცოცხლის სილამაზის უკუმგდებელთა ფსიქოლოგიას. ახალი დროის ხელოვანთ ერთი პოზიცია აქვთ. ეს პოზიცია ასეთია — სიცოცხლის ლოგიკა უღმობელია მათთვის, ვინც მის წინააღმდეგ ილაშქრებს. თუმცა მათ შორისაც არის ინდივიდუალური განსხვავების საინტერესო მხარეები. ერთნი ბუნების წესს ისევე ღვთაებრივ წესად აცხადებენ და ბერ-მონაზვნების ასკე-

ტიზმს შეცდომად მიიჩნევენ. ბუნების დაძლევის ხორციელი არსებავერ ახერხებს.

ასკეტიზმი თითქმის ყველა მომწიფებულ რელიგიას ახასიათებს. ნაკლებია, ყოველ შემთხვევაში ძნელად სათქმელია, ასკეტიზმი ბუნებრივი რელიგიის ადრეულ ეტაპზე. მორჩილებას წესები, ცხადია, აქაც აშკარაა, მაგრამ ნამდვილი ასკეტიზმი არსებითად იქ იწყება, სადაც სულმა გაიღიძა მორწმუნეში, სადაც მსხვერპლშეწირვას უკვე შინაგანი ხასიათი აქვს. ზოგჯერ ასკეტიზმის სათავეს ინდურ რელიგიაში, სახელღობრ, ბუდიზმში ხედავენ. მაგრამ ასკეტიზმი ახასიათებს ზოგაერთად ადრეულ რელიგიასაც და შემდგომში კი არა მხოლოდ ბუდიზმს, არამედ კონფუციუსს, ზოროასტრის, იუდეველთა და ქრისტიანულ რელიგიას.

ასკეტიზმის საკითხის იგარეშე, ალბათ, შეუძლებელია ადამიანის არსების ისტორიულ-ფილოსოფიური კვლევა, მშვენიერების მიმართ მისი უფლებების ძიების საკითხების გარკვევა. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა ქრისტიანული ასკეტიზმი.

ქრისტემ დალოცა ქორწინება: „დაუტეოს კაცმან მამა თვისი და დედა თვისი და შეეყოს ცოლსა თვისსა, და იყვნენ ორნივე იგი ერთ ხორც. ვითარმედ არღარა არიან ორ, არამედ ერთ ხორც, აწ უკუე რომელნი — იგი ღმერთმან შეაუღლა, კაცი ნუ განაშორებ.“<sup>1</sup> ქრისტე ლოცავს ბუნებრივ ცხოვრებას, რადგან იგი თვით მამაზეციერის ნებად მიიჩნია, რადგან ქალი და კაცი ღმერთმა „... დაჰბადა დასაბამსა, მამაკაცად და დედაკაცად შექმნა იგინი“.<sup>2</sup>

ქრისტე ბუნებრივ შეუღლებას მიიჩნევს მამაზეციერის მიერ ნაწყალობევ საყოველთაო უფლებადაც და ღვთისაგან გარკვეულ დამოზადაც. ცხოვრება ისე, როგორც ბუნებას უბოძებია, ყველას შეუძლია, მაგრამ სიმადლე ადამიანისა სხვა ხარკს, მოთმინებას მოითხოვს. იქვე აცხადებს ქრისტე იმ აზრს, რომელმაც სათავე დაუდო ისეთ ასკეტიზმს. თუმცა ასკეტობის მხრივ ქრისტე მრავალმა ფანატიკოსმა უკან ჩამოიტოვა. აი, როგორ მოძღვრავს ქრისტე მოწაფეებს: „და ყოველმან, რომელმან დაუტევა სახლი გინა ძმანი ანუ დანი, ანუ მამა ანუ დედა, ანუ ცოლი, ანუ შვილნი ანუ აგარაკნი სახელისა ჩემისათვის, ას წილად მიიღოს და ცხოვრება საუკუნო დაიმკვიდროს“.<sup>3</sup>

მამასადამე, ქრისტემ სათავე დაუდო ახალ ასკეტიზმს. მაგრამ ქრისტეს მოძღვრება ასკეტებმაც სხვადასხვაგვარად გაიგეს. ნამდვილ ასკეტობად, საამაყო საგმირო საქმედ გამოცხადდა უდაბნოში სრული

განმარტობა. ზოგიერთი 40-60 წელს კაცის თვალს არ დანახებია, თუ დაუეჭრებთ მათ მემპტიანეებს. ხორციელი გვემა გახდა ისეთი იდეალი, რომელიც თვითმიზნად იქცა. სულიერი, ქმედითი სიკეთის მოსწრაფება შეცვალა უმოქმედობამ. ბუნებრივია, ამგვარი პოზიცია ასახიჩრებდა ადამიანის არსს და ხელოვნებისათვის, სილამაზისათვის არავითარი ადგილი აღარ რჩებოდა. ასეთი ფანატიკური ასკეტიზმი იყო, პირველ ყოვლისა, შეუდარებელი ანტიესთეტიზმი. ასკეტიზმი, უპირველეს ყოვლისა, სილამაზის მტერია. მისთვის განურჩეველია ყოველგვარი გრძნობადი სილამაზე.

მაგრამ იყვნენ ისეთი ასკეტებიც, რომლებიც მხოლოდ პირადი ცხოვრებით იცავდნენ ასკეტურ წესებს, ისე კი საკუთარი ღვაწლით დიდი სიკეთე მოუტანეს თავიანთი ერის კულტურას. მაგალითისათვის, ერთი ასეთი ბრწყინვალე მოღვაწეა იტალიელ ხანძთელი.

უდაბნოებში გახიზვნა, განდგომა ქრისტეს დროსაც ხშირი ყოფილა იუდაში. მისი წინამორბედი, იოანე ნათლისმცემელი თუ ტიპიურ ასკეტად ითვლება, ქრისტეს არ თვლიან ნამდვილ ასკეტად. ასე რომ, ასკეტიზმის მოძღვარს სხვებმა გაუსწრეს ასკეტობით. მის დროსაც და მის შემდეგ, როგორც მოგვითხრობს მრავალი მითი და თვით სახარებაც.

„იოანეს\* მოწაფემ და ფარისეველმა შენიშნეს, რომ ისინი ხშირად მარხულობდნენ, ხოლო იესოს მეგობრები კი არა. მათ კითხვაზე იესომ უპასუხა: რა მიზეზი შეიძლებოდა ჰქონოდათ მათ მოწყენისათვის? ახლოა დღე, როცა მათ წაართმევენ მოძღვარს. როგორც ის წაგართვეს თქვენ, — მაშინ მათთვისაც დადგება მარხვის დრო! რატომ უნდა მოვიტხოვო საერთოდ მე მათგან ასეთი მკაცრი ცხოვრება? ეს არ შეესაბამება არც მათ ჩვევებს, არც ჩემს მოძღვრებას, რომელიც არ ანიჭებს მნიშვნელობას გარეგანი წესების დაცვას; ამიტომ მე უფლება არა მაქვს სხვებისაგან მოვიტხოვო დადგენილი წეს-ჩვეულებები“.<sup>4</sup>

საინტერესოა, რომ ასკეტიზმის მამამთავრებს ასკეტობით მათი მიმდევარნი, ან, ყოველ შემთხვევაში, შედარებით ნაკლებ ავტორიტეტული თანამოაზრენი სჯობნიდნენ. „ლაო ცზის მიმდევარნი ამტკიცებდნენ, რომ კონფუციის ძალზე მკაცრად შეხვდა მასზე უფრო ასკეტური თანამედროვე, რომელმაც ზემოდან შეხვდა ძველი სამყაროს დიდ მოციქულს... მაგრამ, მოწინააღმდეგის გამოწვევის მიუხედავად, რო-

\* ნათლისმცემლის

გორც კონფუციუსათვის იყო დამახასიათებელი, მან თავი შეიკავა კამათისაგან“.<sup>5</sup>

როგორც ცნობილია, კონფუცი ცხრამეტი წლისა დაქორწინდა, დაელოდა შვილის ყოლას და შემდეგ ასკეტი გახდა. მაგრამ, როგორც ვნახეთ, მასზე ნაკლები რელიგიური ავტორიტეტი მას ასკეტობას უწუნებს, როგორც ნათლისმცემლის მოწაფე — ქრისტეს თანამოაზრეებს და თვით ქრისტესაც კი.

ზორასტრსაც, როგორც ვარაუდობენ, ჰყავდა ცოლ-შვილი. ბუდამ ბედნიერად ატარა ბავშვობისა და ყრმობის წლები, ჰყავდა ცოლები, მრავლად მხეველნი... მაგრამ „ერთხელ ღამით ადგა საწოლიდან, უქანასკნელად შეხედა თავის ცოლსა და შვილს, გაშორდა სასახლეს“...<sup>6</sup>

ბუნებრივია, ასკეტიზმზე საუბრის დროს გვერდს ვერ ავუვლით ქრისტეს და ბუდას მოძღვრებათა შეპირისპირებას. მართლაცდა საკვირველად ბევრი რამაა მათ შორის საერთო. ქრისტე თავიდანვე უბიწოდაა სახარებაში წარმოდგენილი. მხოლოდ შემდგომი თეოლოგები ბუბდნენ მისი რეალურ-მამაკაცური მონაცემების საკითხზე, ცხადია, დიდი სიფრთხილით.

„ის მხურვალე სიყვარული, რასაც ღანიციდიდნენ მის მიმართ ყველა მდგომარეობისა და ფენის ქალები, გვაფიქრებინებს, ყურადღება გავაძახვილოთ შემდეგ გარემოებაზე: ყოველთვის, როცა ჩვენ ვლაპარაკობთ იესოს რეალურ ადამიანურ ბუნებაზე, ჩვენ წავაწყდებით საკითხს არა იმის შესახებ, განიციდიდა თუ არა ის მდაბალ სექსუალურ ედუნებას, რამდენადაც არიან ადამიანები და ისიც უდავოდ მათ რიცხვს მიეკუთვნებოდა, რომლებიც თავიანთი ბუნების კეთილშობილებით მალდებთან უხეშ ვნებებზე... აქ საკითხი ეხება იმას, უგრძენია თუ არა მას ოდესმე მლელვარება, მწუხარება და სიხარული სიყვარულისა“.<sup>7</sup>

როგორც ვხედავთ, ქრისტეს აპოლეგეტმა პოეტური საფარველი გადააფარა იმ კითხვას, რაც ყურადღების ცენტრში იდგა, როცა აინტერესებდათ ქრისტეს ადამიანური ბუნების საკითხი.

ქრისტე სამი სახის ასკეტობას განასხვავებს: პირველი — დაბადებით საჭურისისა, მეორე — კასტორიებულისა და მესამეა სულიერი ნებით მიღწეული ასკეტობა: „რამეთუ არიან საჭურისნი, რომელნი მუცლითგან დედისა თვისისა საჭურისნი იშვნეს; და არიან საჭურისნი, რომელნი კაცთაგან გამოისაჭურისნეს; და არიან საჭურისნი, რომელთა



გამოისაჭურისნეს თავნი თვისნი სასუფეველისა თავის ცაჲსა. რომელი შემძლებელ არს დატევენად. დატიენ“.<sup>8</sup>

მიუხედავად იმისა, რომ ბუდამ გამოსცადა ყოველი ხორციელი ვნება. ასკეტად შედგომის შემდეგ იგი მკაცრად იცავს აღთქმულ სიტყვას. პირადი ასკეტიზმითა და სხვებისაგან ასკეტიზმის მოთხოვნითაც იგი გაცილებით უფრო მკაცრია, ვიდრე ქრისტე და მისი თემი. მას შემდეგ, რაც ბუდა ასკეტად შედგა, იგი ამბობს: „დე გახმეს კანი ჩემი, ნერვები და ძელები, დე ამოშრეს სისხლი ჩემს სხეულში, მაგრამ მე არ დავტოვებ ამ ადგილს, ვიდრე არ ვეზიარები ნამდვილ სინათლეს“...<sup>9</sup>

კაცმა რომ თქვას, ძნელია არსებითი მნიშვნელობის განსხვავების მოძებნა ბუდისტურ და, საზოგადოდ, ყველა სხვა სახის განდევილთა შორის. ასკეტური თვითგვემა ყელგან მიზნად ისახავდა ხორციელ სამყაროს სიცოცხლესთან დამაკავშირებელ სურვილთა ჩაკვლას. ნირვანა არის ჩაქრობა სასიცოცხლო მისწრაფებებისა, სინამდვილესთან დამაკავშირებელი ყოველი ძაფის გაწყვეტის ცდა. ოღონდ ბუდას ნირვანა იმასაც გვეტყვის, რომ მისი მიზანი არის ზედროულ, ზეხორციელ ქვემარტებასთან ზიარება, მაგრამ ეს მის მოძღვართა ნააზრევია. არსებითად მეუდაბნოესათვის ნირვანა ნიშნავს სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის კავშირის წაშლას. ცოცხალმა ადამიანმა უნდა მოსპოს თავის თავში სიცოცხლისადმი ყოველგვარი სასიხარულო მიზიდვის ძალა.

ასკეტური ფსიქოლოგია არ არის უმნიშვნელო, უინტერესო რამ აზროვნებისათვის, ფილოსოფიისათვის. მით უმეტეს, რომ ასკეტიზმი, ეგოდენ მკაცრი სახე არსებობისა, ხშირი შემთხვევაა როგორც აღმოსავლეთში, ისე დასავლეთში. რა იმპულსები წარმოშობს მას, როგორია მისი გავლენა ცხოვრების ისტორიაზე, ხელოვნების ისტორიაზე?..

ასკეტის პოზიცია მორალურად ასეთია: მისი აზრით, იგი გაურბის ბოროტებას, ადამიანურ ურთიერთობას და მიდის ბუნების ხრიოკ ადგილებში (თუმცა ეს ადგილები არსებობისათვის არც ისე საშინელო ჩანს, რადგან 40-60 წელს მათ ბუნება ასაზრდოებს). ასკეტი გაურბის ბოროტებას, მაგრამ იგი გაურბის სიკეთის გაკეთებასაც. მისთვის ამქვეყნიური არსებისათვის ზრუნვას. თავდადებას აზრი არა აქვს, სიკეთე მხოლოდ ღვთის კარნახით ცხოვრება-განკერძობება. ცხადია, პოზიცია თავისებურია, მაგრამ საინტერესო ისაა, რომ არც ბუდა და არც სხვანი, რომლებიც მოძღვრებას ქმნიან, ნებაუნებლიედ ვერ იცა-

უნ ასკეტიზმს, რადგან მათი აზრები, მოძღვრების შექმნა იმთავითვე სოციალურია.

მეუღაბნოე მიდიოდა სრულ მარტოობაში, რომ იგი არ ენახა ადამიანის თვალს. არავითარი ურთიერთობა ადამიანებთან — ასეთი ასკეტებიც იყვნენ, რომლებიც გმირებად ითვლებოდნენ. გარდა ამისა, ისინი შორს უნდა ყოფილიყვნენ ყოველგვარი პატივისა და დაფასებისაგან. თუმცა მათი სულიერი აპოლოგეტები მათ შესახებ წიგნებს წერენ, განადიდებენ მათ. ეს განადიდება, ეს დაფასება მომდევნო ან მომავალ ასკეტთათვის შესაძლოა სტიმულის მიმცემი იყო. ისინი ითვლებოდნენ კრემარტ ღეთისმსახურებად, ისინი არიან ნიმუშის მიმცემნი, მაშასადამე, მათ უნდა ჰბაძავდნენ. ე. ი. აქ ადამიანი ვერასგზით ვერ გაქცევა პატივის, დაფასების ადამიანურ სცენაზე თავის თავის რაღაცნაირ წარმოდგენას. ადამიანის მიერ შექმნილი წიგნით მეუღაბნოეთა აპოლოგეტები ევაუწყებენ იმგვარ დიდებას, რომელიც ადამიანურ დაფასებაზე უარის თქმაზეა დამყარებული. ამ აზრს ქადაგებს სულიერი თანამდევარი ასკეტებისა, რომელიც მათ სახელითაც იხსენებს და აღწერს მათ „საგმირო“ საქმეებს. „წმიდა მეუღაბნოენი არ გვაკვირებენ ჩვენ არც თავიანთი დიდი საამქვეყნო საქმეებით, არც თვით სარწმუნოებისათვის მრავალგვარი ტანჯვით, მაშინდელი დევნის პირობებში ხშირად რომ ბატონობდა. ის, რაც ჩვენს ყურადღებას იპყრობს — ეს არის თვით მათი შინაგანი ცხოვრება, მათი ბრძოლა საკუთარ თავთან, მათი სიმყარე დევნისას, ოღონდ არც წარმართთა და არც იუდეველთაგან, არამედ საკუთარი სხეულისაგან...“

სილამაზის ასეთი ასკეტური უარყოფა დიალექტიკური ელემენტია გახდა სილამაზის გარკვეული თავისებურებების აღმოსაჩენად. ასკეტიზმი თავისთავად მტერია სილამაზისა და ხელოვნებისა, მაგრამ როგორც უკვე ითქვა, არაჩვეულებრივად საინტერესო ხდება იგი თვით ხელოვანის ხედვაში. ცხადია, სილამაზის სამყაროში ანტისილამაზის განხილვა უკიდურესობათა შეხვედრის ინტერესს აღძრავს.

იშვიათია ავტორი, რომელიც ქრისტიანულ ასკეტიზმს შეხებია და ბუდიზმის ხიდზე არ გაუვლია. ჩვენთვის საინტერესოა ამა თუ იმ ხალხის რელიგიისა და ხელოვნების კავშირის ნახვა.

რამდენად რეაქციულ ფაქტად არ უნდა მივიჩნიოთ რელიგია, ცხადია, რომ ისტორიული ადამიანის, ხელოვნების ისტორიული თავისებურების კვლევა რელიგიასთან მიმართების გარეშე შეუძლებელია. ბუდიზმი ძველი სამყაროს მძლავრი რელიგია იყო, რომელმაც, მიუხე-

დავად მისი მრავალსახეობებისა, თავისი ხასიათი მისცა თავის ხელოვნებას.

რაც შეეხება ქრისტიანულ ხელოვნებას, უდავოა, რომ მასში იმ-თავითვე ღვოდა ჰუმანიზმის ნიშნები. მართალია, ყოველი რელიგია, და მათ შორის ქრისტიანობაც, მთელ ღირსებებს მიწიერ არსებას ჩა-ზოართმევს და ღმერთს მიაწერს, ადამიანის სიმაღლეს მის სულიერო-ბაში, ღვთაებრივი სულის მატარებლობაში ხედავს. სხვანაირად ადა-მიანის ღირსებებზე აქ ზედმეტია ლაპარაკი. მაგრამ საინტერესოა, რომ თვით ქრისტეს ამ სიტყვებმა, რაც სახარებაშია, არსებითად შეა-ყიეს ასკეტიზმის სფეროები. ქრისტემ შესაძლებლად მიიჩნია ასკე-ტიზმის შიგნითა, ცხოვრებისეულ სამყაროში გადატანა, ე. ი. უდაბ-ნოში წასვლა არ არის აუცილებელი, თუ თვით ადამიანი სულში მიაღ-წევს ღვთაებრივ სიწმინდეს. თუ ბუდიზმსა და საზოგადოდ ყოველგ-ვარ ბერულ ასკეტიზმში თვითგვემა ასკეტის მიზანი ხდება, ქრისტემ ეს გვემა საშუალებად მიიჩნია. ქრისტე ტანჯვაზე როდი ამბობს უარს, პირიქით, ეს განადიდებს მეუღაბნოეს, მაგრამ არ სჯის წალკოტში მყოფს, თუ ეს უკანასკნელი შეძლებს სულიერ სიწმინდეს. დალოცა რა ოჯახური სიწმინდე, ქრისტემ შესაძლებლობა მისცა ადამიანს გარკვეული არჩევანისა და უთხრა: მიზანი არის არა მსხვერპლი, არა-მედ სულიერი სიწმინდე. სულიერი სიწმინდე, როგორც მიზანი, მსხვერპლის გარეშე არ ხორციელდება.

### სიმშვიდის ქრისტიანული იდეალი

სიმშვიდეს მუღამ ელტვოდა ადამიანი. სიმშვიდეს განადიდებდა რელიგია და ხელოვნება. სიმშვიდე ნიშნავს მოვლენებისადმი ნათე-ლი გონებით დამოკიდებულებას. თუმცა სიმშვიდე ყოველთვის სი-კეთეს როდი გამოასხივებს, იგი ზოგჯერ ავი ზრახვების განხორციე-ლების საშუალებაცაა. მაგრამ სიმშვიდე აუცილებელი პირობაა, რომ ადამიანი ნათლად სჯიდეს ვითარებას, გონიერად იქცეოდეს. ეს გონიე-რება, როგორც ითქვა, შეიძლება ბოროტებას გამოხატავდეს, მაგრამ ნათელი სიკეთეც სიმშვიდეს საჭიროებს. სიმშვიდეს ქადაგებენ ბუდა, კონფუცი, ანტიკური სამყაროს ღმერთებიც და ქრისტეც: „ნეტარ იყვ-ნენ მშვიდნი, რამეთუ მათ დაიმკვიდრონ ქვეყანა“<sup>10</sup>.

ერთ-ერთი ლეგენდის მიხედვით ბუდა გვიამბობს: „მე ვწვებოდა

სასაფლაოზე, თავქვეშ ვიდებდი მკვდრების ძვლებს. ამის გამო მე დამცინოდნენ სოფლის ბავშვები, მაგრამ ყველაფრის მიმართ ვინარჩუნებდი სიმშვიდეს<sup>11</sup>.

ახლა ჩვენი ამოცანაა თვით ამ სიმშვიდეთა განმასხვავებელი ნიშნები დავინახოთ. ბერძნული კლასიკური ღმერთების ძირითადი ნიშანი არის „ღვთაებრივი სიმშვიდე“, „ღვთაებრივი ამალღებულობა“.

განსხვავებულია სიმშვიდის ქრისტიანული იდეალი, რის სურათსაც ვხედავთ ხელოვნებაში. ახალი ხელოვნების, ახალი ეპოქის ადამიანის სიმშვიდე სხვაგვარი ბუნებისაა.

ფსიქოლოგიურად შეიძლება განვასხვაოთ ორგვარი სიმშვიდე. ერთია, როცა ადამიანი ბუნებით არ არის მღელვარე, თავისთავად არ არის მღელვარე. მისი ტემპერამენტი, ბიოფსიქიკური ორგანიზაცია სწორედ სიმშვიდისათვის არის მზად. აბსოლუტურად მშვიდი, აუღელვებელი ხასიათი, ცხადია, არ არსებობს. მაგრამ ერთია სიმშვიდე, რომელიც თავიდანვე გამოირიცხავს მღელვარებას, ეს არის ბუნებრივი სიმშვიდე; მეორეა მღელვარე ადამიანის სიმშვიდე. ადამიანი შეიძლება რყოს უღარესად მგრძნობიარე, მღელვარე, მაგრამ მისი სულიერი სამყარო ფარავდეს ამ მღელვარებას, როცა ღელვას გონება სანთლად იყენებს, ნაცვლად იმისა, რომ აბნელებდეს მის შუქს; ეს ნიშნავს, რომ ადამიანი მოქმედებს გონებით, მღელვარებას იტოვებს რა საკუთარ ტყვილად, საკუთარ წუხილად, შინაგან დრამად და აზროვნებას შენარჩუნებული აქვს მასზე გაბატონებული ძალა. აი, ასეთ, მღელვარების პროცესზე დაფუძნებულ სიმშვიდეს ქადაგებს ახალი ხელოვნება. აღმოსავლური (აზიური) აზროვნება, მშვიდი დიდაქტიკაა. მშფოთვარება, ღრმა ფსიქოლოგიზმი — ეს უდაოდ დასავლური სულის ნიშნებადაა მიჩნეული. ხელოვნების, ევროპული ცივილიზაციის ყველა უჩრდელი მოიცავს ღელვისა და სიმშვიდის ასეთ დიალექტიკას. ახალი ეპოქის ადამიანის სუბიექტური სამყაროს მეტი ფსიქოლოგიური რეალობა — სარწმუნო ნიშანია ევროპული სამყაროსათვის, მისი ხელოვნებისათვის. ხელოვნებისა და ახალი ეპოქის ფსიქოლოგიიდან გამომდინარე ქრისტიანული მოაზროვნეები ამის ახსნას ცდილობენ ქრისტეს პიროვნებით, ოღონდ სურათს პირუკუ წარმოგვიდგენენ, თითქოს ქრისტეს ღვთაებრივ-ადამიანური ნიშნებიდან მომდინარეობს ევროპული ხელოვნების კულტურის ეს თვისებები.

თეოლოგები ქრისტეს ახსიათებენ უღარესად მგრძნობიარე, ემო-

ციურ, ნერვულ პიროვნებად (თუმცა, ავგუსტინეს თქმით, უშუალოდ მის შესახებ სარწმუნოდ არააინ არაფერი იცოდა). ქრისტეს ბიოფსიქიკური, თუ ფიზიოლოგიური დახასიათება უფრო მისი მოძღვრების მიერ აგებულ პორტრეტს განეკუთვნება. მაგრამ ეს საკითხი საინტერესოა ახალი ეპოქის ადამიანის, კულტურის ფსიქოლოგიის გასათვალისწინებლად.

ქრისტეს ადამიანად მოვლინება ნიშნავდა იმას, რომ მას ეტვირთა, განეცადა ადამიანური არსებობის მთელი სიმძიმე, ადამიანთა სატკივარი არა შემსუბუქებული, არამედ უმძიმესი სახით. მაგრამ მისი დასლევსათვის ზეცისაგან ის არ იღებს ისეთ ძალას, რაც მას ტკივილს აამორებს. არა, ბუდას და სხვა ღმერთებისაგან განსხვავებით, ქრისტე ბუნებრივი სატკივრის მომგერიებელი კი არაა, არამედ განიცდის მაქსიმალური ტკივილით. გარეგან ძალთა ზემოქმედების არეკვლა, გაფანტვანოგვრება კი არ ხდება ქრისტეს მითოლოგიით, არამედ, პირიქით, მან ყველაზე უფრო მტკივნეულად უნდა განიცადოს სატკივარი.

როცა ქრისტეს ჭვარს აცმევდნენ, წესისამებრ შესთავაზეს ღვინო. მან უარი თქვა იმ საბაბით, რომ ღვინო ტკივილებს აყუჩებს, იზინდება რა სულიერი სამყარო. მან ჭვარცმა უნდა მიიღოს ფხიზლად, მთელი თავისი საშინელებით და უმაღლეს ხორციელ სატკივარზე უდიდესი სიმშვიდით გაიმარჯვოს. ბერძნული თუ აღმოსავლური ტანჯული ღმერთები კი ტანჯვის ემოციებს არ ფარავენ.

რა იყო ქრისტიანული მოძღვრების, მისი მითოლოგიის ამოცანა? ქრისტემ სიმშვიდე იმთავითვე კი არ დაუშვა, სიმშვიდე უნდა მოიპოვოს ტანჯულმა გრძნობიერმა არსებამ და ასეთ ტანჯვაზე ამაღლებული სიმშვიდე არის სიკეთით გამსჭვალული სიმშვიდე, უხრწნელი სულის გამარჯვება ხრწნად ხორციელებაზე.

### სოფლის საზღვრები

ქრისტეს უდაბნოში ცდის ეშმაკი. ქრისტემ უნდა გაუძლოს არსებობას არა ეშმაკის, არამედ თვით მამა ღმერთის მიერ მოწყობილ გამოცდას. რა შეუძლია კაცად მოვლენილ ღმერთს უკიდურესი დაუძლურების ზღანს? რამდენად უცნაურადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს, უდაბნოს გამოცდა ცხოვრების სიმწარის გამოცდა არაა. ქრისტემ, მითების მიხედვით. ფაქტურად ორი სახეობის გამოცდა ჩააბარა. რამდენად შეუძლია ადამიანის ბუნებას გაუძლოს სიცოცხლის სიტკბობასა და სიცოცხლის სიმწარეს. უდაბნოში მან სამი გამოცდა გაიარა, მეტის შე-

სახებ სახარებაში არაა ლაპარაკი, მიუხედავად იმისა, რომ ქრისტე აქ ორმოც დღესაა:

„ხოლო იესო საესე სულითა წმიდითა მოიქცა იორდანით და მოჰყვანდა სულსა უდაბნოდ.

და ორმოც დღე გამოიცადებოდა ეშმაკისაგან და არარა ჭამა მათ დღეთა შინა, და აღა-რა-ესრულნეს დღენი იგი შეემშა“<sup>12</sup>. 40 დღის შიმშილისაგან დაუძღურებულ ქრისტეს ეშმაკი სთავაზობს — ქვა გადაქციოს პურად („რათა ჭვანი ისე პურ იქმნენ“). აზრი ასეთია: ამ მდგომარეობაში შეძლებს ქრისტე, ასე ვთქვათ, პირთან მიტანილ პურზე უარის თქმას? ეს ხომ ხორციელი არსებისათვის უდიდეს სიტყვობებაზე უარის თქმაა. ე. ი. ქრისტე აქ ტანჯვას კი არა, სიტყვობას იგერიებს. ამ მომენტს, რატომღაც ნაკლებად აქცევენ ყურადღებას. მართლაც-და ჩანს, რომ სიტყვობება სიმწარეზე, სიკვდილზე ნაკლები მოსაგერიებელი არაა.

ქრისტემ უარი თქვა ეშმაკის წინადადებაზე და წარმოსთქვა სიტყვები, რომლებიც მთელ საქრისტიანოს საუკუნეების მანძილზე პირზე ეკერა: „... არა პურითა ხოლო ცხონდების კაცი, არამედ ყოვლითა სიტყვითა, რომელი გამოვალს პირისაგან ღმრთისა“.

კიდევ ერთი გამოცდაა აქ საგულისხმო, რომლის გარეშე არ წარმოიდგინება ფაუსტისა და მეფისტოფელის სანაძლეო. ეშმაკმა ქრისტე აიყვანა „...მთასა ფრიად მაღალსა და უჩუენნა მას ყოველნი სუფენი სოფლისანი და დიდება მათი.

და ჰრქუა მას: ესე ყოველი მოგცე შენ, უკუეთუ დაჰვარდე და თაყვანის-მცე მე“<sup>13</sup>.

ქრისტეს უდაბნოში გამოცდა მეტად ღრმა სიმბოლიკაცაა ადამიანური ცოდვისა და მისი დაძლევის შესახებ.

ეს მითი ადამიანის ფილოსოფიური არსის ძიების ისეთი ფაქტია, რომელსაც გვერდს ვერ ავუვლით, როცა ვიკვლევთ რელიგიისა და ხელოვნების მიერ ადამიანის ბუნების საკითხს. რას შეუძლია გაუძლოს ადამიანმა, რის შემძლეა ადამიანი? ეს საკითხი არამხოლოდ ქრისტიანობას, სხვა რელიგიისა და ფილოსოფიურ მიმდინარეობათა წარმომადგენლებსაც აინტერესებდათ. პირველ ყოვლისა, ჩვენ გვინტერესებს ადამიანის ძალის, ნებისყოფისა და სულიერი სიღრმის გამოცდის ორი განზომილება. ხორციელი ქვეყნის სიმწარე და ხორციელი ქვეყნის სიამე — აი, ორი პოლუსი, ამ ორ უკიდურესობაზე უნდა გაიმარჯვოს ძლიერმა პიროვნებამ.

როგორც ადამიანის ფილოსოფიური ისტორიის, ასევე ხელოვნების ისტორიისთვისაც, ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხი იყო სწორედ ადამიანის ამგვარი გამოცდა. ახლა მეორე საკითხი გაუძნელდათ თვით ქრისტეს მოძღვრების აპოლოგეტებს. ზოგჯერ მიაჩნდათ, რომ ქრისტესთან ახლოს ეშმაკის გაკარებაც მკრეხელობააო. მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ქრისტეს წარმოდგენა დაიფერფლება, ცარიელ აბსტრაქციად გადაიქცევა, თუ მას ეს პარტნიორი მოაშორეს. ძველ აღთქმაში, როგორც ამბობენ, ერთობ შევიწროებულია ეშმაკის სფერო. ჩვენ ქვემოთ შევვხებით ეშმაკისგან ბუდას გამოცდასაც, მაგრამ მანამდე ერთ მომენტზე გვინდა ყურადღება შევაჩეროთ. ეშმაკის, ბოროტი სულების წარმოდგენა გაცილებით უფრო ხორციელად, ხორციელი ქმედებით იყო ხოლმე წარმოსახული აღმოსავლეთის რელიგიებში. ქრისტეს მოძღვრებაში ეშმაკიც რალაცნაირად ინტელექტუალიზებულია. ეშმაკის გამოცდას გარკვეული თეორიული გამოცდის სახე აქვს. თითქოს მას ქრისტეს გონებრივად მოტყუება უფრო სურს, ვიდრე: რეალურ-ფიზიკური დამარცხება.

აქ ფილოსოფიურად საინტერესოა კიდევ ერთი გარემოება. რომელიც საუკუნეების განმავლობაში თეოლოგების თავსამტკრვე საკითხად იყო ცნობილი, როგორც მართლმადიდებელ, ასევე კათოლიკე ღვთისმეტყველებისათვის. როგორ დაძლია ქრისტემ ცოდუნება, ცოდვა? მიიღო ცოდვა და ისე დაძლია, თუ არ მიიღო ცოდვა, უარი თქვა ცოდუნების განცდაზე? რა ქნან თეოლოგებმა, ღმერთს დასწამონ ცოდვილობა? ზოგიერთი, რომელიც ქრისტეს ადამიანურ საწყისს აღიარებდა, ასეთ გამოსავალს პოულობდა: ქრისტე ყველაფრით ადამიანი იყო, გარდა ცოდვებისაო. მან ცოდვა არ იცოდა. ამითი განსხვავდებოდა სხვებისაგან და ამაღლდა კიდევ ცოდვილ მიწიერ ადამიანებზე.

„კათოლიკე ღვთისმეტყველნი იმისათვის, რომ გადაეჩინათ ღვთიან უცოდველობის ცნება, სქოლასტიკური სოფიზმების გზით გამოცდას გადიან ნამდვილი აზრის უარყოფამდე. პროტესტანტები კი, პირიქით, ცდილობენ დაიკვან ცოდუნების ნამდვილობა, როგორც ქრისტეს შინაგანი ცხოვრების ნამდვილობა“<sup>14</sup>.

როცა გოეთე ამბობდა: „არ არსებობს ბოროტება, რომელიც ჩემში არ იყოს“, ეს სწორედ იმას ნიშნავდა, რომ ბოროტების დაძლევაშია სიკეთის ძალა. მაშასადამე, ქრისტეს თუ უნდოდა მესია ყოფილიყო, ეტვირთა, განეცადა ყოველივე ადამიანური. ამ გზითვე უნდა ამაღლებულიყო. ვედენსკიც ცდება, როცა ამბობს: „ღმერთაცემი ცოდვის შესა-

ქლებლობა უსაშინელესი ლოგიკური წინააღმდეგობააო“. არა, ეს იქნებოდა დიალექტიკური წინააღმდეგობა, ამ მითის შინაარსს თუ სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლის დიალექტიკურ ერთიანობაში განვიხილავდით.

ქრისტეს მიერ სიკეთის მიღწევას ფასი არ ექნებოდა, თუ იგი თავის თავში არ იგრძნობდა შივნინდანე გამოსაქვევებელ სატანას.

როგორც ცნობილია, ქრისტემ ორმოცი დღე იმარხულა უდაბნოში, რატომ, სახელდობრ, ორმოცი დღე? — ამ კითხვას ბევრი სვამდა, მაგრამ ნათელ პასუხს ყველა გაუბოდა. ვერც ჩვენ ვიტვირთავთ მასზე პასუხის გაცემას. ის კი ცნობილია, რომ რიცხვი ორმოცი ძველი აღთქმიდან წმინდა რიცხვად ითვლება. ზუსტად ამდენივე იმარხულა მოსემ. წარღვნა გრძელდებოდა ორმოც დღეს. ორმოც წელს იარაღნი დაეხეტებოდნენ უდაბნოში. ორმოცი როზგით ისჯებოდა საზოგადოებრივი წესრიგის დამრღვევი. ორმოცი დღე განიცდიდა ეგვიპტე ლეოს რისხვას. ორმოც დღეს ლოცულობდა მოსე თავის ხალხის ცოდვათა მოსანანიებლად... ორმოცისადმი ასეთ მიმართებას არ უპირისპირდება ქრისტე და მის ორმოცდღიან მარხვის საფუძველზე ეკლესიამ დააწესა „დიდმარხვა“.

ქრისტეს გამოცდა უდაბნოში მეტად ღრმა მითია ხელოვნებისათვის. მას, ცხადია, სხვაგვარი სარწმუნოებრივი მიზანი აქვს, მაგრამ ეს არის პრობლემა, რომელიც უწინაარეს ყოვლისა ხელოვნების ფილოსოფიურ პრობლემას წარმოადგენს. საკუთრივ ფილოსოფიისათვის ეს არ არის, ასე ვთქვათ, ყურადღების ცენტრში მოქცეული საკითხი (თეოლოგებისათვის კი, ცხადია, ის ერთ-ერთი უძირითადესია). მაშასადამე, ხელოვნებისათვის ეს არის, როგორც ითქვა, არა საკუთრივ ხელოვნებითი, არამედ ფილოსოფიური პრობლემა. ხელოვნებას აქვს, როგორც საკუთარ სტიქიაში მყოფი ინტერესები, ასევე ღრმად საანალიზო საკითხები, არსებითად, ეს იყო ფაუსტური პრობლემატიკის ლერძი. ამ პრობლემას მეტიმეტად დიდი ჩაღრმავება მოჰყვა ევროპულ ხელოვნებაში. იმავე შინაარსის გამოცდა გვაქვს ბუდას ცხოვრებაში. მაგრამ აღმოსავლური ხელოვნება არ წასულა ამ პრობლემის მიმართულებით, ყოველ შემთხვევაში ასეთი ფილოსოფიური რეფლექსიის სახე მას არ მიუღია.

როდესაც ბუდა გოტამა ტოვებს ცოლ-შვილს, ჰაერში მის წინაშე აღიმართება ბოროტ სულთა მეუფე მარა. მარა ბუდას მომხიბვლელ წინადადებას აძლევს. ოღონდ ნუ წავა იგი განდევილად და მარა მას ჰპირდება, რომ შვიდ დღეში შეიცვლება მისი სამეფოს ბედი, ის მი-



იღებს ოთხი ქვეყნის მეფობას და მის მიმდებარე ორი ათას კუნძულს. „... მაგრამ გოტამა ცდუნებას არ აპყვავ. თუმცა არც მარა სტოვებდა მას და ყოველნაირად ცდილობდა მოექცია ის მიღებული გადაწყვეტილებისაგან, — ვიდრე ბოლოს და ბოლოს თვით გოტამამ არ მოიპოვა სრული გამარჯვება ხის (ბოს) ქვეშ“. <sup>16</sup>

სპეციალისტებმა თავის დროზე 51 მსგავსება შენიშნეს ბუდასა და ქრისტეს მოძღვრებათა შორის. ერთ-ერთ უალრესად თვალსაჩინო მსგავსებას წარმოადგენს გოტამა ბუდას ხის (ბოს) ქვეშ და იესო ქრისტეს გამოცდა უდაბნოში. მაგრამ ჩვენ გვიანტერესებს ამ დიდ მსგავსებაში არის თუ არა დიდი განსხვავებაც. ხელოვნება გაცილებით უფრო მკვეთრად წარმოგვიჩინებს ამ სხვაობას. დასახელებულ რელიგიურ მოძღვრებათა შორის, როგორც ითქვა, თვალში გვეცემა მსგავსება. მაგრამ ამ ორ სამყაროს — ბუდასა და ქრისტეს რელიგიაზე დაფუძნებული ხელოვნება გვიჩვენებს, თუ რა განსხვავებული სულისკვეთებით წარიმართა ესეთიკეთი იდეალი.

როგორც ითქვა, ქრისტეს პარტნიორი სატანა უალრესად ინტელექტუალურ ოპონენტობას უწევს მას. ერთ-ერთი თქმულებით, უდაბნოში სატანამ ასეთი გამოცდა მოუწყო ქრისტეს: აიყვანა იგი ტაძრის თავზე და შესთავაზა ჩამოსულიყო დაბლა კიბით, ოღონდ არაჩვეულებრივად. ქრისტემ უკუაგდო სატანის ეშმაკობა — რა საჭიროა არაჩვეულებრივი ჩამოსვლა, როცა ეს შესაძლებელია ჩვეულებრივად.

სხვანაირია ბუდა-გოტამას სატანა. აი, ამ განსხვავებით ჩვენ უფრო ადვილად ვწვდებით აღმოსავლურ-დასავლური მსოფლშეგრძნების, ესთეტიკური გააზრების სხვადასხვაობას. ბუდა ბოდისატვამ წინააღმდეგობა გაუწია ეშმაკის გრანდიოზულობას. აქ სატანა უფრო ვეებერთელა ძალაა, ბუნების ძალთა სიმბოლიკური გამომხატველია და მოკლებულია „სახარების“ სატანისნაირ „ინტელიგენტურობას“. „როდესაც მარამ გაიგო ბოდისატვას ასეთი გადაწყვეტილების შესახებ, ის გამოცხადდა მასთან სპილოზე, რომლის სიმაღლეა 2400 მილი, ამ ურჩხულს 500 თავი აქვს, ათასი წითელი თვალი და 500 ცეცხლის ენა, ამასთან მას ჰქონდა 1000 ხელი, ყოველ მათგანში კი იარაღი ეჭირა და ეს იარაღები ყველა ერმანეთისაგან განსხვავდებოდა...“ <sup>17</sup>

საინტერესოა გოტამას (ბუდასა) და ამ გარეგან საშინელ ღემონთა არმიის ბრძოლა, რომელსაც წინ უძღვის ურჩხული მარა. აქ არის წმინდა გარეგნულ ძალთა შერკინება. რაც უნდა გააზვიადონ ეშმაკის ძალა, ბუდა გოტამას ის ვერაფერს დააკლებს. ამიტომაც აქ არც დაისმე-

ბა საკითხი — შეიძლება თუ არა ბუდამ ცოდვა მიიღოს. შინაგანად განიცადოს და შიგნიდანვე დაძლიოს იგი. ქრისტემ უნდა მიიღოს ტკივილი ისეთივე საშინელებით, როგორც საბრალო ადამიანმა. ბუდა ეშმაკასეულ ცდუნებას გარეგნულადვე აირეკლავს. ქრისტემ კი სულთან მიუშვა ეშმაკი და შიგნიდან უარყო იგი. ამიტომ, ადამიანის კონცეფციისა და მშვენიერების პრობლემატიკის პოზიციიდან აქ საინტერესოა შემდეგი გარემოება: ძველი აღმოსავლეთი ბუდას ფსიქოლოგიურ რყევებს, შინაგან ემოციურ სამყაროს არ გახსნის ხელოვნებისათვის. ქრისტიანობა კი სულიერ მღელვარებას აძლევს გზას. აღმოსავლეთი სულიერი მღელვარების ჩაკვლას ცდილობს. ღელვა სულში არ უნდა შედგეს. ამიტომ დაწინაურდა დასავლეთი, რომ მის რელიგიაში იყო პიროვნების თავის თავში თავისუფალი ჩახედვის გარკვეული შესაძლებლობა, თავის თავში დაუბრუნებელ ჩაძირვას კი არ ვგულისხმობთ, არა, ეს ის ჩაძირვაა, საკუთარ ტკივილს თუ სიხარულს გზა რომ მიეცემოდა. ამ პიროვნულმა, ღრმა ფსიქოლოგიურმა ნაკადმა, როგორც მიწისქვეშა მდინარემ, ისე გამოიარა შუა საუკუნეები და რენესანსის ეპოქაში ვულკანურად ამოაფრქვია შეგუბებული ტალღა ადამიანის მშვენიერი სულისა.

ბუდა სულში ეშმაკს არა თუ შეუშვებს, ახლოსაც არ იკარებს. ეს იმიტომ, რომ ბუდიზმისათვის მიუღებელია ცოდვის იდეა. ღვთიურ არსებაში ცოდვა არ არსებობს. რაც შეეხება ბიბლიას, როგორც ძველ, ასევე ახალ აღთქმაში ცოდვა თანამგზავრია ნათელი სულისა. ქრისტემ ხომ მიიღო და დაძლია, უკუაგდო ცოდვა, მაგრამ იგი ეზიარა მას, გაიგო ადამიანის ეს სასუსტეც. „თავისთავად ცხადია, რომ ბუდიზმში ცოდვის ამგვარად გაგებაზე ზედმეტია ლაპარაკი“<sup>18</sup>. როდესაც ბუდიზმი და ქრისტეს რელიგიათა მსგავსებაზეა მსჯელობა, გაკვირვებას იწვევს მსგავსების ფორმები და შემდეგ აღიძვრება ინტერესი იმ გზაჯვარედინს წარმოდგენისა, სადაც ისინი ერთმანეთს დაშორდნენ.

ცოდვის საზღვრები გვიჩვენებს, რომ აღმოსავლეთმა გული დაუარა, ევროპული ხელოვნება (ალორძინებიდან) სწორედ გულს, ვნებებს, სიხარულს, წუხილს გვიხატავს არა ასკეტურად მიზანმიმართული კუთხით, არამედ თავისუფლად. მას არ ეშინია თავისი ცოდვილი სულის გამოხატვისა. მას იმედი აქვს შეწყნარებისა, თვით უფალიც კი არ იყო უცოდველი! ასე წარმოგვიდგენს ევროპული კულტურა თავის კავშირს ქრისტიანულ რელიგიასთან, რომლის სახელით მას შუა საუკუნეებში

ზედმეტად ზღუდავდა ეკლესია. და აი, რენესანსის ტიტანებმა დაარღვიეს ეს ბორკილები.

როგორც ითქვა, ბუდა არამხოლოდ სულიერი მღვდვარების წინასწარალკვეთისათვის იღვწის, არამედ იგი ინტელექტუალური ინტერესის ჩაქრობას მიმართავს. ეს არის ნირვანა, ადამიანის სულიერ ინტერესთა შეზღუდვის რელიგია. თქმულების მიხედვით, ბუდამ 82 წელი იცოცხლა. ის დაუფარავად ქადაგებდა თავის შეხედულებებს ცხოვრების შესახებ. მაგრამ სადაც იწყებოდა აზრის სიღრმისაკენ მიმავალი კითხვები, ბუდა არა თუ პასუხს იძლეოდა, არამედ კითხვას იწუნებდა. „უეჭველია, იყო საკითხები, რომლებზედაც იგი უარს ამბობდა პასუხი გაეცა. ამ კითხვებს, მისი აზრით, შეიძლება დაეხმია გონება და სიბრძნის განვითარების ნაცვლად მისთვის ხელი შეეშალა... „რა ვიქნები მე მომავალ საუკუნეებში?“, „ვარსებობ თუ არა მე ნამდვილად?“ „საიდან მოვედი მე?“... ასეთი კითხვები მას ფუქ კითხვებზედ მიაჩნდა...“<sup>19</sup>

განდევლის თემამ მიიპყრო დიდ ხელოვანთა ყურადღება. განსაკუთრებით კი ლიტერატორებმა გამოიჩინეს დიდი წყურვილი ამ ფილოსოფიური თემატიკის წვდომისათვის.

როდესაც გოეთემ დემონურს უწოდა „სამყაროს სასიცოცხლო გამოცანა“ — იგი ამაში გულისხმობდა დემონურის არსის მიუწვდომლობას, მისი გამოცნობის დიდ წყურვილს. იღუმალების მომხიბვლელობითაა სავსე სწორედ დემონურთან დაკავშირებული ისეთი ფაქტი, როგორიცაა განდგომა ამა ქვეყნიდან უზენაესთან შეერთებისათვის. განდევლის თემა იმიტომაა საყურადღებო, რომ იგი გვიჩვენებს, თუ საითკენ მივყავართ აბსოლუტური განწმენდის ძიების გზებს. ე. ი. ადამიანი რომ მართლა წმინდა ღვთაებბრავად არსებობდეს, ამას თურმე ამოუწურავი სირთულეები ელოდება. სირთულე არის ისიც, რომ სამყაროსთან კავშირის ფარულ ძაფებზე უარი უნდა თქვას ადამიანმა, რათა განერიდოს „ცოდვის სოფელს“.

განდევლი არის ანტიდონკუიანი, მაგრამ მათ ერთი საერთო ღერძიც აქვთ. წარწყმედის წინააღმდეგ წარწყმედის ახალი ფორმებით იბრძვის განდევლი. ამ განდგომას აქვს ფიზიკურ-სულიერი ხასიათი. განდგომა, ფიზიკური ასკეტიზმი საფუძველია სულიერად წარწყმედის აცილებისათვის. მაგრამ ფიზიკურად ასკეტიზმი უფრო ადვილი მისაღწევია, ვიდრე ცნობიერად. არსებითად, წარწყმედისაგან ვერ თავისუფლდება „უბედური ცნობიერება“ (ჰეგელი). მაგალითად, წმინდა ანტონი ადვი-

ლად ძლევს ხორციელ სიამეთა მომხიბვლელობას. იგი ადვილად ახერხებს ხელი ჰკრას მდიდრულად გაწყობილ სუფრას, ოქროსა და ძვირფასეულის მომხიბვლელობას და თუნდაც ქალის სილამაზეს.

ანტონი არის (ფლობერის მიხედვით) თითქოს უმაღლესი წერტილი ადამიანის სულიერი სრულყოფილებისა, რომელმაც სულის სახელით, ღმერთის აბსოლუტური უფლებების მინიჭებით თავის თავში დათრგუნა თავისი სხეული, ამაღლდა თავის მიწიერებაზე. წარწყმედისაგან განრიდების თვალსაზრისით ესაა უმაღლესი დონე ადამიანის სულიერი სრულყოფისა. ამ აზრით მეტის გაკეთება ადამიანს არ შეუძლია. მაგრამ ვნახოთ, რომ ეს უმაღლესი დონე სულიერი სრულყოფისა მაინც როგორ ვერ განუდგება წარწყმედას სულის სფეროში. ფლობერი გვიჩვენებს, რომ სულის წამება გაცილებით მძიმეა, ვიდრე სხეულისა. ამიტომ ამ ნაწარმოებში წარწყმედა იწყება იმ მომენტიდან, როცა სცენაზე შემოდის ილარიონი, რომელიც არის ცოდნის სიმბოლიკა. „წმინდა ანტონის ცდუნებანის“ პირველ რედაქციაში ილარიონის სიტყვებს ამბობდნენ ლოგია, ცოდნა და თვით ეშმაკი. მაშასადამე, აქ რეფლექსია, ცოდნა ცოდვისა კიდევ სძლევს ცოდვას, მაგრამ ამავე დროს აჩენს ახალ ცოდვას.

რაც უფრო შორს მიჰყვება ადამიანი თავის არსებაში ხორციელუბნისა და სულიერობის საზღვრების ძიებას, აღმოაჩენს, რომ ხორციელუბნისაგან სული ვერსად ვერ თავისუფლდება. თითქოს სამყაროს უსასრულობასაკვით მიდის ზევით სულიერი სიწმინდე, რაც იმას ნიშნავს, რომ სული დაუბრუნდეს თავის პირველ არსს — წმინდა სულს, უზენაეს სულს, მაგრამ ამ ლტოლვის გზაზე ცოცხალი არსება სიცოცხლის ტვირთისაგან ვერ თავისუფლდება. ასე მიადგა ქრისტიანობა სულის ხორციელუბნისაგან განტვირთვის ძიებას და მისი აბსოლუტური განხორციელების შესაძლებლობას სიკვდილის გზით. „ქრისტე აღსდგა მკვდრეთით, სიკვდილისა სიკვდილითა დამთრგუნველი“.

გაწმინდოს სული ხორციელი ვნებისაგან და ამაღლდეს ზეციურ, წმინდა სულიერ მდგომარეობამდე, — ასეთია წმინდა ანტონის მისწრაფება, დიდი ძალა და თვითგეგმა. მაგრამ ერთი რამ არის ძალზე საგულისხმო. ანტუან პადუანელი ასკეტიზმის სანიმუშო წარმომადგენლად აღა ცნობილი.

საინტერესო იქნებოდა, თუ რამდენად ემთხვევა იგი თავისი ცნობიერების რეალური მდგომარეობით, ფლობერის მწერლურ, „წარწყმედილ“ ცნობიერებაში გადატანილ ანტონს. თვითონ ფლობერი წერდა,

რომ „წმინდა ანტონში“ მე თვითონ ვიყავი წმინდა ანტონი და როგორ-  
ღაც დამავიწყდა ამის შესახებ“. რა თქმა უნდა, ფლობერს წმინდა  
ანტონის სახით აინტერესებს ადამიანის ასეკეტური ბუნება. მაგრამ ეს  
მან იცის მხოლოდ წარმოდგენითი და არა პრაქტიკული გზით, თუმცა  
ფილოსოფიურად, გენიოსს, საზოგადოდ, სულათ სულში შეუძლია  
მიწვედეს ადამიანის ბუნებას.

წმინდა ანტონის განდგომის, ე. ი. სამყაროს ჯაჭვებისაგან მისი  
განთავისუფლების გზების ძიებისას, მწერლის ფანტაზია აღმოაჩენს,  
რომ, რაც უფრო ბევრ ჯაჭვს შემოიხსნის იგი, მით მეტი ჩნდება. სადაც  
სხეული ცოცხლობს, სულიც მის ხვეულებშია, სულს მასში უდგას ძი-  
რი და იგი თავის თავისაკენ დაბრუნების გზაზე წისაღმდეგობას განიც-  
დის. ამიტომ მიდის ქრისტიანობა სიკვდილის ზემისაკენ. მაგრამ სი-  
კვდილიც არის და სიკვდილიც. სიკვდილი არის უმაღლესი ხსნა, რო-  
გორც არარობა — ბუდიზმისათვის. სიკვდილი არის ნათელი რაობა  
სულისა, ასეთია ქრისტიანობის პრინციპი. სიკვდილისადმი მიმართება,  
სიკვდილისაკენ მისწრაფება, ლტოლვა შეიძლება აიხსნას, როგორც სი-  
ცოცხლისადმი ზიზღით, ისე სიცოცხლის სიყვარულით. ჰიმნოსოფისტი  
სწორედ ასეთ ბუდაისტური სიკვდილის შესახებ ამბობს: „მე ვტოვებ,  
ქუჭყიან სასტუმროს საკუთარი სხეულისას, უხეშად ნაგებს ხორცისა-  
გან, წითელი სისხლისაგან, დაფარულს საზიზღარი ტყავისაგან, სავესს  
უწმინდურებათ და ჯილდოდ ბოლოს და ბოლოს გადავდივარ ძილისა-  
კენ, უღრმეს წიაღში აბსოლუტური არარობისა“ (ფლობერი).

წმინდა ანტონი მას ქრისტიანულ პასუხს აძლევს: „აჰ! ჰიმნოსოფის-  
ტო!.. ასეთი სიკვდილი ჩვეულებრივია ინდოელ ბრძენთათვის. კალა-  
ნოსმა თავი დაიწვა ალექსანდრეს თანდასწრებით, მეორემაც იგივე  
ჰქნა ავგუსტოსის დროს. სიცოცხლისადმი რა ზიზღით უნდა იყო  
გამსკვალული?!“

დონ ჟუანი და განდევილი ერთი და იმავე ღერძის დაბოლოებებია.  
განდევილი ებრძვის პირველ რიგში დონ ჟუანურს. დონ ჟუანი კი  
ებრძვის განდევილურ ხუნდებს. განდევილი, რაც უფრო მეტად აღმო-  
აჩენს დონ ჟუანურს, მით მეტად უახლოვდება დონ ჟუანს, წინააღმდეგ  
თავისი ნებისა. მაგრამ უახლოვდება არა დონ ჟუანურად, არამედ  
წინააღმდეგობრივი გზით. მასშიც ჩანს სწორედ ის დემონური, ერო-  
ტიკული და ცნობიერებამ რაც უფრო მეტად გაანათა მისი მტერი, მით  
უფრო თავს ვერ იხსნის მომჯადოებელი ძალისაგან და ეს მომჯადოებელი  
ძალის წყარო ცნობიერების შინაგან სფეროებში ინაცვლებს. განრიდება

სიყვარულისაგან, შიში სიყვარულისა კიდევ უფრო აძლიერებს სიყვარულს. რადგან მასში კიდევ უფრო მეტია იღუმალის მომხიბვლელობა. სიყვარულმა, ვითარცა დემონმა, არ იცის ნება გონებისა, მისთვის მთავარია იქ დაიბუდოს, სადაც გულს ნახავს სიყვარულის მწველი გრძობისათვის. და თუ ის იქ აღმოჩნდა, სადაც მას ნება არა აქვს, იზრდება ცეცხლი სიყვარულისა. სიყვარული აკრძალულ სფეროში დემონურ მომხიბვლელობას იძენს. სიყვარულს თავისი ნება აქვს, მისი სამეფუფეო არის გული, გრძობათა წყარო.

მსახური ღვთისა მოწოდებულია განერიდოს ვნებას სიყვარულისა. მღვდელი პირველ რიგში მოწოდებულია გაუფრთხილდეს სულს, მის სიმშვიდეს, ღმერთთან ერთიანობას, მაგრამ მღვდელი ბუნების შვილია და მასაც ეტანება იგი. ვისაც ყველაზე მეტად ეკრძალება, იქნებ ყველაზე მეტად მას დასდევს სიყვარულის ფარული ცეცხლი. „მეყვარებულ მღვდელი მშენიერი თემაა დრამისათვის“ — წერდა ზოლა თავის რომანში „აბატ მურეს შეცოდება“.

ემილ ზოლამ არაჩვეულებრივი სილამაზით გვიჩვენა ეს შინაგანი დრამა, ბრძოლა სულსა და გულს შორის. ზოლას მიზანია უმაღლესი ზიზნის სამსახური, ღვთაებრივის გამარჯვების, მისი უზენაესობის ჩვენება. ამიტომ იგი ამ რომანს წინასწარ უწოდებდა — „რელიგიური გატაცება გამოსახატავი დროისა“, თუმცა ერთ-ერთი რეცენზენტი ამ რომანის შესახებ წერდა: „ეს ყველაზე უფრო უზნეო რელიგიური რომანია „რუგონ-მაკარების“ მთელი სერიიდან. ესაა ახალი „შეცოდება“ ბატონ ზოლასი, მისი ახალი მომაკვდინებელი ცოდვა“.

რალაც წარმოდგენილი სილამაზის, სწორედ მუსიკალური, ერთიკული, ლირიკული ეპიზოდებია აბატ მურეს ღვთისმშობლისადმი ტრფობა. ესაა მართლაც ულამაზესი „ცოდვა“. აბატ მურეს უყვარს ქალწული მარიამი. უყვარს არა ისე, პლატონურად, მხოლოდ სულს ენაზე, არამედ უყვარს ისე, როგორც ჰაბუეს ქალი. ღვთისმშობელი არ არის მისთვის მხოლოდ ხატი, ის არის მისი უდიდესი ტრფობის საგანიც. ესაა სიყვარული წარწყმედილი და ცოდვილი, რომელიც ძარცვავს ღვთისადმი ერთგულებას. ადამიანის სულში ამდაგვარი გრძობის შესახებ ლაპარაკი საჩოთიროდ გამოჩნდებოდა რეალობაში. მსგავსი რამ სინამდევალეში რელიგიური, უნებრივი კანონის ხელყოფად გამოჩნდებოდა, მაგრამ ზოლას ფანტაზიამ ეს ცოდვა ულამაზესი გახადა. აბატ მურეს ისე უყვარს ღვთისმშობელი, რომ არის მასში რალაც იღუმალის, მომხიბვლელის, დასამალის, წარმტაცის. დემონური... შაოსანი ბერის

ხშირად საყვედურობდა აბატს ღვთისმშობლის უკიდურესი გაღმერთებისათვის. ის ამბობდა, რომ ამგვარად მღვდელი ძარცვავს ღვთის სიყვარულის წილს. მისივე აზრით, ასეთი გაღმერთება ამსუბუქებდა სულს, აძლევდა რელიგიას რაღაც ქალურ ხასიათს.

„ახლა ის მის სახელს მხოლოდ ჩურჩულით წარმოთქვამდა და ყოველთვის მისი გული გაიჩინებოდა ხოლმე, როდესაც ლოცვის დროს მისთა ბაგეთა მოსწყდებოდა მის მიერ გაღვთიურებული სახელი. ის უკვე აღარ ოცნებობდა ბავშვურ თამაშობებზე ღვთაებრივ ბაღში, ის ოცნებობდა ამ ნათელი ღაწვების შეუწყვეტლივ ჰერეტაზე, იქამდე უბიწოზე, რომ ის ვერც ბედავდა შეხებოდა მას თავისი სუნთქვით. თვით ღვთისაღმკვეთი უმაღლესი, რომ ასე ძლიერ უყვარს ქალწული მარია-მი“.

აქ გრძნობის რეალური ადრესატი არაა ხორციელი არსება, მაგრამ იგი რამდენადმე ამ სახის მაგივრობას ასრულებს. თავის მხრივ აბატის გულში ამ სიყვარულს ახლავს სიფაქიზე; რომელიც იდეალური სინამდვილის თავისებურებაა. ამიტომაც ეს სიყვარული იშვიათი რამ მსოფლიო ლიტერატურაში. „აბატ მურეს შეცოდებანის“ ამ ეპიზოდს რამდენადმე მოგვაგონებს გრიგოლ ორბელიანის ლექსი — „თამარის სახე ბეთანიის ეკლესიაში“.

### განდევილობის იდეა ქართულ კოზმიაში

განდევილობის საკითხი უმთავრესი იყო რელიგიური მწერლობისათვის. საპირისპირო თვალსაზრისით იგი უაღრესად საინტერესო პრობლემა გახდა აგრეთვე სიტყვაკაზმული მწერლობისათვის.

აგიოგრაფიულ მწერლობაში მწირი ყოველთვის გამარჯვებულია. სხვანაირი ლოგიკა აქ დაუშვებელია. საერო ლიტერატურაში მწირი მარცხდება. განდევილობა ნიშნავს წუთისოფლის ვნებათა ღელვასთან ყოველგვარი კავშირის განწყვეტას. მაგრამ ლტოლვის (განრიდების) უნივერსალური საგანი არის ქალი. მამაკაცი ასევე პირველსაზრუნავია ქალისადმი მიმართული ყოველი ემოცია ალკვეცოს. მაგრამ, რაც მეტად განელტვის მწირი ქალის თილისმას, მით მეტი შეუპოვრობით აედევნება მის ფიქრთა ღენას ეს მოუშორებელი დემონი. ამიტომაც ვუწოდებთ ამ პრობლემას დონეუანურის მეორე მხარეს. მწირი ისწრაფვის დონეუანური საწყისის ამოძირკვას, მაგრამ ვერ აღწევს რა მას, მასში იმარჯვებს სწორედ დონეუანური საწყისი. დონ ეუანი წინა

აღმდგომბას არ უწევს გულის ცემას, ლამაზი ქალის ხილვისაგან მომტებულს; მის ათრთოლებას თვით შემოქმედის წეს-განგებას გადააბრალელებს. დონ უჟანი სურვილთა ბუნებისეულ ნებაზე მიშვების გამოხატულებაა, ხოლო განდევილი, ფიქრთა სიწმინდის მლოცველ-მმარხველი, თურმე ხანგრძლივ აგუბებს თავის არსებაში ქალისაგან მოხლედულ ვნებებს, რაც შემდგომ ერთბაშად ამოხეთქავს და წალეკავს გრძნობებისათვის საგულდაგულოდ ნაშენ ჯებირებს. საერო მწერლობამ განდევილობის იდეა დაუძლეველ, მიუღწევველ იდეად გამოაცხადა. ფსიქიკა არ არის თვითმმართველი. იგი არ წარმოიდგინება წინააღმდეგობის კანონის გარეშე. საამისოდ გავიხსენოთ ფილოსოფოსთა მიერ ზშირად მოხმობილი თქმულება: ერთი დედაბერი ოქროს ამზადებდა. ყაჩაღებმა მას მოსთხოვეს ოქროს მიღების საიდუმლოება. დედაბერი იძულებული გახდა გაცეა რეცეპტი. როცა მათ ყოველივე აუხსნა, დედაბერმა ბოლოს დასძინა: ოქროს დამზადებას რომ შეუდგებით, არ იფიქროთ თეთრ დათვებზეო. საკითხავია, შეძლებდნენ თუ არა ოქროს მაძიებელნი — არ ეფიქრათ თეთრ დათვებზე.

განდევილობის პრობლემის ახლებური, მხატვრულ-ფილოსოფიური განხილვისათვის ქართული მწერლობა დიდი ხნიდან მზად იყო. მას ფესვები თხუთმეტსაუკუნოვანი აგიოგრაფიული მწერლობის წიაღში ჰქონდა გართხმული. მაგრამ იდეა, მისი გადაწყვეტის კუთხე ევროპია და რუსული ლიტერატურიდან მომდინარეობდა.

ილია ჭავჭავაძემ გააფართოვა ქართული ლიტერატურის თემატიკური რკალი; ჩვენი მწერლობა მან მრავალ, ევროპული ლიტერატურის დვიძლ პრობლემას აზიარა. რომ არა ეროვნულ-ლიტერატურულ ინტერესთა მოწიფულობა, განდევილობის იდეის ამ დონეზე აზიდვა შეუძლებელი იქნებოდა. წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი ჩამოტანილ-თავს-ძოხვეულ უცხო სხეულად დარჩებოდა. ილია ჭავჭავაძეც სწორედ ამ იდეათა თანამოზიარეა, რაც მისი ერის დვიძლ პრობლემებს შეეხება. ილიამ ჭეშმარიტად ევროპელი მწერლის დონით შეხედა ამ უაღრესად ღრმა საკითხს, — ადამიანის ადგილსა და მისიას წუთისოფელსა თუ ზესთასოფელში. ვერ ვიტყვით, რომ პოემა „განდევილი“ დატვირთული იყოს მაინცდამაინც ქართულ-ისტორიული სინამდვილის კონკრეტული ნიშნებით. ეს თავისებურება უფრო პოეტური ფამოსახვის ხერხებში იჩენს თავს. პოეტი, ამ შემთხვევაში, ზოგადსაკაცობრიო თემატიკის ასპარეზზე გრძნობს თავს და განიხილავს არამხოლოდ ქართულ, არამედ საქრისტიანოს, კულტურულ პრობლემას. ილიას შემოქმედების უაღრე-



სად ეროვნული ხასიათის უცილოდ აღიარება სრულიადაც არ ნიშნავს მისი ეროვნული მნიშვნელობის შემოზღუდვა-გამიჯენას ევროპული მწერლობის საერთო მისიისაგან. ბუნებრივია, „მგზავრის წერილებს“ ავტორი, გოეთეს ოლიმპიურობისა და მყინვარის დიდებულებისადმი გამწყვრალი პოეტი, რომელიც მოძრაობის, მოქმედების დაუღალავი მქადაგებელია, ცხოვრებისაგან განდგომის იდეას სხვაგვარად ვერ გადაწყვეტდა. თითქოსდა ილია ჭავჭავაძისაგან აქ მეტ წყრომას უნდა მოველოდეთ. მაგრამ არა. განცვიფრებას იწვევს ის პოეტური სიტბო, მწირისადმი საოცარი მოწინება და სიყვარული, რასაც პოეტი ავლენს. ამ მხრივ შეიძლება იგი აშკარად განვასხვავოთ ევროპული ლიტერატურის ავტორთაგან, რომლებიც თითქოს დასცინიან თავიანთ მწირს, ყოველ შემთხვევაში, რომანტიკული ირონიის ღიმილი საკმაოდ ხშირად იგრძნობა მის მიმართ. ილია ჭავჭავაძე არ გვაცნობს მწირის აღრინდელი ცხოვრების გზას, დაბეჭითბით, ვრცლად, შთამბეჭდავად გვისურათებზა მწირის სულიერი სიწმინდით აღსავსე სახეს:

არ იყო ხნიერ, მაგრამ ვით წმინდანს  
სულის სიმაღლე ზედ დარჩენოდა.  
ზედ ეტყობოდა, რომ სული მისი  
სულ სხვა მსოფლიოს შეპხიზნებოდა.  
სახე გამხდარი, კუშტი და მწყვრალი  
სიწმინდის მადლით დაპშვენებოდა.  
და მალას შუბლსა, ნათვად შეკრულს,  
შარაენდელი გადაჰყენოდა...

ილია ჭავჭავაძე ქრისტიანულ სიწმინდეს კი არ გმობს'. არამედ განდგომას, რასაც ისევ ქრისტიანულად უწუნებს მწირს. მას მიაჩნია, რომ წმინდანი ხალხში უნდა ტრიალებდეს, თუმცა ხალხში ტრიალი, ასკეტთა რწმენით, ბოროტების სამეუფოა:

სადაც მართალი გზას ვერ აუქცევს  
განსაცდელსა მას ეშმაკისასა.

მწერლები, რომლებიც მწირის პოზიციას იმთავითვე განწირულად ცნობენ, ამოღიან სწორედ ქრისტეს მოძღვრების პირველარსიდან; გაიხსენებენ, რომ თვით ქრისტე არ იყო მისივე მიმღევიარ ასკეტთა. ხასიათის ასკეტი. სახარებიდან იხსენებენ იმ ადგილს, როცა ქრისტე ჰალმის რტოს ჩრდილს შეეფარა. ანდა, როგორც უკვე ითქვა, იოანე ნათლისმცემლის მოწაფეთა მკაცრი ასკეტური ცხოვრების შესახებ ქრისტეს აზრი, — რომ ღმერთს მსხვერპლი კი არა, სიყვარული უნდაო.

ილია ჭავჭავაძე, ისე როგორც ფლობერი, ზოლა, ტოლსტოი და სხვანაირი. რწმენისადმი შინაგან ერთგულებასა და სიწმინდეს ქადაგებს, რაც მიღწეულა უნდა იქნას არა წუთისოფლისაგან განრიდებით, არამედ წუთისოფლის შუაგულში ტრიალით. მასათვალისწინებელია ერთი გარემოებაც. ილიას განდევნილი პოემის გმირია. ლიტერატურულმა ელემენტმა. ალბათ, გარკვეულად განაპირობა ისიც, რომ პოეტი არ მიდის განსაკუთრებულ, შინაგან დრამატულ გართულებებზე. ამიტომაც ნაკლებად გვაქვს აქ ამ თემასთან დაკავშირებით თავჩენილი ფსიქოლოგიზმი. მაგალითად, ტოლსტოის გმირის დრამატული შინაომის მიზეზია ის, რომ მის რწმენას შიგნიდანვე დაჰყვა ექვის, რწმენის მღვდელის იგი რწმენის რეფლექსიას ახდენს, თავის რწმენას განიხილავს, ეკვობს, კოკმანობს და ვერ აღწევს ქრისტიანულ, შინაგან, სულიერ სიმშვიდეს. ილია ჭავჭავაძის პოემაში ქალის სახის არეკვლაც არა გვაქვს ისეთი ევროპული ლიტერატურული მუხტით, რომელსაც მამაკაცის სამყაროში ევოლუციური დიდი აფორიამება მოსდევს. უფრო სწორად, ქალის გამოჩენის სურათი აქ არა გვაქვს ეროტიკული დასაბამის საგულდაგულო ძიებით. რასაც ქართული რიდის, სიმორცხვის პოეტური ზღურბლიც განაპირობებდა. აქ პოეტი ძალიან შორსაა ფსიქოანალიზის კოგნიტიურ ქალისა და მამაკაცის გულში ჩახედვისაგან.

1883 წელს დაწერა ილია ჭავჭავაძემ ეს მშვენიერი პოემა. ერთი წლის შემდეგ მას მოჰყვა აკაკი წერეთლის „თორნიე ერისთავი“. თუ ილიამ უფრო ზოგად პლანში განიხილა ეს პრობლემა, აკაკი წერეთელმა ასექტიზმის არსი წმინდა ქართულ-ისტორიულ ნიადაგზე წარმოგვიდგინა. ტრადიციის საპირისპიროდ, აქ ქალი არ არის წარმოდგენილი. „თორნიე ერისთავი“ თუმცა ისტორიულ სინამდვილეს ასახავს, იგავს სარკე ქართული ქრისტიანობის ბედ-იღბლისა.

იოანე და თორნიე-იოანე ათონელები, მკლავმავარი და გულმავარი მხედართმთავრები, ფიზიკურსა და გონებითს ენერგიას მამულის დაცვას ახმარდნენ. დაუფლურდა სხეული და ეს რაინდები სულს განსპეტაუებაზე ზრუნვას შეუდგნენ. მიწიერი ჯანი და ენერგია მშობელი მიწის, საქრისტიანოს დაცვას მოახმარეს, სულიერი შინაარსი კი ღმერთს უძღვნეს. ჰუმანიტად რომანტიკული სურათია. ესაა არა დაპირისპირება ბუნებასთან, არამედ წარმართვა ბუნებრივი ძალისა და ენერგიისა ქვეყნის, იდეის გადასარჩენად. ფიზიკურ მტერს ფიზიკური დახვედრა სჭირდება და არა სულის შებერვა. ლოცვა-კურთხევასთან ერთად რაინდულ მკლავს ითხოვდა ქვეყანა.

„თორნიკე ერისთავი“ დიდებულად გვიჩვენებს ქრისტიანობის ქართულ თვისებას, მის ქართულ ფორმას. ეს სარწმუნოება და მისი თეოლოგიური ინტერპრეტაცია უდავოდ ეროვნული ნიშნითაა პოემაში გამოხატული. კათალიკოსისა და თორნიკეს დიალოგი უაღრესად თავისუფალი, ადამიანური განსჯის სურათს გვიდგენს, რომელიც საეკლესიო ორთოდოქსალური კანონებით არ არის შეზღუდული. აქ ცის ყოველ არგუმენტს მიწის არგუმენტი ეპასუხება. სისხლით ფარ-ხმალის შეღებვა ძნელი წარმოსადგენი და წარმოსათქმელია სამღვდლოების ბაგეთაგან. როგორ უნდა მოიქცეს ყოფილი სარდალი. აწ ბეზად აღკვეცილი? აი, პრობლემა! კათალიკოსი თორნიკეს თავისუფალი მოაზროვნის სიტყვებით მიმართავს:

ნუთუ შენ. მართლა, რამე გგონია  
ცარიელ სიტყვით ღეთისა დიდება?  
განა ღვაწლია ხორციელისგან  
ამა სოფლისა კრძალვა-რღება?  
და ეს ქვეყანა მშენებით სავსე,  
შემოქმედების გამოხატელო,  
ნუთუ მითომ გაქვს მონიჭებული,  
რომ ჩვენს ნებით ავიღოთ ხელი?

თავისთავად პოეტის ეს აზრები კი არ იწვევს გაკვირვებას. საეკლესიო-ლია ეროვნული ფსიქოლოგიის წვდომის აკაკისეული სიღრმე და ფორმით სისადავე. ქართველი ხალხის სარწმუნოება სულს და სხეულს მტრულ სამყაროდ არასოდეს სახავდა. ბუნებრიობის წინააღმდეგ ამხედრება კი არა, ბუნებრივის ღვთაებრივი მიმართულებით წაძლოლას გზებს ეძებდნენ ქართველი მოწამენი. ვინც უარყოფს

ბუნების ყოველგვარ მოხოვნ-ლებას,  
ის უარსა ჰყოფს თვით შემოქმედსა!

თეოლოგიური საუბრების სიღრმეში სწრაფვა ხშირად შთანთქმულა ბუნდოვანების ბურუსში. აქ კი მომხიბვლელია სისხარტე პოეტის არგუმენტაციისა. დასაბუთებისათვის ამოსავალია ქრისტეს არამხოლოდ გამონათქვამები, არამედ თვით მისი ქცევების ნიმუშები. ქრისტე ორმოც დღეს უდაბნოში რომ იმარხვიდა, პოეტისეული ინტერპრეტაცია

განა ამ სოფელს ის უარყოფდა?

ქართული ფსიქიკის, ხასიათის ნამდვილ სურათს გვაძლევს. ქართველმა ხალხმა ქრისტე იმგვარად დაინახა, შეიგრძნო და შეიყვარა, რაგვა-

რადაც განაწყობდა მას მისი ქვეყნის რეალური ყოფა, მისი მიწა-წყალი, ისტორიული აუცილებლობა მტრების ხმალდახმალ მოგერიებისა:

საქმეა, მხოლოდ საქმე საჭირო,  
გულიცა წმინდად დაბადებული,  
და ქვეყნიერის კეთილ ზრახვებით  
სული სიწრფელით გაახლებული.

ქართველი კათალიკოს-მოძღვარი ქრისტეს მცნებას ერის რეალურ მდგომარეობას უფარდებს და მსჯელობს ჭეშმარიტებისაკენ მიმართული ცოცხალი საბუთებით, და არა წინასწარი, აკვიატებული დოგმებით. პატრიარქის ეს სიტყვები ქართულ-ვაჟაკური იერიითაა ნათქვამი, მეტია მასში ადამიანური, ვიდრე შუა საუკუნეების ასკეტური ფანატიზმის ეპოქისათვის იყო ნიშანდობლივი.

გასაერცლებლად ქრისტიანობის  
საქმად არის, დიხაჯ, ჭვარი,  
მაგრამ მის მტრების მოსაგერებლად  
ხშირად გეჰირდება ხმალი და ფარი!..

აკაკი წერეთელმა გვიჩვენა, რომ როგორც ადამიანის სული და სხეული არ ცოცხლობს უერთმანეთოდ, კულტურის, სიკეთის შემოქმედი ქართველი არ არსებობს ქრისტეს მოძღვრების გარეშე. მხოლოდ ქრისტიანულ საქართველოს ძალუძს X საუკუნის ბიზანტიის შერყეული ტახტის კვლავ გამაგრება, მხოლოდ ასეთ საქართველოს შეუძლია შვას კულტურა სინათლისა, სიკეთისა.

ილია და აკაკი მოქმედების, მოღვაწეობის გულმხურვალე მქადაგებელნი, ერის გამომღვიძებელნი ადამიანის სიმშვენიერის იდეალს ხედავენ ერისთვის, სიკეთისათვის გარჯაში, პირადი მსხვერპლის გაღების შნოსა და ლაზათში: ისტორიის ქარცეცხლში მყოფი ერი, რომელსაც

რომ მივემხვერპლოთ, თავი შევსწიროთ  
მისსა დიდებას საკურთხად და ძღვნად.  
და ეს ძღვენია კეთილი საქმე,  
ქრისტიანობის სვეტიცხოველი...

მტრების გარემოცვის რკალი ხშირად წრედ იქცეოდა, ცხადია, უმოქმედობის ვითარებას ვერც ისურვებდა, ვერც მოაპოვებდა. „მოძრაობა და მარტოდ მოძრაობა არის... ქვეყნის სიცოცხლისა და ძალის მომცემი“. ადამიანის მაღალი მისია, მისი ესთეტიკური ხიბლი ქვეყნისათვის წვისა და დაგვის რაინდულ ძალას მოითხოვდა მამულიშვილთაგან.

მხოლოდ ასეთი ღელვა ანათებს სულს, დიდი ვაჟას სიტყვებით:

მხოლოდ მაშინ ვარ ბედნიერ,  
როცა ვარ შეწუხებული,  
როცა გულს ცეცხლი შედება,  
გონება მსჯელობს საღადა.

ასე ესმოდათ ადამიანის წმიდა მისია ქართველი ერის ყოველი დროის პროგრესულ მესვეურებს.

ადამიანის ვინაობა, არსობა, კაცურ-კაცობა მრავალნაირი კუთხით აინტერესებდა ქართულ მწერლობას. მან სხვაგვარ ასკეტიზმსაც მიაპყრო ყური. ქრისტიანულ-მოწამეობრივი ცხოვრება გულისხმობდა უარყოფას მიწიერისას, ყველაფრის ზეცისთვის მიკუთვნებას. იგი მოითხოვდა ხორციელი პასიურობის სანაცვლოდ სულიერ აქტიურობას. სულიერ სიწმინდეს, შეერთებას, თანაზიარობას ღვთაებრივ სულთან. იგი მიზნად ისახავდა სრული ანგელოზური სიწმინდის კავშირს მხოლოდ ღვთაებრივ სამეუფოსთან, უარს ამბობდა რა ხილული ქვეყნის დემონურ სამყაროსთან საერთო ენის გამონახვაზე. მაგრამ საერო ლიტერატურამ სწორედ დემონურთან აზიარა ანგელოზურისაკენ სწრაფვის ეს გზა, აღადგინა რა ხორციელი უფლებები მიწიერი ქმნილებისა. მაგრამ საკითხი ყველა შემთხვევაში შეეხებოდა საამქვეყნიო პასიურობის მიზანდასახულებას. ასკეტი ნიშნავს განდგომას ყოველგვარი, საამქვეყნიო ღვაწლისაგან. ამიტომაც მასში უნდა ჩაკედეს ხელოვანი, შემოქმედი.

ევროპული ლიტერატურის, ხელოვნების უღრმეს, უმდიდრეს პრობლემას წარმოადგენდა ფაუსტური გარიგება სიბრძნის წყაროსთან. არა იმდენად წიგნთა ნახელობით, ციურ ფიქრთა შინაგანი ენერგიით ამოაფრქვია ამგვარ ცნობის ჟინმა დიდი ვაჟას შემოქმედებაში. „გველას მკამელი“ დემონურ-ასკეტურის პრობლემას აშუქებს. არამხოლოდ ღვთაებრივი სიწმინდისაკენ ლტოლვა წარმოშობს ასკეტიზმს, არამედ სიბრძნის წვდომა, სამყაროს იღუმალების გონებით წვდომაც თავისებურ ნაცვალგებას ითხოვს. ბუნების იღუმალებათა გასწვრივ შეღწევა ჯერ საკუთარ არსში ნიადაგის მომზადებას ითხოვს, საკუთარი ბუნებრივი საწყისის იმ პრინციპებით წარმართვას, დაქვემდებარებას, რაც აუცილებელია მოვლენათა იღუმალი ენის დაუფლებისათვის. ესაა ინტელექტუალური ასკეტიზმის პრობლემა, რაც ადამიანის არსის გააზრების საკვირველ სიღრმესა და მაღალი ნიჭით მომადლებულ კულტურაზე მეტყველებს.

**რენესანსის ეპოქის აღამიანი**

გაკვირვებას იწვევს შუა საუკუნეების ღრმა ძილიდან, სიბნელიდან ეგოდენ დიდა ერთმულთ გამოღვიძება. რა თქმა უნდა, მაღალ რენესანსს ფესვები XIII საუკუნიდან, პროტორენესანსიდან მოსდევს, მაგრამ XV—XVI საუკუნეების იტალიური კულტურა დიდი სოციალური და კულტურული აფეთქების უდავო სურათს ქმნის.

ასეთ რენესანსულ აფეთქებას თავისი სოციალური მიზეზები ჰქონდა. ამ ეპოქის მკვლევართ გაკვირვება ცხადად ემჩნევათ, როცა იმდროინდელ სოციალურ-პოლიტიკურ სინამდვილეს განიხილავენ. ეს არის უაღრესად წინააღმდეგობებით აღსავსე ცხოვრება, დიდი მორალური გზებისა და დიდი ამორალიზმის დრო, ტირანიისა და ამავე დროს პიროვნების თავისუფლების დროც... უცნაურია პაპების რეალიზმი. საეკლესიო მამები საუკუნეების განმავლობაში ჩუმად სკოდავდნენ ღვთის წინაშე ხორციელი გატაცებებით, მაგრამ საილუმპოვებას მკაცრად უნახავდნენ ერთმანეთს ეკლესიის წიაღში. საერო პირთაგან კი ისინი კვლავ მკაცრად მოითხოვდნენ სიწმინდის ნორმებს დაკვას. მაგრამ აი, რენესანსის ეპოქაში საეკლესიო პირები, პაპები, კარდინალები, საზოგადოდ სამღვდელოება, ჰერცოგებთან ერთად ქეიფობენ, ნადირობენ კიდევ, ჰყავთ უკანონო შვილები და ავადდებიან „ჯრანგული ავადმყოფობით“. ეს გარყვნილება უცნაურად გაიზარება ისტორიული თვალსაზრისით. მორალის დაცემას, ცხადია, ვერავინ დავესახავს დადებით მოვლენად, მაგრამ აქ კვლავ გვაგონდება ენგელსის ცნობილი აზრი ბოროტების შესახებ, ჰეგელისეული ბოროტების ცნებასთან დაკავშირებით. ბოროტება სპობს ბოროტებას — ასეთი დიალექტიკური თავისებურებაც ახასიათებს საზოგადოების განვითარებას. აი, სწორედ საეკლესიო პირთა ასეთი თავაშვებულობა იყო იმ

შუასაუკუნეობრივი ბორკილების უებარი წამალი. ამ ხუნდებს კეთილი ძალები ასე ვერ დაანგრევდნენ.

ჩვენ გვახსოვს, რომ ათენური კულტურის აყვავების მიზეზი მ-ს დემოკრატიულ სულისკვეთებაში იყო ჩაწნული. ახლა იტალიური პოლიტიკური სინამდვილე სხვაგვარია. რესპუბლიკის დროს აქ ტირანია ბატონობს, მაგრამ უცნაური ისაა, რომ სწორედ ეს ტირანია იწვევს ხალხის გამოფხიზლებას, თავისუფლების ძიებას. აზრთა სხვადასხვაობას. მით უმეტეს, რომ ეს დესპოტიზმი რალაცნაირად მოერგო თუ თვით გახდა დამთმობი გენიალური ადამიანებისადმი, მათი შემოქმედებისადმი. ტირანები მოხიბლული არიან. გატაცებული არიან ხელოვნებით და საკვირველ დათმობებზე მიდიან ამ ახალი ესთეტიკური სინამდვილის ავტორების წინაშე. „სრულიად სხვაგვარ გავლენას ახდენდა ბუნებათ მომადლებულ ადამიანებზე დესპოტიზმი, რამდენადაც პირად მისწრაფებათა სხვადასხვანაირი მიმართულებანი საზოგადოებრივ გარემოში არასოდეს ისე არ იჩენს თავს. როგორც მოქალაქეთა პოლიტიკური უუფლებობის დროს“.

იტალიური რენესანსი ეს მართლაც ადამიანის ადამიანად ქცევის ეპოქა იყო. ადამიანი ისე არასოდეს გათამამებულა, ასე ღირსებით სავსეს არ დაუნახავს თავი. იგი ახლოს მივიდა იმ სინამდვილესთან. რომლის წევრი თვითონ იყო. ამდენად იგი ახლოს მივიდა თავის თავთან. იგი სამყაროს სურათს გარეთ ხედავდა, ახლა კი თავის თავში არეკლილ სამყაროს დაუკვირდა.

საოცრად მღელვარეა რენესანსის ეპოქის საზოგადოებრივი ცხოვრება. განწყობილებათა, მოქმედებათა სიჭრელეში ერთი გამოკვეთილი თვისება ამჟღავნებს: ხალხი წყურვილით ეწაფება ხელოვნებას. ამ დღე მოთხოვნას პასუხად დიდი სილამაზე მოსდევს. ხელოვნება ქმნის იდეალურ სილამაზეს, მაგრამ ეს იდეალური არ არის სახალხო ცხოვრების რეალურ ნიადაგს მოწყვეტილი. თუ ანტიკური ხელოვნების მშენიერება, კლასიკური ხელოვნება რეალურ ადამიანს შორიდან მკვრეტელად აქცევდა, თუ ყოველ შემთხვევაში აქ იდეალსა და რეალობას შორის მანძილია, რენესანსის ეპოქის ადამიანი ახლოს მივიდა იდეალთან და, მანძილის ნაცვლად, საოცარი სითბო და კავშირი იგრძნო მასთან. ყველაფერი სუნთქავს სილამაზის სურნელით.

რენესანსის ადამიანი უკვე თავისუფალი ადამიანი გახდა, ახალი ეპოქის ადამიანმა საკუთარი ცნობიერებიდან განდევნა საეკლესიო დოგმების ბორკილები, რომელიც მას გარკვეულ სწორხაზობრივი მოქმე-

დებისა და ფიქრის მშრალ პროგრამას აძლევდა. თუმცა საეკლესიო დოკუმები მოაშორა, წარმართული სილამაზეც შეიყვარა, მაგრამ, დიდ ხელოვანი თვლიან, რომ ეს მათ არ უშლის ქრისტეს სიყვარულს, პირიქით, ღვთის სიყვარული ზოგიერთის თქმით, მათ ახლა იგრძნეს. „ინდივიდუალობა, — ბერკპარდტის თქმით, — თამამად, გაბედულად იხვეკს თავის უფლებებს და იკავებს თავის ადგილს ისტორიაში. XIV საუკუნის იტალიამ არ იცის არც ყალბი სიმორცხვე, არც პირფერობა, რა ფორმისაც არ უნდა იყოს იგი. არავის ეშინია გახდეს იმად, რაც არის, არავინ ჰგავს მეორეს“<sup>2</sup>.

### ქალი და ჰუმანიზმი

ჰუმანიზმის ეპოქის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემაა ქალის სოციალური უფლების მოპოვება საზოგადოებაში. შუასაუკუნეობრივი საეკლესიო დოკუმებიდან ასეთი რევოლუციური შემოტრიალება, პირველ ყოვლისა, ასკეტიზმის საწინააღმდეგო მიმართულებას ნიშნავდა. ასკეტიზმის ცნება, მართალია, არ ამოიწურება ქალისა და კაცის მიერ ერთმანეთისადმი ღვთის გრძნობების ჩაკვლით, მაგრამ ასკეტიზმის არსი, მაინც არსებითად ამ კავშირის განრიდებას ეფუძნებოდა. პირველი საბრძოლო მიზანი ასკეტი მამაკაცისათვის ის არის, რომ არ დაინახოს ქალი და არ იფიქროს მასზე. და აი, შეიცვალა სინამდვილე, ქალი თამამად შემოიჭრა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ქალი ხდება განათლებული საზოგადოების წევრი და ინტელექტუალური განსჯისა თუ ესთეტიკური გემოვნების გამოხატვის თვალსაზრისით ხშირად არ ჩამოუვარდება სალონის ცნობილ წევრებს. საზოგადოება დაფიქრდა ქალის სოციალურ უფლებებზე, მის სულიერ პოტენციალზე. ეს იყო არაჩვეულებრივად დიდმნიშვნელოვანი ნაბიჯი ქვეშაირი ჰუმანიზმისაკენ.

ამ დროისათვის იტალიურ რენესანსს თვალწინ აქვს ანტიკური კულტურა, მისი ფილოსოფიით, მაგრამ ელინებთან ქალი უფრო დამცირებულია, ვიდრე ქრისტიანობასთან. ბერძენი ფილოსოფოსები ქალს მამაკაცთან შედარებით დაბალ არსებად თვლიდნენ.

პავლე მოციქულმა საქრისტიანოს აუწყა, რომ ქალიც ღვთის შვილია. ქრისტემ თავისი სისხლი დაანთხია არამხოლოდ მამაკაცთა ცოდვების გამოსასყიდად. ქრისტიანობამ ქალის ოჯახური — მეუღლეობრივი და დედობრივი სტატუსი აღადგინა, მაგრამ ამას იქით იგი აღარ წასულა. მოგვიანებით, შუა საუკუნეების ასკეტიზმის ხანაში, ქალის ეს უფ-



ლებაც მიივიწყეს. ასკეტები წყველიდნენ ქალს, რომელსაც გადააბრალეს ადამიანის ყველა ცოდვა. ერთი ის, რომ მან აცდუნა ადამი, სამოთხე დააკარგვინა ადამიანს. მეორეც, მათ ქალი მიიჩნიეს იმის მიზეზად, რომ ისანი იძულებულნი გახდნენ წასულიყვნენ უდაბნოში. ერთი სიტყვით. სულიერი მამები დიდ საყვედურს გამოთქვამდნენ ქალის მისამართით, თვლიდნენ რა მას წარწყმედის სათავედ.

ქალის სოციალურ ღირსებათა სრული ემანსიპაცია არ მომხდარა. არც მისი ყველა სხვა ღირსება იქნა ერთბაშად აღიარებული. რენესანსის ეპოქაში, პირველად, ქალმა ესთეტიკური რეაბილიტაცია მოიპოვა. ქალი ტრფობის სრულუფლებიანი საგანი გახდა.

ქალის სიყვარულის მომხიბვლელ ძალას თავიანთი სცემენ პეტრარკა, ბოკაჩიო, მაგრამ მათი ფილოსოფიური თვალსაზრისი ქალის შესახებ მაინც შუასაუკუნეობრივ რელიგიურ მსოფლმხედველობას ეფუძნება. „... პირველი ჰუმანიტები — პეტრარკა და ბოკაჩიო მისადმი არაკეთილმეგობრულად არიან განწყობილნი. ლაურას პოეტი, რომელმაც ეგოდენ სათუთად უმღერა სატრფოს, არამხოლოდ ლაურას სიცოცხლეში, არამედ მისი სიკვდილის შემდეგაც არ ფარავს მტრულ განწყობილებას საზოგადოდ ქალისადმი“.<sup>3</sup>

შუასაუკუნეობრივი საეკლესიო მყუდროება დაარღვია ქალმა. მაგრამ ვერ ვიტყვით, რომ ეს იყოს მონაზვნური უბიწოების ქალი. ლაპარაკია ახალი სოციალური ტიპის ქალზე, რომელიც ფეხაკრფით კი არა, თამამად, ყურადღების მისაქცევი ხასიათით მიაბიჯებს ქუჩაში, იცვამს ლამაზ, სხვადასხვანაირ ტანსაცმელს და თავი ამაყად უჭირავს. ამასთან ერთად, ქალებმა თვითონაც აღმოაჩინეს თავისი თავი. მრავალმა ქალმა სახელი გაითქვა არამხოლოდ როგორც ჰუმანიზმის ობიექტმა, არამედ აქტიურმა, ინტელექტუალურმა სუბიექტმა. ერთი ასეთი განთქმული სრულუფლებიანი წარმომადგენელი ჰუმანიზმის ეპოქისა არის იზოტა ნოლაროლა (XV ს. პირველ ნახევარში). თუმცა უფრო ადრეც, უკვე VIII ს. ისტორიაში არსებობდა პოეტ და მეცნიერ ქალთა ჯგუფებიც.

„ერთი იმ უდიდეს და უღრმეს გადატრიალებათაგან, რაც იცინს მსოფლიო ისტორიამ, ქრისტიანობის კლასიკურსა და ბარბაროსულ წარმართობაზე გამარჯვების საქმეში ძალიან დიდი როლი ითამაშა ქალმა“<sup>4</sup>.

ქალი მონაწილეობს ინტელექტუალურ, სალონურ საუბრებში და აღიარებას პოულობს გემოვნებითა და განსჯის კულტურით. ქალი მონაწილეობს ქალაქის საზეიმო ცერემონიკლებში.<sup>5</sup>

ქალების ასეთმა სოციალურმა სითამამემ, როგორც ჩანს, გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა ოჯახურ ტრადიციებზეც, სახელდობრ, რენესანსის დროინდელი ტიტანების მიერ ოჯახური მოვალეობისაგან თავის განრიდების თვალსაზრისით. თავისთავად, თითქოს რაღაც კანონზომიერებასთან გვაქვს საქმე, როცა გავიხსენებთ, რომ ცოლი არ შეუერთავთ რენესანსის ისეთ უდიდეს წარმომადგენლებს, როგორც იყვნენ: ბრუნელესკი, დონატელო, მაზაჩო, ლეონ ბატისტა, ლუკა დელა რობია, პიერო დელა ფრანჩესკა, ვეროკიო, ბოტიჩელი, ლეონარდო და ვინჩი, მიქელანჯელო, რაფაელი.<sup>6</sup>

როგორც უკვე ითქვა, სასულიერო პირებს — პაპებს, ეკლესიის თავკაცებს ჰყავდათ უკანონო შვილები, მაგრამ საინტერესო ისაა, რომ საზოგადოება ამას არ უყურებდა როგორც გასაკიცხ ფაქტს. რა თქმა უნდა, ეს უეცარი სითამამე ზნეობრივსა და სულიერ საკითხებში მართლაც უეცრად არ წარმოქმნილა. დიდი დრო დასჭირდა მრავალსაუკუნოვანი ძილისაგან გამოღვიძებას. თუმცა, როგორც უკვე ითქვა, კვატროჩენტო (XI ს.) და ჩინკვეჩენტო (XVI ს.) უეცარი აფეთქების სურათივით წარმოსდგება კაცობრიობის ისტორიაში. ამ დროს საზოგადოების თითქმის ყველა ფენა გატაცებულია ხელოვნების სილამაზით. მთელი ყურადღება აქეთაა მიპყრობილი. ერთი სიტყვით, ასეთი მღელვარე ჰუმანისტური ხელოვნება შეუძლებელია წარმოქმნილიყო, სახელდობრ, დიდი სახალხო წყურვილის გარეშე. ამ ხელოვნებას ითხოვდა იტალიელი ხალხის სახით კაცობრიული სულისკვეთება, ზოგადადამიანური ბუნება სულიერი თვითგამოხატვისა. ამიტომაც, რომ ახლა არც შეიძლება კულტურის ისტორიის სხვაგვარად წარმოდგენა. ეს თითქოს, რალაცნაირი გეგმაზომიერი მოვლენა იყო.

## ფ უ ვ ნ ე ა ა

ხელოვნებას მატერიალური საფუძველი სჭირდება. დიდი ხელოვნება, კულტურის ფენომენი აუცილებლად საჭიროებს საგნობრივ სიფაქიზეს. არც ერთი ძველი კერა დიდი ცივილიზაციისა არ წარმოქმნილა მხოლოდ მუზის კარნახით.

საოცარი შრომა, ტანჯვა, ოფლი და სისხლია დაღვრილი იმ ქმნილებათა აღსამართავად, რაც დღეს ასე ამშვენებს დედამიწას და ადამიანს სიამაყის გრძნობას ანიჭებს.

მაგრამ ძველი კულტურის ისტორია გვიჩვენებს იმის სურათსაც, რომ

ფუფუნებას მაინცდამაინც მკაცრი მორალი ვერ უპირისპირდებოდა. ფუფუნებას გარყვნილება უფრო უკავშირდებოდა (გაეიხსენოთ პერიკლეს ისტორიაც). ფუფუნება, ისტორიულად, ომების, მტაცებლობის, მომხვეჭელობის შედეგი იყო, მაგრამ ამ ბარბაროსულ ნაოფლარს აკეთილშობილებდა დიად ხელოვანთა ნათელი გენია, რომელიც თითქმის განწმენდას ახდენდა, ნივთებს სულის მსახურად აქცევდა. სპილოს ძვალი, ოქრო, ვერცხლი, ძვირფასი თვალი ჩარჩ-ვაჭრების სკივრში ვერ ჩერდებოდა და კულტურის სამშენებლო მასალა ხდებოდა. რა თქმა უნდა, ისტორიამ იცის ყვეფი ფუფუნების მრავალი შემთხვევა. სული-საგან უკარებელი, უკულტურო სიმდიდრე არის სწორედ კომიზმის ბრწყინვალე მასალა. მაგრამ, როცა მატერია განსულიერებულია, ღრმა იდეების, სათნოების საყრდენი ხდება, ესაა იბლიანი ეპოქის დიდებული ნიშანი.

რენესანსის ესთეტიკური იდეალი და ხალხის რეალური ყოფა საოცრად დაუახლოვდა ერთმანეთს. ადამიანები სილამაზის თავისუფალი მჭკრეტელნი ხდებიან, ივიწყებენ რა წოდებრივ, უფლებრივ განსხვავებებსაც.

რენესანსის ეპოქა ფუფუნებისადმი განსაკუთრებული მიდრეკილებით ხასიათდება. მაგრამ საგნებთან ამ ეპოქის იტალიელების მიმართება უაღრესად დახვეწილია. თავის მხრივ, ეს ხელს უწყობს მხატვრობის განვითარებას. იტალიელ მხატვრებს თვალწინ აქვთ ცოცხალი მხატვრობა, მშვენიერების განჭკრეტის რეალური წყარო. 1460 წელს ფლორენციაში ჩასულ ერთ მანტუელზე განმაცვიფრებელი შთაბეჭდილება მოახდინა ფლორენციელი ქალების ესთეტიკურმა დახვეწილობამ. „ფლორენციელმა ქალებმა მასზე ისეთი შთაბეჭდილება მოახდინეს, თითქოს ისინი იყვნენ ცოცხალი პორტრეტები ისეთი დიდი მხატვრისა, როგორცაა ანდრეა მანტენი“<sup>7</sup>.

რენესანსის ყოველი მკვლევარი, როგორც ითქვა, განსაკუთრებით ხაზს უსვამს ეპოქის უაღრესად ჭრელ სურათს: გატაცება ამქვეყნიური ხორციელი მისწრაფებებით, მსგავსად წარმართებისა, და ამავე დროს რენესანსის ყოველი ტიტანი ქრისტეს მზეს ფიცულობს. ქრისტიანულ რწმენას ეს მოაზროვნეები ზურგს კი არ აქცევენ, არამედ პირიქით, თვლიან, რომ მათი მიწიერი გატაცება კიდევ უფრო ათავისუფლებს სულს, რომ ღმერთი არ ბოჭავს ადამიანს. მათი წარმოდგენით ქრისტე აძლევს მათ საშუალებას გულში და არა გარეგან წესებში გამოხატონ ღვთის სიყვარული. ე. ი. ხორციელი ცხოვრებით გატაცება მიმართუ-

ლია ასკეტიზმის საწინააღმდეგოდ, მაგრამ ქრისტეს სიყვარულს  
ლოზუნგით. ეს გარემოება უდავოდ საინტერესოა. რენესანსის ეპოქის  
ამ დიდ აზვირთებას ვერაფერი შეაკავებს. ეს არის ისტორიულად  
გარდაუვალი პროცესი. ეპოქას თავისი განსაზღვრული კურსი აქვს. აქ  
ერთმანეთს ეჯახება ესთეტიკური და საეკლესიო-მორალური ღირებუ-  
ლებანი. ესთეტიკური სულისკვეთება უფრო მძლავრია, მისი შეფერხე-  
ბა არაფერს შეუძლია. როგორც ითქვა, თვით მორალური ღირებულე-  
ბებიც კი ძალას კარგავს მის წინაშე. საკვირველი რა არის?! ჭიროლაში  
სავონაროლა მკაცრი რელიგიური მორალის დაცვისაკენ მოუწოდებს  
თანამემამულეებს. სავონაროლას დიდი გავლენა აქვს. იგი აუმხედრდა  
სამღვდლოებას, მის წინამძღოლობას. მაკიაველიც კი განაცვიფრა  
მისმა გამბედაობამ. ვერ უარყოფენ, რომ მისი რელიგიური პიეტობი  
მისი შინაგანი რწმენიდან მომდინარეობდა, და, ამგვარად, მოითხოვდა  
სიწმინდის, პატიოსნების დაცვას. ამ ქადაგებას უკვე მოძველებული  
ასკეტიზმი შეურბილებია, სავონაროლა ხანდახან ამა თუ იმ პარტიის  
მხარეზეც დგება და ვერ წყდება საერო ნიადაგს. მთავარი ისაა, რომ,  
ბოლოს და ბოლოს ამ კაცის მიერ პატიოსნების ქადაგება ჰაერში რჩება,  
მაგრამ კიდევ უფრო საკვირველი ისაა, რომ მისი პატიოსნების პრინცი-  
პები ხელს უშლის გენიალურ შემოქმედთ. შემოქმედებას გაცილებით  
უფრო ესადაგება გახრწნილი პაპებისა და ტრანების ესთეტიკური  
გატაცება; ვიდრე სავინაროლას მიერ წამოწყებული პატიოსნების  
მკაცრი პრინციპები. ის, რაც ეწინააღმდეგება მაღალი ესთეტიკურ-  
მორალური სულიკვეთების ხელოვნებას, საბოლოოდ განწირულია და  
ასეთი პატიოსნება ხშირად რეაქციული, შემფერხებელი, კონსერვატიუ-  
ლი ძალა ხდება.

ძველი წარმართების ღვინო უკან მოიტოვეს, განსაკუთრებით ფლო-  
რენციელებმა. თითქოს ასეთი წრეგადასული ქეიფები უარყოფითად  
უნდა აისახოს ამ ხალხის ინტელექტზე. „ფლორენციაში არ ითვლებოდა  
უჩვეულო ამბად, თუ საქორწილო ღვინო ნახევარ მილიონ ფრანკს მო-  
ითხოვდა. მეფე ალფონსო ნეაპოლიტანელის ოჯახში ერთ-ერთ ქორ-  
წილზე გაიშალა სუფრა ზღვის პირად 30000 კაცზე, როგორც საერთოდ  
მიღებული იყო ნეაპოლსა, რომსა და ფლორენციაში — ასეთი საზეიმო  
შემთხვევებისათვის საზოგადოებრივი მოედნები საღვინო დარბაზებად  
ქცეიანთ“<sup>8</sup>.

კიდევ ერთი თავისებურებაც ახასიათებს რენესანსის ეპოქას. რო-  
გორც აღინიშნა, ეს არის ტირანიის, დესპოტიზმის ეპოქა. აქ ხშირად

მოქმედებაში საწამლაი, ჩასაფრება, მკვლელობა, ლაღატი, შინაომე-  
ბი... ტირანია და ხელოვნება ხომ ურთიერთშეურიგებელი ცნებებია,  
მაგრამ აი, ამ ტირანიის დროს საოცრად გაიფურჩქნა ხელოვნება.  
ტირანები მეცენატობენ დიდ ხელოვანთ და შესაშურ ალღოს ავლენენ  
ქერ კიდევ დამწყებ ხელოვანთა კვირტში შეცნობის საქმეში. გავახსე-  
ნოთ ახალგაზრდა მიქელანჯელო მედიჩების სახლში. ცხადია, ხელო-  
ვანთა მოსაწონი ყოფა ძნელად თუ იქნებოდა მისაღწევი. მიქელანჯე-  
ლოც წუწუნებდა, ლეონარდოც, სხვებიც. რაფაელი გაცილებით უფრო  
დემონურ კეჟას ავლენს, თეატრალური სიმშვიდით ეკიდება ცხოვრებას  
და ამიტომაც მიიყვალა, როგორც მილიონერი. მაგრამ საინტერესოა,  
რომ მეცენატები პირობებს უქმნიან და ზოგჯერ იაე ჩანს, ანეზიურებენ  
კიდევ მათ. ხელოვანთ დიდი პატივი აქვთ ამ დროისათვის. განსხვავე-  
ბით მოგვიანო ევროპული ცივილიზაციისაგან, აქ არამხოლოდ ხელო-  
ვნების ქმნალება უყვართ, უყვართ მისი ავტორიც. გვიანდელი  
XVIII—XIX საუკუნის ბურჟუა ფულის თვალთ უყურებს ნახატს, ნაკ-  
ლებ ალექებს მისი ავტორის ბედი. მრავალი თქმულება არსებობს  
იტალიაში ხელოვანთა დაფასების შესახებ. მაგალითად, არა ერთი  
მკვლევარი სიამოვნებით იხსენებს ფაქტს ერთი მხატვრის შესახებ,  
რომელსაც ქალაქიდან ვაძებება მისეაჯა, მაგრამ განაჩენი სისრულეში  
არ იქნა მოყვანილი. ხელოვანს ნება მიეცა გაეგრძელებინა დაწყებული  
სამუშაო მონასტერში.

პეტარაკა შეაწუხა და ფილოსოფიურად დააფიქრა განდიდების, და-  
ფასების საკითხმა, საბოლოოდ, შემაწუხებლად მიიჩნია მან განდიდება.

არათუ სრული ნამუშევრების დათვლიერება, არამედ დიდი ზეიმით  
აღინიშნებოდა თვით ესკიზების. ეტიუდებს გამოფენაც. ცნობილი  
ამბავი: როცა ლეონარდოს მიერ მუყაოზე დახატული ესკიზი იქნა  
გამოფენილი, ორი დღის განმავლობაში არ წყდებოდა ხალხის დინება.  
მოდოდა მოხუცი თუ ახლგაზრდა... საგულისხმოა, რომ სასულიერო  
პირები ეჯიბრებიან პოლიტიკურ მმართველებს მეცენატობაში. ერთი  
სრტყვით, უამრავი ფაქტორი იჩენს თავს იტალიური რენესანსის გან-  
ვითარების ასახსნელად, მაგრამ, როგორც უკვე ითქვა, ამ დიდი კულ-  
ტურული საკაცობრიო სიკეთის შექმნაში არამხოლოდ კეთილი ძალები,  
დადებითი ფაქტორები მონაწილეობს, არამედ დიალექტიკურად გაკ-  
ბული ბოროტებაც.

კიდევ ერთი საინტერესო საკითხია, თუ რატომ დაიწყო და გა-  
ფურჩქნა რენესანსი მაინცდამაინც იტალიაში.

ფრანგი მკვლევარი ებარა თავის გამოკვლევას ასეთი კითხვით იწყებს: „რატომ საფრანგეთში არ დაიწყო ალორძინება?“ მაგრამ ავტორი აქ უფრო მეტ კითხვას სვამს, ვიდრე პასუხს იძლევა. ვფიქრობთ, პასუხი უფრო ნათლად სხვა ავტორებთან შეიძლება ვიპოვოთ.

რენესანსისათვის იტალიაში ყველაზე უკეთესი ნიადაგი მომზადდა. აქ მრავალი ფაქტორი იჩენს თავს. საგანგებოდ განიხილავენ იტალიელთა ფსიქოლოგიას, მათი ხასიათის თავისებურებებს.

რენესანსის ეპოქის ძირითადი მახასიათებელია ინდივიდუალობის გამოვლინება, სუბიექტური მეობის უფლებების გამოცოცხლება. შუა საუკუნეების ასკეტურ მორალს გრძნობათა დიდი მჩქეფარება დაუპირისპირდა. ამ მხრივ უბადლო აღმოჩნდა იტალიური, სამხრეთული ხასიათი. იტალიელები, მართლაც, განსაკუთრებული მგრძნობელობითა და სიცოცხლისუნარიანობით ხასიათდებიან. ერთი მხრივ, ეკლესიური მორჩილების სიმშვიდე, სიმყუდროვე და მეორეს მხრივ იტალიელი გზნება, ამ ხალხის ასეთი მაღალი მგრძნობელობა, მოუსვენრობა, არაერთგზისაა საზგასმული სხვადასხვა მოაზროვნესთან. ჰეგელის „ესთეტიკაში“ ერთი შემთხვევააა მოთხრობილი. იტალიელმა მუსიკოსმა თავისი ნაწარმოების შესრულება რომ დაამთავრა, გადმობრუნებული ქედით ფულს ჰკრებს. მაგრამ იგი საზოგადოებასთან კავშირს არ წყვეტს და გაცხარებული ექსტიულაციით ესაუბრება ხალხს. თვითვე ხედავს. ხელების ქნევით უკვე მოპოვებული ფული თუ როგორ ებნევა, მაგრამ თავის ექსტაზს მაინც არ წყვეტს.

რასაკვირველია, ეროვნული ფსიქოლოგიის წილზე როცა ვლაპარაკობთ, მისი მნიშვნელობის არც გაზვიადება იქნება სწორი და არც დამცირება. მაგრამ უდავოა, რომ იტალიელებმა პირველებმა გააღებეს ყინული, ადამიანს დაუბრუნეს წართმეული სითბო და სილამაზე.

საკუთარი მე-ს თვითმეგრძნება, თავისავე სამყაროს მწვევე განცდა განსაკუთრებით სამხრეთულ თავისებად იყო მიჩნეული. „სამხრეთში ინდივიდუალობა ვლინდება უშუალოდ ერთეულის სახით. ეს განსაკუთრებით სამართლიანია იტალიელების მიმართ. მათთან ინდივიდუალური ხასიათი არ ცდილობს გახდეს სხვად, ვიდრე ის არის თავისთავად... ასეთი ხასიათი უფრო ესადაგება ქალის ბუნებას, ვიდრე მამაკაცისას. ამიტომ იტალიელებთან მათი ინდივიდუალურობა განვითარდა ისეთ უმაღლეს სილამაზემდე, როგორცაა ქალური ინდივიდუალურობა. არაიშვიათად ხდებოდა, რომ იტალიელი ქალები და ქალიშვილები,

სიყვარულში ჩემოცარულნი, წამში კვდებოდნენ ვარამისაგან... ინდივიდუალურობის ამ უშუალობასთან პირდაპირ კავშირშია იტალიელთა განსაკუთრებული ქრისტიკულაცია. მათი სული დაუოკებლად იღვრება მათს ხორციელებაში. იგივე მიზეზი აქვს მათი ურთიერთმიმართვის მიზიდველობას. იტალიელთა პოლიტიკურ ცხოვრებაშიც თავს იჩენს ინდივიდუალურობის გამოვლენა. როგორც რომაელთა ბატონობამდე, ასევე მის შემდეგაც იტალია წარმოადგენს მრავალ, წვრილ სახელმწიფოებად დაქუცმაცებულ ქვეყანას. შუა საუკუნეებში... ამ სახელმწიფოთა მოქალაქეების ნახევარი თითქმის ყოველთვის ღანდევნილი იყო... იტალიის ერთიანობა, რაც ასე გზნებით სურდა ჯერ კიდევ პეტრარკას, აქამდე ოცნებად რჩება“<sup>9</sup>.

იტალიელ ხალხს შუა საუკუნეებმა თავისი დიდი კულტურული წარსული დაუმალა, დაფარა რელიგიურ-საეკლესიო ფანატრზმით. მაგრამ ხალხს არც ისტორიული, არც ფილოსოფიური კავშირის სრულა გაწყვეტა არ შეეძლო თავის საამაყო ანტიკურ წარსულთან, რომლის ჩამქრალ ნაფუძარზე, სხვაგვარი კულტურა ბუუტავდა. და აი, ახლა, ამ დიდი გამოღვიძების ქამს, იტალიელებმა იგრძნეს წარსულისაგან უვლებამოსილი სიამაყე, ისინი თავს ამ ანტიკური კულტურის გააკვეთელ მემკვიდრეებად თვლიან. ქრისტიანობამ, რენესანსის ეპოქაში, საოცრად ელასტიური თვისება გამოავლინა და უკან დაიხია. აქ გაიღვიძა სწორედ ხალხურმა ნაკადმა, რომელსაც მიწასთან, ბუნებასთან კავშირი არ გაეწყვიტა. ამ სასიცოცხლო ნაკადის შექმმა შეაღწია უსიცოცხლო შუა საუკუნეების მონასტრულ მყუდროებაში.

ბუნება, ფსიქოლოგია და, რაც მთავარია, ანტიკური წარსულის თავის ნაფუძარად დანახვა სრულიად გარდაუვალი ფაქტორები აღმოჩნდა ამ დიდი კულტურული ღელვის წარმოსაქმნელად.

„სრულიადაც არა ისე, როგორც ჩრდილოეთში, კლასიკური სიძველე იღვიძებს იტალიაში. აქ მოსახლეობა თავისი ხასიათით ინარჩუნებს ნახევრად ანტიკურ ხასიათს და ხალხი, რომელიც ვათავისუფლდა ბარბაროსთა ჩაგვრისაგან, მაშინვე უბრუნდება თავისი ისტორიული წარსულის მოგონებას და ცდილობს მის კვლავ აღდგენას. იტალიის გარეთ ჩვენ ვხედავთ ძველი კულტურის ელემენტების მხოლოდ რეფლექტიურ გამოყენებას ამა თუ იმ პრაქტიკული სახით, მაშინ როცა თვით იტალიაში აღორძინება განპირობებულია არამხოლოდ მეცნიერული სესხის სახით“<sup>10</sup>.

ყოველ ეპოქას თავისი სტილი, განსაკუთრებული ქანრები, გამოჩეული, გამარჯვებული თემატიკა აქვს, რომელიც ყველაზე უფრო სრულყოფილად გახსნის ამ ეპოქის სულს. ბერძნულმა კლასიკურმა პანთეონმა ქანდაკების სახით გამოხატა თავისი სათქმელი ისე, რომ მთლიანი ბერძნული ცივალნიზაციის ხასიათი გამოავლინა. რაც შეეხება რენესანსის ეპოქას, აქ ყოველგვარი ყოყმანის საფუძველი მოხსნილია. ეს იყო ფერწერის ზეიმი. ფილოსოფია ამ ფაქტს სრულიადაც არ განიხილავს როგორც რაღაც შემთხვევით მოვლენას. ფერწერის ასეთ აყვავებას და, შეიძლება ითქვას, ყოველისმომცველ ხელოვნებად ქცევას თავისი მიზეზები აქვს. ამის შესახებ ცოტა მოგვიანებით გვექნებოდა მსჯელობა.

რენესანსის ეპოქას განსაკუთრებული ქანრი, განსაკუთრებული თემატიკა ჰქონდა, რომელიც ახალი ეპოქის ადამიანის ესთეტიკურ იდეალს ყველაზე ზუსტად, ყველაზე უფრო ორგანულად გამოხატავდა. დასავლეთის მოაზროვნეების თქმით ახალი ეპოქის მხატვრობის ძირითადი თემა არის ქრისტე და მისი მრევლი — ერთის მხრივ, ქრისტეს მოწაფე-თანამოაზრენი, მახლობლნი, მეორე მხრივ, მისი მტრები. მაგრამ უკვე უფრო აკონკრეტებენ, ამ თემატიკასთან გამოკვეთილ თემა-სიუჟეტს, რომელიც ყოველი ხელოვანის ცენტრალურ მიზანს წარმოადგენდა. ეს არის — ღვთისმშობელი ჩვილით. ეს თემა, ეს იდეა ეპოქამ მოითხოვა. ეპოქის წყურვილი ახალ ფსიქოლოგიას ემყარებოდა.

რენესანსის ეპოქას ჰუმანიზმის ხანას უწოდებდნენ თავისი განსაკუთრებული ადამიანური სიფაქიზის გამო. ცხადია, ადამიანთა შორის სიყვარული არც უცნობი იყო და არც ახალი რამ, მაგრამ ახალი ეპოქის სიყვარულს სულ სხვა იერი დაჰკრავს. ანტიკური სამყაროსათვის არც მთლად იშვიათი იყო მამა-შვილის, დედა-შვილის სიყვარულის ამსახველი ქმნილებანი. მაგრამ თუ მათ შევადარებთ რენესანსის ხელოვნებას, ეს თემა გაბატონებულია და სულისკვეთებითაც განსხვავებული ახალი ეპოქის კულტურაში. ჩვენ შემთხვევით და უბრალო მნიშვნელობის აღმნიშვნელ სიტყვად არ გვიხსენებია — სინაზე. სინაზე, სიფაქიზე რენესანსის ხელოვნების არსებითი ნიშანია. ამ გრძნობითაა გამსჭვალული ამ ეპოქის ხელოვნების სული და გული. სინაზის თვალსაზრისით ადამიანურ სიყვარულთა შორის შეუდარებელია დედის სიყვარული შვილისადმი. როგორი წმინდაა დედა თავისი ჩვილისადმი სინაზით,



სევდისა და სიჩარულის რალაცნაირი ერთიანობის გამომხატველი სახით-  
როგორ მალღდება იგი ყოფით, ზორციელ წარმოდგენათა ყოველ  
წვრილმანზე. ცხადია, რომანული ტრფობის მგრძნობელობა კერძოულ-  
ინდივიდუალური მოსწრაფებაა. დედა-შვილური საყვარული არის-  
შეწირვის, მეორე ადამიანისათვის სიცოცხლის, ყველაფრის მიძღვნის  
ისეთი გრძნობა, რომელიც არაფერს სანაცვლოდ არ ითხოვს. ქალი  
თითქოს ციური არსება ხდება, რის მიზეზი არის უბიწო ქმნილება --  
თავისი წმინდა, წრფელი მიამიტობით აღსავსე ჩვილი. ჩვილი არის-  
ადამიანის არსებობის ყველაზე წმინდა წარმომადგენელი, რომელიც  
ვარდის გაუშლელი კოკორივით დიდ სილამაზეს, სიკეთეს, იმედს იძლე-  
ვა. ჩვილი არის იმედის, ოცნების წყარო. ჩვილი დედას მინდობილია  
უზრუნველად, დედა თითქოს პატიებასაც ითხოვს მისგან. ჩვილის  
უდარდელობა, მინდობა, მისი ტირილა კანონიერი მოთხოვნებით  
აღსავსე, თითქოს თავისთავად გულისხმობს, რომ ქვეყანა, რომელშიც  
მან ეს-ესაა შემოაბიჯა, ისეთივე უცოდველა უნდა იყოს, როგორიც  
თვითონაა. დედის თვალები, გული გაუცნობიერებლად ითხოვენ  
პატიებას, რომ ჩვილი ცოდვალ ქვეყანაში, ცოდვებით აღსავსე  
სამყაროში მოიყვანა. სიწრფელის, მინდობის, უშუალობის შეუდარე-  
ბელი წყარო — ჩვილი და მისი აბსოლუტურად მგრძნობელი დედის  
გული, საოცარი სინაზე და სინატიფეა, რომელსაც დიდად მგრძნობი-  
არე, მღელვარე, მთრთოლვარე ფსიქოლოგიის ეპოქა შეეფერებოდა.

განსაკუთრებული სიფაქიზის წყარო თვით ლეგენდის საფუძველში-  
ვე ჩააქსოვა ქრისტიანობამ. ქრისტეს სასწაულები არის სიკეთის სა-  
სწაულები. განსხვავებით აღმოსავლური სასწაულებისაგან, იგი წარმო-  
აჩენს სულიერი მნიშვნელობის მოვლენებს. ადამიანის დაბადება,  
თავისთავად სრულიად ბუნებრივი პროცესი, ზოგჯერ სასწაულადაც  
ეჩვენებოდა ადამიანს. გაჩნდა ახალი სულიერა არსება. რომელიც  
უბრალო რამ კი არ არის, არამედ ცნობიერი, მოღვაწე. რომელიც  
ჩვენს თვალწინ უნდა განვითარდეს და გვიჩვენოს, თუ როგორ იღვი-  
ძებს, ღრმავდება, ნათლდება მასში გონიერება.

როგორც ითქვა, ცოდვის ცენტრალური პუნქტი ეს არის ქალისა და  
ჰამაკაციის ურთიერთობა. ასკეტობის წყარო, მიზეზი სწორედ ესაა. აი.  
ამ ცოდვის გზაჯვარედინზე უნდა გაველო ქრისტესაც, რამეთუ მესია-  
მოველინა ქვეყანას, როგორც ადამიანი. მაგრამ იმ ლეგენდამ გვაძე. რ.  
რომ ადამიანის ადამიანად ქმნადობის საველდებულო ბუნებრივი  
ფორმა რამდენადმე განსხვავებით იქნა გამომხატული. ჩვენთვის ამკე-

რად სრულიადაც არ არის საინტერესო იმ ისტორიულ-თეოლოგიური საწყისების ძიება, თუ რატომ და როგორ შექმნა ქრისტიანულმა მითოლოგიამ ქრისტეს შობა ქალწული მარიამისაგან, ოღონდ ეს არას ქეშმარიტად სიფაქიზის სულიერი მოთხოვნის გამოხატულება. საზოგადოდ, ასკეტიზმის გარეშეც ადამიანში არსებობს ზოგიერთ მოვლენათა დმი მოკრძალებული მიმართება, თუნდაც აკრძალულის ზონა; ზოგიერთი რამ არ წარმოიდგინება, სიტყვებში არ უნდა იქნეს აღწერილი, ან რაღაც სხვა, გამაფაქიზებელი სიმბოლოები უნდა იქნეს გამოყენებული. ქრისტიანულმა სამყარომ, განაღდების ნაცვლად, დელიკატურობა შემოგვთავაზა. არის მოვლენები, რომელიც პროზაული რელიგიებით არ უნდა აღვიქვათ. ზოგ მოვლენას სწორედ ფერადოვანი აღქმა სჭირდება და ამით სრულიადაც არ დაზარალებს ქეშმარიტება. რაც შეეხება ქრისტეს შობის ლეგენდას, მასში სულიერი სიფაქიზის, საკაცობრიო გემოვნების, ფანტაზიის დახვეწის გარკვეული საფეხურია მოცემული.

საგულსხმოა, რომ ქრისტეს დაბადების ლეგენდა არ არის უჩვეულო და უცნობი რელიგიის ისტორიაში. 25 დეკემბერს, ისე როგორც ქრისტე, უფრო ადრე, იშვა აღონისი. ქრისტეს შობას ფორმის მიხედვით ყველაზე მეტად ჰგავს და მისგან ყველაზე მეტადაც განსხვავდება ბუდას დაბადება. საქმე ისაა, რომ ზოგჯერ მოვლენათა ფორმები შეიძლება ასლივით ჰგავდეს ერთმანეთს. ეს დაახლოებით ასეც შეიძლება წარმოვიდგინოთ: ორი კაცი შეიძლება ძალიან ჰგავდეს ერთმანეთს გარეგნობით, მაგრამ სულიერად ისინი დიამეტრალურად საწინააღმდეგო ფსიქოლოგიას განასახიერებდნენ.

ბუდას დაბადების შესახებ ლეგენდა გადმოგვცემს: მეფის ასული მათა მრავალ წელს ცხოვრობდა რაჯა სუდოდანისთან, მაგრამ მათ შეიღებოდა არ ჰყავდათ. ერთხელ სიზმარი ნახა. ბრაჰმანებმა მეფეს მოახსენეს, რომ მათს შეეძინებოდა ვაჟი, უფლისწული შემდგომ გახდებოდა ბუდა, რომელიც ქვეყანას ცოდვებისაგან დაიხსნიდა. მათამ, გზად მიმავალმა, ტყეში იმშობიარა. ციდან წამოვიდა ჯერ ცხელი, შემდეგ ცივი წვიმა, რომელმაც განბანა ახლადშობილი. როგორც კი იშვა, ჩვილმა მაშინვე დაიწყო სიარული. გაიარა თუ არა შვიდი ნაბიჯი. წარმოთქვა ბედნიერებას მაუწყებელი სიტყვები: „მე ქვეყნის მეუფე ვარ!“

ნაზარეთიდან წამოსული მარიამი და იოსები ბეთლემს შეაფარებენ თავს. მწყემსები ზამთრის სუსხიან ამინდშიც ნახირს მწყემსავდნენ. მათ წმინდა სულმა აუწყა მესიას მოვლინება. იმ ღამით ზეცამაც გამოხატა დიადი მოვლინება, მაგრამ ეს, ფაქტიურად, ბუნების პოეტური

დასურათებაა. რაც შეეხება თვით ქრისტეს, იგი იშვა როგორც ადამიანი. არავითარი სასწაულები მას, როგორც ბავშვს, ბუნების პირშეშოს, აქ არ ჩაუდენია. თეოლოგები თავს იმტვრევდნენ და იმტვრევენ. კონ იყვნენ ისინი, აღმოსავლეთიდან მოსული მოგებები. რომლებიც ვარსკვლავს გამოჰყვნენ, რათა ენახათ კაცობრიობის მხსნელის მოვლენება. მოგებების თავყანისცემა ყრმა იესოსადმი ერთი უაღრესად პოპულარული თემა გახდა რენესანსის მხატვრობისათვის. ახლო აღმოსავლეთის მრავალ ქვეყანას ჰქონდა ოცნების საშუალება, ეს უცნობი ანტიროლოგ-მახარობლები თავიანთი მხრის წარმომადგენლებად მიეჩნიათ: „გარდა მრავალი ბუნდოვანი და წინააღმდეგობრივი გადმოცემებისა. არაფერი არ გაგვიჩნია, რაც უშუალოდ მოგვების საზოგადოებრივ მდგომარეობას, მათ ქვეყანას, საიდანაც ისინი მოვიდნენ. გაარკვევდა მათ რიცხვსა და სახელებს. გადმოცემა, რომელიც მათ თვლის მეფეებად, ალბათ, ეფუძნება ისაის წინასწარმეტყველებას (X. 3)... ფანტასტიკური ვარაუდი, რომ ისინი იყვნენ არაბები, იქიდან გამომდინარეობს, რომ სმარნა და საკმეველი არაბული წარმოშობისაა...“<sup>11</sup> მოგვეპს მიიჩნევდნენ ზოგჯერ ინდოელ ან სპარს ზოროასტრელებად. ზოგჯერ ქალდეელებად და ა. შ.

დედის კალთაში ჩასმული ჩვილის გამოსახულებანი იშვიანოთი როდია უძველეს ხელოვნებაში. მაგრამ სრული სიახლე შემოატანა ხელოვნებაში ქრისტიანობამ. ბავშვისადმი ყურადღება. სიყვარული არამხოლოდ ბუნებრივი სისხლ-ხორცეული კავშირის ნიშნით გამოხატა, არამედ მასში ეცადა გამოეყენებინა ღვთაებრივი საიდუმლოება. თუმცა აქ მრავალი ქრისტოლოგი, ფილოსოფოსი უფრო მეტ იღუმლებას ხედავს, ვიდრე კონკრეტულ ახსნას, მაგრამ ეს გულჩვილობა ჩვილისადმი უდავოდ განსაკუთრებულ სათნობას შეიცავს, სულს უფრო ღიდ სიღრმეს გვიჩვენებს.

ძველი სამყარო გაცილებით უფრო მკაცრია. მგრძნობიარება, სინაზე ქეშმარიტად ახალი ეპოქის ნიშანია. იზიდას მუხლებზე უზის ჩვილი. მაგრამ, როგორც შენიშნავენ, აქ ღედა მოკლებულია იმ სათუთ. ნახ დედობრივი აღერსის გრძნობას, რაც ეგოდენ დიდი სიღრმითაა წარმოჩენილი რენესანსის მხატვრობაში. ადამიანის სულიერი განვითარება, კულტურის განვითარება ეპოქის თვალსაზრისით სრულ ერთიანობას გვაძლევს. როგორი მისწრაფება, ხასიათი აქვს ეპოქას, მის ადამიანს, შესაბამისი წყურვილის პასუხად იქმნება მისი ხელოვნება.

ახალმა ხელოვნებამ არსებითად აღმოაჩინა ახალი ადამიანი, ჩვილის

სახით. ჩვილისა და დედის ერთიანობა წარმოჩნდა არა მხოლოდ ბუნებრივი სიყვარულის ფორმით, არამედ ეს გახდა ადამიანთა შორის სიყვარულის ყველაზე წმინდა სილამაზე. ამ სიყვარულში გაცილებით უფრო მეტი ღვთაებრიობა წარმოიდგინა ახალმა ხელოვნებამ. ამიტომ ქრისტიანულმა სარწმუნოებამ ბიძგი მისცა და არსებითად მან გახადა ეს ურთიერთობა უმაღლესი, უპირველესი ყურადღების საგანი.

ძველი კაცობრიობა არ იჩენდა ბავშვისადმი განსაკუთრებულ ინტერესს. ადამიანს, ცხადია. ყოველთვის სისხლხორცეულად უყვარდა შვილი, მაგრამ ბავშვის ქცევების ისტორიას, მისი მოქმედებების ამბებს ვრცლად არ უყვებოდნენ ადამიანები ერთმანეთს. ბავშვის ქცევები, ფიქრები, ფანტაზია განსაკუთრებით აღიქმება ინტელიგენტურ ყოფაში. ძველებური სოფლის პირობებში, ხანდახან გაკვირვებას იწვევდა მშობლების თავშეკავება ბავშვებისადმი ალერსის გამოხატვის თვალსაზრისით. რაც შეეხება ქალაქურ-ინტელიგენტურ ყოფას, აქ უკვე ოვრამეტი წლის დაუკაცს ისე ეფერებიან მშობლები, თითქოს კვლავ პატარაა მათი პირველი. ე. ი. გრძნობათა სინაზე ეს არის ცივილიზაციის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანი. სინაზე კი, ცხადია, ქალის პრივილეგიაა. სინაზე, სიწრფელე გაცილებით უფრო შინაგან, უსიქლო-გიურ სამყაროს გულისხმობს.

ბავშვის ასეთი განსაკუთრებული თვისებებით დანახვა. დედას მგრძნობიარე გულის, სულიერი სათნოების ასეთი გაღმერთება არის რომანტიკული ხელოვნების თავისებურება. „პოეტური და სინაზი“ აღსაქვ მონათხრობები ბავშვებს შესახებ გამოჩნდა მხოლოდ ახალ დროში და ისიც ქრისტიანობის გავლენით<sup>12</sup>.

ყრმა იესო გახდა ბავშვური სიწრფელის, სინატრფის სემბოლო ოენესანსის ხელოვნებაში. მაგრამ აქ საინტერესოა ერთი გაოქმობა: ქრისტეს, როგორც ჩვილის მხატვრობაში წარმოდგენა ყველაზე უფრო ესთეტიკურად იტალიელებმა შეძლეს. საგულისხმოა, რომ ჩრდილო ევროპის ქვეყნების თვით რენესანსული ეპოქის მხატვრებმა ზოგჯერ ყრმა იესო მახინჯი სახითაც წარმოიდგინეს. ასეთი ესთეტიკური ცოდვა ასკეტურ-რელიგიური წარმოდგენების ბრალი აყო, რომლის მიხედვითაც ქრისტე არის ღმერთი და მას არ სჭირდება მიწიერი, ხორციელი სილამაზე. ამიტომ ზოგიერთი მხატვარი ცდილობდა დაეხატა მომავალი ძე ღვთისა, როგორც პირქუში და უსიამოვნო შესახედაობისა. იტალიური რენესანსის ურიცხვ მადონებს, თავიანთი ჩვილით, ასეთი ესთეტიკური წარწყმედა არ მოსვლია. აქ სილამაზეა იგაღმერთებული. ამ ხელო-

ვინებამ საოცარ სიძობო, სიყვარული სულში გადაიტანა ისე, რომ კავშირი იდეალსა და რეალური ადამიანის ფსიქოლოგიურ სამყაროს შორის კიდევ უფრო მახლობელი გახდა.

### ბავშვი და კათობრიობა

ბავშვისადმი დამოკიდებულების ისტორია გვიჩვენებს კაცობრიობის ფსიქოლოგიურ ისტორიას. ეს არის ასპექტი, რომლის გარეშე ცივილიზაციის განვითარებაზე ლაპარაკი უფროდ ზერეულ იქნება.

პლატონის, არისტოტელეს და სხვა ანტიკურ მოაზროვნეთა ეთიკური, ესთეტიკური შეხედულებანი ერთგვარ გაკვირვებას იწვევს, იმდენად ახლოსაა ისინი ახალი ცივილიზაციის შეხედულებებთან, მაგრამ არანაკლებ გაოცებას იწვევს მათი მიმართება ბავშვისადმი, იმდენად შორსაა ჩვენგან მათი ფსიქოლოგია.

პლატონის იდეალური სახელმწიფოს დახასიათების დროს თეორეტკოსთა ყურადღება უმეტესწილად მიჰყრებილია მის იდეალურ-ეთიკურ მისწრაფებებზე. ამ მხრივ. სიკეთის მეტაფიზიკური ტრფალის თვალსაზრისით პლატონის ჰუმანიზმი ღრდებულია, მაგრამ მისი სოციალურ-ეთიკური მრწამსი, ცხადია, მრავალი მხრივ ფსიქოლოგიურად ჩვენთვის გაუგებარია. პლატონი უკეთურებად სრულიად არ მიიჩნევს იმ ვაქტს, რომ ახლადშობილნი უნდა შეირჩნენ არსებობის უფლებისათვის. სუსტი არსებანი იმთავითვე უნდა მოიშორონ. ბავშვთმკვლევობის ასეთი თეორია, ასეთი სელექცია დღევანდელი ცივილიზირებული ადამიანის თვალში შემზარავია. ბავშვის, კერძოდ ახალშობილის, შესახებ პლატონი ისე მსჯელობს. როგორც მცენარეთა ან ცხოველთა შესახებ. თითქოს ბავშვი ჩვეულებრივი ნივთია, რომელიც ფასდება იმის მიხედვით, თუ რამდენად გამოადგება იგი სახელმწიფოს. პლატონისა და არისტოტელეს აღზრდის სახელმწიფოებრივი პრინციპი იმას ნიშნავს, რომ ინდივიდს თავისი დამოუკიდებელი ღირებულება არ გააჩნია. ადამიანის ღირებულება, ფასი განისაზღვრება მისი სახელმწიფოებრივი საქიროებით. რაც შეეხება ბავშვის შესახებ პლატონის მსჯელობას, ის თავისი გულქვაობით ქემშარიტად გაკვირვებას იწვევს. ჩვენ არ ვიცით რანაირ ბავშვებს იცნობდა პლატონი, მაგრამ ის მათ ახასიათებს, როგორც ცხოველთა შორის ყველაზე ბოროტ არსებებს, რომლებსაც მანვე მიდრეკილებები აქვთ. ამიტომ საქიროა მკაცრი აღზრდა.

საგულისხმოა, რომ ბავშვთმკვლევობა, როგორც შენიშნავენ,

გავრცელებული ყოფილა არამხოლოდ ბარბაროსებში, არამედ თითქმის ყოველი პროგრესული ერის ადრეულ ისტორიაში<sup>13</sup>. ამ გარემოებას ველურთა შორის ასეთი მიზეზით ხსნიდნენ: დედას უხდებოდა ერთი ადვილიდან მეორეზე შვილების გადაყვანა. მას შეეძლო ორი ბავშვის ტარება, მაგრამ თუ ოთხი შვილი ჰყავდა, ჰკლავდა ორს, რათა დანარჩენი ორი გადაერჩინა.

ძველ რომში ჩვილ გოგონას მშობლები მიიყვანდნენ ქალაქის გარკვეულ ადგილას, ჩინებულ არქიტექტურულ ქმნილებათა წინ და მაღალ სვეტებთან დატოვებდნენ მათ<sup>14</sup>. ასეთ უპატრონო ბავშვს თუ ვინმე წაიყვანდა, შეეძლო მხევლად გაეზარდა. თუ არა და ისინი უმოწყალოდ იხოცებოდნენ. 1000 წელს, როცა ისლანდიელებს ქრისტიანობა მიაღებინეს, მათ ასეთი პირობა მოითხოვეს: არ გაეუქმებინათ ახლადშობილთა მკვლელობა. ასეთი გულქვაობა კაცობრიობისა საკმაოდ დიდხანს გრძელდებოდა ევროპის ხალხებში. მის წინააღმდეგ ენერგიულად იბრძოდა ქრისტიანობა, მაგრამ წარმატებას მანამ ვერ აღწევდა, ვიდრე მან სახელმწიფოებრივი ძალა არ მოიხვეჭა.

ჩვილისადმი დამოკიდებულებით კაცობრიობამ თავისი ფსიქოლოგიური ისტორია, განვითარების ტენდენცია გვიჩვენა. ანტიკური და შუა საუკუნეების ქრისტიანულ-ეკლესიური თვალსაზრისთა შეპირისპირება საინტერესო სურათს გვაძლევს. ორივე მათგანს ერთმანეთის მიმართ გააჩნია უპირატესობა. თუმცა ქრისტიანული კურსი გარკვეული აზრით არის პროგრესული. ასეთი გზა გვაძლევს ჰუმანიზმის ისტორიის სურათს და ესთეტიკური აღზრდის ისტორიულ სურათს.

როგორც ვნახეთ, ანტიკური ეპოქის კაცობრიობა ბავშვისადმი უაღრესად ნატურალური მიმართებისაა. იგი ბავშვს უყურებს როგორც ბუნების სხვა, ცოცხალ მოვლენათა თანაბარ მოვლენას. რა თქმა უნდა, ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ამ ეპოქის ადამიანებს არ გააჩნდეთ შვილის სიყვარული. შვილი ყოველ დროს უყვარდა არამხოლოდ ადამიანებს, არამედ ცხოველებსაც. ლაპარაკია ბავშვის ფილოსოფიურ-ეთერიულ გააზრებაზე. ამ მხრივ ანტიკური ცივილიზაცია საოცრად გულქვად წარმოგვიდგება. თუ ბავშვი ჭანმრთელია, იგი ღირსია სიცოცხლისა, თუ არა და არა. პლატონი, არისტოტელე და პლუტარქე ბავშვებში ჰვრეტენ პოტენციურ მეომარს, სახელმწიფოსათვის საჭირო ერთეულს. აქ ზედმეტია ლაპარაკი მიმართების ფსიქოლოგიურ მომენტებზე. ქრისტიანობამ კი ცოცხალ სულს, ჩვილს შეხედა როგორც

სრულიად თანაბარი უფლების მქონე, სრულფასოვან ადამიანს, რადგან იგი განიხილება როგორც ღვთიით მოვლენილი სული. ეს თვალსაზრისი შორსაა ანტიკურ-ნატურალისტური წარმოდგენისაგან. არც ერთ დღევანდელ ნორმალურ, ცივილიზირებულ ადამიანს არ შეუძლია გაიზიაროს დღეს ის აზრი, რასაც ამ მიმართებით ამბობდნენ ანტიკური ეპოქის ჰუმანისტები. ბავშვთმკვლევლობის მომხრე დღეს გულქვა ავაზაკიც არ შეიძლება იყოს. ფილმშიც ზოგჯერ გვინახავს, ალბათ, ასეთი ე.წ. ოლი: გულქვა აბრავები წააწყდებიან ჩვილს, მცირეწლოვან ბავშვს. ყაჩაღი ბავშვისადმი საოცარ გრძნობიარობას იჩენს. მას არ შეუძლია მიატოვოს იგი, თუნდაც ავი ზნის ქირვეული ბავშვი (ვთქვათ, ო. პენრის „წითელკანიანების ბელადი“). მართლაც, დღევანდელი ეპოქის ყაჩაღი (თუ იგი პათოლოგიური პიროვნება არ არის) არ წარმოდგინდება ბავშვის მიმართ უგულო არსებად.

ქრისტიანობამ ბავშვს მიაჩნა არამხოლოდ არსებობის თანაბარი მოქალაქეობრივი უფლება, არამედ, პირიქით, მასზე ზრუნვა წინა რიგში დააყენა. ბავშვი ყველაზე უფრო დაფასებულია, ყველაზე უფრო მეტ სიყვარულს მოითხოვს. ჩვილის თამამი ტირილი უკვე ბრძანების უფლებით მოქმედებს ახალი ეპოქის ადამიანზე. არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს ბავშვის სიჭანსაღეს, მის მიმართ პრაქტიკულ თვალსაზრისს. პირიქით, ბუნებით დაჩაგრული ბავშვი მეტ თანაგრძნობასა და სათნოებას მოითხოვს ჩვენგან.

ანტიკური და ქრისტიანულ-ეკლესიური თვალსაზრისის შეპირისპირებამ ისეთი სურათი მოგვცა, თითქოს ამ უკანასკნელს სრული უპირატესობა აქვს და ანტიკური ეპოქის უპირატესობაზე ლაპარაკი თითქოს იმთავითვე მოხსნილია. მაგრამ ეს ასე არ არის. რაც შეეხება ბუნებრივ-ესთეტიკურ აღზრდას, აქ, ცხადია, როლები იცვლება.

ქრისტიანობამ ბავშვს შეხედა, როგორც წმინდა სულს და ამით წაართვა მას საკუთრივ ადამიანური უფლებები. ადამიანი ცალკეობს სულიერ, კინალამ უხორცო არსებად გამოცხადდა. უკიდურეს იგნორირებას განიცდის ადამიანის ბუნებრივი დასაბამი. სრულიად ცხადია, რომ ასეთ ვითარებაში არავითარ ფიზიკურ-ესთეტიკურ წვრთნაზე არ შეიძლება ლაპარაკი. კობრიანე აღმფრთხილებულია ქიდაობის გამო. რანაირად შეიძლება, — შენიშნავს იგი, — კაცი იწვევს კაცის ქვეშ. სიცილი ხომ აკრძალულია საეკლესიო მამების წარმოდგენით (ოქროპირი, ბასილ

დიდრ) იგი ეწმეკის ხელობაა. ერთი სიტყვით, ხორციელი დასაბამი ადამიანში ცოდვილად მიჩნეული. „სხეული ცოდვილია“ — ამბობს შუა საუკუნეების საეკლესიო მოძღვრება.

როგორც ვხედავთ, ანტიკური საბერძნეთის აღზრდის მოძღვრება, გარკვეულად. ისტორიული აზრით, შეგვიძლია მივიჩნიოთ აღზრდის ჰარმონიულ მოძღვრებად. მაგრამ ადამიანის დაფასების იდეალური თვალსაზრისი. ჰუმანიტატი ჰუმანიზმი აქ ჯერ კიდევ არაა მიღწეული. უშუალოდ აღზრდის პროცესი ერთიანობაში გულისხმობს სულიერ-სხეულებრივ აღზრდას, რაც ნიშნავს სწორედ ჰარმონიულ აღზრდას. ამ მხრივ ცხადია, შუასაუკუნეობრივი საეკლესიო თვალსაზრისი მას, მართლაც, ჩამორჩება. მაგრამ ვიმეორებთ, რომ არც ანტიკური მსოფლ-მხედველობაა, ადამიანის კონცეფციის თვალსაზრისით, ჩვენთვის იდეალური, უმაღლესი ჰუმანიზმი. ძველ ბერძნულ ჰარმონიულ აღზრდაში „სულიერის“ ცნება ჯერ არ ნიშნავს იმ სიტბოს, იმ სიფაქიზეს, რასაც ეძებს ახალი ცივილიზაციას ადამიანის მაღალკეთილშობილი სული.

როგორც ანტიკური, ისე შუასაუკუნეობრივი, აღზრდის პრინციპი გარკვეული სუსხით ხასიათდება. აქ ჯერ ვერ გამოვიყენებთ ისეთ ცნებას, როგორცაა სიფაქიზე. ეს სიტყვა აღზრდის თვისებრიობათა დასახასიათებლად და საზოგადოდ ადამიანის გააზრებასთან დაკავშირებით ჯერ არ მოქმედებს არც ანტიკური, არც შუასაუკუნეობრივი ცივილიზაციის დროს. ამ სიტყვის ნამდვილი წინაარსი რენესანსის ჰუმანიზმის ეპოქის აღმოჩენაა.

სინაზე. სიფაქიზე, არსებითად ერთი და იგივე წინაარსის სიტყვე ბია და, ჩვენი აზრით, არსებითი მნიშვნელობის მახასიათებლები ახალი ეპოქისა, ჰუმანიზმისა.

რა ხასიათის მოვლენებს ასახავს სიფაქიზე? არის ეს ზნეობრივი კატეგორია? არა, სიფაქიზე მხოლოდ სიკეთეს არ გულისხმობს, ის გულისხმობს სიკეთის განსაკუთრებული გრძნობით სიყვარულს. ეს არის ზნეობრივ-ფსიქოლოგიური მახასიათებელი. აი, ამგვარი მახასიათებლით განსხვავდება ჰუმანიზმის ეპოქის ხელოვნება და ამ ეპოქის კაცობრიობის ფსიქოლოგია.

ვიცი, რომ მგრძნობიარე გული ყოველთვის სიკეთის სიყვარულს არ ნიშნავს. ნერონს დაბა-ლუბით ჩამოსდიოდა ცრემლები ტრაგედების ნახვის დროს, მაგრამ მასზე უფრო წამხდარი ადამიანი იშვიათად უტარებია დედამიწას. ჩვენ უკვე ვეხებოდით შთაგრძნობის ცნებას ცივილიზებულ ადამიანს უჭირს ქათმის დაკვლა, თუმცა მის ხორცს



სიამოვნებით შეექცევა. რას ნიშნავს ასეთი გულჩვილობა, სიფაქიზე? შთაგრძნობის თეორია ამას ამგვარად გვიხსნის: ქათამი კი არ გვებრალება ქათამში. არა, ჩვენივე სიცოცხლის წარმოდგენა. ახალი ცივილიზაციის პირშო ადამიანი უფრო გულჩვილია, მაგრამ უფრო კეთილშობილი კი არა, ვიდრე ველურიო, — ასე გვიხსნიდა გრძნობათა კეთილშობილებას რომანტიკოსი რუსო. მართლაცდა შეიძლება შთაგრძნობა ერთ შემთხვევაში წმინდა ეგოისტური თანაგრძნობის სახედ მივიჩნიოთ, მაგრამ არსებობს უანგარო შთაგრძნობაც, ე. ი. როცა ჩვენი განცდების ენაზე წარმოვიდგენთ სხვათა გასაჭირს და არა მარტო პასიურად თანავუგრძნობთ მას. არამედ მსხვერპლსაც ვიღებთ: რამდენი შემთხვევა იცის თანამედროვე კაცობრიობამ, როცა უცნობი ბავშვისათვის კაცი თავს სწირავს. დაჯამებულად მისი სიკეთე იმით, რომ მან თავისი ბავშვი წარმოიდგინა?

როგორც უკვე ითქვა, სიფაქიზე, გულჩვილობა ზნეობრივ-ფსიქოლოგიური მახასიათებელია როგორც ადამიანის, ისე კაცობრიობისა. ცნობილია, რომ ანტიკური პედაგოგია არ არის ფსიქოლოგიური. პლატონისა და არისტოტელეს პედაგოგიაში არ არის ფსიქოლოგიურობა. რაც შეეხება თანამედროვე პედაგოგიას, იგი წარმოუდგენელია ფსიქოლოგიის გარეშე, რადგან ახალი ცივილიზაცია ადამიანის სულიერ განცდებთან ახლოსაა გრძნობითაც და ცოდნითაც, უილიამ ჯემსის თქმით: „ფსიქოლოგია და ყოველი მასზე დამყარებული ზოგადი მეცნიერული პედაგოგია ძალიან მოგვაგონებს სამხედრო მეცნიერებას—სტრატეგიას“<sup>15</sup>.

ფსიქოლოგიურობა. ფსიქოლოგიზმი ცნობიერების მოღვაწეობას ყოველ სფეროში ცხადი ფაქტი ხდება. ადამიანის სულიერი განცდების სამყარომ ერთმანეთისგან შემორკალული გალაკანი მოიხსნა. ადამიანებმა უფრო ახლოს მოისურვეს და ჩახედეს კიდევ სულში ერთმანეთს. ადამიანის გარეგნობა სულის უშინაგნეს სფეროებს გვიჩვენებს რენესანსისა და შემდგომი ეპოქის ხელოვნებაში.

ხელოვნების ყველა დარგს, ბავშვის სილამაზის წარმოჩენის თვალსაზრისით მხატვრობამ აჯობა. ბავშვი არის უშუალო და უმაღლესი საგანი მხატვრობისა, როგორც საშუალო საუკუნეების საეკლესიო, ასევე რენესანსული ევროპის მხატვრობისა. ამ დროს ფერწერის იდეალი არის ადამიანური სილამაზის წვდომა. ადამიანური სილამაზე შეიძლება ნიშნავდეს, უწინარეს, სულიერ სილამაზეს, ქრისტიანული ხელოვნების გაგებით. მაგრამ რენესანსის მხატვრობამ ამქვეყნიურ სილამაზესაც

თავისი წილი მიავგო, საშუალოსაუქუნეობრივი მტრობა ადამიანს მიწიერა, ხორციელი სამყაროსადმი, აქ რეაბილიტირებულა. აქ უკვე მხატვრობა ცდილობს ადამიანის სილამაზე გვიჩვენოს სულიერ-გარეგნულის ერთიანობის ნიშნით. რა სახით არის ადამიანური მთლიანობა ყველაზე ლამაზი, როგორც გარეგნულად, ისე სულიერი სიწმინდით? ადამიანური სიყვარულის ყველაზე წრფელი და ღვთაებრივი იდეის შესატყვისი გრძნობაა დედის სიყვარული ჩვილისადმი. ადამიანი ულამაზესია შვილისადმი სიყვარულის გრძნობით. ასევე ნორჩი მოქალაქე გახდა რენესანსის მხატვრობის იდეალური გმირი. ყრმა არის ადამიანის არსებობის ყველაზე ლამაზი საფეხური. ბავშვი არის ულამაზესი ადამიანი, — აი, ამიტომ ესწრაფვის რენესანსული მხატვრობა უმშვენიერესი ადამიანის გამოხატვას და ყურადღების ცენტრში მოქცეულია ყრმა.

პირველი ბიბლიური ბავშვი არის ადამი. ადამი თუმცა ბიბლიამ ფიზიკურად ზრდასრულ არსებად წარმოიდგინა, მაგრამ სოციალური შინაარსით ადამი არის ბავშვი, უცოდველი, ყოველგვარ უკეთურებისა და სიავისაგან მოშორებული. მას შემდეგ კი, როცა იგი ენშიარება სიკეთისა და ბოროტების აზრს, ის აღარაა ბავშვი. სამოთხიდან გაძევებულმა ადამმა და ევამ უკვე სოციალიზაცია განიცადეს და ისინი აღარ არიან ბავშვები.

ბავშვის წარმოდგენა უკვავშირდებოდა ბიბლიურ უცოდველობას. ბოროტებისაგან განცალკევებული ღვთაებრივი უშუალობის, სიწრფელის სამოთხისებრ სიმბოლოს. ბავშვი არის გაუნაწევრებელი, ბოროტებისგან თავისუფალი, სიკეთისა და სილამაზის ჰარმონიის სიმბოლო. ზრდასრული ადამიანის სილამაზა ჩვენებას ახალ ხელოვნებაში აქვს თავისი სპეციფიკა. სილამაზე და სიკეთე, ადამიანის სახეში გამოხატული, არის ორი სამყაროს — სულისა და სხეულის განმორების შემდეგ კვლავ შეერთების სინთეზი. ბავშვი კი განუმორებლობის, სამოთხისებური უშუალობის სურათს გვიდგენს. ადამიანის სულიერი სილამაზე ახალ ხელოვნებაში ნაჩვენებია იდეის აღმსრულებლობის ნიშნით. რამდენად ემსახურება გმირი იდეას. ბავშვს კი თვითვე ეკუთვნის იდეა სიკეთისა. იგი მას თვითვე აქვს მოცემული; ამიტომ იგი უშუალოდ გამოხატავს ესთეტიკურ იდეალს. ბავშვისა და პიროვნების ესთეტიკური შეფარდება ასეთ ასოციაციას წარმოშობს კაცობრიობის ესთეტიკური განვითარების საფეხურებთან. ესთეტიკური იდეალის ბავშვურ მთლიანობას გამოხატავს ბერძნული კლასიკა. ამიტომაც ადარებენ ბერძნებს ბავშვებს (ჰეგელი, მარქსი...).

პიროვნება უკვე იდეის გაშუალებით აღმსრულებელია. პიროვნების ცნება ევროპული ხელოვნების საფეხურს ეფარდება. რა თქმა უნდა. მარიამ მაგდალინელის პორტრეტში უფრო მეტი შინაარსობრივი, იდეური სიციცხლეა, მეტი სიღრმეა, მაგრამ ბავშვი გამოხატავს იდეის იდეალურ წონასწორობას, ერთი სიტყვით, ბავშვი არ არის ყველაზე ჭკვიანი ან ღრმა შინაარსის მატარებელი ადამიანი. ბავშვი ეს არის ხორცშესხმული ესთეტიკური იდეალი, ხორცშესხმული იდეა მშვენიერებისა. ამიტომაცაა იგი ღვთისმშობელთან ერთად ახალი მხატვრობის იდეალური გმირი.

აღზრდის ხსენება ერთთავად იმას გულისხმობს, თუ როგორ ზრდის ზღასრული აღსაზრდელს. მაგრამ უფრო ძნელია ფილოსოფიის ენაზე იმის წარმოდგენა, როგორ ზრდის ბავშვი კაცობრიობას. სიტუაქიზე ბავშვისაგან ისწავლა კაცობრიობამ. მოტივტივე ბავშვის სმენა პირქვემ ბარბაროსსაც ათვინიერებდა ხოლმე. მოკიკიკე პატარა თავიანთ ენაზეც გვალაპარაკებენ, მათი წაბაძვით ვიჩღეუთ ენას. ბავშვმა მოაძებნინა პოეზიას ბავშვური ნიშნები ბუნების ქმნილებებში. ვაჟას „შვლის ნუკრის ნამბობი“, შეიძლება ითქვას, ესაა ნუკრი ბავშვად, ბავშვი ნუკრად წარმოდგენილი. „პაწაწინა იადონო და ვარდის კონაო“, — აკაკის ეს სიტყვები ბავშვისებრ წარმოგვისახავს იადონსა და ვარდის კონას... დედამიწა ლამაზია იმით, რომ მას ჰყავს „პატარა ბავშვი, საოცნებოდ პატარა ბავშვი“ (გალაკტიონი).

ყოველი ადამიანის სული ლამაზია და ფაქიზი იმ წუთს, როცა ბავშვს ეფერება. ასევე ლამაზია ერის, ხალხის სული, რომელიც ბავშვს ტყბილ იავ-ნანას უმღერის.

ქართულმა ქრისტიანულმა ხელოვნებამ თავისი ნატიფი გრძნობები წააქსოვა ღვთისმშობლისა და ყრმა იესოს ფრესკებს. მაგრამ საერო მხატვრობაში მისი რენესანსული გადასვლის მხრივ მაინცდამაინც ბევრს ვერაფერს ვიტყვით. ბავშვისა და ბავშვების შესახებ იშვიათი სიტბო და სიყვარულია გამოხატული როგორც ნანასებრ სიმღერებში, ასევე საგალობლებსა და ლირიკაში. აკაკი წერდა: „მსოფლიო გენიოსმა მხატვარმა, რაფაელმა, როდესაც მშვენიერების გამოხატვა უნდოდა, უკეთესი ვეღარა მოახერხა რა და მშვენიერ მადონას მისცა ხელში უმშვენიერესი ყრმა. რომელსაც სიყვარულით ზე დაჰქათქათებს დედა. მე დარწმუნებული ვარ, რომ ამ შაიშის დამწერს. არც ეს სურათი უნახავს და არც რაფაელი გაუგონია, მაგრამ ზეგარდმო შთაგონებამ მიიყვანა რაფაელის აღმაფრენამდე:

ანთებულ სანთელს გამსგავსე,  
დილით ცისკარზე გნახეო,  
ხელში გეპირა უმაწვილი  
ფარსაგ ვერ დაგინახეო.  
შენ ლოყას ვარდი ჰყვოდა  
გშვენოდა ღია ფერა.  
ლაწვს მოციმციმე ხალივით  
ხამი ცით მონაბერია

    შურით დაგფრენდა ნიავი,  
    გირხვედა დალალ-კავებსა,  
    წარბი-წამწამი ყორნისა  
    ბურავდა გიშრის თვალებსა  
თვალსა, რა თვალსა, ცისმნათსა,  
წყვდიადში მოეღვარესა  
მოვლინებულა ამ ქვეყნად,  
ნუგეშად დამამშერალებსა  
ტუჩს დაკედომილი ღიმილი  
ალისფრად მოლაღდესა,  
კბილ-მარგალიტი აფრქვევდა  
შუქურს მიდამოს და ეელსა“<sup>6</sup>.

ხალხური პოეზია, ანდაზა თუ აფორიზმი მუხლმავრობის, გულმავრობის, ქვეყნის მომავალი დამცველის ნიშნით წარმოგვიდგენს აკვანში მწოლარე ყრმას. „ქართველს ჭავჭავნი აკვანში ეცვა, მან ხმლის ტარება აკვანში იცის“ (ა. კალანდაძე).

ქართული სიტყვა საუკუნეთა გრძნობის ანაბეჭდია. ილია, აკაკი, ვაჟა, გალაკტიონი... ყველანი, ძველი თუ ახალი მგოსნები სამამულო კვირტსა ჰკრეტდნენ ახალშობილის ნოვლინებში.

    მოვა დრო, გაიზრდები,  
    მკლავი გაგიმავრდება,  
    შვილო ყრმობის სიზმრები  
    ბრძოლაზედ გაგეცვლება  
    (ი. ჰ ა ე ჰ ა ვ ა ძ ე, „ნანა“)

მამამ დახედა თუ არა ახლადშობილ ყრმას,

    მან იგრძნო, რომ  
    ჩვილზე ჩვილი  
    გმირი არის მისი შვილი  
    (გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი)

ქართველი პოეტი გმირული ბრძოლებისათვის წარმოიდგენდა

ჩვილის მომავალს და, ამასთან, ხშირად გვესმის მათი ვედრება მშობლიურის ხმით: „დედას თმას ნუ მაწეწინებ, ნუ ჩამაცმევ შავსო“ (აკ. წერეთელი).

საოცარი ლოცვა-ვედრების ძალითაა დაწერილი ვაჟას ლექსი „ღმერთო, ნუ მოჰკლავ პატარას“:

ღმერთო, ნუ მოჰკლავ პატარას,  
ნუ აუტირებ მშობელსა,  
ნუ შიბარებ შავ მიწას  
ამ სოფლის გაუცნობელსა  
ნუ ენახებ ბავშვის კუბოსა,..  
..  
აცადე, გაძღეს სიციცხლით, —  
აეის და კარგის ნახეთა,  
შაეძლოს მამულის დაცვა,  
გამაგრებულის მკლავითა

ლომის ბოკვერებივით მოდიან ქართველნი ყრმანი, ხელში ხმლით, დედის თანადგომით, ჭეშმარიტად ქართული ხასიათის ქანდაკებაში (მ. ბერძენიშვილის „კიდევაც დაიზრდებიან..“).

ქართველი კაცი, სასმისით ხელში, შეიღებს რომ დალოცავს, შეყოვნდება, ახლობელ ბავშვებსაც არ დააშორებს. შემდეგ დაფიქრდება, რატომ მხოლოდ ჩემი შვილები, დისწულ-ძმისწულები?.. და ასე ამთავრებს სადღეგრძელოს: — ყველა ბავშვს გაუმარჯოს დედამიწაზე!

#### „ტანჯული ღმერთმაი“

ქრისტეს შობა. მოღვაწეობა და სიკვდილით აღდგომა უამრავ მსგავსებას პოულობს შორეულ რელიგიებსა და კულტურაში. როგორც უკვე ითქვა, ფაქტები ან მოვლენები შეიძლება გარეგნულად ტყუპის ცალივით ჰგავდნენ ერთმანეთს, მაგრამ სულიერად სულ ურთიერთსაწინააღმდეგო ხასიათს გვიდგენენ. ქრისტეს ტანჯვით აღსრულება ფორმით ჰგავს ძველი ღმერთების ტანჯვა-აღსრულებას. მაგრამ მსგავსებაზე მეტად უფრო საინტერესოა განსხვავება, რათა უფრო კონკრეტულად ვწვდეთ ახალი ეპოქის ადამიანის თავისებურებას.

საზოგადოდ, ღვთის სიკვდილი, მისი აღდგომა და მასთან დაკავშირებული მთელი რიგი მისტერიებისა განმაცვიფრებელი ფორმით ემსგავსება ქრისტეს მიწიერ არსებობის აღსრულებას. მაგრამ წარმართ ღმერთთა სიკვდილი და აღდგომა ბუნების მარადიულობის პროცესს

გამოხატავდა. ეს იყო კოსმოგონური ან მცენარეული ღვთაებანი. ისინი, ცხადია, ტანჯვასაც სხვანაირად განიცდიდნენ და აღდგომასაც. მათი აღდგომის არსი კოსმოსის, ბუნების, სიცოცხლის მარადიულ განახლებადობას ესადაგებოდა და არსებითად ისინი არ იყვნენ სულის ღმერთები. გავიხსენოთ ზოგიერთი მათგანი: მითრა იყო მზის ღვთაება, რომლის დაბადების დღე არის 25 დეკემბერი. ეს დღე მიჩნეულია ზამთრის მზის დგომის დღედ. ასე რომ, ის დაკავშირებულია კოსმოსურ წესთან, ასტრონომიულ კანონზომიერებასთან. მითრაც ასეთი მარად განახლებადი, აღდგომადი ღმერთია. რომელიც ცეცხლით განწმენდილი ალველინება ზეცად კვლავ ახალი სიცოცხლის დასაწყებად. ასევე მჭიდროდაა დაკავშირებული ერთმანეთთან ფრიგიული ატისის მითოლოგიური ისტორია თრაკიულ დიონისესთან. ატისი ნაძვის ძირში მოკვდა. იგი იქცა მარად მწვანე ნაძვის ხედ. ჩვენი საშობაო<sup>17</sup> ნაძვის ხე იყო ატისის ხე, წმინდა ხე.

ადონისის ტანჯვა — საიქიოსა და სააქაოს შორის ყოფნა — სასიყვარულო ინტრიგებით იწყება, მაგრამ ესეც კოსმოგონიურ შინაარსს გამოხატავს. როგორც მითიდან ცნობილია, აფროდიტამ ყუთში ჩაქუტილი ადონისი ჯოჯოხეთის ქალღმერთ ბროზერპინას მიაბარა. მაგრამ ამ უკანასკნელსაც ძლიერ ჰქონია სილამაზის გრძნობა მანვიათარეული და მან აღარ ისურვა მშვენიერი ჰაბუკის უკან დაბრუნება. ზევსმა გადაწყვიტა ეს დავა. წლის ერთ მესამედს ჰაბუკი დედამიწაზე ატარებს, ხოლო ორ მესამედს ქვესკნელში. ეს ერთი მესამედი არის გაზაფხული. ბოლოს და ბოლოს ადონისი იღუპება გარეულ ტახთან შერკინებისას. მწარედ დასტარის აფროდიტა დაღუპულ სატრფოს, რომლის გვაში ხელებზე უსვენია სიყვარულის ქალღმერთს. ამგვარად წარმოსახულ აფროდიტასა და ადონისის გამოსახულებას მიიჩნევენ მიქელანჯელოს პიეტას პროტოტიპად.<sup>18</sup>

ადონისის აღდგომის სამგლოვიარო ზეიმი ერთგვარ სიხარულსაც გამოხატავს. მაგრამ ამ სიხარულში ჯერ არ ანთია ის სულიერი სინაზღე, რის გამოხატვასაც შემდგომ ცდილობს ქრისტე. ასევე საინტერესოა ბაბილონური ღმერთის თამუზის სიკვდილი და გაცოცხლება. ის არის გაზაფხულის მცენარეული ღმერთი. საგულისხმოა, რომ მას ზაფხულის სიცხე ჰკლავს, მაგრამ იშტარი აცოცხლებს მაცოცხლებელი წყლით. დიდ რელიგიურ დღესასწაულებს მართავდნენ ბაბილონის ძველი ღმერთის მარდუკის სადიდებლად, მის აღდგომასთან დაკავშირებით. მარდუკი ზამთარში კვდება და აღსდგება გაზაფხულზე. „ბაბი-

ლონური ღმერთების სიკვდილისა და აღდგომის შესახებ ისეთივე გადმოცემები არსებობდა, როგორც თამუხსა და მარდუქთან დაკავშირებით...<sup>19</sup>

ყურადღებას იპყრობს თვით ამ ძველი წარმართული პანთეონის უმეტესო რიტუალი, რომელიც ძლიერ წააგავს ქრისტიანული აღდგომის დღესასწაულს. ყოველივე ეს იმას ნიშნავს. თუ რაოდენ მჭიდროდაა გადაჯაჭვული ერთმანეთთან რელიგიური წარმოდგენები ძველი კაცობრიობისა.

მაგალითად, გავიხსენოთ ატიისის აღდგომა. ამ ღვთაების დატირება რამდენამე ღამეს გრძელდება. იმ ღამეს კი, როცა უკვე უმაღლეს წიგრიტილს აღწევს გლოვის პროცესი, უცბად ინთება სინათლე, იხსნება კუბო, ღმერთი აღსდგება. ქერუმი ნაკურთხი ზეთით მოაწმენდს ტუჩებს და წარმოსთქვამს წმინდა სიტყვებს: „დამშვიდდით კეთილმორწმუნენო, ღმერთი აღსდგა; ღმერთი დახსნილია (გადარჩენილია). თქვენც ასევე დაიმკვიდრებთ ხსნას გასაჰირში“<sup>20</sup>.

მეტად საგულისხმოა, რომ ატიისის ამ სადღესასწაულო ცერემონი-ალს უკავშირდება ასკეტიზმი, რომელიც ძალიან ახლოსაა ქრისტიანულ ასკეტიზმთან, დამთხვევაა თვით სამარხვო ტრაპეზის მხრივ. „სერობა, ალბათ, შეიცავდა პურს, ღვინოს და სხვა შემთხვევებში აკრძალულ თევზს. ეს იგივე ელემენტებია. რომელთა შესახებ ლაპარაკია სახარების თქმულებებში — იესოს მიერ 5000 კაცის დაპურება და საიდუმლო სერობა.“<sup>21</sup>

### „საიდუმლო სერობა“

საიდუმლო სერობა ერთი უაღრესად წარმტაცი თემაა ხელოვნებისა. ჩვენს მიზანს არ წარმოადგენს ამ თემის ფერწერული განსახიერების ხელოვნებათმცოდნეობითი განხილვა. ხელოვნების ფილოსოფიას აინტერესებს, თუ რით მოიხიბლა რენესანსის ხელოვნება, რა შინაარსით აღაქვა ეს თემატიკა. მით უმეტეს, რომ ამ თემამ თავისი მონუმენტურობა შეინარჩუნა ყოველ ხელოვანთან, იქნებოდა ეს ანდრეა დელ კასტანიო, სინიორელი, გირლანდაიო თუ ლეონარდო და ვინჩი. ეს თემა, ერთი მხრივ, მარადიულია, როგორც უძველესი რელიგიების, ასევე ხელოვნების თვალსაზრისითაც. ეს არის სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლა. მაგრამ, უფრო კონკრეტულად, ის არის უსაზღვროდ დიდი სიყვარულის გაყიდვის, გაცემის, სულმდაბლად გაცემის კონტრასტი. აი, ასეთ-

ნაირად გაიზრა ეს თემა ხელოვნებამ. ლეთიური სიყვარულის, უმაღლესი სიყვარულის გაყარვა ოცდაათ ვერცხლად. სახარებაში ეს ამბავი არ არის გარეგნულად ამაღლებული პათეტიკათ გამოხატული. იქ ეს ერთგვარად ლირიკულ ხასიათსაც ატარებს. თუმცა შინაგანი ლელვით, სევდით, მოძღვარი გრძნობს თავისი მოწაფეების დიდ სიყვარულს, თუმცა მათ სისუსტესაც ხედავს. გრძნობს თვითშეწირვის მისიას და თან თავის თორმეტ მოწაფეთა შორის ხედავს იუდა ისკარიოტელს. შეეცა გამყიდველი, როცა მასწავლებელთან მივიდა იუდა ამბოხისათვის და დიდსულოვანი მოძღვრის სიტყვები ესმა: „... იუდა, ამბოხის-ყოფითა მისცემს ძესა კაცისასა?“<sup>22</sup>

იუდა ერთგვარად „იღბლიანი“ პერსონაჟი გამოდგა. ის არის ზორცემესხმული სიმბოლო სულმდაბლობისა. ის ადამიანური ვერაგობის მაქსიმუმით არის შემკობილი. იუდა თათქოს არ არის იმათზე ცუდი, რაც ცხოვრებაში აჯახანი შეგვხვედრიან: დამსმენნი, მამბეზღარნი, ბოროტებათა ქსელის მქსოველნი, გაცილებით მეტ რნიციატივას იჩენენ, ვიდრე იუდა. მაგრამ მან ბოროტების სამეფოში ასეთი განსაკუთრებული ადგილი იმით მოიპოვა, რომ ახალი ეპოქის ადამიანის წარმოდგენით, მან ძე ლეთისა გაყიდა.

ხელოვნება არ სხავს მას რაღაც ზორციელ ურჩხულად. იუდას ამბორი რენესანსის მხატვრებთან შინაგან სიბილწეს აღბეჭდავს, მაგრამ გარეგნული ეფექტებით მისი განსაკუთრებული დასჯა არ ხდება. ხელოვნება არა მხოლოდ დიდსულოვნად მოექცა მას, არამედ ჭკვიანურად აღმოჩნდა ეს პოზიცია. იუდამ დიდად შეაძულა ეპოქას სულმდაბალი გამცემლობა. ლალატი. შეიძლება კაცმა კაცს უღალატოს, მაგრამ ეს ყოველთვის სიწმინდის ლალატს არ ნიშნავს. დიდი სიწმინდის ლალატი დიდი დანაშაულაა.

ამ მხრივ განუზომლად დიდია ხელოვნების როლი დასაგმობისადმი ზიზლის აღძვრისა, რაც გარკვეულად ნიშნავს ტრფობას სიკეთისადმი.

ლეგენდა საიდუმლო სერობაზე საოცრად ავლენს და თითქოს შემოფარგლავს ადამიანს ადამიანად. ბოროტმა რომ ბოროტება ჩაიდინოს, რა გასაკვირია, მაგრამ უფრო რთულია, უფრო ღრმაა ჩრდილნათელის დიალექტიკა, როცა თვით მომავალ წმინდანში ადამიანური სისუსტე რომ იჩენს თავს ჭეშმარიტ სიმტკიცეს, სისრულეს, ღვთაებრივი ძალა ხდის შესაძლებელსო. მოძღვარი თავისი საყვარელი მოწაფის, პეტრეს მხურვალე ენთუზიაზმს უეცრად ჩაუქრობს. პეტრე მას თავგანწირვას აღუთქვამს: „ხოლო თავადმან თქუა: გეტყვი შენ, პეტრე:



არღა ეყვილოს ქათამსა დღეს, ვიდრემდე სამ გზის უარმყო, ვითარმედ არა მცი მე“.<sup>23</sup>

იმავე ლამეს, ქრისტეს შეპყრობისთანავე, პეტრემ სამგზის იუარა დედაკაცის ნათქვამი — ესეც მისი თანმზღებიაო. პეტრე შეპყრობილი ქრისტეს შორიახლოსაა. როცა მესამე გზის წარმოსთქვა, მე არ ვიცნობო მას, მაშინ გაახსენდა მოძღვრის სიტყვები. მაგრამ, პეტრემ, ქრისტესაგან კლდედ წოდებულმა, შემდგომ გამოასწორა თავისი სისუსტე.

ქრისტემ შემთხვევითად არ მიიჩნია მისი ლამით შეპყრობა. ლამე არის ბნელი ზრახვების მფარველი. მთელი დღე ტაძარში მყოფს ხელი არ ახლეს: თითქოს ეშინოდათ სინათლოსა. „დღითი-დღე ვიყავე მე თქვენთანა ტაძარსა მას შინა, და არა განჰყავით ხელი ჩემ ზედა, არამედ ესე აქ. ს უამი თქვენი და ხელმწიფება ბნელისა.“<sup>24</sup>

ლეონარდო და ვინჩის „საიდუმლო სერობას“ ეპოქა ქმნის. ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი არამხოლოდ ლეონარდოს სუბიექტური უნარაა წყალობაა. მასში ეპოქების მთელი ისტორიაა. მასში აარეკლება კაცობრიობის კულტურის ყველა მომენტის მონაწილეობა. ესაა რელიგიის, ხელოვნების და საზოგადოდ, ადამიანის ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური განვითარების ისტორიის ნაყოფი. ლეონარდოს „საიდუმლო სერობა“ სხვა ეპოქაში, სხვა ფსიქოლოგიურ ვითარებაში არ შეიქმნებოდა. ის იქ გაჩნდა, სადაც კაცობრიობის კულტურული სული სახელდობო ამგვარად მომწიფდა. ასეთი ქმნილებანი საკაცობრიო კულტურული სულისკვეთების, ესთეტიკური იდეალის იშვიათ ფორმულებს წარმოადგენენ.

სამწუხაროა ოლონდ, რომ ლეონარდოს ამ ქმნილებას ტრაგიული ბედი ხვდა წილად. ჯერ კიდევ XVI საუკუნის ბოლოს კითხვის ქვეშ იდგა მისი არსებობა სანტა მარია დელა გრაციას მონასტერში. გასულ საუკუნეში გაბრიელ დანუნციომ ლექსი უძღვნა „საიდუმლო სერობას“, რომელშიც დასტიროდა ამ უნიკალური ქმნილების დაღუპვას. დრო უღმობელია მატერიის მიმართ. საუკუნეების ჩამოთვლას კი ბედავს კაცობრიობა, მაგრამ ძნელია თქმა, თუ რამდენ მილიონ წელს შეიძლება გაუძლოს მონასტრის კედელმა. ხელოვნების ქმნილებათა უკვდავებაზე დაფიქრება ლეონარდოსთან დაკავშირებით განსაკუთრებით ხშირად აღძრავს ამგვარ სევდიან ფიქრებს. ფილოსოფიურ პესიმიზმს ამ შემთხვევაში პოეტურ ოპტიმიზმს ამჯობინებდნენ მკვლევარები: „სინამდვილეში — წერს ანკელო კონტი — ბუნება არ ანადგურებს არც ყვავილებს, არც ტყეებს, არც ხელოვნების ქმნილებებს. ფიდასუს

მინერვამ შეწყვიტა არსებობა ოქროსა და სპილოს ძვალში, მაგრამ სამუდამოდ აღიბეჭდა პოეზიის უკვდავ ფურცლებსა და ადამიანთა მეხსიერებაში... მე რომ ხელმეწიფებოდეს ქებათა ქება, ვუმღერებდი და ამოვხსნიდი იმ სასწაულებრივ სიცოცხლეს, რომელიც სუნთქაქს ლეონარდოსეულ „სერობაში“. როგორც ყოველი დიადი ნანგრევი, ესეც წარმოადგენს განწმენდასა და აპოთეოზს. ვიდრე დარჩება თუნდაც ერთი საცოდავი ფრაგმენტი ამ საკვირველი კედლისა, ვიდრე სურათისაგან დარჩება თუნდაც ერთი ნახატი, თუნდაც ერთი გრავიურა. თუნდაც ერთი ფოტო-სურათი, მასში მაინც დარჩება მისი გარკვეული სილამაზე და ლეონარდოს ეს ქმნილება ჩვენზე მეტ შთაბეჭდილებასაც კი მოახდენს, ვიდრე იმ შემთხვევაში, ის რომ ფრთხილად ყოფილიყო შენარჩუნებული თავისი პირველსახით“.<sup>25</sup>

ავტორი ფულისხმობს ხელოვნების ქმნილების ნაჭრილობევე მიმზიდველობას. რაიც კიდევ უფრო აძლიერებს ინტერესს ლეონარდოს ქმნილებას სიცოცხლისადმი.

ღმერთების ტანჯვა, სიკვდილი, აღდგომა, ცხადია. იშვიათი როდი იყო ძველი სამყაროსათვის. მაგრამ ქრისტეს ჯვარცმა, სიკვდილთან შეხვედრა სრულიად ახალი, განსხვავებული შინაარსის მოვლენა გახდა. ქრისტე გულგრილად არ ხედება სიკვდილს. იგი ძალიან მგრძნობიარეა, როგორც ამას სახარება და ხელოვნება წარმოგვიდგენს. იგი ტკივილს კი არ იგერიებს, პირიქით; იღებს მთელი თავისი სიმწვავეით. მაგრამ, მიუხედავად გრძნობიერი განცდის მაქსიმუმისა, იგი ინარჩუნებს საოცარ სიმშვიდეს. ოღონდ ეს სიმშვიდე უმწვავესი მღელვარების დამფარავია. ახლა როგორია შინაარსი. ერთი რამ ცხადია, რომ ეს არ არის არც მხოლოდ მწუხარება, არც მხოლოდ სიხარული. იგი აერთიანებს ორივეს ერთად. ეს არის სამგლოვიარო სიხარული. ქრისტიანული ოპტიმიზმი კეთილმოწყობილ ყოფას კი არ ნიშნავს, არამედ პირიქით, ღირსებას ტანჯვის გზით, სულის სინათლეს წვის გზით. მაგრამ სად უნდა იქნას ასეთი განსხვავება მიგნებული? ძველი ღმერთებიც ხშირად ღირსეულად ხედებოდნენ სიკვდილს. მაგრამ წარმართი ღმერთებისათვის, როგორც წარმართი ადამიანისათვის სიკვდილი ისევე სრულია უარყოფითობაა, რომელიც ყოველი დადებითისაგან დაკლილია. სიკვდილი ისეთივე სიკარიელე და უარყოფითობაა, როგორც აქილევსისათვისა. მაშასადამე, ქრისტიანულმა მითოლოგიამ ხელოვნებისაგან მოითხოვა კიდევ უფრო გამჭვირვალედ ჩაეხედა ადამიანის თვალეში, მის სულში, ამოეკითხა ტირილისა და სიხარულის ერთიანობა. ახალ

ხელოვნებას ადარ ჰყოფნიდა ანტიკური პლასტიკური ხელოვნების ფარგლები. მას გაცილებით უფრო ღრმად უნდა ჩაეხედა ადამიანის გულსა და სულში. აქ გაცილებით მეტად გადაიშალა ადამიანის შინაგანი სამყარო. ამდენად, თანახმად გამოსახატაჲ მასალისა, ხელოვნებამ შესაბამისი უნარი დააყენა ყურადღების ცენტრში. ქრისტეს ტანჯვა, ჯვარცმა უაღრესად მახლობელი, რეალისტური ფორმებით წარმოსახა მითოლოგიამ და ხელოვნებამ. ეს არ იყო შორს მომხდარი მოვლენის შორიდან დანახვის ფაქტი. ადამიანი თვით გრძნობს თავის მდგომარეობას, ამგვარ მდგომარეობას აღარებს, რაღაცნაირად თვითვე წარმოიდგენს თავის თავს და ახალი ეპოქის, რენესანსის ეპოქის ადამიანისათვის ეს უაღრესად ახლობელი ფსიქოლოგიური ფაქტია. ქრისტეს ჯვარცმის მხატვრულ გამოსახვას შთამბეჭდავად გვიხასიათებს ჰეგელი: „სულიერი ტანჯვის ეს გამოხატვა სრულიად ორიგინალური მოვლენაა. განსაკუთრებით მრავალ იტალიელ ხელოვანთან. სახის ქვედა მხარეს ტანჯვა გამოისახება კონცენტრირებულად. ეს არ არის ლაოკონის კუნთების ამობურცვა, რომელსაც შეეძლო გამოეხატა ყვირილი. იქაღლებსა და შუბლზე, როგორც ერთმეორეზე აგორებული ტალღები. გამოსახავს სულიერ ტანჯვას, სახეს ეფინება ცვარი ოფლისა, რომელიც გვიმქლავენებს შინაგან ტანჯვას, განსაკუთრებით შუბლზე, სადაც ყველაზე მთავარია უძრავი ძალა, ზუსტად ამ ადგილას, სადაც ერთმანეთს შორდებიან ცხვირი, თვალები და შუბლი, სადაც თავს იყრის შინაგანი გრძნობა, სულიერი ბუნება...“<sup>26</sup>

## ა ნ ღ რ ო ზ ი ნ ი

რენესანსის ეპოქამ თვალი მიაპყრო რეალური ადამიანის რეალურ სილამაზეს. მაგრამ ეს რეალური ადამიანი არის ან ყრმა, ან მადონა, ან მამაკაცი. სილამაზის სხეულები სხვადასხვანაირია. რენესანსის მხატვრის თვალი კიდევ უფრო ღრმა ფენებს ჩასწვდა. ის განასხვავებს, სახელდობრ, სინაზის სილამაზეს, სულიერი ძლიერების სილამაზეს. კიდევ უფრო გართულდა სილამაზის პრობლემა ადამიანში, როცა მამაკაცური და ქალური საწყისები გამოიჩინა ერთმანეთისაგან და შემდგომ კვლავ მათს სინთეზირებას ცდილობს. მაშასადამე, სილამაზე, სინაზე ახასიათებს ქალს, ძალა — მამაკაცს. მამაკაცის სხეული არ არის იდეალური სილამაზის წყარო. ქალის სტიქია არ არის სულიერი, ინტელექტუალური ძლიერების სიღრმის გამოხატვა. ამასთან დაკავშირებით. ერთმანეთს დაუპირისპირეს ლეონარდოს „ჯოკონდა“ და „იოანე ნაპლისმცემე-

ლი“. რამდენად ფანტასტიკური, სენსაციური არ უნდა იყოს ეს შეპირისპირება, მას არ შეიძლება გვერდი აუჯაროს ადამიანის ბუნებისა და სილამაზის არსის მკვლევარმა. ჯოკონდას სილამაზე იდეალურ ქალურია? იოანე ნათლისმცემლის სილამაზე მამაკაცურია?.. აი, ეს კითხვა დაისვა სწორედ ხელოვნების ფილოსოფიის, ადამიანის ბუნების მკვლევარების წინაშე.

სრულიადაც არ არის სავალდებულო ამ თვისებების, ამ ნიშნების პოზიციიდან ლეონარდოს ამ ქმნილებათა განხილვისათვის ლუვრში წასვლა. ყოველ ადამიანს, რომელიც იოანე ნათლისმცემლის ლეონარდოსეულ პორტრეტს შეხედავს, მაშინვე აღედგრება კითხვა: ქალია თუ კაცი ის... ეს, როგორც შენიშნავენ, სრულიადაც არ ყოფილა რაღაც შემთხვევით მომხდარი რამ. ეს იყო ადამიანში სილამაზის ზოგადობის მხატვრული ძიება. როდესაც ჩვენ გარკვეულ მხატვრულ ქმნილებას აღვიქვამთ, ხომ ესთეტიკური ფაქტია, რომ აღმქმელნი რაღაცნაირად ერთნაირი ვხვდებით. რას ნიშნავს ეს? ხელოვნების ქეშმარიტი ქმნილებანი ჩვენს აღმქმელ ცნობიერებას თვით წარიტაცებენ, და თითქოს ჩვენს არსებებს — მოხუცს, ქალს, ბავშვს... ყველას გაგვაერთნაირებენ. ქალი და კაცი სილამაზისადმი მიმართებაში არ არის გაყოფილი (ლუპარაკია ხელოვნების, სულიერი სილამაზისადმი და არა ცოცხალი სილამაზისადმი). ადამიანს აქვს ზოგადადადამიანური მიმართებების საერთო სტრუქტურა. ქალი და კაცი, განსხვავებასთან ერთად, მსგავსი ფიზიკური არსებანიც არიან. ეს საკითხი ძველი მოაზროვნეებიდან (პლატონიდან) მოყოლებული, ვიდრე ბერდიაევის ჩათვლით ინტერესს ინარჩუნებდა. იგი ცნობილია ანდროგინის სახელწოდებით. ანდროგინის ცნების საწყისი პრეისტორიული მითოლოგიური დასაბამისაა. ოდესღაც, თითქოს ქალი და კაცი ერთი არსება იყო. შემდეგ ღმერთმა ის გაპყო ორ ერთმანეთის მაძიებელ მხარეებად. ე. ი. მამაკაცურ-დედაკაცური საწყისის ერთიანობაში ძიება აინტერესებდა მითოლოგიას, ფილოსოფიას და ხელოვნებასაც. ლეონარდოსეული „იოანე ნათლისმცემელი“ სწორედ ამ ორივე საწყისის მხატვრულ ანდროგინად არის მიჩნეული: „ლეონარდომ კვლავ იპოვნა პოლიკლეტისეული იდეალი ანდროგინისა. გთხოვთ დაივიწყოთ ანტინოე და რომაული ხელოვნების ქმნილებანი. ანდროგინი ეს არის სქესი ხელოვნებისა — რომელშიც ერთმანეთს ერწყმის ორივე საწყისი — მამაკაცური და ქალური და ორივე მხარე აწონასწორებს ერთმანეთს. წმინდა მამაკაცურ სახეში ცოტაა სილამაზე, წმინდა ქალურში — ცოტა ძალაა.

„ჯოკონდაში“ ერთმანეთს ერწყმის ინტელექტუალური ძლიერება გენიალური მამაკაცისა და ქალური მომხიბვლელობა. ეს არის ბორალური ანდროგინიზმი“<sup>27</sup>.

თუ ლეონარდომ ლეთისმშობლის სახეში ულამაზესი სულიერი სინატიფე შექმნა და ეს იყო ხელოვნებისათვის გარკვეულად ცხადი მიზანი, იოანესა და ჯოკონდას სახით ის, შეიძლება ითქვას, სინთეზური სილამაზის საიდუმლოების ამოხსნას შეეცადა. ჯოკონდა ამ მხრივ აერთიანებს მამაკაცურ-დედაკაცურ სილამაზეს, მაშინ, როცა ლეთისმშობლის სახე შორდება მამაკაცურთან ნათესაობას და ქალურისა და ზეციურის ერთიანობას განასახიერებს. ჯოკონდას ფრანგი ავტორისეული წაკითხვა პოეტურად მომხიბვლელია. სხვა ამბავია, რამდენად მტკიცე იგანზოგადების ძალა აქვს მას: „ჯოკონდას მზერა, ესაა მზერა პრომეთეოსის, ფაუსტისა, მზერა ინტელექტუალური გმირისა, არწივისა, რომელსაც თვალები მზისაკენ მიუპყრია, ესაა მზერა ოიდიპოსისა იღუმალების წინაშე...“<sup>28</sup>

დასახელებული ავტორი, ყოველ პელადანი ჯოკონდას ღიმილში თვით ლეონარდოს ავტოპორტრეტულ შუქს ხედავს და ადარებს კიდევ მას. სიცილი ზემოთა მიწისა, სიცოცხლისა. ღიმილი კი ზეცას ეკუთვნის. ღიმილი ზეცის ფანჯარაა კაცის სახეში. მარადიულობის სახიერი სიმბოლო, პოეტის მოსწრებული თქმით, არის „წრეში ჩახატული ღიმილი“ (ტ. ჰანტურია).

აურაცხელია ნაირფეროვნება ღიმილისა. სიტყვას მხოლოდ რამდენიმეგვარი ღიმილი აქვს დაქვრილი: „გულთბილი ღიმილი“, „დამცინავი ღიმილი“ და ა. შ. განა ვინ მოსთვლის რამდენნაირია „გულთბილი ღიმილი“? ისე როგორც ვერავინ ჩამოთვლის რამდენი სახის ყვითელი ან წითელი არსებობს ქვეყნად. განა არ განსხვავდება ურთიერთისაგან დედისკენაა თუ ჩვილისკენ მიმართული ღიმილი? ღიმილი — ჩვილისათვის, მოწიფული კაცის სახესაც რომ ბავშვურ იერს ანიჭებს! ქვეშაირტად უცნაური სიღრმისაა ღიმილთმეტყველება. სახის ნაკვთების უცვალებლად იცვლება ღიმილი, ზოგჯერ საწინააღმდეგო შინაარსითაც, თვალისთვის მიუწვდომელი მგრძნობელობით სხვაგვარი ხდება შუქი ღიმილისა.

რანაირი შინაარსისაა ღიმილი, ეს კაცის სულსა და გულს უნდა ვკითხოთ, რა ფორმებით გამოიხატება იგი, — ესეც არანაკლებ ძნელი კითხვაა. ღიმილი ადამიანის სახის შუქითმეტყველებაა. რაც შეეხება სახის ფესტიკულაციის გრაფიკულ მომენტს, ეს გაცილებით ძუნწ

ცვლილებებს წარმოგვიდგენს. ჩვეულებრივი თვალი ვერ მისწვდება შექის ნათების კლება-მატებას. მწუხრისა და სიხარულის ჩრდილ-ნათელის შეზავება უფრო ძნელია აღინუსხოს, ვიდრე: ვთქვათ, წითელ ფერში შავის ან ყვითელის მომენტის წვდომა.

შექია ფერისცვალება იმის მიხედვით ხდება, თუ რა ხდება სულში, უხილავი გრძნობა ფერით იხილება... ფერი არის სასაზღვრო რამ ფიზიკურსა და იდეალურს შორის. ამიტომ ფერებს ჩვენ ან ფიზიკურად ვარქმევთ სახელს — მწვანე, წითელი, ყვითელი... ფერებს წავიკითხავთ სულის თვასებათა ნიშნით, ვთქვათ სიფითრე სიკვდილისფერი, შიშის-ფერი, სიწითლე სირცხვილისფერი... ჰეგელი შენიშნავს, იმ სპეციფიკურ სიწითლის ფერს, რაც ახლადმშობიარე ქალის სახეს გადაჰკრავს. ფერთა შინაგანი იდემალების სიტყვიერი წაკითხვა პოეტების საქმეა. ისინი ამჩნევენ რისხვის, გაბრაზებისა თუ მგლისებრ ფერს:

მუცალს არ სწადის სიკვდილი,  
ფერს არა ჰკარგავს მგლისასა.

ან:

გაჭაერდა ქეთელაური  
ფერი დაიდვა მგლისაო.

სიტყვით ვინ დაიჭერს რაკვარია, ვთქვათ, ფერი პატარძლის მღელვარებისა. დიდი ხნით გადაკარგული შეილის შესახვედრად მომლოდინე დედის ან მამის ლელვის ფერსაც ალბათ თავისი ინდივიდუალობა აქვს... ღიმილის ფერები სწორედ სულის, გრძნობის ფერებია. არსებობს უქესტიკულაციო ღიმილი, თვალებს, გაუხსნელ სახეს რომ შუქი შეფარვით ჩაეფინება. ღიმილი ტკბილ-მწარე, წყენა-სიხარულის კონტრასტულ, ამბივალენტურ გრძნობებსაც გამოხატავს.

ღიმილი არის სიტყვის ჰორიზონტს იქითა სამყაროს მეტყველება. სადაც სიტყვა ფარ-ხმალს დაჰყრის, უსასრულო მდუმარების სურათს ღიმილი გვისურათებს.

ღიმილის გამოშუქებას უმეტესწილად ზნეობრივი ატრიბუტებით ვკითხულობთ. მისი წაკითხვა შეიძლება სხვაგვარადაც. იგი გვიჩვენებს, გვანიშნებს, წარმოგვადგენინებს ღიმილს კოსმოსისას. ეს, ცხადია, ისე არ უნდა გავგოთ, როგორც საბავშვო ნახატი — თვალმდასყუებილი მზე, ბავშვის სახით გაცინებული... ღიმილი აშუქებს ვითარცა მზე, ღიმილი კიაფობს ვითარცა ვარსკვლავი... იქნებ უფრო ღრმად დავინახოთ ღიმილის კოსმიურობის ძირი. ღიმილი არის შუქის არა მონოტონური

ვლენა, არამედ ტალღურ-რიტმული ციმციმი. რიტმის გამხელა მუსიკის საქმეა, მაგრამ მდუმარე რიტმი შუქისა, ისევე ციმციმებს ღიმილში, როგორც კოსმოსში. შუქის ინტენსიობა განააზღვრავს ფერს. ზოგჯერ კონკრეტულ ფერთა, ბუნების თვალცხად ფერთა შორის იშვიათ, სინთეზურ ფერებსაც ეძებენ ხოლმე. ასეთია ვთქვათ, ჰავლის ფერი, მოსე გოგიბერიძის აზრით, რუსთველური ფერი. ეს არის „ცისფერისა და ლურჯისა, იისფერის და კონა იმ უამრავ ფერთა, რომელსაც შზის შუქით განათებული ბრიალი აბრჭყვიალებს“<sup>29</sup>. ეს ფერის რაღაც სტატიკურად წარმოდგენა კი არაა, არამედ მისი ელვარებაა. ელვარების კონტრასტების რუსთველური დიდოსტატობა ჩინებულადაა განხილული პროფესორ მოსე გოგიბერიძის დასახელებულ წიგნში. ჩვენ ჰავლის ფერი სხვა მიზნით მოვიხმეთ, კერძოდ, ის არის ფერთა ისეთი იდეალურობის ხარისხი, რომელიც საგანთა ხილულ თვალცხადობას უნდა გასცდეს, რაღაცნაირად თითქოს მეტაფორის სახე უნდა მიიღოსო. დიდებულად განმარტავს ამ ფერს სულხან-საბა ორბელიანი: „მკვავლი -- მდინარის ჩაცმციმება“. ჩაცმციმება არის კოსმიურ ფერთა რიტმულობის გამოხატულება. ღიმილიც ციმციმია, სულიერ განცდათა შუქით ციმციმი...

ჯადოსნურ მოვლენად იქცა ლეონარდო და ვინჩის „ჯოკონდას“ ღიმილი. იქცაო იმიტომ ვამბობთ, რომ მეტისმეტმა ჩაკვირვებებმა ანათუ ამოხსნისაკენ წაიყვანა მკვლევრები, არამედ ურთიერთ გამომრიცხავ შინაარსსაც კი ჰკრეტენ მასში. ჩვენს არც ამოცანას, არც კომპეტენციას არ წარმოადგენს ამ სურათისადმი ხელოვნებათმცოდნეობითა ანალიზი. საინტერესოა საკითხი იმის შესახებ, როგორ გაიანზრეს ეს თილისმური ღიმილი ადამიანისადმი ესთეტიკური ინტერესით მიმართულმა მკვლევრებმა.

ერთგვარი სფინქსური ორაზროვნებით წარმოიდგინა ეს ღიმილი იპოლიტ ტენმა<sup>30</sup>. იქნებ ჰმრისადმი მიმართული დაცივნაა, ან იქნებ ლეონარდოსადმი კეთილგანწყობლებაა მასში, ან იქნებ ერთიცაა და მეორეცო.

ოთხი წელი (1500—1504 წწ.) ხატავდა ლეონარდო ჯოკონდას. გენიალური მხატვრის გატაცებამ და ამ სურათის სასწაულმოქმედმა ძალამ აფიქრებინა მოაზროვნეთ, რომ, ალბათ, სილამაზე იყო უმთავრესი მიზანიო. ამიტომაც ჯოკონდას მზეთუნახაობა უეჭველ ფაქტადაც იქნა მიჩნეული (ვაზირის აზრითაც). მაგრამ მოგვიანებით სხვაგვარი

გააზრება გაბატონდა, ალბათ, უფრო რე მართალი. „ივარაუდებ, როგორც ჩანს, რომ, რადგან დიდმა მხატვარმა შექმნა ქალის პორტრეტი, ის, უცილობლად უნდა იყოსო მზეთუნახავი... ჯოკონდა საინტერესოა, როგორც ჩანათქირი, როგორც გარკვეული იდეის უფრო სწორად იდეათა მთელი სამყაროს გამოხატულება“<sup>31</sup>.

ვოლინსკი საინტერესო პარალელს ავლებს ჯოკონდასა და „იოანე ნათლისმცემლის“ ტუჩებსა და ღიმილს შორის. ტუჩების გველისებრი ხაზი მას ანტიპათური შეგრძნების მიზეზად მიაჩნია. რა თქმა უნდა, ეს სულ სხვაგვარი ინტერპრეტაციაა გველისებრი ხაზისა, ვიდრე პოგარტისეული გველისებრი, ზიგზაგობრივი, ჰარმონიული, უნივერსალური ხაზი სილამაზისა. იოანე ნათლისმცემლის „... განაზებულ, ქალურ სახეზე მოცემულია ემმაკური, ყალბი ღიმილი, უსიამოვნოდ აწეული ბაგეთა კუთხეები“<sup>32</sup>.

### თ ვ ა ლ ი

ადამიანის ხუთი გრძნობიდან ყველაზე ფაქიზად მაინც მხედველობითი გრძნობაა მიჩნეული. ოდითგანვე ვინ არ გაუქვირებია თვალსა და სამყაროს კავშირს. თვალს ძალა შესწევს ფერთა უთვალავი სახეობის აღქმისა.

რენესანსული მხატვრობის ფერთა შეუღარებელი დახვეწა, სული-სათვის საოცრად ნატიფი ფერების შერჩევა, ეს იყო უაღრესად ფაქიზი თვალის, წარმოსახვის თვალის იშვიათი შედეგრი. ამ ფერწერასთან შედარებით ერთგვარად ტლანქ საგნობრიობადაც კი იქნა წარმოდგენილი თვით ქანდაკება. როგორც უანრი. ეს ცოდვა ლეონარდოსაც მოუვიდა. მან მიქელანჯელოს ჯიბრით მწარედ გაკენწლა ქანდაკება საერთოდ, ჩათვალა რა იგი ხელოსნობად. მაგრამ შემდგომ ლეონარდომ ამ დადებული მოქანდაკის შედეგებს ჯეროვანი შეფასება მისცა.

ლეონარდო და ვინჩი სამართლიანად აღშფოთდა იმ ფილოსოფოსის მიმართ, რომელმაც თვალეზი დაითხარა, კეშმარტების უკეთ წვდომისათვის. ლეონარდო ჩვეული ირონიით კენწლავს იმ ახირებულ ფილოსოფოსს: თუ მაინცადამაინც უნდოდა აზრის ძლიერი კონცენტრირება, აზროვნების დროს დაეხუჭა თვალეზიო. „თვალი — წერს ლეონარდო — არის ფანჯარა სულისა. ეს არის მთავარი გზა, რომლის წყალობითაც საყოველთაო გრძნობამ შეიძლება გამოხატოს თავისი სიმდიდრითა და ბრწყინვალეზით ბუნების ქმნილეზათა უსასრულოზა,



ხოლო ყური არის მეორე, რომელიც კეთილშობილდება იმ მოკლენებზე მონათხრობით. რაიც თვალმა ნახა...<sup>33</sup>

ლეონარდო, შეიძლება ითქვას, უსაზღვრო მადლიერებისა და სიხარულს განიცდის. როცა თვალის დიდებულ მისიაზე მსჯელობს. ზოგჯერ გულუბრყვილოდაც აჯიბრებს მხატვრობასა და პოეზიას. მეფე მატევის — გვიამბობს ლეონარდო — საჩუქარი მიუტანეს პოეტმა და მხატვარმა. პოეტი განადიდებდა თვით იუბილარ მეფეს, ხოლო მხატვარმა თავისი გრძნობა გამოხატა სურათზე. მეფემ პოეტის წიგნი დაკეცა, იღლიაში ამოიღო და გატაცებით დაუწყო თვალიერება ნახატს. იწყინა პოეტმა და საყვედურიც შეჰბედა მეფეს. „ო პოეტო, გაჩუმიდი, — მიუგო მეფემ, — შენ არ იცი რას ამბობ. ეს სურათი უკეთ გამოხატავს გრძნობებს, ვიდრე შენი, რომელიც უმჯობესია ბრმათათვის.“<sup>34</sup>

თვალის ხელოვნებაა ქანდაკებაც. მაგრამ აშკარაა, რომ ფერთა მეტყველება გაცილებით უფრო სწვდება შინაგან სულიერ სამყაროს, ვიდრე ქანდაკება. ეს იმას სრულებით არ ნიშნავს, თითქოს ქანდაკების ღირსებას რაიმე წაერთვას. მხატვრობა სხვაგვარად მკვრეტელურია. ქანდაკების აღქმა, შეიძლება ითქვას, შერეულ გრძნობებს ემყარება. ე. ი. მასში მონაწილეობს არამხოლოდ მხედველობითი, არამედ შეხების გრძნობაც. ლაპარაკია არა რეალური შეხების განხორციელებაზე, არამედ შეხების გრძნობის ასოციაციურ თანმხლებლობაზე. ის მეტად საგნობრივია და ჩვენც მეტად ვგრძნობთ ამ საგნობრივ კავშირს. მხატვრობის აღქმა კი ათავისუფლებს ამ კონკრეტულ-რეალური კავშირისგან ჩვენს მიმართებას. ნახატის ჰერეტიკის დროს ჩვენ თითქოს ამოვფრინდებით ჩვენი სხეულის ბუდიდან, მივდივართ წარმოსახვაში ბრწყინვალე ფერწერული ტილოების ჰერეტიკისას ჩვენ არამხოლოდ გარეთვალთ აღვიქვამთ მას, არამედ მასში თანამონაწილეობს შიდა თვალი, წარმოსახვა. ერთდროულად მოქმედებს როგორც მხედველობით-რეალური აღქმა, ასევე წარმოსახვა. მასში მეტია სახელდობრ შინაგანი სამყაროს სიცოცხლე.

მხატვრულ ტილოზე გამოსახულ ადამიანებს ხშირად არაჩვეულებრივი სიცოცხლისუნარიანობა აქვთ. ისინი, ერთი ფილოსოფოსის თქმით, რეალურ ადამიანზე უფრო რეალურნი არიან. ეს ითქმის არა ნატურალისტურ ქმნილებებზე, არამედ სულის, უხილავის დამნახველობის ძალაზე. ნატურალისტური ნახატი, თუმცა ფოტოგრაფიულ სიზუსტეს გულისხმობს, მაგრამ არ მოგვწონს იმიტომ, რომ მასში მკვდა-

რი გაჩერებაა. მასში არ არის სულის სიცოცხლე. ამიტომ ფოტოგრაფული სიზუსტე ნიშნავს სიზუსტეს სხეულებისას. რომელთაც გამოცლილი აქვთ სულის სიღრმე. სიღრმე კი ნიშნავს მოქმედ, წარმტაც, გარეგნულად შეუმჩნეველ, მაგრამ შინაგან დინამიკურობას. აზროვნულის სიცოცხლე, სიცოცხლის იდეის სიღრმე აძლევს ნახატს უაღრესად იდეალურ ხასიათს, მაგრამ ბუნებისა და სულის დაპირისპირება გარეგნულ იერს არ უნდა ატარებდეს. კლასიკური მხატვრობა იძლევა კონკრეტულ-ადამიანურ სიზუსტეს და კონკრეტულობაში რალაცნაირად ახერხებს ზოგადობის, საყოველთაო სულიერი სიცოცხლის ამოკითხვას. უახლესი მხატვრები შეეცადნენ ამ კონკრეტულ ბუნებრივი საწყისის მოხსნას, მასზე სულიერის ამაღლებას, ე. ი. მხატვარი შეეცადა აბსტრაქტული თვისებების, ვთქვათ, სიყვარულის, სიძულვილის დახატვას. კლასიკოსი კი ადამიანის ბუნებრივ საწყის — ანატომიურ წესს ემყარება და ისე აქსოვს მასში სულიერ ნიშნებს. ამიტომაც არის ეს შედეგები ერთსა და იმავე დროს ცოცხალი, რეალურ სინამდვილის ხატებანი და ამავე დროს იდეალურ თვისებათა გამომხატველნი. „ასეთია, მაგალითად, ტიციანის ოსტატურად შესრულებული პორტრეტები. ისინი ჩვენს წინ წარმოსდგებიან ისეთი ინდივიდუალობით და იძლევიან ისეთი სულიერი სიცოცხლის სურათს, რასაც ჩვენ ვერ მივიღებთ პირისაგან, რომელსაც ცოცხლად თვალცხადად ვხედავთ... ასეთ პორტრეტებს ქმნიდა დიურერი... რაც უფრო მეტად ჰკრებთ ასეთ სახეს, მით მეტად ღრმავდები მასში, მით უფრო მეტს ხედავ მასში“<sup>25</sup>.

განააკუთრებით საგულისხმოა, რომ კლასიკური მხატვრობის ჰეგმონიკი ჰკრება რალაცნაირად შორეული სივრცეების, იღუმალებათა ხილვისაკენ მისწრაფების გზასაც იძლევა. თითქოს უსაზღვროებისაკენ მიმავალ ხილულ მჭკრეტელობას თანდათან სიფერმკრთალეც ემატება და ამ იღუმალ სამყაროსაკენ სხვა რალაც ძალა გვიბიძგებს. აქ თავს იჩენს შინაგანი მუსიკალობის კავშირი. ეს ისეთი მუსიკაა, რომელიც ყურით კი არა, წარმოსახვის სმენით, შინაგანი ფანტაზიის სმენით რომ განიცდება. როცა უფრო შინაგან სამყაროსაკენ ილტვის ფანტაზია. თითქოს მთელი საგნობრივი ხატები თვითგაფერმკრთალების, თვითგაქრობისკენაც მიდის. ყოველ შემთხვევაში ხილული საგნობრივი სიმძიმე ეკარგება საგნებს. ამიტომაც მხატვრობა უკვე უფრო ახლოსაა მუსიკასთან, ვიდრე სხვა სახის პლასტიკური ხელოვნებანი. ცხადია, ქრისტიანული არქიტექტურა მოითხოვს და საოცრად იფერებს საგალობლებს, ქანდაკებაც პოულობს მასთან საერთო ენას. მაგრამ ქანდაკე-

ბა მიქელანჯელოსი გაცილებით უფრო ბუნებრივ ნათესაობას წარმოგვიდგენს ბახის, ბეთჰოვენის „მესასთან“, ვიდრე პოლიკლეტის, ფიდიასის, პრაქსიტელის ქმნილებებთან. აქ მრავალ კანონზომიერებათა კავშირები იყრის თავს. ახალი ქანდაკება, რომანტიკული ქანდაკება ადამიანის შინაგანი სამყაროს დანახვისაკენ იღტვის. თითქოს სხეული სულის საყრდენია და ამ უკანასკნელს თავისთავად არ გააჩნია ის რელიგიური და ესთეტიკური თვითღირებულება, რაც მას ძველი ბერძნებისათვის ჰქონდა. ამიტომაცაა, რომ კლასიკური მხატვრობის დიად კვერთხს ახალი მუსიკა წაიღებს და ის კიდევ უფრო მეტად ჩაახედებს ადამიანს თავისი სულიერი სიღრმეების საოცარ შრეებში.

ძველ საბერძნეთში ძალიან ფართოდ იყო გავრცელებული მუსიკა. იგი იყო ცხოვრების ყოველ სფეროში გამჭდარი: ბრძოლაში, შრომაში, ლხინსა და სწავლაში. მუსიკა იყო აღზრდისა და განათლების საზომიც. მაგრამ მუსიკა არ იყო ბერძნული იდეალის, პრინციპის გამომხატველ ხელოვნება. მხატვრობაც საკმაოდ გავრცელებული ყოფილა. მაგრამ იგი მეტოქეობას, ცხადია, ვერ გაუწევს ქანდაკებას. შესანიშნავად ამბობს ჰეგელი: „სამწუხაროდ, ჩვენამდე არ მოუღწევია დიდ ოსტატთა ნამუშევრებს. თუმცა რაოდენ ბრწყინვალეც არ უნდა ყოფილიყო ეს სურათები, მაინც უნდა ითქვას, რომ ქანდაკების ისეთი მიუღწეველი სილამაზის დროს ანტიკურ ხალხებს არ შეეძლოთ მიეყვანათ მხატვრობა იმ დონემდე საკუთრივ ფერწერული ოსტატობის თვალსაზრისით, რასაც მან მიაღწია ქრისტიანულ შუა საუკუნეებში, განსაკუთრებით XVI და XVII საუკუნეებში. თავისთავად ბუნებრივია ქანდაკებასთან შედარებით მხატვრობის ჩამორჩენის ასეთი დაშვება ძველებთან, ვინაიდან ბერძნული მსოფლშეგარძნების ბირთვი ყველაზე მეტად თანხვედბა სახელდობრ ქანდაკების პრინციპს, ვიდრე რომელიმე სხვა ხელოვნებას...“<sup>36</sup>

### ჰუმანიზმი და ინდივიდუალიზმი

შუა საუკუნეების ხელოვნება, შეიძლება ითქვას, უარს ამბობდა ინდივიდუალობაზე. აღორძინების, ჰუმანიზმის ხელოვნება კი ინდივიდუალობის პრინციპით სულდგმულობს. ინდივიდუალიზმი არის ეპოქის სულისკვეთება. „არ მიყვარს არაფერი საკუთარი“ — ეს სიტყვები შეიძლებაოდა დევინად გამოეყენებინა შუა საუკუნეების ფრესკის მხატვარს“.<sup>37</sup>

შუა საუკუნეების მხატვარი ცდილობდა აღეჭვა დამოუკიდებლად და მისგან ჩაურევლად ღვთაებრივი ქეშმარიტება. სუბიექტურ-შემოქმედებითი ხერხების გამოყენება კი თითქოს ამ ქეშმარიტებისაგან დაშორებას ნიშნავდა. ამ პერიოდის ხელოვნება არსებითად ხელოვნანის ფსიქოლოგიურად ჩაქრობის ხერხებს მიმართავს, ნაცვლად ანთებისა. ამიტომ ამ ხელოვნებას კავშირი არა აქვს არც აწყმოსთან და არც ისტორიასთან. ამ ხელოვნების ანტიისტორიზმი იმას ნიშნავს, რომ ამ ცხოვრებასთან, საზოგადოებრივ რეალობასთან კავშირი გაუწყვეტია. რენესანსის ეპოქა ეს იყო რევოლუციური შექრა ცხოვრებისა ხელოვნებაში. ეს ხელოვნება სუნთქავს თავისი აწმყოთი, ე. ი. ისტორიით. „შუა საუკუნეების კულტურას, სახელდობრ, თავისი დასრულებულობისა და სრული დამოკიდებულების გამო არ გააჩნდა არც ისტორიული გაგება... არც იმის უნარი, რომ გადაეტანა ადამიანთა მსოფლგანცდა უძველესი დროის ადამიანებზე...“<sup>38</sup>

აღორძინების პერიოდის ხელოვნება, როგორც ითქვა, ტიტანურ-ინდივიდუალური სულისკვეთებითაა განმსჭვალული. ინდივიდუალიზმის ცნება ჰუმანიზმის წარმოშობისა და თავისებურების გათვალისწინების გარეშე შინაარსით ვერ გაივსება. ხშირად ეს ბევრს გვპირდება, მაგრამ მისი მონისტური მნიშვნელობით წარმოჩენა ძნელია. უკმარისობის ეს გრძნობა თუმცა დაძლეული, მაგრამ ნაშთის სახით მაინც გამოსჭვივის ა. ფ. ლოსევის ფუნდამენტალურ გამოკვლევაში — „აღორძინების ესთეტიკა“. რომელშიც ავტორი წერს: „ოდესღაც, მრავალი წლის წინათ, ჯერ კიდევ რენესანსის ესთეტიკის პირველ ფორმულირებათა ძიების პერიოდში ამ წიგნის ავტორს თვით არ სჭეროდა თავის თავისა და ეძებდა უფრო მძლავრ, ამასთან მონისტურ ფორმულას რენესანსის ესთეტიკისა“.<sup>39</sup>

ინდივიდუალიზმის ცნებისათვის, ამ უალრესად ძნელად დასამორჩილებელი და ფორმულაში მოსაქცევი ეპოქის თავისებურებებისათვის, როგორც ითქვა, ჰუმანიზმის ცნებას უნდა მივუახლოვდეთ. ეს ნიშნავს იმასაც, რომ იგი განვასხვაოთ „აღორძინებისაგან“.

მეცნიერებაში ახლაც გრძელდება დავა „აღორძინებისა“ და „ჰუმანიზმის“ ცნებათა ურთიერთმიმართების შესახებ. აღარ დაობენ იმს შესახებ, რომ ეს არ არის იდენტური ცნებები. მაგრამ დავა გრძელდება, მათ „შუა უზის დიდი ზღვარი“ თუ არა. ამ მიჯნების კვლევა ჩვენს მიზანს არ შეადგენს. მაგრამ აღორძინების ეპოქის ინდივიდუალიზმის ზოგიერთი ნიშანი დიფერენცირებულად, სახელდობრ, ჰუმანიზმთან და

აღორძინების შინაარსთან შეფარდებით წარმოჩნდება. ამიტომ ზოგადად გაეცხენოთ მოცემულ საკითხზე როგორია სადღეისო შეხედულება მეცნიერებაში.

ჰუმანიტებმა ციკერონისაგან იმეგვიდრევეს ცნობილი გამოთქმა: „შტულია ჰუმანიტატის“. მაგრამ მასში ჰუმანიტებმა სხვაგვარი შინაარსი შეიტანეს, ვიდრე ამას ციკერონი იფიქრებდა. ჰუმანიტებისათვის ეს გამოთქმა იყო ერთგვარი დევიზიც, რომელიც, ნიშნავდა შემდეგს: „გატაცებით შესწავლა ყველაფრისა, რაც შეადგენდა ადამიანური სულის მთლიანობას“.<sup>40</sup>

ადამიანის შესწავლისადმი ადამიანი არც ანტიკურ პერიოდში ამბობდა უარს, მაგრამ ნამდვილი შესწავლა, ყველაფრის ცენტრში მისი გააზრება, ადამიანში კოსმოსის, ადამიანში ღმერთის ამოკითხვა მთელი სიღრმით, მანამდე არგაგონილი ცნობის ეინითა და ინტელექტით სწორედ ჰუმანიტებმა შეძლეს. დღეს ამ ტერმინს ხშირად კატომოყვარობის ზნეობრივი ნიშანი შთანთქავს ხოლმე, როგორც უკვე ითქვა ამის შესახებ. ისტორიულად კი ჰუმანიზმი ადამიანის როგორც ყველაზე რთული ფენომენის შესწავლას, შეცნობას ისახავდა მიზნად.

ზემოთ უკვე ითქვა, რომ ჰუმანიზმის პირველდაწყებითი ლათინური გამოთქმა „შტულია ჰუმანიტატის“ ციკერონს სხვანაირად ესმოდა, დამსესხებლებს სხვანაირად და მომდევნო ეპოქამაც განსხვავებულად გაიზარა იგი. თვით ჰუმანიზმის, როგორც კულტურულ-ისტორიული ცნების შესახებ „...XIV—XV საუკუნეებში ჰუმანიტებმა არაფერი იცოდნენ. მათი გამოთქმა „შტულია ჰუმანიტატის“ შეუძლებელია უყოყმანოდ შეეცვალოთ ჩვენით არა იმიტომ, რომ მრავალმნიშვნელოანია, არამედ იმიტომ, რომ ეს აზრები ეხებოდა იმ კულტურას, რომელიც არ ჰგავს ჩვენსას. ტერმინი „ჰუმანიზმი“ პირველად, როგორც ჩანს, 1808 წელს გამოიყენა პედაგოგმა ფ. ნიტხამერმა. შილერისა და ჰეგელის მეგობარმა, მაგრამ მხოლოდ ფოგტმა გამოჰყო „პირველი საუკუნე ჰუმანიზმისა“, ე. ი. ის, რასაც შემდეგ ჩათვლიან „ადრეულ ჰუმანიზმად“.<sup>41</sup>

„აღორძინებისა“ და „ჰუმანიზმის“ ცნებები რამდენადაც არ უნდა გაიმიჯნოს ერთმანეთისაგან, მათ შორის მაინც გამაერთიანებელია ანთროპოცენტრიზმი. „ჰუმანიზმს“ განიხილავენ არა როგორც „აღორძინების“ „ნაწილს“ ან „მხარეს“, არამედ „როგორც რენესანსული ტიპის ხელოვნების ფოკუსს“.<sup>42</sup>

ჰუმანიზმი არის განდიდება ადამიანისა. მაგრამ როგორი ადამიანისა,

— საზოგადოებრივი ურთიერთობით გამდიდრებული, სოციალურ. გრძნობების სტიქიით მცხოვრები ადამიანისა? არა, მაშინ გვექნებოდა ადამიანის თავისუფლების უმაღლესი საფეხური. მაშ, რა იყო ეს უცნაური ძალა, რომელმაც ტიტანები წარმოშვა? იტალიის იმდროინდელი სოციალური სინამდვილე ეს არის ისტორიაში იშვიათად არსებული გარყვნილების. სისხლის აღრევის, ძალმომრეობის, ერთი სიტყვით საზოგადოებრივი უწესრიგობის სურათი. მარტო ბორჯიების ოჯახი, ან თუნდაც ესთეტიკური სამყაროსათვის, ხელოვნებისათვის ისეთი თავგამოდებული მეცენატები რომ გავიხსენოთ, როგორიც იყვნენ მედიჩე-ბი, ესეც საკმარისია! საზოგადოებრივ-მორალური სულისკვეთება საოცარია. სიკვდილის ღმერთი სილამაზის ოსტატ-ღმერთის წარმოდგენამ შეცვალა. ამიტომაცაა, რომ ღმერთს ხშირად უწოდებენ ოსტატს („ოპიფექს“) და მხატვარს („არტიფექს“).

იტალიური ხელოვნების, სწავლულების სულიერი სამყარო საოცრად მღელვარეა, მდიდარია, მძლავრია. რა ასაზრდოებდა, როგორი სოციალური გარემო ასაზრდოებდა ამ დიდ ნიქსს, — ხშირად აღიძვრის ასეთი კითხვა. აქ ყველაფერს დიალექტიკის თვალთ თუ არ შევხედეთ, სწორი დასკვნების გაკეთება შეუძლებელი იქნება. როგორ ზრუნავს საზოგადოება ხელოვანზე? ამ კითხვაზე შეიძლება ორი უკიდურესი პასუხი გაიკეთოს — ჯარგად და ცუდად. გარყვნილი პაპები, კარდინალები, ჰერცოგები სილამაზეზე როდი ამბობენ უარს. სილამაზეს ეწაფებიან, როგორც რეალურ-ხორციელს, ასევე ხელოვნებითს. სილამაზის ოსტატებს მეცენატობენ, მფარველობენ, ცხვირსაც გაუტეხენ (უნიჭო მხატვარმა ტორიჯანმა მიქელანჯელოს ცხვირი გაუტეხა). მეცენატები მაინც ნახატებზე ზრუნავენ და არა მხატვარზე. ხელოვანს აქვს ხელოვანისათვის არაუნაყოფო ტანჯვა. ხელოვანი დელავს, ზოგი ცრემლებსაც ღვრის ლოცვისაგან, ქრისტეს ხატის წინ დაჩოქილი (ფიეზოლე) და ამგვარად აღელვებული სულით იწყებს ხატვას. ერთი სიტყვით, ხელოვანის სული მრავალნაირი მიზეზით დელავს, მაგრამ ვერ ვიტყვით, უიღბლოდო. მანამდე კოსმოსში საცოდავად ეხატებოდა ადამიანს ადამიანი, ახლა კოსმოსის სახება ხელოვანმა ადამიანის სხეულშიც აღმოაჩინა. ღმერთიც კაცშია და თვით კაცია დასაფასებელი. ჰუმანიზმმა უარი უთხრა შუა საუკუნეების ორთოდოქსიას, მაგრამ რელიგიის შინაარსი დაიტოვა. თავისუფლად, თავისი ნებთ შეხედა ქრისტეს. ეკლესიისაგან შეჩვენებული ანტიკური პლასტიკა სულიერ მოთხოვნად ექცა ადამიანს. ამ დროის ადამიანისათვის ეს

ხელოვნება თანამედროვე ხელოვნების ფუნქციას ასრულებს. ჰუმანიზმმა თავისუფალი გზები გაუხსნა ცისკენ ადამიანს, მიწაზე ბორკილების მოთხოვნის გარეშე. ჰუმანიზმის საყრდენ თეორიულ და პრაქტიკული მოქმედებების მოკარნახე ავტორიტეტად იქცა პლატონი. იგი, როგორც ამბობენ, ჰუმანიზმმა ქრისტეს გვერდით დააყენა. პლატონი შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ეპოქამ სხვანაირად წაიკითხეს. შესანიშნავად ამბობს ლოსევი: „რენესანსის ესთეტიკა, პირველ ყოვლისა, არის ნეოპლატონიზმი, მაგრამ არა ანტიკური. იგი იქნებოდა მეტისმეტად არაადამიანური, არც შუასაუკუნეობრივი. რომელიც იქნებოდა მეტისმეტად ზეკაცური და თეოლოგიური. ეს იყო ანთროპოცენტრული ნეოპლატონიზმი...“<sup>43</sup>

პლატონიზმი იმიტომ მოერგო ჰუმანიზმის სულისკვეთებას. რომ მაღალ სფეროთა სამსახური დაბალ სფეროებზე არ ამბობს უარს. თუ ოდესმე საზოგადოებრივი იდეალების დიფერენცირება საინტერესო შეიძლება იყოს მორალურ-ესთეტიკური თვალსაზრისით. აქ შეიძლება და გვეთქვა, რომ ყველაზე დიდ სიკეთედ, სიწმინდედ ეპოქამ სილამაზე აღიარა და სილამაზის წყაროდ ადამიანი.

ინდივიდუალიზმი, ცხადია, ნიშნავს პიროვნების არაკოლექტიურობის, არასულიერობის ნიშანს. მორალურ-მოქალაქეობრივი ვალი ასეთია: ინდივიდუალური დიალექტიკურად უნდა ერწყმოდეს საზოგადოებრივს. ჰუმანიზმის ეპოქის ხასიათს კი უწოდებენ სტიქიურ ინდივიდუალიზმს. იტალიური აღორძინების სოციალურ-პოლიტიკური სინამდვილე ქმნიდა ერთგვარი. თავისებური თავისუფლების (არასაზოგადოებრივი თავისუფლების) პირობებს. ეს იყო დრო ფეოდალური იერარქიის რღვევისა და ქალაქური ცხოვრების გამოცოცხლებისა. ეს უკვე არც ფეოდალიზმია, არც კაპიტალიზმი, ესაა გარდამავალი პერიოდი. ხელოსანი, გუშინდელი იგლეხი ყმა აღარაა და არსებითად თავის შრომაზეა დამოკიდებული. ეს იყო სოციალური საძირკველი ადამიანის ღირსების ისტორიულად მაღალ საფეხურზე დანახვისა. მაშინდელი ისტორიული სინამდვილე სიხარულით და უბედურებით იყო აღსავსე. ხელოვანი, ჰუმანისტები — მოაზროვნე სწავლულები, გრძნობენ რა საზოგადოებრივი ცხოვრების უგვანობას, საპასუხოდ, საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის მოთხოვნილებას ისინი თავიანთი შემოქმედებასა და ინტელექტუალურ საქმიანობაში აქსოვენ. ვითარდება მეცნიერება, იზრდება ძველი კულტურის შესწავლის მოთხოვნილება, პიროვნებას ამშვენებს დახვეწილი ლათინურის ცოდნა. ვითარდება არამხოლოდ

ადამიანის სულის, არამედ სხეულის შემსწავლელი მეცნიერებან-  
ჰუმანიზმი. ადამიანს ხატავს და სწავლობს უდიდესი გზნებით.

ადამიანში გაიღვიძა ადამიანისადმი დიდმა ცნობისმოყვარეობამ,  
ადამიანი გახდა თამამი შესწავლის ობიექტი. ანატომიურადაც ადამიანის  
შესწავლა, ადამიანის სულიერ საიდუმლებთან ამოხსნამ მოითხოვა.

მიქელანჯელო, ლეონარდო და ვინჩი გატაცებით სწავლობენ ადამიანს  
ანატომიას. ისინი მუშაობენ გვამის გაკვეთაზე. განსაკუთრებით კი  
ლეონარდო, რომელიც დეტალურად სწავლობს ადამიანის კუნთის  
მოდრობას, შინაგანი ორგანოებისა და მის კავშირს ადამიანის ფსიქი-  
კასთან. მაგრამ მაინც განსხვავებულია მისი ძიება, ანატომურ-ფიზიო-  
ლოგიური ძიებანი. ეს არის ბიოლოგი, მაგრამ მაინც სხვაგვარი კუთხით  
მომართული. ვიდრე ამ მეცნიერების პროფესიონალი წარმომადგენლე-  
ბი. ლეონარდო ადამიანის სხეულის მთელ მექანიზმს სწავლობს და ამ-  
ხრივ მას საოცრად ეხმარება ხატვა. ის ხატავს მეცნიერულ-ანატომიურ  
სურათებს. საზოგადოდ ადამიანის ანატომიურ სამყაროს ის სწავლობს,  
როგორც საკვირველ სამყოფელს სულისას. იგი ადამიანის სხეულის  
სტრუქტურაში მიკროკოსმოსს სწავლობს. მას ის სამყაროს მოდელად  
ბიძგნია.

მართლაც სრულიად ბუნებრივად წამოიჭრა ბიოლოგიური ბუნების  
შესწავლის აუცილებლობა. ასეთი გატაცება მხატვრობამ მოითხოვა და  
საზოგადოდ ნამდვილი ადამიანის პოვნის აუცილებლობამ. ამიტომ  
უწოდებენ ლეონარდოს მხატვრობას ფილოსოფიურ მხატვრობას. ადამიანის  
იდუმლებთან ბიოლოგიური საფუძვლების ძიება ნიშნავს, რომ  
ცოდნა ადამიანის შესახებ რეალიზმის გზით მიდის. კლასიკა იმიტომ  
ეწოდება ამ პერიოდის რენესანსის მხატვრობას, რომ აქ ფიზიოლოგიუ-  
რი კვლევა არ არის ცალკეოდნად სხეულად წარმოდგენა ადამიანისა. ეს არის  
სულის კვლევა სხეულში. ხორციელ-სულიერის ჰარმონიული ერთიანო-  
ბის წვდომა არის ამ ხელოვნების სულისკვეთება. დისჰარმონია თავს  
იჩენს, როცა ეს რეალიზმი, შეიძლება ითქვას, ორმხრივ გარანტირებუ-  
ლი რეალიზმი დაირღვევა, როცა ხელოვნება აცხადებს, რომ მთავარია  
სული, სულიერი განწყობილების შექმნა. მნიშვნელობა არა აქვს  
კონკრეტულ-ანატომიურ სიზუსტეს. მაგრამ ანატომიურ კონსტრუქცია-  
ში კლასიკური მხატვრობა სამყაროს ბუნებას ხედავდა. ამიტომაც იყო,  
რომ ლეონარდო სწავლობდა ადამიანის სხეულის ცხოველებთან შედარ-  
ებით და გვევლინება შედარებითი ფიზიოლოგიის მამამთავრად. ლეონარდომ  
აღმოაჩინა კავშირი არამხოლოდ ცხოველურ, არამედ მცენა-



რეულ სამყაროსთან. იგი სწავლობს სიცოცხლეს და აკვირებს მისი საიდუმლო წესრიგი.

ადამიანი როგორც ესთეტიკური ფენომენი, როგორც პრობლემა, იმას ნიშნავს, რომ მისი არსება სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლის ისტორიულ ველზე უნდა ვეძიოთ.

როგორც ვნახეთ, ხილული ქვეყნის სილამაზე თუ ქალის სიტურფე თვით შემოქმედის ქმნილებაა და არასაღ გული ისურვებს, მისი კარნახით მოქმედებს დონ ეუანი. იგი ებრძვის საზოგადოებრივ თვალსაზრისს, რომელიც გრძნობის უფლებების აღკვეთაზეა დაფუძნებული. დონ ეუანის სტიქია გრძნობათა თავისუფლებაა, რაც საზოგადოებრივი მორალის პოზიციიდან ბოროტებაა. ჯანდგილმა მთელი ხილული რეალობა ბოროტებად მიიჩნია და სული და ბუნება ისე დაუპირისპირა ერთმანეთს, როგორც სიკეთე და ბოროტება. რენესანსმა დაანგრია სიკეთისა და ბოროტების ეს ჯებირები და სილამაზე გამოაცხადა სიკეთედ, სილამაზე, რომელიც უსულო გრძნობის სამეფო კი არაა. არა მდ იგი აერთიანებს ზეცას და მიწას, სულსა და სხეულს... რაოდენად მრავალფეროვანი ასპექტები და ხერხები არ უნდა მოვიმარჯვოთ ადამიანის, როგორც ესთეტიკური ფენომენის გასააზრებლად, გვერდს ვერ ავუქცევთ თავისთავად სიკეთისა და ბოროტების პრობლემას. რა არის ბოროტება და როგორ ვლინდება იგი ისტორიაში, ხელოვნებაში. — ამ საკითხის განხილვას მხოლოდ დიალექტიკის ენაზე აქვს ღირებულება. ბოროტების ფილოსოფიური განხილვა, რომელიც ერთგვარად ადამიანის ესთეტიკური ბუნების გასაღების პოვნის ცდაა, ვფიქრობთ იშვიათი სიღრმით არის დამუშავებული დიდი დიალექტიკოსის, ჰეგელის ფილოსოფიაში.

ბოროტების დიალექტიკურ გაგებას უფრო ცოცხალი სახე რომ ჰქონოდა, ხელსაყრელად მივიჩნიეთ გარკვეულად დიალოგის ფორმა მოგვეძებნა მის მიმართ. ე. ი. ბოროტების შესახებ ორი პოზიცია განვიხილოთ, — ერთი, რომელიც ყველაფრის ახსნის საყრდენ ბერკეტად დიალექტიკას აცხადებს, მეორე კი მტრობას არ ფარავს ამ მეთოდისადმი. თუმცა, როგორც ქვემოთ ვნახავთ, თვით დიალექტიკის მაგინებელსა (გოეთემ) თავი ვერ დააღწია დიალექტიკის ტყვეობას და მის მიერ გაგებული დემონური სწორედ დიალექტიკურად გააზრებული ბოროტებაა.

**ბოროტების ჰეგელისეული ცნება და გოეთეს  
შეხედულებაში დემონურის შესახებ**

როდესაც ჰეგელისეული ბოროტების ცნებას ვაღიარებთ გოეთეს შეხედულებებს დემონურის შესახებ, თითქოს სავალდებულო უნდა იყოს ამ ორი მოაზროვნისადმი ყურადღების თანაბარი განაწილება, მაგრამ ჰეგელისეული ბოროტების ცნება მოცემული ვითარებისათვის უფრო მზა სახით გვხვდება. გამოცანები გვაქვს გოეთესთან. დემონურს გოეთე აღიარებს როგორც გამოუცნობ ძალას და მრავალი მხრიდანაც უტრიალებს მას. ჰეგელის ბოროტების ცნება გოეთეს დემონურის თვალსაზრისისათვის ერთგვარად გასაღების ფუნქციას ასრულებს. ასე რომ, ცენტრალური მიზანი კვლევისა არის გოეთეს დემონური, — ჰეგელის ბოროტების ცნება კი გარკვეული საშუალება.

სიტყვა „დემონურს“ რალაცნაირად თან მოსდევს მომჭადოებელ ძალთა წარმოდგენები. სამყაროში უამრავი მომხიბვლელი მოვლენა არსებობს. დემონურის საცნაურობა არის მიმზიდველობა განსარიდებელისა, ესთეტიზირება ბოროტებისა. შედარებით ადვილ ვითარებასთან გვაქვს საქმე, როცა ველტვით კეთილ სილამაზეს, მაგრამ განცვიფრება უფრო დიდია, როცა გვიზიდავს ის, რის გამო შიში უკან იკვეწევა. სიცოცხლე უფროხის მას, რასაც ეტანება გონება.

გულუბრყვილობა იქნებოდა წინასწარი ვარაუდი, რომ გოეთესთან დემონურის ცნება ერთიანი დასრულებული განმარტების ფორმით დაგვხვდებოდა. ცალკეულად თითოეული გამონათქვამი მასთან ძალზე ნათელია და არც მაგალითების თვალსაჩინოება აკლია, მაგრამ ყველა მათგანში ერთიანი თვალსაზრისის ამოკითხვა ძნელია.

გოეთეს აზრები დემონურის შესახებ ძალზე ღრმაა და მიმზიდველი. სწორედ ამიტომ, ნება-უნებლიედ თავს იჩენს მაცდუნებელი გრძნობა,

ამ საკითხზე მსჯელობისას თვით გოეთეს დავესესხოთ იმ აზრებს. რის წყალობითაც ვცდილობთ შემდეგ მკვლევრის ინტერესით მიუვბრუნდეთ მის შეხედულებებს. გოეთესაგან აზრების სესხება არვისთვისაა სათაკლო, მაგრამ კვლევის დროს გოეთესთან ასე მისვლა, შეიძლება ითქვას, მის თვალსაზრისთა დემონურ ტყვეობაში მოქცევის საშიშროებას ნიშნავს.

გოეთეს ფილოსოფიური მემკვიდრეობა, განსხვავებით მეცნიერულ-აკადემიური სკოლის ფილოსოფოსებისაგან, თვალსაზრისთა მრავალპლანიანობით ხასიათდება. გოეთეში, როგორც ფილოსოფოსში, მეცნიერულ განმსჯელს ენაცვლება გოეთე — დამკვირვებელი. გოეთე — განმცდელი. მისი შემეცნების მეთოდი მხოლოდ მეცნიერული განსჯის კანონებს არ ექვემდებარება. გოეთეს ფილოსოფიური სტილის ამგვარი ვითარების გაუთვალისწინებლობა მეთოდურ შეცდომაში შეგვიყვანს. ხშირად ვხედავთ გოეთეს თითქოს წინააღმდეგობებს, მაგრამ უმეტესად, ეს წინააღმდეგობანი მისი სამყაროს ზედაპირზე არსებობს.

იდეალურ დონეზე გოეთეს რაიმე თვალსაზრისთან კვლევითი ინტერესით მისვლა უნდა ხდებოდეს, როგორც კონცეფციით კონცეფციასთან მისვლა. მოცემულ შემთხვევაში, ამგვარ შესაძლებლობამდე ასტრონომიული მანძილია. ჰეგელის ბორჯების ცნებით გოეთეს დემონურის გააზრების ცდა უფრო მეტად გოეთეს თვალსაზრისთა შესწავლის მეთოდურ საშუალებებზე ფიქრს უნდა ნიშნავდეს. არაჩვეულებრივი არ უნდა იყოს ის აზრი, რომ გოეთეს თვით გოეთეს სამყაროშივე კვლევა ზოგჯერ უნაყოფო მსჯელობების საშიშროებას ქმნის. თუ ეს არ არის გამაერთიანებელი მონოგრაფიული მიდგომა ამ დიდი ადამიანის შემოქმედებისადმი. მაგრამ გოეთეს სამყაროსთან კვლევითი ინტერესით მისვლა მაინც მოითხოვს გარკვეულ კუთხეს. საიდანაც გავაზრებთ გარკვეულ საკითხებს.

დემონურის შესახებ გოეთეს ფილოსოფიური გამონათქვამებმოცულობით არ იპყრობს ყურადღებას. მაგრამ მის ფიქრთა ქსოვილში დემონური, შეიძლება ითქვას, არის მთავარი ნერვი, ურომლისოდაც არ წარმოიდგინება „ფაუსტის“ ავტორის შემოქმედება.

მრავალი მოაზროვნე ცდილა განსჯის ენაზე სწვდომოდა დემონის იდუმალებას. მრავლდებოდა ღრმა და ლამაზი აზრები, დემონურაა ბუნება კი რჩებოდა დაუპყრობელი, ვითარცა ჰორიზონტის ხაზი.

დემონის თითქმის ყოველი განმარტება იწყება ფილოსოფიური გულმოდგინებით და მთავრდება ლიტერატურული დასკვნებით. დაახლო-

ებით ასეთია სტეფან ცვაიგის აზრი და ალბათ მისივე ცდაც დემონის განმარტებისა: „დემონური. ამ სიტყვამ შეასრულა დიდი მოგზაურობები მრავალ მნიშვნელობებსა და ინტერპრეტაციებში, ვიდრე ძველი, თავდაპირველი მითიურ-რელიგიური წარმოდგენებიდან მოვიდოდა ჩვენს დღეებამდე. ამიტომაც აუცილებელია მას მიეცეს ინდივიდუალური ინტერპრეტაცია. დემონურს მე ვუწოდებ თანდაყოლილ, დასაბამიდან მინიჭებულ მშფოთვარებას ადამიანისას, რომელიც დევნის მას თავისი „მე“-ს საზღვრებიდან. თითქოს ბუნებამ ჩატოვა თითოეულ-ცალკეულ სულში მშფოთვარების ნაწილაკი თავისი პირველყოფილი ქაოსისა, დაძაბვითა და ვნებით ილტვის უკან ზეადამიანურ და ზეგარძნობად სტიქიაში“.<sup>1</sup>

რაც შეეხება ფილოსოფიური შემეცნების აპარატს, იგი დემონის განმარტებისათვის ვერაა იმთავითვე მომარჯვებულთ. დემონი კონკრეტული წარმოდგენაა, ფილოსოფიის სტიქია კი ზოგადობაა.

დემონი, ცხადია, არ არის რეალური სუბიექტი. იგი მხოლოდ ხელოვნების სუბიექტია. ხელოვნების ამ პირობით სუბიექტს სწავლობს ესთეტიკა, ხელოვნებათმცოდნეობა, მიმართავს რა შემეცნების ფილოსოფიურ საშუალებებს. დემონი, კაცმა რომ თქვას, არც რელიგიური სუბიექტია. რელიგიური პარალელი დემონისა არის სატანა. მაგრამ სატანა რელიგიაში მხოლოდ დათრგუნვისათვის, უარყოფისათვის არის განწირული. სატანა უარყოფითი უარყოფითობაა, მაშინ როცა დემონი დადებითი შედეგის მომტანი ბოროტებაა.

ძველი წარმართული ან აღმოსავლური ლეგენდები დემონებსა და ავ სულელებზე თუმცა ხელოვნებით გარდასახვას განიცდიდნენ, მაგრამ რაფინირებული სახე დემონისა ქრისტიანობამ წარმოშვა. იგი წარმოშვა გონების ცენზურამ ადამიანის ხორციელ სამყაროზე. რამდენსაც არ უნდა ცდილობდეს გოეთე დემონის რელიგიური საწყისი ზერელიგიური გახადოს, ქრისტიანობის უფლებებიდან სამყაროს კანონზომიერებაში გაიტანოს, მისი დემონი მაინც ქრისტიანული სულის ნაყოფია. მხოლოდ ქრისტიანობას შეეძლო ხორციელი საწყისის დათრგუნვით სულის ნაყოფიერების დადებითი მნიშვნელობის აღიარება. ხორციელი ტანჯვა არც თვითმიზანია, მისი დადებითი მნიშვნელობა სულიერ ამბლებამია, სულიერ პროდუქტიულობაშია. წმინდა ქრისტიანულ-რელიგიური სულიერი ამბლება გულისხმობს მიწიერი, ემპირიული ხორციელი სამყაროს დათრგუნვას და წმიდა სულში შეერთებას, ე. ი. დემონის, ემპირიის დამარცხებას, მისგან დამოუკიდებლობას, გათავისუ-

ფლებას. ხელოვნება კი ხორციელი ქვეყნის დამარცხებას არ ცდილობს. სულს ხელოვნების დემონიზმის მიხედვით ანაყოფიერებს, ბრძოლით თანამშრომლობს ხორციელი ვნებანი. ამიტომაც, რომ გოეთეს დემონური არის ქრისტიანული პერსონაჟი, დემონი ღმერთთა უარყოფითი ნიშნით. მაგრამ ღმერთის ღმერთად ჩვენება სხვაგვარია რელიგიისათვის და სხვაგვარია ხელოვნებისათვის.

დემონი არის ქრისტიანულ-ესთეტიზირებული, მხატვრული სუბექტი, ეს არის ბოროტების დიალექტიკურად გადატრიალების მხატვრული ფაქტი.

რელიგიამ ვაჰყო ანგელოზისა და სატანის სამეუფო, განსაკუთრებით შუა საუკუნეების უკიდურესი ასკეტიზმის დროს. ხორციელი სამყარო სატანის წილხვდომილად, ხოლო ზეხორციელი — ღვთაებრივად იყო გამოცხადებული. ხელოვნებისათვის ბუნება და ზეცა ასე ვერ გაამიჯნებოდა ერთმანეთისაგან, რადგან დემონი ბუნების პერსონაჟი კი არაა, არამედ ცნობიერების ფაქტია. დემონი უღმერთოდ ვერ ძლებს. სადაც ყველაზე წმინდა სულია, იქვეა დემონიც. დემონი აქ ღმერთის მოუშორებელი პარტნიორია. ეს არის ჩრდილი, აუცილებელი პირობა სინათლის არსებობისა, ეს არის ბოროტება, — პირობა სიკეთის არსებობისა.

ის, რაც რელიგიის მიხედვით უპატიებელ წარწყმედად ითვლებოდა, ხელოვნებისათვის იყო საპატიებელი წარწყმედა, მისი მომხიბვლელობის მარილი. დემონური იყო რელიგიის საკითხის ერთგვარი მოტაცება რელიგიის სამფლობელოდან, ხელოვნების მიერ ჭეშმარიტი ჰუმანიზაციის ძალის გამოვლენა. ბუნება და სული უკიდურესად დაუპირისპირა ერთმანეთს რელიგიამ. მაგრამ გაჩნდა სხვა თვალსაზრისიც. ბუნება მხოლოდ ემპირიკული არაა, იგი ისევეა ღვთაებრივი, როგორც ემპირიკული. ბუნება ღვთაებრივია — ამას ამბობს არამხოლოდ პანთეისტი, არამედ ჰეგელიც — თავის „გონის ფილოსოფიაში“.

დემონი არის რელიგიის დაუძლეველი პრობლემის გადატანა ხელოვნებაში. დემონი არის ბუნებისა და სულის გაუთიშაობის აღიარება და სწორედ ამიტომაც გახდა იგი დიალექტიკური მასალა ცნობიერებისა. რასაკვირველია, ვერც გოეთესთან თავისუფლდება დემონურის არსი რელიგიური დასაბამისაგან. ეს არის ადამიანის სულის ქარტეზილების, მისი სულიერი შემოქმედების წყაროს პოვნის მისწრაფება — რა ამოძრავებს ასე მძლავრად ადამიანის სულს, რომელიც ურიცხვ ლაშქარს წარუძღვება წინ და ბოროტების წვის შუქზე იჭას უნათებს მას მძვინვარების სამეფოსაკენ.

გოეთეს დემონურის გაგება არსებითად ემთხვევა ჰეგელისეული ბოროტების ცნებას. ამის მიზეზი ისაა, რომ ორივე მოაზროვნესთან ბოროტება დიალექტიკურადაა გაგებული. მიუხედავად იმისა, რომ გოეთე დიალექტიკისადმი მაინცდამაინც დიდ სიმპათიებს არ გამოხატავს, დემონური მასთან წმინდა დიალექტიკური თვალსაზრისით არის დანახული. ეს არის, შეიძლება ითქვას, უარყოფის უარყოფის კანონის მხატვრული ფორმა. ჰეგელის მიხედვით, ბოროტება ფილოსოფიამ არ შეიძლება გაიგოს როგორც კონკრეტული, ყოფითი ბოროტება, რომელიც უკუსაგდება. ბოროტება როგორც ფილოსოფიის ცნება გადასაგდები და უარსაყოფი კი არაა. ბოროტება გონების ბუნებაშია, ურომლისოდაც წარმოუდგენელი იქნებოდა განვითარება. გოეთესეული გაგება დემონურისა სწორედ იმას გვიჩვენებს, თუ როგორ იწვის ბოროტება და ეს წვა წარმოქმნის მხატვრული სიკეთის სინათლეს.

როგორც ითქვა, გოეთეს თვალსაზრისის მისივე სამყაროს შიგნით ჩაკეტილად გაგება გარკვეულად სახაფათოა. მისი თვალსაზრისი მრავალპლანიანია. მას მრავალფეროვანი ბუნების შესაცნობად მეთოდების სიმრავლე სჭირდება. ჰეგელისათვის ბუნების ფილოსოფია არის ბუნების იდეის ფილოსოფია. გოეთესათვის ბუნების იდეა და ბუნება პირველად-მეორადი მოვლენები არ არიან. ბუნება გოეთესათვის მთლიანობაა, პირველი წიგნია. გოეთეს ამრეზილი განწყობილება დიალექტიკისადმი შეიძლება თვით ჰეგელის ბრალიცაა, რადგან ჰეგელის დიალექტიკა გონის დიალექტიკაა. გოეთეს ჰგონია, რომ დიალექტიკა მოქმედი ფილოსოფიური მეთოდია მხოლოდ სულის მიმართ, რომელიც არ ცნობს ბუნების დიალექტიკას.

თუ გოეთე ბუნების გაგებაში დამკვირვებელია, მკვრეტელია, მიმართავს ინდუქციურ მეთოდებს, ცდილობს ბუნების მრავალფეროვან მოვლენებს მრავალფეროვანი მეთოდებითა და თვალსაზრისებით მიუდგეს, მეცნიერ-ფილოსოფოსის, დიალექტიკოსის სტიქიაა ერთქმნა სიმრავლისა, სისტემატიზაცია სამყაროს კანონმდებლობისა, სიმრავლეში სუბსტანციურის, ერთიანის პოვნა.

გოეთე და ჰეგელი ერთდოულად ცხოვრობდნენ და მოღვაწეობდნენ. ეს ორი ტიტანი მძლავრად განაცდიდა ერთმანეთის არსებობას, ერთმანეთის ნააზრევს. ცხადია, სრული სინათლით შეუძლებელია მათ შორის ურთიერთზეგავლენის აშკარა ფაქტის დონეზე წაკითხვა, თუმცა ასეთი ზეგავლენა ზოგჯერ სტრიქონებშიც მოჩანს, მაგრამ, ალბათ, შეუძლე-

ბელია იმის აღნუსხვა, თუ როგორი იყო მათს ღრმა სულიერ სამყაროში ერთმანეთის ნააზრევის არეკვლა.

როცა ჰეგელ-გოეთეს თვალსაზრისთა მსგავსებაზე, მათ შეხედულებათა გადაკვეთის წერტილზეა ლაპარაკი, ვფიქრობთ, რომ ისინი არც ერთ პრინციპულ საკითხში ისე არ შეხვედრიან ერთმანეთს, როგორც ბოროტების დიალექტიკურ გაგებაში. ჰეგელთან ბოროტება გადაიქცა ბოროტების ცნებად, გოეთესთან კი მხატვრულ-შემოქმედებით ენერგიად.

გოეთესა და ჰეგელს შორის სულიერი ნათესაობის ფესვები ძალზე ღრმაა. მათ ბევრი რამ აქვთ საერთო. ბოროტების ჰეგელისეული გაგება და გოეთეს დემონიზმის თვალსაზრისი ჭვიჩვენებს გერმანული დიალექტიკური გონების პარალელურ ფორმებს.

მარტივი ქეშმარიტებაა: ბოროტება რომ არ იყოს, არც სიკეთე იქნებოდა. მაგრამ ამ ტრივიალურ ქეშმარიტებას იქით იმდენად ღრმავდება სიკეთე-ბოროტების დიალექტიკური კაუშირი, რომ მის შინაარსში ფილოსოფიის მთელი შინაარსი ჩაეტევა. ფილოსოფიური გაუქმება ბოროტებისა სიკეთის მნიშვნელობის გაქრობასაც ნიშნავს. იგივეობის ფილოსოფია უფრო შორს წავიდა: თუ სიკეთეს უნდა ვუმადლოდებო ბოროტებას, ასე გამოდის, ბოროტებაც სიკეთის ფასი უნდა იყოს, ბოროტება და სიკეთე ერთი და იგივეაო. ამ ფილოსოფიის მიხედვით, დემონი ღმერთის აუცილებელი პარტნიორია. მან გაანაწილა და გაათანაბრა სიკეთის და ბოროტების ფასი. ეს კი ადამიანს უმიზნობისაკენ უბიძგებდა. მაგრამ ამ ღროს ფილოსოფიაში შემოვიდა სწორედ მიზნის ცნება. რომელმაც ღმერთი და დემონი ბორკილგადაბმულ წყვილად კარგად არ წარმოგვიდგინა, არამედ დიალექტიკურ მოძრაობაში მოიქცა ბოროტებისა და სიკეთის ცნებები.

ჰეგელისათვის ესა თუ ის კონკრეტული ბოროტება კი არ არის ფილოსოფიის ცნება, არამედ მისთვის მთავარია ბოროტება როგორც ასეთი. ბოროტება არის გონის ადამიანური გზა. ბოროტების ბიბლიურ-მითიური საწყისი, მოსეს მითი ადამისა და ევას პირველქმნილნი ცოდვის შესახებ, ადამიანის გონების გამოღვიძებას ნიშნავდა. ადამიანის მიერ ჩადენილი ბოროტება რომ არა, ადამიანი არ იქნებოდა ის, რაც წარმოადგენს მის შინაარსს. ჰეგელისათვის ბოროტება დიალექტიკური ნაწილია, დიალექტიკური ელემენტია გონისა და არა მისი შემთხვევითი ნაწილი. ბოროტების გარეშე გონების მოქმედებაში მოყვანა წარმოუდგენელია. ამიტომაცაა ჰეგელისათვის ბოროტება განვითარების პი-

რობა. ადამიანის შინაარსის აუცილებელი მომენტი. ენგელსის აზრით, ეს იყო ჰეგელის დიდი დიალექტიკური აღმოჩენა, რაც არ გააჩნდა ფოიერბახს. ფოიერბახმა, როგორც ამას ქვემოთაც შევეხებით, ვერ გაიგო ბოროტების ფილოსოფიური მნიშვნელობა და ამიტომაც ფოიერბახის ადამიანი ერთგვარად უმარხოლო ცნებად კინალამ იქცა.

გოეთეს რომ ვკითხოთ, მას არ მოსწონს დიალექტიკა. ეს არის, ასე ვთქვათ, გოეთეს ადამიანური თვალსაზრისი, მაგრამ არა მისი შემოქმედებითი პრაქტიკის რეალობა. გოეთეს ინტერესი, მისი გონების სიმძლავრის ილუმინება სწორედ დიალექტიკურობაშია. მეფისტოფელი წუნკალია. ამიტომ იგი არ არის დემონური. გოეთე, ამ აზრით, საოცრად სხარტად გვიხასიათებს დემონურის მნიშვნელობას. დემონი ცარიელი, უნაყოფო ბოროტება როდია. მეფისტოფელი კი უარყოფითია. უნაყოფოა, მხოლოდ მნგრეველი ძალაა. ასეთია გოეთეს რეფლექსია თავის პერსონაჟზე. გოეთესთან დავას ჩვენ არ ვაპირებთ მაგრამ გოეთეს ამ სხარტ, თავისთავად სარწმუნო თვალსაზრისსა და მისი „ფაუსტის“ მთლიანობას შორის შეიძლება ფარკვეულო საკამათო აზრიც ვიპოვოთ. მეფისტოფელი წუნკალია მეფისტოფელშივე გაგებულის, მაგრამ მეფისტოფელის არსი მხოლოდ მეფისტოფელში არ გაიხსნება. იგი მხატვრულ-რეალურად, უფაუსტოდ არ არსებობს. პროფ. მიხეილ კვესელავას სიტყვებით: „მეფისტოფელი ფაუსტისათვის სხვა კი არ არის, არამედ მისივე მეორე, რომელიც მასშივეა მოცემული, როგორც იგივეობა არაფრის“<sup>2</sup>. შეიძლება ითქვას, იგი არის ჩრდილი, ფაუსტი კი სინათლე, რომელთა ერთიანობა ხდის საგნებს ხილულად. ჰეგელის ცნობილი გამოთქმაა: აბსოლუტურ სინათლეში არაფერი ჩანს. მაშასადამე, უფაუსტოდ მეფისტოფელის გაგება ერთგვარად იმას ნიშნავს, რომ იგი მექანიკური მაკრატლით მოვაქრათ დიალექტიკურ სხეულს. ფაუსტის აზრებაც განა გაიხსნებოდა თავის თავში? იგი იხსნება მეფისტოფელში. ბოროტება წარმოშობს სიკეთეს. ასეთია გოეთეს ლაიტმოტივი, რომელსაც „დოქტორ ფაუსტუსში“ შეატრიალებს თომას მანი და გვეტყვის, რომ სიკეთე წარმოშობს ბოროტებასო.

ყოველივე ზემოთქმული, ცხადია, არ გვართმევს იმის უფლებას, რომ ვილაპარაკოთ მეფისტოფელსა და ფაუსტზე, როგორც დამოუკიდებელ ინდივიდუალობებზე. მაგრამ სიკეთისა და ბოროტების ერთიანობის ასეთი დიალექტიკური კავშირი მხატვრულ ენაზე ასეთი სიღრმით არავის წარმოუდგენია. გოეთეს გენია დიალექტიკურადაა მომართული.



რაც შეეხება ადამიანურ რეფლექსიას. გოეთესეულ თვითშეფასებას დიალექტიკისადმი მიმართებაში, აქ სხვაგვარ სურათს ვხედავთ.

ვიდრე ეკერმანის საუბრებიდან ერთ ეპიზოდს შევეხებოდეთ. მანამდე აუცლებელი იქნებოდა გოეთეს ერთი წერილის შესხენებაც— ჰეგელისადმი. 1824 წლის 3 მაისს გოეთე სწერდა ჰეგელს: „ყველაფერი, რისი შექმნაც მე კიდევ შემიძლია, დაე, ეთანხმებოდეს იმას, რაც თქვენ უკვე დააფუძნეთ და რასაც ახლა აგებთ“.<sup>3</sup>

1827 წლის 18 ოქტომბერს ჰეგელი ვაიმარში, სახლში ეწვია გოეთეს. შეხვედრას ესწრებოდა ცელტერი.

შეხვედრა დაიწყო ჰამანის შესახებ საუბრით. მალე საკითხი დიალექტიკას შეეხო. პირველ ფრაზაში იგრძნობა ჰეგელის ერთგვარი სიუბრთხილე. თითქოს თავის ოპონენტს მიმართავს — ნუ გეწყინებათ. დიალექტიკის მნიშვნელობის გამო; განსჯის ეს დიდი ხერხი ხომ მისმა დიდმა ფილოსოფიურმა გონებამ აღმოაჩინა. დიალექტიკა, თქვა ჰეგელმა: „ეს სხვა არაფერია, თუ არა მოწესრიგებული, მეთოდურად დამუშავებული სული წინააღმდეგობისა, რომელიც იმთავითვე აქვს ყოველ ადამიანს, ეს არის ნიჭი, რომელსაც შეუძლია გაარჩიოს დიდი მნიშვნელობა კემმარტებისა სიყალბისაგან“.<sup>4</sup>

ჰეგელმა თუმცა მოკრძალებით დაიწყო დიალექტიკის მნიშვნელობის განმარტება, მაგრამ დაამთავრა ისე, როგორც ფიქრობდა, მოიშორა ანგარაშვასაწვეი კილო. გოეთე მას შეფარვით დაესხა თავს, თითქოს გადაკვრით, მაგრამ საკმაოდ ირონიულად შეუტია დიალექტიკას. დიალექტიკა და ჰეგელი კი, შეიძლება ითქვას, განუყოფელი მნიშვნელობებია. გოეთეს თითქოს თვით დიალექტიკა კი არა, არამედ ის აბრაზებს, რომ ამ მეთოდს ბოროტად იყენებენო. მაგრამ აშკარაა, რომ ისრეა: ჰეგელისკენაა მიმართული: „სამწუხაროა მხოლოდ, — ჩაუბრუნო გოეთემ, — რომ აზროვნების ამგვარ დახვეწილ ხერხებს ზოჯერ ბოროტად იყენებენ იმისათვის, რომ კემმარტი წარმოადგინონ ყალბად და ყალბი კემმარტიცად“.<sup>5</sup>

საუბარმა პრინციპული, თეორიული ხასიათი მიიღო და დელიკატურობის ფორმაც მეორე პლანზე გადაიდა. ჰეგელს ეშწავა გოეთეს ირონია და არანაკლებ მწვავე ირონიით შეაწყვეტინა: „ჰო, ეს, რა თქმა უნდა, ხდება, მაგრამ ეს მოსდით სულით ავადმყოფებს“.<sup>6</sup>

ალარც გოეთემ დააყოვნა და გახსნა ფრჩხილები: „ამიტომაც მე ბუნების შესწავლის მომხრე ვარ, რომელიც ნებას არ იძლევა წარმოშვას ასეთი ავადმყოფობა... მე სრულიად დარწმუნებული ვარ, რომ

მრავალი, დიალექტიკით დაავადმყოფებული, ბუნების შესწავლაში იპოვნის თავის კეთილმოქმედ მკურნალს.<sup>7</sup>

დიალექტიკის წინააღმდეგ ასეთი აშკარა გალაშქრება ადვილი არ უნდა ყოფილიყო ჰეგელისათვის. ადამიანური თვალსაზრისით მათ ერთმანეთს ძალიან მწარე სიტყვები უთხრეს. ეს იყო, შეიძლება ითქვას, ტიტანების შერკინება სულიერ სამყაროში. ორივე მათგანს უფლება ჰქონდა თავი ეგრძნო ჰემმარიტების ჭუმბათთან. ჰეგელი და გოეთე არამხოლოდ გონებით იყვნენ დიადნი. გოეთე თავისი შემოქმედებითი პრაქტიკით დიალექტიკის მხატვრულ სიღრმეებს გვიჩვენებს, დემონურის გააზრებაში ის წმინდა დიალექტიკოსია. რაც შეეხება მის ადამიანურ მიმართებას დიალექტიკისადმი, იგი მტრულადაა განწყობილი აზროვნების ამ დიდებული მონაპოვრისადმი.

ამ შეხვედრის შეექვსე დღეს, 24 ოქტომბერს ვოეთე ცელტერს წერდა: „მადლობა ბატონ ჰეგელს წვეულებისათვის. მე ვერც კი გამოვხატავ, იმდენად სასიამოვნო აღმოჩნდა ის ჩემთვის“<sup>8</sup>.

ასეთივე გულთბილ შთაბეჭდილებას უზიარებს იგი კნებელს, იმავე წლის 14 ნოემბრის წერილში: „ჰეგელის ყოფნას, ცელტერთან ერთად, ჩემთვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა და ამან მე გამომაცოცხლა... მიუ უმეტეს, პირველთან ჩემმა საუბარმა უფრო მეტი ხნით ჩემთან დარჩენის სურვილი აღმიძრა“<sup>9</sup>.

უფრო მოგვიანებით გოეთე კვლავ ცელტერს წერს, რომ მის მიერ გადმოცემული ტონის ფილოსოფია — წამიერებაში, წარმავლობაში მარადიულობის დაქერის ტალანტი, მას ისევე გამოადგა, როგორც „... ჰეგელის გონი, რომელიც, როგორც მე გავიგე, სრულად გამოვიყენე“<sup>10</sup>.

## მოსეს მითი

გოეთესეული დემონურის გაგებას ძალზე საინტერესოს გახდის ჰეგელის „ლოგიკიდან“ „მოსეს მითის“ შეპირისპირება. ჰეგელის „ლოგიკა“ დასრულებული სახით დაიბეჭდა 1817 წელს. ამ დროისათვის ჯერ კიდევ ფორმირების პროცესშია გოეთეს „ფაუსტი“. ამ დროიდან განსაკუთრებით იგრძნობა გოეთეს ინტერესი დემონურისადმი.

ჰეგელი თავისი „რელიგიის ფილოსოფიაში“, „სამართლის ფილოსოფიაში“, „გონის ფენომენოლოგიაში“ და სხვაგან ხშირად ეხება ბოროტების ცნებას. მაგრამ განსაკუთრებით ნათლად, მაგალითების თვალსა-

ჩინო მოშველებით ვხვდებით მას „ლოგიკაში“ (გვ. 93—97). მოსეს მითის, — პირველქმნილი ცოდვის საკითხი ჰეგელს აინტერესებს იმ-სთვის, თუ როგორ აღმოაჩინა ადამიანმა ბოროტება.

ამ საკითხის განხილვისას ჰეგელის მთავარი გამოთქმებია: „ბუნებრივი ერთიანობა“, „გონის ერთიანობა“, „გათიშვა“, „გონის გაორება“ და სხვა. ჰეგელის „ლოგიკის“ სირთულის შესახებ მსჯელობაც ზედმეტი. მაგრამ ამ გამოთქმათა მნიშვნელობების ინტერპრეტაცია ზვენი საკითხისათვის აუცილებელია.

ბუნებრივი ერთიანობა ნიშნავს იმას, რომ ადამიანი თავის აზროვნებას არ განიხილავს. ცოდნა თავის თავს არ განიხილავს. აქ ცოდნა არსებობს, ადამიანის გონება გაწონასწორებულია ბუნებრივი რეალობით, მაგრამ გონება ჯერ თავის თავს არ განიხილავს. ე. ი. ადამიანმა იცის, გარკვეულად რეალობა, მაგრამ თავისი ცოდნა არ იცის. ეს არის პირველყოფილი მყუდროება ადამიანისა, „გონის გაორება“, ანუ „ბუნებრივი ერთიანობა“. გონი გაუცხოებულია ბუნებაში და ჯერ თავის თავისაკენ, დამოუკიდებლობისაკენ არ აულია გეზი. ამ ბუნებრივ ერთიანობას ცნობიერება უნდა გაეთიშოს, თავისი თავი რომ განიხილოს. ჩნდება მიზანი, მამოძრავებელი ცნობიერებისა. ეს არის ქეშმარიტების შემეცნება. ცნობიერებამ აღმოაჩინა და ადამიანის წინაშე გადაშალა დიადი ტრაგედიის წიგნი. ასეთია, ჰეგელის აზრით, მოსეს მითის, პირველქმნილი ცოდვის სიმბოლური აზრი. ცნობიერებამ ადამიანს ტრაგედია მოუტანა. ეს ტრაგედია არის ადამიანის არსებობის მალალი აზრი. ბუნებრივი რწმენა, გულუბრყვილო მინდობილობა, სამოთხის მყუდროება დაარღვია შემეცნებამ. გონმა გამოიღვიძა, ბუნების შინაარსის გავლით მან იწყო თავის თავში წინსვლით უკან დაბრუნება.

სამოთხის მყუდროებაში ადამიანს არ ჰქონდა ბოროტება. ცნობიერებამ იგი კი არ გააჩინა, არამედ ტრაგედია, ბოროტება, უბედურება ცნობიერებამ აღმოაჩინა. ცხოველებმა არ იციან ტრაგედია. „როგორც საყოველთაო გათიშვის თვალსაზრისი, ეს თვალსაზრისი, რა თქმა უნდა, შეიძლება განხილულ იქნეს როგორც ყოველგვარი უბედურებისა და ბოროტების წყარო, როგორც თავდაპირველი ბოროტმოქმედება, თავდაპირველი ცოდვა და ამის გამო შეიძლება ეგონოთ, რომ საჭიროა აზროვნებასა და შემეცნებაზე ხელის აღება, რათა უკან დაუბრუნდეთ და შერიგებას მივაღწიოთ“<sup>1</sup>.

გათიშვის ამ თვალსაზრისის ჰეგელი „გონის საუცხოო გაორებას“

უწოდებს. გონის ეს გათიშვა, გონის ეს „საუცხოო გაორება“ ჰეგელის თქმით, ძველთაგანვე ხალხთა ცნობიერებისა და შემეცნების საგანი იყო.

„ბუნებაში ამგვარი გაორება არ გვხვდება და ბუნებრივი ნივთები ცუდს და ბოროტს არაფერს აკეთებენ. ამ გაორების წარმოშობისა და მისი შედეგების ძველთაძველი წარმოდგენა გადმოცემულია მოსეს მითში“.<sup>12</sup>

ჰეგელი ეთანხმება ეკლესიის აზრს იმის შესახებ, რომ ადამიანი ბუნებით ბოროტია, მაგრამ არ ეთანხმება ეკლესიურ ახსნას, თუ რატომ-მაცა ბოროტი. ეკლესიის მიხედვით, ადამიანი ბოროტია იმიტომ, რომ ჩვენმა პირველმა წინაპრებმა ჩაიდინეს ცოდვა. ე. ი. ეკლესია ამას შემთხვევითობით ხსნის. ჰეგელის აზრით, ის პირველქმნილი ცოდვა შემთხვევით კი არ იყო, არამედ „სინამდვილეში თვით გონის ცნებაშია ის. რომ ადამიანი ბუნებით ბოროტია და არც უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ ეს შეიძლებოდა სხვაგვარადაც ყოფილიყო... გონი თავისუფალი უნდა იყოს... ბუნება ადამიანისათვის მხოლოდ გამოსავალი პუნქტია, რომელიც მან უნდა გარდაქმნას“.<sup>13</sup> იმიტომაც აძლევს ჰეგელისეული ბოროტების ცნებას მაღალ შეფასებას ენგელსი. ჰეგელის მიერ გაგებულ ბოროტება ეს არის დიალექტიკური პროცესი უარყოფის უარყოფისა. მასში ისტორიული პროგრესის დიალექტიკაა გამოხატული, რასაც ვერ მისწვდა ფოიერბახი.

„ასევე ზერელეა ფოიერბახი ჰეგელთან შედარებით სიკეთისა და ბოროტების წინააღმდეგობის განხილვაში.— „ზოგიერთს ჰგონია, — ამბობს ჰეგელი, — რომ არაჩვეულებრივად ღრმა აზრს გამოხატავს, თუ იტყვის, ადამიანი ბუნებით კეთილიაო, ავიწყდებათ, რომ ბევრად ღრმა აზრია სიტყვებში: ადამიანი ბუნებით ბოროტია“. ჰეგელისათვის ბოროტება ფორმაა, რომელშიც ისტორიული განვითარების მამოძრავებელი ძალა მელავნდება“.<sup>14</sup>

ბოროტება ცნების სახით, ცხადია, ფილოსოფოსს აღშფოთებურ გრძნობას არ ჰგვრის. პირიქით, იგი ძალზე საინტერესო საკითხია. ბოროტების ცნება გონების საქმეა, მას განცდასთან არა აქვს საქმე. ბოროტების განსაზღვრებისას ფილოსოფოსს აბსოლუტურად არ გააჩნია უარყოფითი ემოციები თავისი ცნებისადმი. რეალურ ბოროტებას განიცდის ადამიანი, როგორც უარყოფითობას. ყოველ შემთხვევაში, რაც სუბიექტისათვის ბოროტებად მნიშვნელობს, ის მას აღაშფოთებს.

დემონი არის მხატვრული და არა რეალური ფაქტი, დემონი არის

„მშენებელი ბოროტება“, ისე როგორც ტრაგიკული არის „მშენებელი უბედურება“. დემონი მხატვრული, დადებითი ღირებულებაა, როგორც ხელოვნების ფაქტი. ბოროტების ცნების დიალექტიკური ახსნა, ესაა ფილოსოფიის სიბრტყეზე საკითხის დასმა. დემონი კი არის სხვა სიბრტყეზე, ხელოვნების სიბრტყეზე დასმული საკითხი. გოეთეს აწვალებს ის იდეალება, თუ როგორ გვხიბლავს ბოროტება, როგორ მნიშვნელობს უარყოფითი დადებითად. მეცნიერ ფილოსოფოსისაგან განსხვავებით, გოეთე ცდასთან მიდის, ცდა მას ვერ ატყუებს თავისი მრავალფეროვნებით. „ცდაში მთავარი ისაა, — წერს ჰეგელი, — თუ როგორი ჭკუა-გონების მქონე ადამიანი მიდის სინამდვილესთან შესაპირისპირებლად. დიდი ჭკუა-გონების ადამიანი დიდ გამოცდილებას მიიღებს და მოვლენათა კრელ-კრელ თამაშში განსჭვრეტს იმას, რასაც მნიშვნელობა აქვს... დიდი გონების ადამიანი, მაგალითად, ისეთი, როგორც გოეთეა, რომელიც ბუნებაში ან ისტორიაში იყურება, დიდ დაკვირვებებს ახდენს, გონივრულს განსჭვრეტს და გამოხატავს.“<sup>15</sup>

ცდა ფილოსოფოსის წმინდა თეორიაში მეორე პლანზე გადადის, ის ამგვარად მონაწილეობს დიდი დიალექტიკოსის ნააზრევში. ცდაზე არ ახდენს ჰეგელი დაკვირვებებს. იგი აზრს ათავისუფლებს ცდისაგან, აზრს მიჰყვება აზრის შინაგან სამყაროში. გოეთე კი დამკვირვებელია, დაშკიკრებული უნივერსალური საშუალებებით. იგი იყენებს ფილოსოფიურ რეფლექსიასაც და ცდაზე დაკვირვებებსაც, იგი დემონურის არსის ახსნას ცდილობს ხელოვნების თვალთ. ცდის თვალთ და ფილოსოფიური საშუალებებითაც.

როგორც ითქვა, გოეთეს დემონურისადმი ინტერესი მიგვაჩნია დიალექტიკური ინტერესის მხატვრულ-ფილოსოფიურ ფორმად.

### სტაფან ცვაიგი გოეთეს დემონურის შესახებ

ცვაიგის მომხიბვლელი სტილი ზოგჯერ მსხვერპლად იწირავს ფილოსოფიურ რეალობას. ამას, ცხადია, თვითონ უკეთ გრძნობს. მაგრამ მკვეთრი, შეპირისპირებული დასკვნების ცდუნებისაგან თავის დაღწევა, როგორც ჩანს, ძნელია.

ცვაიგის ტრილოგია — პოლდერლინზე, კლასტზე, ნიცმუზე, შეიძლება ითქვას, უკუღმა დაწერილი გამოკვლევაა გოეთეს შესახებ.

ცვაიგმა ძალზე გააბატონა გოეთე დემონზე. მან გოეთეს დემონს

ბრკეყალები დააცალა. ხანდახან თითქოს განდევნა კიდევ დემონი მის სამყაროდან, გოეთე ზომამზე მეტად დაამწვიდა, როცა მან იგი დაუპირისპირა ჰოლდერლინის, კლაისტის, ნიცშეს მშფოთვარებას.

დასახელებულ სამეულთან გოეთეს შეპირისპირებით ცვაიგი დემონურის სხვადასხვა სახეების სურათს გვაძლევს. არადემონური პოეტი არ შეიძლება დავუპირისპიროთ დემონური შთაგონების პოეტს. „არ არის დიდი ხელოვნება დემონიზმის გარეშე...“<sup>16</sup> გოეთე, ცვაიგის აზრით, მტერია დემონიზმისა, თუმცა ეს გოეთეს არ ათავისუფლებს დემონიზმისაგან. გოეთეს, მისი აზრით, დამონებული ჰყავს დემონი. ხოლო კლაისტსა და ჰოლდერლინს ის კიცხავს ცხოვრებაში დემონიზმის ტყვეობის გამო. მართლაც. გოეთეს მიხედვით, თავისუფლება მაღალია, მიწიერ ძალთა მგრძნობელობის მარწუხებისაგან დამოუკიდებელია. მით უმეტეს, ხელოვნების დიდებული ქმნილებანი, მისი აზრით, არ ემორჩილებიან დემონიზმის მკაცრ უფლებებს. ცვაიგს მოაქვს ცნობილი ადგილი ეკერმანთან გოეთეს საუბრისა:

„ყოველი მაღალი რიგის ხელოვნება, ყოველი მნიშვნელოვანი დაკვირვება არავის მორჩილებს და მალდება ყოველი მიწიერ ძალაზე“.

გოეთეს დემონურისადმი მიმართებისას ცვაიგის აზრების სიღრმე იპყრობს ყურადღებას. ეს არის, შეიძლება ითქვას, გოეთეს პიროვნების დემონურთან წონასწორობის მშვენიერი სურათი. „გოეთე! წარმოვთქვამთ მის სახელს და ჩვენ უკვე დავასახელებთ პოლარულ-საწინააღმდეგო ტიპი, უხილავი, მაგრამ რომლის მძლავრი არსებობა იგრძნობა ამ წიგნში. გოეთე არა მხოლოდ ბუნებისმეტყველი, როგორც გეოლოგი, იყო მოწინააღმდეგე ყოველგვარი ვულკანურისა, — არამედ ხელოვნებაშიც იგი იყენებდა ევოლუციურ გზას, რომელიც უფრო მაღლა დგას შთაგონების აფეთქებაზე და იშვიათი, მაგრამ თითქმის გაბოროტებული შეუპოვრობით იბრძვის ყოველგვარი ძალადობისა, კრუნჩხვების, ყოველი ვულკანურის წინააღმდეგ, მოკლედ რომ ვთქვათ — დემონიზმის წინააღმდეგ“.<sup>17</sup>

ცხადია, გოეთე დემონთან ჰიდილს გვერდს ვერ აუქცევს. მაგრამ, როგორც ვმჩნევა, იგი არათუ ცდილობს გვაჩვენოს, როგორ ამარცხებს დემონს, არამედ საერთოდ არ უნდა ეს ჰიდილი ზევით ამოიტანოს, მას არ უნდა გამოხატოს მშფოთვარება. მშფოთვარება მასთან დაფარულია. დაახლოებით ასეთნაირად წარმოგვიდგენს მას ცვაიგი. „გოეთე იმდენივე გმირულ ძალას ხარჯავს თვითშენახვისათვის, რამდენსაც დემონისაგან შეპყრობილი პოეტები კარგავენ თვითგანადგურებაზე“.

იგი ამ ორთაბრძოლაში იბრძვის უმაღლესი თავისუფლებისათვის. იგი იცავს თავის ზომას უზომოსაგან, იგი ისწრაფვის ზღვარის მიღწევისაკენ, ისინი კი — უსაზღვრობისაკენ“.<sup>18</sup>

გოეთეს პიროვნება წმინდა ისტორიული ნიშნით, მშრალად ვერ წარმოიდგინება. იგი მხატვრულ წარმოდგენებშია ჩაწნული. ისტორიისათვის ის არის გენიალურ-მხატვრული პერსონაჟი. ამგვარ მხატვრულ გმირადაც ჰყავს წარმოდგენილი ცვაიგს გოეთე, როცა მის სიღიადზე მსჯელობს.

„მე დაუუპირისპირე გოეთეს სახე ამ სამ პოეტს, დემონის მსახურთ... სამყაროსაგან მოწყვეტილობა, აი პირველ ყოვლისა, რა აჩერებს ჩვენს ყურადღებას ჰიოლდერლინის, კლაისტის და ნიცშეს მიმართ. ვინც დემონს უჭირავს ხელში, ის მას მოსწყვეტს სინამდვილისაგან. არც ერთ მათგანს არ ჰყავს ცოლი, შვილი (ისე როგორც მათ სულიერ ძმებს ბეთჰოვენსა და მიქელანჯელოს), მათ არ გააჩნიათ ჰერი, არც მყარი პროფესია, არც უზრუნველყოფილი მდგომარეობა. ისინი მოგზაური ნატურაანი არიან. ამ სამყაროში მოხეტიალენი, უცხო ადამიანები, განკიცხულნი, ახირებულნი, მათ აქვთ სრულიად ანონიმური არსებობა; თავიანთი არაფერი გააჩნიათ დედამიწაზე. არც კლაისტს, არც ჰიოლდერლინს. არც ნიცშეს არ გააჩნდათ საკუთარი საწოლი, არაფერი მათ არ ეკუთვნით: ისინი სხედან ნაჭირავებ სკამზე და სწერენ ნაჭირავებ მაგიდაზე, მომთაბარებენ ნაჭირავები ბინიდან ბინაში, ვერსად ღვსევებს ვერ იღვამენ და ეროსიც დიდხანს არ აკავშირებს მათ, ვინც შეუუღლდა ექვიან დემონს. მათი მეგობრული კავშირები ირლევვა, მათი საზოგადოებრივი მდგომარეობაც იშლება. მათ თხზულებებს მათთვის შემოსავალი არ მოაქვთ. ისინი ყოველთვის დგანან სიცარიელის წინაშე... მათი არსებობისათვის დამახასიათებელია რალაც მეტეორული... მაშინ როდესაც გოეთეს ცხოვრება მოძრაობს სწორ ჩაკეტილ ორბიტაზე. გოეთე უშვებს მაგარ ფესვებს და ისინი განიტოტებიან უფრო და უფრო ღრმად და ფართოდ. მას ჰყავს ცოლი და შვილი, შვილიშვილებიც, ქალები ამშვენებენ მის ცხოვრებას, არამრავალი, მაგრამ ერთგულ მეგობართა წრე ყოველთვის მასთან არის“<sup>19</sup>.

დემონურის საკითხი განსაკუთრებით აახლოებს ამ ორ მოაზროვნეს, ჰეგელსა და გოეთეს, ერთმანეთთან, როცა საქმე ეხება ისტორიის გმირებს. როგორია ძლიერ, ისტორიულ პირთა შეფასების კრიტერიუმები — ეს საკითხი ნათლად იჩენს თავს ბოროტებისა და დემონურის არსის მაძიებლებთან.

დღეს პროგრესული საკაცობრიო აზრისათვის ელემენტარულ კემპარტიზმად და მიჩნეული თვალსაზრისი, რომ ადამიანის არსებობის აზრი განიზომება სოციალურ-ზნეობრივი ღირებულებით; ადამიანს არ უნდა მოეთხოვოთ ის, რაც მას უშუალოდ არ მოეთხოვება. ადამიანის კანის ფერი, რელიგია, ნიჭი და სხვა ამგვარი განსაკუთრებულობანი სოციალური მოთხოვნების ნორმებს არ ექვემდებარება. გმირობა და გენიალობა არავის არ ევალება. იგი ჯილდოა საზოგადოებისათვის და თვით პიროვნებისთვის ისტორიისაგან გვირგვინს მოითხოვს.

ოღითგანვე მაცდური იყო ისტორიის მთავარ მოქმედ გმირთა ღვაწლის შეფასება. ისტორიულ მოვლენათა მესაქეების ღვაწლის შეფასების დროს სწორედ ის ფილოსოფიური აპარატი საჭირო, რომელსაც დიალექტიკა ჰქვია.

ისტორიული პროგრესი ნიშნავს ძველის ახლით უარყოფას. ეს არის არა მხოლოდ ბუნების, არამედ ნგრევა-შენების დიალექტიკური პროცესი. ასეთი პროცესის დიალექტიკურობა ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, როგორც ტრიალ მინდორზე აშენებული ქალაქის ისტორია, სადაც მხოლოდ შენება ჩანს და არა ნგრევა. ყოველი ახალი ქმნილება ახალი იმიტომ, რომ ძველს არ იმეორებს, ძველს უარყოფს. დიდი ისტორიული პიროვნებანი ისტორიის სიახლენი იყვნენ სწორედ იმით, რომ ისინი ანგრევდნენ ძველს თავიანთი ტირანიითაც, რომელიც საბოლოოდ პროგრესს ემსახურებოდა, როგორც ენგელსი ამბობს: „ჰეგელისათვის ბოროტება ფორმაა, რომელშიც ისტორიული განვითარების მამოძრავებელი ძალა მყდვენდება“.

როდესაც იმპერიის ავტორებზეა ლაპარაკი, როგორც დემონუ პიროვნებებზე, ეს მაინც, ჰეგელის მიხედვით, ყოველ ტირანზე როდერცელდება. ყველა ტირანი როდია დემონური, როდი ემსახურებოდა ისტორიულ პროგრესს. როგორც მეფისტოფელი არ არის დემონური. ნაყოფიერი, ასევე ტირანიის განმასახიერებელი, ბარბაროსული ენერგია, ჰეგელის მიხედვით, არ ემსახურება მსოფლიო პროგრესს.

ძლიერი ინდივიდუალობა ნიშნავს იმ ზოგად თვისებასაც, რის გამოც ძლიერი პიროვნება გაცილებით უფრო ფართოდ გამოხატავს ადამიანის მრავალფეროვან შინაარსს.

ისე როგორც ხელოვნებას, განსაკუთრებით სიტყვის ხელოვნებას, ისტორიისაც ჰყავს თავისი პერსონაჟები — ძლიერი ინდივიდუალობანი, რომლებიც ხან კეთილ კვალს ტოვებენ ისტორიაში, ხან კი მხოლოდ უარყოფით და დამანგრეველ ძალად გვევლინებიან. ისტორიული



პიროვნება, საზოგადოდ, ეს არის ძლიერი ინდივიდუალობა, რომელიც ისტორიული მოვლენის ან აზრის წინამძღოლობას იკისრებს და თავის საკუთარ დაღს ასევე გარკვეულ ზოგადობებს.

ისტორიულ პიროვნებებს ჰეგელი და გოეთე არ ახარისხებენ წმინდანებად და სატანებად. ისტორიულ პიროვნებათა მიმართ ცოტა სხვაგვარი ზნეობრივი კრიტერიუმები გამოიყენება. ამგვარ პიროვნებათა ბუნებას ჰეგელიც და გოეთეც სწორედ დემონიზმის ნიშნით განიხილავენ, თუმცა ჰეგელი სიტყვა დემონურს მაინცდამაინც არ იყენებს.

ერთია, როცა ინდივიდუალურობა უაზრო გამორჩეულობაა; მეორეა, როცა ინდივიდუალურობის ძალა სწორედ პიროვნების მიერ ზოგადობის გამომხატველობაშია. თუმცა ზოგადობაც ყოველთვის არ გულისხმობს დადებით შინაარსს. პიროვნება თავისი ხალხის გარკვეულ თვისებას, ზოგადობას შეიძლება გამოხატავდეს, მაგრამ ეს თვისება სიკეთის საწინააღმდეგოდ იყოს ზოგჯერ მიმართული.

ძლიერი ინდივიდუალობა სწორედ იმიტომ ჰქვია პიროვნებას. რომ იგი ზოგადის გამოხატვის განსაკუთრებულ უნარს გვიძლავნებს. წმინდა შეზღუდული ინდივიდუალიზმი, ზოგადის გამოდევნით, ცხადია, „პირუტყვულ ეგოიზმში“ (ჰეგელი) იძირება.

თუ ადამიანს თავისი „მიზნები. — წერს ჰეგელი, — უმაღლეს მწვერვალამდე, უკიდურესობამდე მიჰყავს, მხოლოდ თავისი თავი იცის და მხოლოდ თავისი თავი სურს თავის განსაკუთრებულობაში ზოგადის გამოდევნით, ამდენად ის ბოროტია და ეს ბოროტება მისი სუბიექტურობაა.“<sup>20</sup>

ასეთი სისუსტე, ასეთი განკერძოებული, მარტივი სუბიექტურობა, ცხადია, შორსაა ძლიერი ინდივიდუალობისაგან. ძლიერი ინდივიდუალობის ცნების სირთულე იმაში მდგომარეობს, რომ იგი, ერთის მხრივ, ყურადღებას იპყრობს პიროვნული ფორმით. ე. ი. ზოგადობას ამა თუ იმ ხასიათის ფორმა ეძლევა, თითქოს მისი ნების მორჩილი იყოს მოვლენები. სინამდვილეში კი დიდი პიროვნებანი თავიანთ კერძოულ ვნებებს იღეას უქვემდებარებენ. ამით ისინი ქმნიან შთაბეჭდილებას, თითქოს მათ ნებას მორჩილებენ მოვლენები. ის ვინც თავის სუბიექტურობებებს აჰყვება, თავის თავიდან გამორიცხავს ზოგადობას, კირვეულ ინდივიდუალობად იქცევა.

დემონები, ჰეგელისა და გოეთეს მიხედვით, მით უფრო მისდევენ ადამიანს, რაც უფრო მეტად მალდდება კაცი. იმპერატორის ცდუნების

მსურველიც მრავალია. თავის თავის მოზღუდვა დემონებისაგან არის დიდი ჰიროვნების მიზანი. გოეთეს სიტყვებით: „რაც უფრო მალლდება ადამიანი — მით მეტად იმყოფება იგი დემონების ტყვეობაში. ამიტომ ის ვამუდმებით უნდა იყოს ფხიზლად, რომ მისი წამყვანი ნებისყოფა არ ასცდეს სწორ გზას.“<sup>21</sup>

აქ. ცოტა არ იყოს. გოეთე სიტყვებს თავისუფლად ექცევა. თუ რაც უფრო ღრღია ადამიანი, მით მეტად იმყოფება იგი დემონების ტყვეობაში, მაშინ ეს ნიშნავს, რომ მას თავისი ნება დაუკარგავს. არა, აქ დემონურთან თანამშრომლობის სხვა ფორმა იგულისხმება. დიდმა კაცმა დემონები არც უნდა დააფრთხოს, მან დემონები თავის ეტლში უნდა შეაბას, თავის ენერგიად აქციოს. ადამიანის ბუნების მომხიზველობა კიდილის უნარშია.

უპრადლებას იპყრობს გოეთეს გამონათქვამებს შორის ერთგვარი წინააღმდეგობანი. თვით გოეთე ამბობს, — მე არ ვარ დემონური ნატურა, თუმცა ვმორჩილებ დემონსო. ხან მართლაც, სოკრატისეულ დემონად ჰყავს მას ეს სული წარმოდგენილი, რომელიც კარნახობს, რა უნდა აკეთოს მან, ხან სხვები ერეკებიან გოეთეს სამყაროდან დემონებს (ცეაიგი). მაგრამ მთავარია ის, თუ რას გულისხმობს გოეთე, როცა დემონისადმი მორჩილებაზე ლაპარაკობს.

დემონისადმი დამორჩილება, მის ტყვეობაში ყოფნა, უკეთეს შემთხვევაში ისეთი აზვირთებაა, ფსიქიკური აშლილობაა, რომ მხოლოდ შემოქმედებითი პროდუქტიულობა თუ გადაარჩენს დემონისგან შეპყრობილთ, რომ მათ შეშლილი არ უწოდონ. გოეთეს ასეთი ეულკანიზმი არ იზრდავს. გოეთე მტერია ამგვარი მშფოთვარებისა. ერთი მხრივ, ვერც იმის მტკნარი წარმოდგენა ხიბლავს მას, სულმა რომ მოქმედების აუცილებელი პარტნიორი დაჰკარგოს. დემონისგან შეპყრობაც, ცხადია, არ მოსწონს გოეთეს.

არც გოეთესთან, არც სხვა რომელიმე მოაზროვნესთან დემონი არ არის თავისთავადი, ფილოსოფიური ცნება. როგორც ითქვა, დემონი ლიტერატურულ წარმოდგენებში შერეული ფილოსოფიური ცნებაა. ამიტომაცაა, რომ თვით დემონის მნიშვნელობა ხანდახან იცვლება გოეთესთან. კაცმა, რომ თქვას, გოეთე დემონურს შეუცნობ ძალად თვლის, ისე როგორც ღვთაებრივ იდეას. ერთხელ გაცხარებით იკითხა გოეთემ: „... რა ვიციტ ჩვენ ღვთაებრივი იდეის შესახებ? და რა შეუძლიათ ჩვენს შეზღუდულ ცნებებს უზენაესი არსების შესახებ?“<sup>22</sup>

გოეთე დემონურს შეუცნობ ძალად თვლის. სწორედ ესაა მისი ფი-

ლოსოფიური მერყეობისა და ხშირად ხმარებული სიტყვა „თუმცა“ მიზეზიც. მაშასადამე, ერთ შემთხვევაში, მისი აზრით, რაც უფრო დიდია კაცი, „მით მეტად იმყოფება დემონების ტყვეობაში“, მეორე შემთხვევაში იგი გვეუბნება: „თუმცა ადამიანიც უნდა ისწრაფოდეს თავის მხრივ დაძლიოს დემონური...“<sup>21</sup>

დიდ პიროვნებათა ძლიერი ინდივიდუალობის ნიმუშად ჰეგელი ხშირად მიმართავს ალექსანდრე დიდს, გოეთე — ნაპოლეონს. ჰეგელი დიდ ისტორიულ მოღვაწეთა ბედს სწორედ დემონური ნიშნით განიხილავს. მისი აზრით, დიდ ისტორიულ პირთა მოღვაწეობა არ განიზოვება ჩვეულებრივი ადამიანის პათიოსების კრიტერიუმით. იმდენად ლამაზია ლიტერატურულად ჰეგელის „ისტორიის ფილოსოფიიდან“ დიდ ისტორიულ პირთა შეუასება, რომ საკმაოდ ვრცლად მოვიტანთ ამ ადგილს. თუ უფრო ხშირად გოეთე განიცდის ჰეგელის ფილოსოფიურ გავლენას, აქ შეიძლება ითქვას, ჰეგელს მსჯელობა გოეთეს მოგვაგონებს:

„თუ ჩვენ თვალს გავადევნებთ მსოფლიო ისტორიულ პიროვნებათა ბედს, რომელთა მოწოდება მდგომარეობდა იმაში, რომ ყოფილიყვნენ მსოფლიო სულის რწმუნებულნი, აღმოჩნდებოდა, რომ ეს ბედი ბედნიერი არ ყოფილა. ისინი ჩნდებოდნენ არა მშვიდი განცხრომისათვის, მთელი მათი ცხოვრება იყო მძიმე შრომა, მთელი მათი ბუნება გამოიხატებოდა მათს ლტოლვაში, ვნებაში. როდესაც მიზანი მიღწეულია, ისინი მიდიან, როგორც მარცვლის ცარიელი ჩენჩოები. ისინი მალე კვდებიან, როგორც ალექსანდრე, მათ ჰკლავენ როგორც კეისარს, ანდა მათ ასახელებენ, როგორც ნაპოლეონს წმ. ელენეს კუნძულზე. გაბოროტებული თვითდამშვიდება ის, რომ დიდი ადამიანების ცხოვრებას არ შეგვიძლია ვუწოდოთ ბედნიერი, რომ ეგრეთ წოდებული ბედნიერება შესაძლოა მხოლოდ კერძო ცხოვრებაში.“

... ეს თვითდამშვიდება ისტორიაში შეიძლება იპოვონ იმათ. ვისაც სჭირდება, ხოლო ეს სჭირდებათ შურიან ადამიანებს, რომელთაც აღიზიანებს ღიადი, გამოჩენილი, მიისწრაფვიან დაამცირონ ისინი და გამოავლინონ მათი სუსტი მხარეები. ამგვარად, უახლოეს დროში სრავალჯერ იქნა მითითებული, რომ ხელმწიფეები არ არიან ტახტზე ბედნიერნი და ამიტომ ისინი, ვინც ამას ამტკიცებენ, ურიგდებიან იმას, რომ მეფობენ არა თვითონ, არამედ ხელმწიფენი. სხვათა შორის თავისუფალი კაცი არ არის შერიანი, პირიქით, სიამოვნებით აღიარებს დიადს, ამაღლებულს და უხარია, რომ ის არსებობს“<sup>22</sup>.

ძალზე საგულისხმო დამთხვევაა, როცა გოეთე ნაპოლეონისადმი შეურბე ლაპარაკობს, ხოლო ჰეგელი ალექსანდრე მაკედონელის ღვაწლის შეფასებაზე.

„ნაპოლეონის მაგალითი, — თქვა გოეთემ, — განსაკუთრებით აღძრავს ეგოიზმს საფრანგეთის ახალგაზრდებში, რომლებიც წამოიზარდნენ ამ გმირის დროს და არ დამშვიდდებიან მანამ, სანამ არ გამოჩნდება ახალი დიდი დესპოტი, რომელშიც თითოეული იპოვის იზის განხორციელებას, რაღაც უნდოდა გახდომა ყოველ მათგანს“<sup>25</sup>.

ახლა ვნახოთ ჰეგელის ხსენებული აზრი:

„ალექსანდრე მაკედონელმა დაიპყრო საბერძნეთის ნაწილი, შემდეგ კი აზია, მაშასადამე, იგი გამოირჩეოდა დაპყრობების ვნებით. ის ბოქმელებდა დიდების გზებით, სიყვარულით, დაპყრობების წყურვილით.

... სკოლის რომელი მასწავლებელი არ ასაბუთებდა, რომ ალექსანდრე მაკედონელი და იულიუს კეისარი ვნებებს იყვნენ აყოლილი ჯა ამიტომ უზნეო ადამიანები იყვნენ? აქედან პირდაპირ გამომდინარეობს, რომ იგი, სკოლის მასწავლებელი, მათზე უკეთესია, რადგან მას არა აქვს ასეთი ვნებები და ამას ის იმით ატყვიცებს, რომ არ იპყრობს აზიას...“<sup>26</sup>.

დემონურის გოეთესეული გაგება ძირითადად გულისხმობს გარკვეულ პიროვნულ მასშტაბს, გარკვეულ სიღიადეს. ამიტომაცაა, რომ წას დემონი დიდ პიროვნებათა აშკარა თანამდევრად მიაჩნია. დემონებისგანაა წამოყენებული, გოეთეს აზრით, რაფაელი. დემონებმა წარმოშვეს აგრეთვე მოცარტი, შექსპირი, ნაპოლეონი და ა. შ. ეკერმანი კი გოეთეს ამ აზრის მოსმენისას ფიქრობდა, თვით გოეთეც ხომ არ არისო დემონთაგან წარმოგზავნილი.

გოეთე დემონურს დიად ძალთა თანამდევრად თვლის. დემონი ღვთის პარტნიორია. დემონი კავშირშია ღმერთთან, რომელსაც მას ვერ დააშორებ.

ნიუხედავად იმისა, რომ დემონის ნაღვილ სტიქიად გოეთე დიდ ადამიანებს მიიჩნევს, იგი საერთოდ ადამიანურ არსს განიხილავს როგორც დემონურს. მაგრამ გამოკვეთილი ინდივიდუალობა. ძლიერი ინდივიდუალობა უფრო სრულად გვიჩვენებს ადამიანის დემონურ არსს.

ჰეგელი „ისტორიის ფილოსოფიაში“ იმოწმებს სოკრატის ცნობილ აზრს, — დემონი ჩამჩურჩულებს ყურებში, ის მკარნახობსო. სოკრა-

ტისთვის დემონი ღვთის მოვალეობის შემსრულებელია. იგივე აზრი გვხვდება გოეთესთან: „...ყოველ ადამიანს თავისი დემონისაგან თან-წერილი აქვს, რასაც მას ის გარკვეულ შემთხვევაში ყურში ჩასჩურჩულებს და რაც მან საკუთრივ უნდა გააკეთოს“<sup>26</sup>.

### მისტიციზმის ნაპირთან

გოეთე მრავალნაირი ნიშნით გვიხსიათებს დემონურს, მაგრამ დემონურის არსის ცნებით გამოთქმის, დაკერის, მისი სრული ახსნის შესაძლებლობაზე უარს ამბობს. იგი გარკვეულ ნაპირთან ჩერდება. რომლის იქით დემონური ძალა ბუნდოვნად მოჩანს. დემონური მიღწევდომელ და ამოუხსნელ ძალადაა მიჩნეული. აქ არც ისეთი ზღვარია შემეცნებისა და რწმენის სამყაროებს შორის, როგორც ეს კანტთან ვგაქვს. დემონური გოეთესთვის განსხვავდება ღვთაებრივი იდეისაგან. დემონური ბუნების მკვიდრი ძალაა, ღვთაებრივი კი წმინდა სულია. თავისუფალი ბუნების მაგიურ ძალაგან. თუმცა გოეთე ქრისტეს მაგასაც დემონურ ძალად მიიჩნევს, ქრისტემ ბუნების ძალებიც აიღო ხელში ბუნებრივ არსებებზე ზემოქმედებისთვის, მაგრამ თვით ღმერთი თავისთვის და თავისთავში არის წმინდა იდეა, რომელშიც სიკეთესა და ბოროტების განსხვავება მოხსნილია (პეგელის მიხედვით).

ო. ჯინორიას აზრით, გოეთეს დემონურის გაგება არ იძირება მისტიციზმში: „დემონურის ცნებაში აქ არავითარი მისტიკური შინაარსი, არავითარი ზებუნებრივი ძალა არ იგულისხმება, არამედ მხოლოდ ის აზრია ნაყარაუდვეი, რასაც მასში გოეთე აქსოვდა. „დემონურს“ გოეთე უწოდებდა ხოლმე გენიალური პიროვნების შემეცნებითი და შემოქმედებითი უნარის უმაღლეს გამოვლენას, იღუმალ აღმაფრენას, რომელიც ჩვეულებრივ რაციონალურ აღქმას აღემატება, „განსჯისა და გონების“ საზღვრების მიღმა მოქმედებს და, როგორც ასეთი, კი არ გამორიცხავს, არამედ, პირიქით, ემყარება და ავსებს, აგვირგვინებს გონების მუშაობას...“

გოეთეს აზრით, დემონურსა და მეფისტოფელურს შორის პრინციპული განსხვავებაა, რამდენადაც „მეფისტოფელი მეტისმეტად უარყოფითი არსებაა და ამ განსხვავებას, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება გოეთეს „ფაუსტის“ სწორად გაგებისათვის“<sup>27</sup>.

ღვთაებრივ ძალასთან, გოეთეს მიხედვით, ადამიანს აქვს რწმენითი

ნიშნობა, დემონურთან კი ჰკრეტითი. დემონურის ჰკრეტა რელიგიურიცა და ამავე ღროს რელიგია მას არ მიიღებს. ეს არის შეცნობის ობიექტი, მაგრამ შემეცნება მას ვერ იმორჩილებს. განსჯისათვის მიუწვდომელ, მიღმურ ძალთა რეალობად მიჩნევა არის მისტიციზმი. მისტიციზმის ტყვეობაში მყოფს ჰქვია მისტიკოსი. მაგრამ გოეთე მისტიციზმის ნაპირთან ჩერდება.

გოეთე, როგორც უკვე აღინიშნა, ასევე ნიჰილისტურად უყურებს ღვთაებრივი იდეის შეცნობის შესაძლებლობას. მაგრამ ღვთაებრივი იდეის შეუცნობლობის იდეა განსხვავდება დემონურის შეუცნობლობის აღიარებისაგან. ღვთაებრივი იდეა, დემონურისაგან განსხვავებით, უფრო მინდობას, სიყვარულს გულისხმობს, ვიდრე შიშს. რა თქმა უნდა, ამ მორჩილების საფუძველშიც შიშია, მაგრამ ღვთის ნება იმთავითვე ნისაღებია მორწმუნეთათვის, როგორც კეთილი ნება. ეს არის მორჩილების, სიმშვიდის რელიგიური გზა. დემონურის შეუცნობლობა კი აშკარად შიშის წინაშე წარდგომას ნიშნავს. ადამიანმა არ იცის წარწყმედა, დაღუპვა ელოდება მას, თუ შვება და ნეტარება. დემონურის შეუცნობლობის თეორიულად აღიარება ადამიანისაგან ერთგვარად ფარ-ხმლის დაყრას, ბოროტ ძალთა წინაშე ქედის მოხრასაც ჰგავს. ადამიანი შფოთავს, რადგან არ იცის ბედის განაჩენი, წინასწარწერილი თავის ხვედრზე. თუმცა მას ხელი არ აუღია იმის ფიქრზე, რომ ზეგარდმო ძალთა განკარგულებაში შეუძლია კორექტივის შეტანა.

დემონისა და ბედის მნიშვნელობები ხანდახან მონაცვლეობენ. მაგრამ მათ შორის განსხვავებაა, რაც გოეთესთან კონტექსტზეა დამოკიდებული. დემონი, შეიძლება ითქვას, თავისზე განპიროვნებულ პიროვნებასთან ბრძოლის, აფორიაქების გეგმას ადგენს. პიროვნებას კი თავისი მიზანნიმართული მოქმედება ახასიათებს, ე. ი. მას თავისი გეგმა აქვს. ამ გეგმებს შორის ჭიდილის პროცესი არის დემონიზმი, ჭიდილის განაჩენი კი ბედი. დემონი ასპარეზის მონაწილეა, პიროვნებაში ღვთაებრივი სულის პარტნიორია, ხოლო ბედი არის მისი შედეგი, — საბოლოო შეფასება, რომელიც მისტიკური თვალსაზრისის მიხედვით წინასწარვე არის თანწერილი. დემონთან ჭიდილის პროცესი შეუძლებელი იქნებოდა, რომ ადამიანი მორჩილებდეს ბედს, წინასწარ რომ გრძნობდეს ბედის განაჩენს. •

ზოგჯერ დემონი, როგორც გოეთე ეკერმანთან საუბარში ამბობს: „... სრულად ეუფლება ადამიანს და მას აკეთებინებს ყველაფერს, რაც

მოესურვება, რასაც გაუცნობიერებლად ეძლევა ადამიანი და რომელსაც ჰგონია, რომ მოქმედებს თავისი საკუთარი სურვილებით“<sup>23</sup>.

მიუხედავად იმისა, რომ გოეთე აღიარებს დემონურს, როგორც მსოფლიო გამოუცნობ ძალას, ის მაინც ამ გამოუცნობი ძალის შიშს არ ეძლევა. დემონი რომ შეტრიალებული ღმერთია, ეს ხშირად შეიძლება შევნიშნოთ გოეთესთან. მის კონტექსტში ხშირად ამოიკითხება დემონურ ძალთა გრადაცია. დემონური, საზოგადოდ, არის მსოფლიო შეუცნობი ძალა. მაგრამ გოეთეს შეხედულებებში ვხედავთ აგრეთვე განპიროვნებულ დემონებს, კერძო დემონებს, ერთეულ და ნათელ სულთა თანმიმდევარ პარტნიორებს, რომელთა მეუფე ეს არის „მიუწვდომელი მსოფლიო ძალა...“

გოეთე ზოგჯერ ზეცასა და ქვესკნელში სჭვრეტს დემონს, როგორც რაღაც შორეულსა და დიდს, ზოგჯერ კი ყოველდღიური ცხოვრების თანამდევრად გვისახავს მას.

გოეთე გამწარდა იმის გამო, რომ ხელი შეეშალა მის პენანარტო მეტამორფოზის თარგმნას. საქმე ჭიანჭურდებოდა და იგი ნერვიულობდა. გოეთეს წინააღმდეგობას უწევდა სინამდვილე. მოვლენები ისე მიემართებოდა, როგორც ეს არ სურს მას. მაგრამ ეს მოვლენები გოეთესათვის ისე შემობრუნდებოდა, რომ თურმე არასასურველი კი არა, სასურველი ყოფილა. დემონებმა მოუწყვეს დაბრკოლება, რომელიც თურმე სასიკეთოა. ამ დაყოვნების დროს, ამბობს გოეთე, მომისწრა ბრწყინვალე მეცნიერულმა გამოკვლევებმა, რომლებიც ჩემს წსქვილზე ასხამდნენ წყალსაო. ამით გოეთე გვეუბნება, რომ, რასაც ჩვენ ზოგჯერ ვწყველით, სწორედ ის წარმოშობს ჩვენს მიღწევასო. „ამგვარი ამბები არაერთხელ გადამხდენია თავს ჩემს ცხოვრებაში და უნებლიედ მიდიხარ იმ აზრამდე, რომ ასეთ შემთხვევებში უნდა ერწმუნო რაღაც ზეგარდმო ძალთა ჩარევას, რაღაც დემონურს, რომლის წინაშე ჩვენ ქედს ვიხრით, მაგრამ არ ძალგვიძის მისი შემდგომი ახსნა“<sup>24</sup>.

რაოდენ მშფოთვარე ნატურასთან არ უნდა გვკონდეს საქმე. „მაკედონელი, ნაპოლეონი, კეისარი, ჰერცოგი...“ თითქოს ბედის გარეგან, დემონურ ძალთა მიერ აფორიაქებული კი არ იყვნენ, არამედ თვით მათს ნებაშივე იყო მშფოთვარება მოცემული. თითქოს ისინი დემონს იქით სთავაზობენ შფოთს. შეიძლება გვეჩვენოს, რომ მათთვის მშფოთვარება ისეთივე ბუნებრივი მიდრეკილებაა, როგორც მყუდროება ადამიანისთვის საზოგადოდ. ასე რომ, გარეგნულად აქ ნებასა და დემონს შორის კი არაა დაპირისპირება, არამედ თვით მათივე ნების ბუ-

ნებაშია შფოთი. ასეთ შემთხვევაში ამბობენ, რომ დემონი შიგნივითა დაბუდებულიო. დემონურ ძალთა მოქმედებას ზოგჯერ გოეთე გრძნობს როგორც გარეგან ძალთა მოქმედებას, რომელიც ორ პიროვნებას შორის მესამე სუბიექტით გაივლის, კვალს სტოვებს, თუმცა უჩინა-ჩინით სახეს არ გვიჩვენებს. ასეთ ჰერეტასთან გვაქვს საქმე, როცა გოეთეს შემდეგ სტრიქონებს ვკითხულობთ: „... შილერთან ჩემს ნაცნობობაში უეჭველად თავი იჩინეს დემონურმა ძალებმა; ჩვენ შეგვეძლო შევხვედროდით ერთმანეთს ადრე თუ გვიან, მაგრამ ჩვენ შევხვედით სწორედ იმ ეპოქაში, როდესაც მე ის-ის იყო დავაძთავრე ჩემი მოგზაურობა იტალიაში, ხოლო შილერი დაიღალა თავისი ფილოსოფიური მპერეტელობისაგან, ჩვენს ნაცნობობას ჰქონდა დიდი ფილოსოფიური მნიშვნელობა და ორივესათვის ხელსაყრელი იყო“<sup>30</sup>.

დემონურ ძალთა მოქმედების აღწერისას, გოეთეს შეხედულებებში შეიძლება ერთგვარად შევნიშნოთ დემონის ადგილსამყოფელის ძიებაც. სახელდობრ, როგორ მოქმედებს დემონი — გარედან თუ შიგნიდან. ერთ შემთხვევაში თვით პიროვნებაში ბუდობს დემონი, მეორე შემთხვევაში კი იმ გარემოში, რომელიც წამოაყენებს დემონურ-გენიალურ პიროვნებას. დემონის მიერ ან მისი პარტნიორობით იქნენ წამოყენებულნი გენიალური ხელოვანნი: „... ასე იქნა მოვლენილი რაფაელი, რომლის აზრები და მისწრაფებანი ერთნაირად სრულყოფილი იყო; ცალკეული გამოჩენილი სულიერი შთამომავალნი უახლოვდებოდნენ, მაგრამ ვერავინ ვერ მისწვდა მას. ასე წარმოშვეს მათ მოცარტი, როგორც მიუღწეველი სრულყოფილება მუსიკაში, ხოლო შექსპირი პოეზიაში“<sup>31</sup>.

საინტერესოა დემონურის ნაყოფიერების საკითხი. როგორც ითქვა, ძალზე ელასტიურია გოეთეს დემონურის საზღვრები. ძნელი გასარკვევია, თუ სად მთავრდება მისი უფლებები, სად არ არის დემონი. როდესაც გოეთე ამბობს, რომ ბერლინში, ამ პროზაულსა და ნათელ ჭაღაქში არ გვხვდება დემონური, რადგან ის ბნელ ეპოქებს ეტანებაო, ანით მაინც არა გვაქვს ახსნილი, რას ნიშნავს დემონისთვის ბნელი ეპოქა.

დემონიზმის გოეთესეული ახსნა ეს არის დიალექტიკური წინააღმდეგობის გარკვეული ფაქტი. წინააღმდეგობის ეს დიალექტიკურობა ყოველ ცალკეულ გამოთქმაშიც აშკარად მოჩანს. ფილოსოფიის ენაზე ყოველგვარი წინააღმდეგობა არ არის დიალექტიკური. ასევე ხელოვნების მიხედვითაც, ყოველგვარი კონფლიქტი არ არის დემონური. დი-



ალექტიკური არსი ბოროტებისა იმას ნიშნავს, რომ იგი დადებით მნიშვნელობას იძენს. ბოროტება ისტორიული პროგრესის დიალექტიკურ პროცესს გამოხატავს. სწორედ ამაში ხედავდა ენგელსი ბოროტების ცნების უფრო ღრმა შინაარსს, ვიდრე ეს ადამიანის ფოიერბახსიეულ ცნებაშია მოცემული. მაშასადამე, დიალექტიკურად გაგებულ ბოროტების ცნება განსხვავდება უშინაარსო, უნაყოფო წინააღმდეგობებისაგან. ასეთი დადებითი მნიშვნელობა, რომელიც აზროვნებას აძლევს ბიძგს, წინსვლის საფუძველს, არის დემონიზმის არსებითი მხარე. ისევე როგორც ისტორიაში ბოროტება ბოროტებას ანგრევს, ხორციელდება პროგრესი, ხელოვნებაშიც დემონიზმის ბოროტება ესთეტიკურად პროდუქტიულია. ისტორიის დემონიზმი ეს არის მოქმედების ნაყოფიერების წყარო, ხოლო ხელოვნების დემონიზმი მხატვრული აზროვნების წყაროა. მეფეისტოფელი იმიტომ არ სცნო გოეთემ დემონურად, რომ იგი უნაყოფოა, დამანგრეველია.

გოეთეს შეხედულებები დემონურის შესახებ თუ გვინდა მთლიან თვალსაზრისად წარმოვიდგინოთ, აუცილებელია ერთი მომენტის გათვალისწინებაც. დემონური უნდა გავიგოთ ფართო და საკუთრივი მნიშვნელობით.

დემონური ფართო გაგებით ნიშნავს იმას, რომ იგი მოცარტის, ნაპოლეონის, ბაირონის, გოეთესა და სხვათა განსაკუთრებული ნიშანთვისება კი არ არის. არამედ თავისი არსით დემონურია მთელი ხელოვნება. დემონურად წაიკითხება სამყაროს ონტოლოგიური სტრუქტურა. როგორც ეს ჰეგელის ფილოსოფიაშია მოცემული. ღმერთმა რომ თავისი სიდიადე იხილოს, ეს უზენაესი „მე“ უნდა იქცეს არა-„მე“-დ. ბუნება არის იდეის გაუცხოება. იდეის სხვადაყოფნა. ცხადია, ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს იდეას ნაბადივით ჰქონდეს მოსხმული ხორციელი ქვეყანა. ეს არის იდეის სხვადაყოფნაც და თავის თავთან ყოფნაც. გოეთესთან, შეიძლება ითქვას, მხატვრულად გვაქვს მოცემული ამ ონტოლოგიურისნაირი დიალექტიკა, როცა მის „სხვადაქმნაზე“ ლაპარაკი. გოეთეს „Entslebung“, „სხვადაქმნა“, სამართლიანადაა წოდებული გოეთეს დიალექტიკური კონცეფციის გამოხატულებად (ერიკ ტრუნცი, ოთარ ჯინორია).

დემონურის კიდევ ერთი თვისება შეიძლება იქნეს გოეთე-ჰეგელის დიალექტიკური თვალსაზრისით წაკითხული. საქმე ეხება აბსოლუტური იდეის ბუნებაში გადასვლის გზას, როცა აბსოლუტური იდეა კვლავ თავის თავში დაბრუნებასთან, ანუ აბსოლუტურ სულთან ქცე-

ვისაკენ ილტვის, იგი ბუნებრიობის სახეს იღებს. ეს არის გარკვეული საფეხური სულის სხვადაყოფისა. „გონის ფილოსოფიაში“ ჰეგელი ასხვავებს ღვთაებრივი სულისა და ბუნებრივი სულის ნიშნებს; ერთგან იმასაც ამბობს, რომ ბუნებრივი სული „ემშაკისეულ სულადაც იწოდება“. ყოველ შემთხვევაში, ბუნებრივი სული გაუწმენდავია, ჩაძირულია ბუნებრივ სიმძიმეში, რომელიც მისგან გათავისუფლებას ელტვის. ეს არის სული, რომელსაც მისტიკოსებმა სასაზღვრო მატერიალურს უწოდებდნენ, რომელშიც კითხულობდნენ მაგიურ, ჯადოსნურ ძალთა იდუმალებას.

გოეთესთანაც გვხვდება ღვთაებრივი და მიწიერი, ემშაკისეული სულის განსხვავება. ეს ის ქვესკნელის სულია, რომელიც ბუნების მაგიურ ძალებს გამოხატავს; მეორეა — „ღვთაებრივად შინაგანი“ სული.

დემონური სწორედ იმიტომაა მიჩნეული დადებით ენერგიად, რომ იგი ნაყოფიერია. ისტორიის დემონი წინ სწევს კაცობრიობის ისტორიას, ხელოვანის სულში წარმოქმნილი შფოთი თავის სულიერ განტვირთვას პოეზებს და შედეგად ქმნის ესთეტიკურ ნაყოფს, კულტურის ფენომენს, ურომლისოდაც კაცობრიობის ცხოვრებას აზრი არ ექნებოდა. ასეთია დიალექტიკურად გაგებულ ჰეგელის ბოროტება და გოეთეს დემონი.

### მუშოთვარება და აღმავრენა

იძის მიხედვით, თუ რა ასპექტით ვსწავლობთ დემონურის მხატვრულ რეალობას, გამოიკვეთება კვლევის მეთოდიც. თუ დემონურს სუბიექტში, ხელოვანში მოქმედების პროცესების მიხედვით განვიხილავთ, თავს იჩენს უფრო მეტად ფსიქოლოგისტური ინტერესი. იძის კვლევა, თუ რა ხდება ხელოვანის სამყაროში, როცა იგი დემონურ გზნებას გამოხატავს, ამავე დროს მისი ბიოფსიქიკური სამყაროს კვლევაც არის.

ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშანი დემონურისა არამარტო გოეთეს, არამედ თითქმის ყველა მოაზროვნის თვალსაზრისით, ეს არის მშფოთვარება. მაგრამ ამ სიტყვას ჩვენ აღვიქვამთ მხოლოდ თავისი ლიტერატურული მნიშვნელობით, რომელიც შესაძლოა ფილოსოფიურ, მეცნიერულ, ცნებით გააზრებასაც ვერ გაუძლებს. შესაძლოა იგი მხოლოდ ფსიქოლოგიის საკუთრებად იქცეს, რადგან „მშფოთვარება“ განცდების გარკვეულ ხარისხს გამოხატავს.

დემონური მშფოთვარება არის არა ცარიელი, კერძოსუბიექტური

შინაარსის აჯანყება თავის თავში, არამედ ეს არის ჭიდილი, ბრძოლა სუბიექტში, როცა მასში უფრო ღრმა ზოგადობაა მოცემული. მშფოთვარება ნიშნავს გონებისა და გრძნობის ბუნებრივი ერთიანობის რღვევის, კონფლიქტის პროცესს, როცა ნებისყოფას კვლავ ევალება დაიბრუნოს ამ ერთიანობის ბუნებრივი წონასწორობა. გონებისა და გრძნობის სამყაროთა დაპირისპირება სუბიექტის მშვიდ მდგომარეობაშიც ამოიკითხება, მაგრამ ეს ადამიანის ბუნების უფრო პოტენციურად წაკითხვას ნიშნავს. დემონური კი არის ამ მხარეებს შორის აშკარა ბრძოლა. ადამიანი ვერ იმორჩილებს თავის თავს. მას თითქოს აღარ უპყრია საკვებები თავისი ქცევებისა და განცდების მართვისა. კონფლიქტი თავის თავთან გაცილებით მწარე, მძიმე ტანჯვაა, ვიდრე კონფლიქტი გარე სამყაროსთან. დემონური ტანჯვა თუმცა გარედან მოდის სუბიექტში, რამდენადაც იგი არც შეიძლება იზოლირებულ არსებად წარმოვიდგინოთ, მაგრამ ეს არის სუბიექტის შინაგან სამყაროში გადატანილი ბრძოლის ველი.

ამ მშფოთვარების საფუძველში არის რაღაც თვითუარყოფი, სიკვდილის მონათესავე და ხშირად მასთან ძალზე ახლოს მყოფი განცდა. მშფოთვარება ზოგჯერ სიკვდილსაც ელტვის, იმდენად დიდია სულიერი დაღლა. მშფოთვარების პირველი ქარიშხალი ხელოვანში არის მისი ბუნებრივი მდგომარეობა შემოქმედებით პროდუქტიულობამდე. როდესაც სუბიექტი გონდაკარგული დაიბნევა თავისი სამყაროს ქარიშხალში, იგი იღუპება, ხშირად თვითმკვლელობის გზითაც. მაგრამ ზოგიერთი ხელოვანის აზრით, სიკვდილის მაგივრობას მათ უწევდათ თვით ხელოვნება. გოეთეს ცნობილი თქმაც, ლექსი რომ არ მეწერა, მოგვედებოდით, სწორედ დემონური შფოთისაგან განმუხტვის მოთხოვნის აზრს გამოხატავს. ქეშმარიტ ხელოვანთათვის თვით უკიდურესი განსაცდელის ჟამს ხელოვნება იყო შვების კუნძული.

მშფოთვარება, როგორც ფენიქსი, ითხოვს თავის თავის დაძლევას. მშფოთვარება უნდა დაძლიოს ხელოვანმა. თუ ვერ დაძლია, ადამიანი იღუპება არა როგორც ხელოვანი, არამედ როგორც უბრალო მოკვდავი; თუ დაძლია, იგი სძლევს შემოქმედებითი პროდუქტიულობით. ხელოვნების ქმნილება ეს არის დემონური ქარიშხლის დამშვიდების შედეგი, პირად უბედურებათა ბედნიერი საკაცობრიო ნაყოფი.

როდესაც დემონურ მშფოთვარებას ვეხებით, ეს არის ვულკანური წყარო, პირველი ბიძგი, რომელიც თვით შემოქმედებით პროცესში გადაჰყვება ხელოვანს, თუმცა ეს მშფოთვარება უკვე იმ ქაოსური მიღ-

რეკილებებისაგან ალაგმულია. ეს არის გამჟვირვალე, ნათელი ცეცხლსულისა, რომელიც პირველი მტანჯველი სიმძიმეებისაგან უკვე თავისუფლდება და იქცევა აღმაფრენად.

დემონური მშფოთვარება თუეცა დიდი წუხილია, ტანჯვაა სუბიექტისა, მაგრამ იგი ზოგჯერ მუხასავით შუამავლად გვევლინება, რომ ხელოვანს ამ ბრძოლისა და ტანჯვის გზით შეაქნევიანებს მხატვრულ სახეს, რომელიც მისი ფანტაზიის არეში არც კი ჩანდა. ამიტომაც თვლიდნენ დემონურ ძალებს სუბიექტზე გარედან ზემოქმედ ძალებად. თუნდაც დემონური თვით სუბიექტის არსების სიღრმეში ყოფილიყო წაკითხული, საიდანაც მომდინარეობდა, იგი მაინც სხვაა, ამნაირი ინტერპრეტაციების მიხედვით.

აღმაფრენის გარეშე შეუძლებელია მხატვრული შემოქმედება. ეს არის ციური საწვაი შემოქმედებისა. მაგრამ აღმაფრენა მხოლოდ მგრძნობელობითი აქტივობა როდია. მასში გონება მონაწილეობს. ასეთი ზეშთაგონების წყაროები სწორედ იმიტომაცაა ძველ მოაზროვნეებთან მისტიურ ცდასთან გაიგივებული, რომ იგი მხოლოდ გრძნობების აღგზნება არაა და მასში ღრმა შინაარსია გამოვლენილი: „რამდენადაც გენია საერთოდ უმჭიდროეს კავშირშია გონისეულსა და ბუნებრივთან. — წერს ჰეგელი, — ფიქრობდნენ, რომ აღმაფრენა უპირატესად გრძნობათა აღგზნებით გამოიწვევაო. მაგრამ მართო მხურვალე სისხლი ვერაფერს იზამს, შამპანური ხომ არავითარ პოეზიას არ იძლევა, როგორც მაგალითად, მარმონტელი მოგვითხრობს: „შამპანიაში ერთ სარდაფში მას თვალწინ ექვსი ათასი ბოთლი ედგა, მაგრამ ამისგან ვერავითარი პოეტური შთაგონება ვერ მიიღო“ <sup>22</sup>.

მშფოთვარება ხელოვნების სტიქიაა, სიმშვიდე კი ფილოსოფიისა. სიმშვიდე გონების სრული ძალაუფლების მაუწყებელია, მშფოთვარება კი გვიჩვენებს გრძნობისა და გონების მძაფრ დაპირისპირებას.

რაც შეეხება პიროვნულ ცხოვრებას, სიმშვიდე არის წონასწორობისა და პიროვნების სიმაღლის ნიშანი. პიროვნება მალღდება ყოფით წვრილმანებზე, იგი მეფობს თავის ემოციებზე და გონივრულად წარმართავს თავის დამოკიდებულებას საზოგადოებასთან. ასეთი უდრტინველობა, ოლიმპიურობა, ანუ ადამიანთა ყოფისაგან გამოყოფილი მდგომარეობა მრავალი ხელოვანის პიროვნული ცხოვრების იდეალი იყო. როდესაც ვნებები, გრძნობები ფლობენ ადამიანს, მაშინ მას ადვილად ეხვევა თავს ცხოვრების პროზა, იგი აპყვება წარმავალს და ღირებულებასმოკლებულ წვრილმანებს.

სიმშვიდის ფილოსოფია მრავალ სიმშვიდესმოკლებულ ადამიანს ხიბლავდა, მათ შორის ბაირონსაც: „ერთ დროს თავი მომქონდა ფილოსოფოსად და სრულიად საზეიმოდ წარმოვთქვი სისულელე: ბრძოლა გამოვუცხადე ვნებებს და ვიქადაგე უშფოთველობა. ერთ ხანს ეს მე გამომდიოდა... მაგრამ ერთხელ, ჩამოვვარდი რა ცხენიდან, დავრწმუნდი, რომ სხეულებრივი ვნებანი არის ბოროტება, ხოლო როცა დავმარცხდი კამათში, მყისვე დამეფანტა ყველა დასკვნა და მთელი მარაგი უშფოთველობისა“<sup>33</sup>.

გოეთესა და ჰეგელს შორის სულიერი ურთიერთობის გააზრება გულისხმობს, პირველ ყოვლისა, რაღაც საერთო ნაკადის გამომზეურებას, იმას, რაც მათ აერთიანებდათ. ეს საერთოობა არ აუქმებს განსხვავებულობას. ამოცანაა ამ საერთოობის მსგავსება-განსხვავებულობის დიალექტიკურად წაკითხვა. სწორედ დიალექტიკურობის ერთიანობაზეა მსჯელობა, როცა ბოროტების ჰეგელისეულ გაგებასა და გოეთეს დემონურის შესახებ არის მსჯელობა.

რადგან გოეთე ბუნების შესამეცნებლად დიალექტიკაზე უარს ამბობს, მოსალოდნელი იყო მეტაფიზიკის გზა აერჩია, გაჰყოლოდა ჰალერისა და კლოპშტოკის გზას. მაგრამ ეს ასე არ მოხდა. ჰალერის აზრით, ადამიანის გონება მისწვდება მხოლოდ ბუნების გარსს. მის ნაქუქს; მის შიგნითა არსში ადამიანის შემეცნებას შესვლა არ ძალუძს. ასე რომ, ჰალერმა ბუნებას მთლად გააცალა სული — გაჰყო ერთმანეთისაგან შიგნითა არსი (ბირთვი) და გარეგანი ნაქუქი. ბუნების ასეთი ანტიდიალექტიკური დანახვა კრიტიკის ხელსაყრელი ობიექტი გახდა. კანტს, გოეთეს, ჰეგელს ასე მკვეთრად, როგორც ფიქრობენ, შესაძლოა, არც გაემხვილებინათ ყურადღება ბუნების ასეთი გაგების მცდარობაზე. ჰალერის მცდარი აზრი სასარგებლო მოტივი გახდა სწორი დიალექტიკური და ნათლად ჩამოყალიბებული აზრების გამოსათქმევლად.

უცნაურია ჰალერის, როგორც პოეტის, ბედი. ის გახდა უაღრესად პოპულარული პოეტი ფილოსოფოსთა შორის განსაკუთრებით თავისი ლექსით — ბუნების შემეცნების შესახებ. უცნაურობა იმაში გამოიხატება, რომ გერმანული ფილოსოფიური აზროვნების ტიტანები ისე შეებნენ მის ლექსს, თითქოს მასზე უფრო დიდი წინააღმდეგობა ბევრი არ არსებობდა დასაძლევად. შემეცნების სწორი გზის მოსაძებნად თითქოსდა ჯერ ჰალერი უნდა დაემარცხებინათ. ამასთან, იგი კინალამ ანონიმური ავტორი შეიქმნა თავისი ოპონენტებისათვის. გოეთემ თა-

ვის ლექსში გააკრიტიკა ჰალერის აზრი ისე, რომ არ უხსენებია მისი გვარი. ჰეგელი ორჯერ იმოწმებს ჰალერის ლექსს, მაგრამ მხოლოდ ერთხელ ასხენებს მის ავტორს. როგორც პროფ. გ. თევზაძე შენიშნავს, ეს ტრადიცია კანტიდან მოდის. კანტი „...უარყოფს აზრს იმის შესახებ, რომ ადამიანური ღირსებები მხოლოდ ყალბია, რამდენადაც ადამიანს არ ძალუძს სწვდეს მოვლენათა არსს. აქ კანტი, მართალია, არ იმოწმებს ჰალერს, მაგრამ მისი პასუხი, რომელიც ჰალერის ნაწარმოებიდან სიტყვებსაც იმეორებს, ამ მხრივ ეჭვს არ ტოვებს...

მართალია, ჰეგელისა და გოეთესათვის არ არსებობდა ბუნების მიღმა ნივთი თავისთავად, მაგრამ შინაგანისა და გარეგანის თანაფარდობას კანტიც პრინციპულად მათებურად წყვეტს... უცნაური მხოლოდ ისაა, რომ ამ გარემოებაზე არ მიუთითებენ ჰეგელის „ენციკლოპედია“ და გოეთეს ლექსის კომენტატორები. კანტი ამ მხრივაც ჰეგელის წინამორბედად გვევლინება“<sup>84</sup>.

გოეთე, როგორც უკვე ითქვა, თუმცა მკვახე სიტყვებს არ იშურებს დიალექტიკის მიმართ, მაგრამ, როგორც დემონურის, ასევე ბუნების არსის გააზრებაშიც დიალექტიკოსად გვევლინება. ბუნების მიმართ მისი დიალექტიკური თვალსაზრისის ასე თვალნათლივ წარმოჩენის საბაბი, უდავოდ ჰალერის ლექსია:

ბუნების შინაგან არსში  
კაცის გონება ვერ შეიჭრება,  
ბედნიერია იმითაც იგი,  
თუკი გარეგან ნაქუქს მისწვდება.

გოეთეს პასუხი, ჰალერის დაუსახელებლად ასეთია:

სამოც წელიწადს ეს მესმის მუდამ,  
ვგოდებ და ვწყველი გულში ფარულად,  
ბუნებას არ აქვს გული და გარსი,  
ერთიანი ყოველი არსი.

ცხადია, ჰეგელის ფილოსოფიაში ბუნებას სული როდი აქვს გამოცლილი. მისი აზრით, ბუნება არანაკლებ ლეთიურია, ვიდრე ადამიანი. სული და ბუნება დიალექტიკურ ერთიანობაშია. გოეთეს ზემოთ მოტანილი შეხედულებაც ჰეგელის დიალექტიკასთან სრულ თანხმობაშია. თუმცა გოეთე არასოდეს აღიარებს, რომ იგი სწორედ დიალექტიკოსია, ბუნებისა და სულის ერთიანობას რომ ცნობს. ჰეგელის „ლოგიკის“ უკანასკნელი გამოცემის, „ბუნების ფილოსოფიის“ მიხედვით რომ

ემსჯელოთ, ჰეგელის აზრები ხშირად გულისხმობის ფორმითაც არის მიმართული გოეთეს მიმართ. თითქოს გოეთეს განუმარტავს დიალექტიკურისა და დიალექტიკოსობის თავისებურებებს და დიალექტიკურის გამოვლენის სფეროებს. „ბუნების ფილოსოფიაში“ ჰეგელი გოეთეს 40-ზე მეტჯერ იმოწმებს. „ყველაფერი რაც ჩვენ გარს გვარტყია, — ამბობს ჰეგელი — შეიძლება განვიხილოთ, როგორც დიალექტიკის მაგალითი“.

დიალექტიკითაა გამსჭვალული ჰეგელის აზროვნება. დიალექტიკა ერთადერთი სწორი მეთოდია ფილოსოფიური აზროვნებისა. ჰეგელი ხშირად ლაპარაკობს წინარე ფილოსოფოსთა მიერ წინააღმდეგობის ფილოსოფიური ფაქტის დიალექტიკურად ვერ წაკითხვის შესახებ და ეს წინააღმდეგობა დაბნეულობად ან შეცდომად გაიაზრებოდა. წინააღმდეგობას ზურგი კი არ უნდა შევაქციოთ, ჩვენი მსჯელობის საწინააღმდეგოდ კი არ უნდა მივიჩნიოთ, არამედ იგი ეკუთვნის მოვლენათა არსს. წინააღმდეგობის ერთიანობის დადგენა დიალექტიკოსის ამოცანა.

#### დავონი ქართული ლირიკის განიხილა

როგორც კი ნათელი სულიერი ძალის ძიება დაიწყო ადამიანმა, იმთავითვე ეშმაკიც შერჩა ხელში. ძველი აღმოსავლეთის მითოლოგია, პოეზია სავსეა დემონებით. ამ კულტურის დედააზრი სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლის იდეას დასტრიალებს. მაგრამ სხვადასხვანაირია აღმოსავლეთისა და დასავლეთის დემონები. აღმოსავლური დემონებიც თუმცა უხორცო ავი სულებია, მაგრამ ეს სულები ბუნებას ეკუთვნიან, მოქმედებენ ხორციელი სასწაულებით. ევროპული პოეზიის დემონი კი ადამიანის სულში გადაინაცვლებს. აღმოსავლეთის პოეზიაში ადამიანი ვერ ითავსებს ანგელოზურსა და სატანურს. ამიტომაც აქ დადებით, იდეალურ გმირს ბოროტების ნასახი არ გააჩნია. არ არსებობდა გაყოფილია ნათელი და ბოროტი ადამიანების სამეფო. ევროპელი ხელოვანის მიხედვით, ადამიანის სულში აბსოლუტურ გაბატონებას ვერ მიაღწევს ანგელოზი. ასეთი ადამიანი ღმერთად უნდა წარმოვიდგინოთ. ე. ი. სატანურის აბსოლუტური ამოძირკვა თვით უკეთილშობილესი სულის მქონე ადამიანის ბუნებიდანაც შეუძლებელია. სიკეთე და ბოროტება პოტენციურად თანაარსებობენ — ზოგჯერ მათ შორის

ბრძოლა გაჩაღდება, ხან ანგელოზი გაიმარჯვებს, ხან კი სატანა... მაგრამ აბსოლუტურად მათი განშორება მაინც ვერ ხერხდება.

ქართულ პოეზიაში დემონურის არსის წვდომა ისე შინაგან სტიქიად არც ერთი პოეტისათვის არ ქცეულა, როგორც ეს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკაში გვაქვს უკუფენილი.

ჯერ იყო და პოეტმა განსაცვიფრებელი წინასწარმეტყველური ალლო გამოავლინა პირადი ხვედრის შეცნობისა. კინალამ პირდაპირ ჰუმარიტებად იქნა მიღებული ძველი აფორიზმი: პოეტები და წინასწარმეტყველები ტყუპის ცალები არიანო. „წინასწარხედვითი უნარი ამ ვიზიონერისა იყო პირდაპირ კოლოსალური“<sup>35</sup>.

ნ. ბარათაშვილი სიკვდილამდე 3—4 წლით ადრე დაყინებით ირწმუნება, რომ მოკვდება სამშობლოს გარეთ. მშობლიურ ცრემლებს უზიარებელი:

მოკვდები — ვერ ვნახავ  
ცრემლსა მე მშობლიურს, —  
მის ნაცულად ცა ლურჯი  
დაჰაფრქვევს ცვარს ციურს!  
(„ცისა ფერს“, 1841 წ.)

ერთი წლის შემდეგ პოეტმა რაღაც სულიერი სიცხადით იხილა ამა სოფელთან განშორების ხვედრი:

ნუ დავიშარხო ჩემსა მამულში, ჩემთა წინაპართ საფლავებს შორის,  
ნუ დამიტროს სატრფომ გულისა. ნულა დამეცეს ცრემლი მწუხარის,  
შავი ყორანი გამითხრის საფლავს მდელითა შორის ტიალის მინდვრის,  
და ქარიშხალი ძვალთა შეენილთა ზარით, ღრიალით მიწას მომაყრის!  
სატრფოს ცრემლის წინ მკადარსა ოხერსა დამეცემიან ციურნი ცვარნი,  
ჩემთა ნათესავთ გლოვისა ნაცულად მივალალებენ სვავნი მყოვარნი!

პირადი ხვედრის ეგოდენ სასწაულებრივად მგრძნობელ-მცნობელი პოეტი, ცხადია, შეუწელებელ ინტერესს აღძრავს სხვა ასპექტშიდაც: თუ როგორ ჰკრეტს პოეტი ბედისწერას მშობელ ქვეყნისას. ბედი იმდენად აქტიური სიტყვაა პოეტის ცნობიერებაში, რომ, ალბათ, თავისი პოემის სათაურშიც შემთხვევით არ გაუხსნავს მისი მნიშვნელობა.

ძველი მისნები არამხოლოდ კაცის ინდივიდუალურ ხვედრს მიიხსნევდნენ ბედისწერის ძაფზე გამობმულს, არამედ ხალხთა მოქმედების წინასწარულ კანონებსაც ამგვარად წარმოადგენენ.

წრესგადასული სევდა, სამშობლოს ხვედრზე აღმოცენებული, ჩვენს ძამულიშვილებს ტრაგედიის მიზეზებს ხშირად ფაქტებს მიღმა აძებნა-



ნებდა. დ. გურამიშვილი სოციალურ-პოლიტიკური სისრულით ასურათ-ხატებს XVIII საუკუნის ქართლის ტრაგედიას. მაგრამ რაც ხდება, მიზეზები მასში კი არა, იქნებ უფრო შორიდან მოდისო. ასეთი მიღ-მური მიზეზების ძიება უსაზღვრო მწუხარების შედეგია. პოეტი ფიქ-რობს, რომ ეს არის არა შემთხვევითი უბედურება, არამედ ღვთის რისხვა, ჩვენი ხალხის მიერ ჩადენილ ცოდვების გამო თავსდამტყდარი. ასეთი კილო ბიბლიაზე აღზრდილი კაცისაგან გასაკვირი არაა. ხალხთა კატასტროფა, ღვთის სამართლიანი რისხვა ღვთისადმი აღტქმის დარღ-ვევის შედეგიაო. ამიტომაც ჰქადაგებდა ქართლისა და პირად უბედო-ბათა ნაგემი პოეტი, რომ ყოველივე არის „საწყაულის მოწყეა ღვთი-საგან“.

ქორნიკონს ქრისტეა აქეთ ათას შვიდას ოცდაერთაა  
ოცდა მათი უმეტესად ესმა. მოუხსენა ღმერთსა...

...იქნება ერეკლე ნეორეც აღწსრულებელია და არა შემდგენელი ქარ-თლის ბედისა? იქნებ მიზეზთა სათავე ცაშია და არა მიწაზე? ვლენილ ფაქტებში შედეგი ჩანს და არა მიზეზი?...

თუ „ბედი ქართლისა“ უნდა გავიზროთ ბარათაშვილის შემოქმე-დების მთლიან კონტექსტში, ამ კითხვებს ადვილად ვერ ავუვლით გვერდს. ყოველ შემთხვევაში, პოემის სათაურში გაჩენილი სიტყვა ბე-დი, შემთხვევითი, კალამს წამოედებული სიტყვა როდია, იგი პოეტის ხანგრძლივი ფიქრის შედეგია. ამ სიტყვას ახლავს ის შინაარსი, რაც ზთელი მისი შემოქმედებითი ჰერეტიკიდან მომდინარეობს...

პოეტი ჰაბუკობიდანვე შავ ფერად სახავს თავის ბედს, მაგრამ აღ-რიდან გარკვეულ სიფრთხილეს კი იჩენს. თითქოს იგრძნობა ბედის რა-ლაცნაირი წაქეზება. იქნება ბედმა გაამტყუნოს... თითქოს ბედს უყვარს თავის ბედზე მოწუწუნე ადამიანის გამტყუნება. თუმცა პოეტი მღურ-ვითაა გამსკვალული თავისი ბედისადმი, მაგრამ ჯერ ბრძოლისაგან თავს იკავებს. იქნებ მას ბედი შეირიგებს და ნათელს გარდუფენს მო-მავლის გზაზე. ასეთი მოთამაშე მისნობა ბედისადმი, დაბალ ხმაზე წარწოთქმული საჩივარი გრძელდება 1842 წლანდე, ვიდრე „მერანი“ არ აპოიფრქვევს პოეტის გულის ნადებს.

1837 წელს გრიგოლ ორბელიანისადმი მიწერილ წერილში ბედი-სადმი ერთგვარი დაზავების, დროებითი დაზავების სურათი გვაქვს: „განეწესდი სამსახურში და დაუმორჩილდი ჩემს მკაცრს ბედსა, თუმცა ხანდისხან ჯავრით დავაპირებ ხოლმე მასთან შებმას, ან ჩემი ბედი და.

ან ჩემი სურვილის აღსრულება“. ხანდახან თითქოს გამოიდარებს და სინათლე ვაჭვანტავს ბედისაგან ქმნილ სიბნელეს: „მსწრაფლ განმითენა, შავ-ბედისაგან დაღამებული“ („აღმოხდა მნათი...“ 1840 წ.). წმინდა ლამპარით პოეტს სურს შვება მოჰფინოს „გულსა მოკლულსა კაცთ სიავით და ბედის ზრუნვით“ („ვპოვე ტაძარი...“ 1841).

ნ. ბარათაშვილის ლექსს ლირიკული მიმართვის იერი აქვს. მაგრამ მიმართვის აღრესატი იშვიათადაა კონკრეტული არსება. მისი ორიენტირია სულიერი ძალები, ხან რომ ამშვიდებს, მაგრამ უფრო რე რომ ამფოთებს პოეტის ვენებებს. ღმერთი, ბედი, დემონი... ეს სულიერი წარმოდგენანი პოეტის მთელ შემოქმედებაში მეორე პირითაა გამოხატული. ვისაც ხან ემუდარება, ხან კი რისხვით მიმართავს მუშტშემართული. პოეტის მრწამსი ასეთ სურათს გვიდგენს: ბედის ორ წყაროს ჰერეტს პოეტი, ღვთაებრივსა და დემონურს. თუ ბედის გამგებლად იგი ღმერთს წარმოადგენს, მისი სული თითქოს მშვიდდება, მაგრამ დემონი — წყარო მაცდურობისა—თვით ღვთიურ სილამაზეს მოიღებს სახედ. მაგრამ ბედისადმი ჰერეტით, გამოცნობით შეპყრობილ მგოსანს თითქოს უფრო მეტად, უფრო ფხიზლად სდევს ბედი-მღვეარი. ღმერთმა წინასწარვე იცის პოეტის ყოველი გაფიქრება („შენ უწინარეს ჩემსა უწყი, რაც ვიზრახო მე“). ღვთისადმი პოეტის ბაგენი ლოცვას, ვედრებას ჩურჩულებენ წყნარი ხმით. ცად აპყრობილი თვალები თუ ჰპოვებენ სიმშვიდეს, ტაძარს, სადაც ანთია „უქრობელი წმინდა ლამპარი“, მაშინ პოეტის სულს შვება ეუფლება...

მაგრამ საწუთრო განა ვისმეს დიდხანს ახარებს?  
განქრა ტაძარი — და უდაბნო ჩემდა მღუმარება,  
მას აქეთ ჩემს გულს ნეტარება არ ასადარებს,  
მის ნაცვლად სევედა და წყვლიადი დაისადგურებს!  
(„ვპოვე ტაძარი“)

პოეტი სულიერი სიმშვიდისაკენ, მარადიულ-ღვთაებრივისაკენ ილტვის:

არა დაჰქროლონ ნავსა ჩემსა ქართა ვნებისა,  
არამედ მოველ მას სადგური მყუდროებისა.  
(„ჩემი ლოცვა“)

როდესაც ღმერთს მიმართავს მგოსანი, მისი სიტყვები სავსეა რიდით, კრძალვით. თუ საყვედურის, დაჩივლების იერს მაინც შევნიშნავთ, მხოლოდ ვედრებით, — მოხედოს ბედშავთ.

ღმერთო მამაო, მომიხილე ძე შეტოპილი  
და განმასვენე ვნებათაგან ბოროტ-ღელვლილი!  
ნუ თუ მამასა არღა ჰქონდეს გულის-ტივილა  
ოდეს იხილოს განააცდელში შემცოდე შეილი?

(„ჩემი ლოცვა“)

მაგრამ სულთა წმინდა სამეუფოსაკენ მიმავალ გზაზე, როს ბოროტი სული ევლინება თავის მაცდურად, როცა ღვთისაკენ გაშვერილ ხელებს ეშმაკი ეგებება, მაშინ იგრგვინვებს პოეტს რისხვა, „ვინ მოგია-მო ჩემად წინამძღვრად?!“

ნათელ და ბოროტ სულთა ზრახვათა წვდომას იმთავითვე მახვილი ხედვით, შინაგან ძალთა მობილიზებით ცდილობს ქაბუჯი მგოსანი. 1836 წ. დაწერილ ბრწყინვალე ლექსში იგრძნობა შინაგანი, მოკარნახე მეტაფიზიკური ხმის შეცნობის პოეტური სწრაფვა:

ვისი ხმა არის ეს საკვირველი?

რად აქვს გულს ესე ჩემი ნალექლი?

ხმა იღუმალის ის დემონია, რომელიც სოკრატეს ჩასჩურჩულებდა, კარნახობდა გონიერი მოქმედების ყოველ ნაბიჯს. იმგვარი სახით ერთგან გოეთეც წარმოგვიდგენს თავის დემონს. ამ „ხმა იღუმალის“-სათვის ჯერ პოეტს სახელი არ დაურქმევია, გამოცანის სახით სვამს იმ კითხვებს, რომლებსაც იქვე კი არ უნდა გასცეს პასუხები, არამედ ესაა ზომავლის გზის ძიების კითხვები. აქ პოეტი იშვიათი სილამაზით გვივლენს შეცნობის წყურვილს:

ანგელოზი ხარ, მფარველი ჩემი,

ან თუ ეშმაკი, მაცთური ჩემი,

ვინცა ხარ მარქვი, რას მომიწაევებ,

სიტყობლეს ჩემსა რას განუშხაღებ?

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკის მთლიან სამყაროს ერთთავად რომ თვალი გავადევნოთ, აშკარად ვიგრძნობთ „დემონურად გენიალურს, ღვთაებრივად სათნო“ (გოეთე) სულს. „მერანი“-სათვის თითქოს ეშხადება პოეტის სული. „მერანი“-ს ამ ლირიკული გენიის დემონური ქარიშხლის წინა პერიოდი სიმშვიდით წარმოგვიდგება. ეს არის მართლაც სიწყნარე ქარიშხლის წინ. „მერანის“ მიმართ მკვლევრებს პირზე აკერიათ და ვერც მოიშორებენ სიტყვა ტიტანურს. მართლაც რომ საოცარი შერკინების სურათია! მაგრამ ისეთი კი არა, ტიტანები რომ მთებს გლეჯენ და ოლიმპოს ღმერთებს ესვრიან. ამ მითოლოგიუ-

რი ბრძოლის ფანტასტიკური ხილვა ხელსაყრელი მასალა იყო ეპოსისათვის. ეს იყო ფიზიკურ-კოლოსალურ ძალთა შერკინების სურათი. „მერანში“ კი სხვაგვარი ბრძოლა გვაქვს. აქ უკვე ხილულ ძალთა შორის ბრძოლა კი არაა, არამედ უფრო ძნელად წარმოსადგენი რამ. აქ თითქოს ხილულ მსოფლიოს უხილავი ებრძვის — სხეულებრივ სამყაროს ებრძვის სულის სამყარო. მთელი სინამდვილე თითქოს ორად გაყოფილა. აი, ამ ხილულ-უხილავი ბრძოლის ხილულ-უხილავი სურათი გვაქვს, რომლის წარმოდგენა მხოლოდ ლირიკული გენიის ენაზეა შესაძლებელი.

„მერანი“ სულიერი ძლიერების, სიტყვამიუდგომელი სიმძლავრის სალექსო მაგიით დაჭერის ერთი იშვიათი ფაქტია. ესაა ადამიანის სულიერი სიმძლავრის მაჩვენებელი, დიადი აქტი, რაც განგვიმტკიცებს იმ გრძნობას, რომ ადამიანი ჭეშმარიტად ესთეტიკური მოვლენაა, მის სულს უსაზღვრო ძალასა და ენერგიასთან აქვს საქმე. ეს არის სურათი. თუ როგორ ანგრევს სულიერი ძალა არამხოლოდ კაცთაგან ნაქედ ბორკილებს, არამედ ჰეფესტოს კოსმიურ ნახელავს. ე. ი. იგი აუმხედრდა არამხოლოდ იმ წესწყობილებას, რაიცა კაცთა მიერაა შექმნილი, არამედ თვით სამყაროს წესის მკაცრ განაჩენსაც — ადამიანის რეალურ ძალთა, დროულ-ვრცელი უფლებების ზღუდექმნილობას.

თუ „მერანი“ ბედთან, დემონთან შერკინების პროცესის სურათია, „სულო ბოროტო“ შეიძლება წარმოვიდგინოთ ისეთ სურათად, როცა ბრძოლისაგან ნაჭრილობევი მტრები სისხლისაგან იცლებიან, ერთმანეთის პირისპირ აღმოჩნდებიან, გასარკვევი არაფერი აქვთ. არავითარი შერიგება, ოღონდ რისხვის ძალა შედარებით დამცხრალ-დანელებულია. ბედის განაჩენი და ამ განაჩენისადმი პოეტის პასუხი, — ასეთია აქ რაინდული ბრძოლის სურათი ლირიკული გმირისა თავის ბედმდევართან, თავის დემონთან.

ერთ დროს ჰკვლევრები გაიტაცა გარკვეულმა ასოციაციებმა — ბარათაშვილის ლირიკის შემხვედრი, ნათესაური ძირების პოვნის ცდამდიდ რომანტიკოსებთან. შემდგომ გავლენის პოვნის შიშიც იქნა დაძლეული. ბარათაშვილის ლირიკამ არათუ ერთ, არამედ თითქმის ყველა რომანტიკოს-ლირიკოსი შეიძლება მოგვაგონოს. ეს სხვაზე არაფერზე მიგვანიშნებს, თუ არა იმ კანონზომიერ ვითარებაზე, რომ რომანტიკოსებს ჰქონდათ საერთო სატიკვარი, რაც სცილდებოდა ეროვნულ ფარგლებს. ერთმანეთს ჰგავს მათი ოხვრა, ცრემლები... და ეს ყოველივე იმას ნიშნავს, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილი დიდი ლირიკის მსოფლიო

ოჯახის წევრია. დემონთან მისი ჰილილიც იმგვარია, ფაუსტს რომ აწუხებს. სულიერ ლტოლვას აქვს რალაც საერთო ნიშანთვისება და ზოგერთი შემხვედრი მომენტი იმას გვაფიქრებინებს, რომ ფაუსტური ტკივილების სიღრმეს თუ სიმაღლეს არც ჩვენი ლირიკის გენია იყო მოკლებული.

„სულო ბოროტო, რას მოითხოვ ნეტავი ჩემგან?“ — ეკითხება ფაუსტი მეფისტოფელს, ბედი—მდევარს. „სულო ბოროტო, ვინ მოგიხპო ჩემად წინამძღვრად?“ — მიმართავს ბარათაშვილის ლირიკული გმირი ბედ-მდევარს.

დემონის მაცდური აღთქმა-დაპირებანი ორივეგან სიყმაწვილიდან იწყება.

ოდეს საშინელ მღელვარებიდან  
ზე-აღმიტაცა ტკბილმა ხმამ ცაში,  
ბავშვურ დროიდან შთენილი გრძნობით  
მოტყუებული დავრჩი მე მაშინ.

ფაუსტის ეს სიტყვები ჩვენი მგოსნის სიტყვებს გვაგონებს:

მარკვი, რა უყავ, სად წარმიღე სულის მშვიდობა,  
რისთვის მომიკალ ყმაწვილის ბრმა სარწმუნოება?

ანდა ფაუსტის შემდეგი სიტყვები:

მაშ ვწყველი ყოველს, რაც ჩვენა სულს ჰბნინავს  
ოცნების ფუჭი მღელვარებითა.

ასევე მრისხანებს „სულო ბოროტო“-ს ლირიკული გმირი:

წყველიმც იყოს დღე იგი, როს შენთა აღქმათა  
ბრმად შივანდობდი, ვუშსხვერპლიდი ჩემთ გულისთქმათა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკის სამყარო ეს არის ზეიმი მწუხარე სულისა, დაუოკებელი სწრაფვის სილამაზეს რომ ასხივოსნებს.

## ესთეტიკური აღზრდა

### ესთეტიკური გემოვნების სოსიალიზაცია

ესთეტიკური გემოვნების პრობლემის შესახებ მსჯელობა ნიშნავს იმის კვლევას, თუ როგორ ახერხებს ადამიანი ქეშმარიტი და არაქეშმარიტი სილამაზის გარჩევას.

საკითხის პრობლემურობა იმაშიც ჩანს, რომ ესთეტიკური გემოვნება რამდენიმე მეცნიერული დისციპლინის საზიარო ობიექტი ხდება. მხოლოდ ესთეტიკამ ვერ მოახერხა მის შესახებ შესაფერი სიტყვის თქმა.

ესთეტიკის კლასიკური ობიექტი არის მშვენიერება. მაგრამ ესთეტიკური გემოვნების ანალიზის დროს ჩვენ გვიანტიერესებს, რა მოსდის ადამიანს მშვენიერების განცდისას, როგორია ადამიანი მშვენიერებასთან მიმართებისას, ე. ი. ჩვენ ვიკვლევთ არა მშვენიერებას, როგორც ასეთს, არამედ ადამიანის არსებობას, როგორადაც იგი ვლინდება მშვენიერებასთან მიმართებაში. ესთეტიკური გემოვნების პრობლემის კვლევას ისტორიულად, მეთოდის თვალსაზრისით, ის ნაკლიც ჰქონდა, რომ იგი მხოლოდ ესთეტიკის საკუთრებად იყო მიჩნეული.

ნაშრომის მიზანია შეძლებისდაგვარად მიუთითოს ესთეტიკური გემოვნების კვლევის სფეროზე, სხვა მეცნიერებებთან აუცილებელ კავშირებზე. ამასთან, საჭიროა გამოიყოს ესთეტიკური გემოვნების პრობლემასთან დაკავშირებით წამოჭრილი შიდა პრობლემები, რომელთა უამრავი რგოლი წარმოშობს გემოვნების პრობლემეტიკის დიდ ჯაჭვს. აი ამ პრობლემათა კვანძების დაძებნაა ამ შემთხვევაში ჩვენი უმთავრესი აღოცანა.

კითხვის პასუხად — რა არის ესთეტიკური გემოვნება? — უნდა გაირკვეს უწინარეს არა მშვენიერება, არამედ ის აღმქმელი მექანიზმი

რომელიც იზიდავს ამ მშვენიერებას. ეს აღმქმელი მექანიზმი კი განუსაზღვრელად რთული ელემენტებისაგან შედგება. ეს არის ადამიანის ეროვნული, ანთროპოლოგიური, რელიგიური და ა. შ. ნიშნების ერთობლიობა.

არ შეიძლება ვთქვათ, რომ მშვენიერების მიძღები მექანიზმი თვითონ არის მშვენიერება. ერთია მშვენიერება, მეორე — მისი მიღების უნარი. ახლა ჩვენ ადგილი შევუცვალეთ საკითხს. სხვაგან გადავიტანეთ იგი. ესთეტიკური გემოვნების მკვლევარი ყოფილა ადამიანის ფილოსოფიური მკვლევარი. ტრადიციულად კი ასე იყო: ესთეტიკური გემოვნების მკვლევარი იყო ესთეტიკური მკვლევარი. მიგვაჩნია, რომ კვლევის ცენტრების ასეთი შეცვლა არსებითი მნიშვნელობისაა.

ახლა ასეთი საკითხიც წამოიჭრება: რა ჰქვია იმ მეცნიერებას, რომელთან ერთად უნდა იკვლიოს ესთეტიკამ ესთეტიკური გემოვნება? შეიძლება ვთქვათ, რომ ეს უნდა იყოს ის მეცნიერება, რომელსაც აქვს პრეტენზიაც და უფლებაც ადამიანის ცნების კვლევისა. ეს არის ფილოსოფიური ანთროპოლოგია. მართლაც, ფილოსოფიური ანთროპოლოგიისა და ესთეტიკის ერთიანობაში შეიძლება ესთეტიკური გემოვნების შემეცნებას ნაყოფი ჰქონდეს. მაგრამ კიდევ ერთი სირთულე იჩენს თავს: როგორ განვავითაროთ ესთეტიკური გემოვნება, როგორ შევუქმნათ ადამიანს ისეთი ესთეტიკური აღზრდის გარემო, რომელიც გამოუმუშავებს მას სილამაზის შეგრძნების უნარს? ასეთ შემთხვევაში ფილოსოფიური ანთროპოლოგია უნდა დაესესხოს სოციოლოგიასაც. როგორც ეს ესთეტიკა, როგორც მეცნიერება, მშვენიერების გზით პრაქტიკაზე ზემოქმედების პრეტენზიას განაცხადებს, მას, პირველ ყოვლისა, საქმე აქვს სოციოლოგიასთან.

ესთეტიკური გემოვნების შესახებ მსჯელობა მეცნიერული მაშინ იქნება, თუ იგი ადამიანის არსებას იკვლევს. ესთეტიკა ხან ფსიქოლოგიას, ხან ფიზიოლოგიასაც კი მოიხმობს ესთეტიკური გემოვნების მექანიზმის ასახსნელად. მაშასადამე, ესთეტიკური გემოვნების კვლევა — ეს არის მშვენიერების მფლობელის კვლევა, ადამიანის კვლევა და მის მიმართ აუცილებელია კომპლექსური მეთოდების გამოყენება.

ცენტრალური ნერვი ესთეტიკური გემოვნების პრობლემისა არის ის, თუ როგორ გაგვაერთმნიშვნელიანებს, გაგვაერთნაირებს მშვენიერების ქმნილებას, აგრეთვე ისიც, თუ როგორია ამ საერთოს ინდივიდუალობაც. „წმინდა ანტონის ცლუნებაში“ ფლობერი წერს: მთვარე

დამწყვედულ იქნა კოშკში: „სამასმა კაცმა ალყა შემოარტყა კოშკს და თითოეული სათოფურიდან მათ ერთდროულად დაინახეს მთვარე, თუმცა სამყაროში ერთი მთვარეა“. როგორც მთვარის სამასნაირობისა და ამავე დროს ერთნაირობის დიალექტიკა, მშვენიერების ერთგვარობისა და მისი აღქმის მრავალგვარობის ერთიანობა არის ესთეტიკისა და ადამიანის ფილოსოფიის საერთო საკვლევი საგანი.

ადამიანის განმასხვავებელი საწყისის ძიებამ ფსიქონალიზის წარმომადგენელნი ფროიდი, იუნგი და სხვები არაციონალურთან მიიყვანა. მათი აზრით, განსხვავების წყარო არის არაციონობიერის არეში; ის სფერო კი, სადაც ჩვენ ერთნაირი ვართ, სადაც ჩვენს საერთოობას შედარებითი გარკვეულობა აქვს, არის ცნობიერების სფერო, რაციონალურის სფერო. ესეც გასათვალისწინებელი მხარეა ესთეტიკური გემოვნების პრობლემის განხილვისას, რომელსაც გვერდს ვერ აუვლის ამ საკითხის მკვლევარი.

უფრო ადრე ეს საკითხი გაცილებით მწვავედ დადგა იმანუელ კანტთან: რამდენი კაციც არის, იმდენი გემოვნებაა. ამ უსასრულო კერძო ზოდიფიკაციების შესახებ მეცნიერება ვერ შეიქმნებაო. რატომ მოსწონს ან არ მოსწონს ადამიანს მხატვრული ქმნილება? — ამ კითხვაზე ფილოსოფია ვერაფერს დაგვიმტკიცებს და ამიტომ გემოვნების შესახებ მეცნიერება შეუძლებელია, — ასეთი იყო თავდაპირველად ესთეტიკის მიმართ გულგატეხილი კანტის თვალსაზრისი. მაგრამ რამდენიმე წლის შემდეგ კანტმა თვითონ შექმნა სისტემა მშვენიერებაზე. მართალია, ესთეტიკა იმას ვერ აგვიხსნის, თუ რატომ მოგვწონს ან არ მოგვწონს ესთეტიკური ქმნილება, მაგრამ იმის შესახებ, თუ რა უნდა მოგვწონდეს, მეცნიერება შესაძლებელიაო. ასეთი მეცნიერული თვალსაზრისი მან ჩამოაყალიბა „მსჯელობის უნარის კრიტიკაში“.

როდესაც კანტისეული მშვენიერების მოძღვრებაზე ვლაპარაკობთ, ერთი შეხედვით, უკან დახევა მოგვიხდება ჩვენი თვალსაზრისიდან. კანტი იყო ის ფილოსოფოსი, რომელმაც მშვენიერება სწორედ სუბიექტის ცნებაში ჩაწული სახით განიხილა. ამიტომაც, რომ მშვენიერების მოძღვრება კანტთან იგივე გემოვნების მოძღვრებაა. მარქსისტული თვალსაზრისით კანტის სუბიექტი ღარიბი მოდელია ადამიანისა, რადგან იგი არ არის სოციალური სუბიექტი, თუმცა ტრანსცენდენტალური სუბიექტი არის აპრიორული უნარების ურთულესი სქემა.

ადამიანის უნარებში კანტმა მაინც ნათლად ვერ განსაზღვრა გემოვნების ადგილი. „მსჯელობის უნარის კრიტიკაში“ კანტი საგანგებო



დებულებად აქცევს თავის საყვარელ აფორიზმს: „გენია უგემოვნოდ, გემოვნება გენიის გარეშე“. რა თქმა უნდა, გენიოსს შეიძლება ვედ-ვოთ გემოვნებაზე, მაგრამ უგემოვნო გენიოსი მაინც არ შეიძლება გენიოსი იყოს, რადგან მხატვრული გენია ნიშნავს სწორედ გემოვნების ობიექტივაციას. გენიოსებს გემოვნებაში რომ არ ვეთანხმებოდეთ, ეს ნიშნავს გემოვნებათა დაპირისპირებას, გემოვნებათა ჭიდილს, მაგრამ არა უგემოვნობას.

საქმე ისაა, რომ კანტმა გემოვნება გენიალობის შინაარსშივე ვერ წაიკითხა. იგი მან გენიოსის ცნებიდან გარეთ გაიტანა და კვლავ გარედან მოიხმო გენიოსის ცნების შესავსებად. ასე მაგალითად: „გენიოსს შეუძლია მოგვცეს მხოლოდ მდიდარი მასალა მშვენიერის ხელოვნებისათვის, მაგრამ მისი დაბუშავება და ფორმა მოითხოვს სკოლის მიერ აღზრდილ ტალანტს. ხელოვნების ნაწარმოებს რომ ესა თუ ის ფორმა ჩიეცეს, საჭიროა მხოლოდ გემოვნება, რომელსაც ხელოვანი, მას შემდეგ, რაც გაივარჯიშა და განივითარა გემოვნება, შეუხამებს თავის ნაწარმოებს...“<sup>1</sup>.

რასაკვირველია, კანტზე ვერ ვიტყვით, რომ მან გემოვნების უნარი ჩამოართვა ვინმეს. მისი აზრით ავი საყოველთაო ადამიანური უნარია, ფაქიზი გემოვნება კი ამ უნარის განვითარების შედეგი. მაგრამ როცა კანტი გენიოსის უგემოვნებაზე ან გემოვნებაზე ლაპარაკობს, მაინც ისე გამოდის, რომ გენია სხვა უნარია, ხოლო გემოვნება უნდა მიიღოს სკოლიდან. ეს ფილოსოფიური განწყობება არ შეესაბამება რეალობას. სკოლიდან შეძენა გარკვეულ შემთხვევითობას ჰგავს. მხატვრულ სამყაროში გენიოსი ნიშნავს მშვენიერების მიჯნურს, მის მოტრფიალეს, და თუ მას ეს უნარი შიგნითვე არ გააჩნია, იგი გენიოსიც აღარ იქნება. სადაც გენიოსია, იქ გემოვნებაცაა.

მაგრამ ერთი რამ ფაქტია: კანტმა სცადა მშვენიერებისა და ადამიანის ცნების ერთიანობის მოცემა, თუმცა კანტისეული ადამიანის კონცეფცია არ დგას თანამედროვე ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის დონეზე. როგორც ამბობენ, კანტმა ფილოსოფიური ანთროპოლოგია ვერ შექმნა. კანტთან ადამიანისა და მშვენიერების ერთიანობის ფილოსოფიური სურათი გვაქვს, მაგრამ ეს ერთიანობა არ არის დიალექტიკური ერთიანობა.

გემოვნების მკვლევრებს, ცხადია უნდა აინტერესებდეთ ისეთი დიდი ესთეტიკოსის თვალსაზრისი, როგორც იყო ჰეგელი. ჰეგელის „ეს-ოეტიკაში“ არსებითად არაფერია ნათქვამი გემოვნებაზე. მას აინტე-

რესებს მშვენიერება როგორც ობიექტური მოვლენა, აბსოლუტური სულის ერთ-ერთი ფორმა.

საქმე ისაა, რომ ჰეგელის ფილოსოფიაში სულია ყველაფერი. სულის კერძო ადამიანურ, ესთეტიკურ გამოვლენაზე იგი დიდხანს არ ჩერდება. მისთვის მთავარია ის, თუ როგორია სულის იმანენტური შინაარსი. ამიტომ მას რეალური სუბიექტი შემოადნა ხელში. ასე მაგალითად, როდესაც ჰეგელი ხელოვანის შესახებ მსჯელობს, იგი ეხება მხატვრული ქმნილების სუბიექტურ მდგომარეობაში ყოფნის მხარეს, რის შესახებაც წერს, რომ „... ამ მხარის გახსენება სახელდობრ იმისათვის დაგვირდა, რათა მის შესახებ ვთქვათ, რომ იგი ფილოსოფიური განხილვის წრიდან უნდა გამოირიცხოს, ანდა, ყოველ შემთხვევაში, მას შეუძლია მოგვეცეს მხოლოდ მცირე ზოგადი განსაზღვრებები“<sup>2</sup>.

ესთეტიკური გემოვნების პრობლემა ყოველთვის საინტერესო იქნება იმ სახით, როგორც იგი გვხვდება ესთეტიკის ისტორიაში. მაგრამ სხვა საკითხია, თუ როგორია დღეს მეცნიერული ინტერესები ამ პრობლემისადმი. ესთეტიკური გემოვნების კვლევის სპეციფიკურობა განპირობებულია ეპოქის მიერ ნაკარნახევი თავისებურებით.

ერთ დროს, ალბათ, გოცებას იწვევდა ფსიქოლოგიის მიმართ ისეთი ფორმულირებანი, როგორიცაა „ხალხების ფსიქოლოგია“, „სოციალური ფსიქოლოგია“ და ა. შ., რადგან ფსიქიკა ინდივიდის სპეციფიკაზე მიჯაჭვული. მართალია, გარკვეული აზრით, გადატანილი მნიშვნელობით, მაგრამ ფსიქიკა, როგორც ითქვა, გააჩნია ხალხებსაც, საზოგადოებასაც. რამდენადმე მსგავს ვითარებასთან გვაქვს საქმე ესთეტიკურ გემოვნებაზე მსჯელობისას. ესთეტიკური გემოვნების ფაქტი, ასე ვთქვათ, განსაზოგადებრიობას განიცდის. დღეს შეიძლება მეცნიერული მსჯელობა იმის შესახებ, თუ რას ნიშნავს საზოგადოებრივი გემოვნება, ეროვნული და ინტერნაციონალური გემოვნება და სხვ.

გარდა ზემოთქმულისა, დღეს ფილოსოფიას ევალება აგრეთვე ისიც, რასაც იგი ადრე თავის ამოცანად არ თვლიდა: არა მხოლოდ ახსნა ზოვლენისა, არამედ მისი წარმართვაც. სამყაროს განჭვრეტა არ კმარა, ამოცანაა გარდაიქმნას იგი, — ასეთია ცნობილი ფორმულა, რომელიც მარქსს ეკუთვნის.

ესთეტიკა ცალკე აღებული, ვერ შეძლებს საზოგადოებრივი გემოვნების აღზრდას. ამ უკანასკნელს მთელი რიგი კომპლექსური საშუალებანი ესაჭიროება. პირველ ყოვლისა, უნდა შეიქმნას ესთეტიკური გემოვნების აღმზრდელი საზოგადოებრივი გარემო.

მშვენიერების გრძნობას სჭირდება აღზრდა, რათა დავეუფლო მშვენიერებას. ღიღად საამაყო ვიყოთ მშვენიერების მფლობელნი. თუ სიკეთე ნიშნავს სხვისათვის ჩვენი თავდადების უნარს, ადამიანურ მოვალეობას, ესთეტიკური გემოვნება უფრო ფუფუნებასა ჰგავს.

ესთეტიკური ქმნილების მომაჯადოებელი ძალა იმასაც ნიშნავს, რომ მას შევყავართ სილამაზის სამეფოში, ეს სილამაზე კი ჩვენვე აღმოგვაჩენს. პარმონიის ჭკერეთის უნარი იმას ნიშნავს, რომ ეს ღიღადი პროცესი ჩვენგან შორს კი არაა, ჩვენშივე სდება. ადამიანი მშვენიერებაში, მშვენიერება ადამიანში — აი, ამ ერთდროულობის დიალექტიკა და ამ პრობლემის ქვეყნთხედი.

ესთეტიკური ფენომენის ჭკერეტა მშვენიერების ცივი თვალებით ჭკერეტა როდია. ეს არის სითბოს, სიყვარულის დიდებული ფორმა, ამიტომაცაა, რომ ესთეტიკური მოვლენა, მისადმი აღძრული ესთეტიკური მაგნეტიზმის ძალა, ანუ გემოვნება ჩვენი არსების მაღალი მნიშვნელობის სიხარულს გვანიჭებს. დღეს ჩვენში ბევრი იწერება პიროვნებას სოციალიზაციის შესახებ, იმის შესახებ, თუ როგორ იქცევა ინდივიდი საზოგადოებრივი ცნობიერებით გაშინაარსიანებულ სოციალურ სუბიექტად, პიროვნებად. თუმცა სოციალიზაცია ჯერ კიდევ არ ნიშნავს პიროვნების სრულფასოვნების ფაქტს. პიროვნება სოციალიზაციის მაღალი საფეხურია. სოციალიზაცია არის გრძნობების, ცნობიერების, ქცევების ფორმირება იმ საზოგადოებრივი გარემოს მიერ, რომელშიც იზრდება ადამიანი. ეს არის ადამიანის ბუნებრივი მონაცემებისა და საზოგადოებრივი ნორმების დიალექტიკური ჭიდილის პროცესი. ადამიანის პიროვნებად ქცევა ნიშნავს სოციალიზაციის ისეთ მაღალ საფეხურს, როცა ადამიანის შინაარსი ქეშმარიტ ზნეობრივ იდეასთან არის შეფარდებული. პიროვნება ეს არის მეობა, იდეის მიხედვით ადამიანის მოქმედებათა თვითმმართველობა.

პიროვნების სოციალიზაციის შესახებ ლაპარაკი, ცხადია, უნაყოფო იქნება, თუ პიროვნების მთლიანობაში ჯეროვნად არ იქნა დახასიათებული მისი ისეთი აუცილებელი კომპონენტი, როგორიცაა ესთეტიკური გემოვნება. რასაკვირველია, პიროვნების კომპონენტები ერთმანეთის გვერდით დალაგებულ მექანიკურ ელემენტებად არ წარმოგვიდგება.

ესთეტიკური გემოვნება გარემოსთან ადამიანის მიმართების ის არხია, რომელიც მრავალმხრივ წარმოგვიდგენს ადამიანის ბუნების

საკვირველ სიღრმეს. სოციალიზაცია სწორედ იმას გულისხმობს, თუ როგორია ამ მიმართებათა განპირობებულობა სხვა მიმართებებით. ამ-იტომაცაა, რომ ესთეტიკურ გემოვნებაზე მსჯელობა გვიხდება, ასე ვთქვათ, არაპირდაპირ, განსხვავებული ასპექტებით.

ესთეტიკური გემოვნების სოცი:ლიზაციის პროცესი ოჯახში იწყე-ბა. გემოვნების სოციალიზაცია ნიშნავს მშვენიერებისადმი ბუნებრივი რეაქციების სხვათა თვალთახედვასთან შეფარდებას. მხოლოდ ბუნებ-რივი იმპულსების ამარა არ შეიძლება იყოს ადამიანი ჭეშმარიტი მშვე-ნიერების განმცდელი. გარემოს თვალთახედვასთან თანაზიარობა ნიშ-ნავს სწორედ ესთეტიკური გემოვნების სოციალიზაციას.

სოციალიზაცია ძალზე ფართო ცნებაა. მოიცავს ადამიანის გაცნობი-ერების, განსაზოგადოებრიობის მრავალგვარ საფეხურს.

განსაკუთრებით საინტერესოა ესთეტიკური გემოვნების სოციალი-ზაციის ის ფაზა, როცა პიროვნება გარკვეულ რეფლექსიას ახდენს, თავის გეზოვნებას, აზრებს თვითკონტროლს უქვემდებარებს. ოჯახის ფაზა, გემოვნების ფორმირების თვალსაზრისით, არის პირდაპირი მი-მართება საკუთარ თავთან, გართულებული სოციალური ინტერესებისა-გან გაცილებით უფრო თავისუფალი. უფრო საინტერესოა სოციალი-ზაციის ის საფეხური, რომელიც გულისხმობს ესთეტიკური გემოვნების ფორმირებას პირველად ინტიმურ ჯგუფში.

სოციოლოგიაში პირველადი ჯგუფი განმარტებულია, როგორც უშუალო, არაოფიციალური წრე ახლობლებისა, თუმცა ასეთი ინტერ-პრეტაცია არ ითვლება შეუვალ თვალსაზრისად. როცა ცივილიზებუ-ლი საზოგადოების პირველადი ჯგუფისა და პიროვნების ურთიერთობა-ზე ვმსჯელობთ, აქ აუცილებელია გარკვეული დაზუსტება: ჯგუფისა და პიროვნების ურთიერთობა ძალზე მრავალფეროვანია. როცა გემოვ-ნებაზე მსჯელობა, უფრო სწორი იქნებოდა ამ ჯგუფში გვეგულისხმა არა ოჯახური, ნათესაური წრე ახლობლებისა, არამედ მეგობრები, რო-მელთაც აკავშირებთ ინტიმური მისწრაფებანი. ეს არის ჯგუფი, რომ-ლისადმი პიროვნებას მოთხოვნილება აქვს გულის გადაშლისა, თავის მოწონებისა. ეს არის წრე, რომელიც მას კიდევ უყვარს და მამხილებ-ლობის შიშსაც გრძნობს მისგან. პირველად ინტიმურ ჯგუფში გემოვ-ნების ფორმირების პროცესი ნიშნავს გემოვნების გააზრებულ დახვე-წას, გემოვნების ნიშნით თავისი სოციალური არსის გარკვევისა და გან-მტკიცების ფაზას.

ესთეტიკური გემოვნების ფლობაში პიროვნება თავისი თვითღირებულების მნიშვნელოვან დადასტურებას ხედავს.

როცა პიროვნების პირად სტატუსზე ლაპარაკობენ, უწინარეს ყოვლისა, ყურადღება გადატანილია პირველად ჯგუფთან პიროვნების მიმართებაზე. ეს არის არათეორიული ჯგუფი, რომლის მიმართ პიროვნება ფარული ვალდებულების გრძნობას განიცდის.

როცა პიროვნება ოფიციალური საზოგადოების წინაშე წარდგება, აქ იგი იღებს სპეციფიკურ ფორმას, ამ საზოგადოების სტანდარტს და რამდენადმე ემსგავსება სკოლის მოწაფეს, რომელსაც გაკვეთილის მოყოლისას ხმა ეცვლება ხოლმე. ოფიციალურ გარემოში პიროვნება, მართალია, დაძაბულია, მაგრამ წარუმატებლობის შემთხვევაში იგი ბევრნაირად მოიხსნის პასუხისმგებლობას; ძირითადი არგუმენტი კი ისაა, რომ მან საზოგადოებისათვის საჭირო ფორმებს მიმართა, თორემ მას გემოვნების სხვაგვარი საკუთარი სამყარო აქვს. ასეთ ოფიციალურ ვითარებაში პიროვნებისათვის, პირველ ყოვლისა, მნიშვნელოვანია როგორი ვჩანვართ, ხოლო ინტიმურ ჯგუფში — როგორი ვართ.

სხვა ვითარებასთან გვაქვს საქმე, როცა პიროვნება ჩაიხედავს იმ სარკეში, რომელიც მას ყველაზე ზუსტ სარკედ მიაჩნია და რომელიც ყველაზე მეტად აინტერესებს, როცა სურს გაიგოს. რას წარმოადგენს სინამდვილეში.

ცივილიზებულ საზოგადოებაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ღირებულება, რომელსაც პიროვნება თავის სოციალურ არსს შეუფარდებს, არის ესთეტიკური გემოვნება.

ცნობიერების აქტიური ბუნება იმაშიც ჩანს, რომ მუდამ მომართულნი ვართ გავიგოთ ჭეშმარიტება არა მხოლოდ სხვების, არამედ ჩვენს შესახებაც. ფსიქიატრების მონაცემებით, რომელთაც მარჯვედ იყენებენ სოციოლოგები, ადამიანები საოცარ ცნობისმოყვარეობას ავლენენ, რომ გაიგონ დაუნდობელი სიმართლე თავიანთ შესახებ. მაგრამ ფსიქოანალიზმა საინტერესო მაჩვენებლებით ცხადყო ისიც, რომ ადამიანები თვითშეფასების დროს სანდონი არ არიან, რადგან უმეტესად ცდებიან. ზოგჯერ იმდენად არაზუსტია საკუთარი თავის მცნობელობა, რომ ძუნწს თავი ხელგაშლილი ჰგონია, გულჩათხრობილს — გულლია და ა. შ. ფროიდი ამას უწოდებს „რეაქტიულ წარმონაქმნს“<sup>3</sup>.

მიუხედავად იმისა, რომ ადამიანი ცდილობს თვალეზზე ხელები აი-

ფაროს, როცა საკუთარი თავის შესახებ მკაცრი ჰეგემონიზმის წინაშე აღმოჩნდება. იგი მუდამ მიმართულია თავის თავის სათვალთვალად. თუ ცნობიერებამ რაიმე საგულისხმო შეიცნო, მისი დამარხვა, უკვალოდ გაქრობა შეუძლებელია. ადამიანის ამ თვისებაში — ყოყმანის თვისებაში, რომ ცალი თვალთ თავისი თავი დაინახოს და მეორე კი დახუჭოს — შესანიშნავად აირეკლება აგრეთვე საკუთარი გემოვნებისადმი მისი დამოკიდებულება.

ცხადია, ანტიერესებს ადამიანს თავისი გემოვნების ნამდვილობა. მაგრამ ჰეგემონიზმი თუ არა მისი გემოვნება, გრძნობს თუ არა მართლა საგრძნობს, საამისო კრიტერიუმები ძალზე ძნელი გამოსათქმელია. შეინიშნება, რომ ადამიანი ისწრაფვის თავისი გემოვნების წარმომავლობაში ეძიოს საკუთარი ღირსების დადასტურება. მას გემოვნება ბუნებისაგან საჩუქრის სახით სურს ეგულებოდეს; არა შრომის, არა ბუნებისაგან გამოძალვის გზით, არამედ ვითარცა წყალობა ცისა. ბუნებისაგან მომადლებულობის გრძნობა მას გამორჩეულობის შეგნებას უღვივებს. ზნეობრივი ღირსების აღმოჩენისას ადამიანს სურს, რომ ეს დამსახურება მთლიანად მისი ხილული ნამოღვაწარის შედეგი, მთლიანად მისი დამსახურება იყოს. გემოვნება კი მით უფრო საამაყოა, რაც მეტი იღუმალება მოსავს მის წარმომავლობას. მას ეჩვენება, რომ გემოვნება მით უფრო უფლებამოსილია, რაც ნაკლებ ატყვია შრომისა და ბრძოლის კვალი. მაგრამ „ადამიანმა თავისი მძაფრი ნიჭით და გზნებით უნდა იპოვოს წარმოშობის მაღალი გზები“ (გოეთე, „ფაუსტი“). ადამიანი ცდილობს თავის არსებობას განსაკუთრებულობის იერი მისცეს, რითაც შეიძლება გამოირჩეს სხვათაგან. ამ აზრით ესთეტიკური გემოვნება ფუფუნება და გვირგვინია პიროვნების სტატუსში.

პიროვნება დიდი სიფრთხილით ეკიდება თავის სულიერ სამყაროს, იმას, რომ ამ ზღურბლზე არ გადაუშვას ვინმე. ეს არის მისი გრძნობების ავტონომიური სფერო, სადაც სულიერ ღირებულებათა ისეთი სასწორი დგას, რომელზეც თვით სწონის თავის ღირსებებს. ესაა სწორედ სულიერი სამყაროს ინტიმური გარსი, პიროვნების ხელუხლებელი ფონდი. ადამიანის ბუნების საკვირველება იმაშიც მკლავნდება, რომ მას ერთსა და იმავე დროს საწინააღმდეგო გრძნობები ამოქმედებს: ერთი მხრივ, მას არ უნდა ჩაგვახედოს თავის „ჩადოსურ სკივრში“, მეორე მხრივ, სურს გვანახოს გულის იღუმალებანი. ცნობიერებას სწავს გამოცნობის ჟინი — რანი ვართ ჩვენს უღრმეს სულიერ ფენებში და არა ქვეყნების ზედაპირზე. რაც შეეხება საკუთრივ ესთეტიკურ გემოვნებას,

აქ პიროვნება გამოცნობის შიშსაც გრძნობს. თუ მართლა გვიყვარს მართალი სილამაზე, მაშინ მშვენიერების შვილები ვართ და ვუყვარვართ თვით სილამაზეს.

პიროვნების სტატუსში ესთეტიკური გემოვნების განცდის პროცესი არ ნიშნავს თვითანალიზის პროცესს. იგი იმას გულისხმობს, თუ როგორ გრძნობს პიროვნება რეალურად თავისსავე გრძნობას, თავის თვითმოყვარეობას სილამაზის ჭკერეტის ქამს.

ძალზე საგულისხმოა სოციოლოგიური ფაქტი: პიროვნება ხშირად გაცილებით მეტად განიცდის გემოვნებაში გარკვეულ მარცხს თავისი წრის წინაშე, ვიდრე ოფიციალური საზოგადოების წინაშე. სოციოლოგებს მოჰყავთ მაგალითები, როცა ავადმყოფებს გამოჯანმრთელება არ უნდათ, რადგან მეგობრების წინაშე შერცხვენილნი არიან. დიდი ღირებულებაა ესთეტიკური გემოვნება, თავისი პიროვნული თვისებრიობა რომ განსაზღვროს კაცმა.

სოციოლოგია ახალგაზრდა მეცნიერებებაა, მიუხედავად იმისა, რომ საზოგადოებრივ ურთიერთობებს მკვლევარი მეცნიერებანი ადრეც ჰყავდა. სოციოლოგიამ ადამიანური ურთიერთობის კვლევის უმნიშვნელოვანესი სფეროები აღმოაჩინა. მან ადამიანის მოღვაწეობის ისეთი რეალური სურათები გადაგვიშალა, რომლებიც ადრე მეცნიერული კატეგორიებით არ განიზომებოდა. საზოგადოებრივი ყოფიერებისა და ცნობიერების ურთიერთობების მრავალი წვრილი შიდაურთიერთობანი მეცნიერულ სისტემატიზაციას არ ექვემდებარებოდა. ეს იყო, ასე ვთქვათ, სოციალური რომანის სტიქია. ამიტომაცაა, რომ თანამედროვე სოციოლოგია, თავისი დაკვირვებების ინტერესებითა და ფორმითაც კი, ძალიან ახლოსაა პროზის ბუნებასთან. ჯერ კიდევ პლუტარქე წერდა: „გმირის დიდბუნებოვნება ზოგჯერ უფრო უკეთ მქაღვენდება უმნიშვნელო დეტალებში, ვიდრე სისხლისმღვრელ, დამანგრეველ ომებში“. ამოცანაა ყოველი სოციალური უჯრედის, დეტალის შესწავლა, რომელიც ადამიანის ბუნების არსებით მომენტს გვიჩვენებს.

პირველად ჭგუფში ესთეტიკური გემოვნების ფორმირების პროცესში ოჯახურისაგან იმით განსხვავდება, რომ აქ ხდება პიროვნების ნამდვილი თვითგამორკვევა, თვითკონტროლის გამომუშავება, ჭგუფის თვალთ საკუთარი თვალთახედვის ჩამოყალიბება.

პიროვნებისა და პირველადი ჭგუფის ურთიერთობა ისეთი მიკროსტრუქტურაა, რომელშიც აისახება გლობალური საზოგადოების ბუნება ანუ მაკროსტრუქტურა, მაგრამ მიკროსტრუქტურა უფრო კონკ-

რეტულია დროისა და სივრცის მიხედვით. ეს ნიშნავს ამა თუ იმ დრო-  
ის, ამა თუ იმ ხალხის და, კერძოდ, მისი რომელიმე სოციალური ფენის  
ლოკალურ წრეს. მიკროსტრუქტურა უფრო ხელსაყრელი ობიექტია  
შესასწავლად, სოციოლოგიურად, ვიდრე ვლობალური საზოგადოება.  
პიროვნებისა და პირველადი ჯგუფის ურთიერთობაც გვიჩვენებს კა-  
ცობრიობის განვითარების გზას. მაგალითად, ფეოდალური არისტოკრა-  
ტიისა და ინდუსტრიული ცივილიზაციის ეპოქის გემოვნებაში კონკრე-  
ტულ. განმასხვავებელ ნიშნებს აღმოვაჩინთ, თუ შევადარებთ მათ  
პირველად ჯგუფებს.

როგორც ითქვა, პიროვნება პასუხობს ჯგუფის ერაველფეროვან  
ექსპექტაციებს, მაგრამ ეს ჯგუფი, ცხადია, არ წარმოიდგინება როგორც  
მოქადობული წრე. მართალია, პირველადი ინტიმური ჯგუფი ერთ წრეს  
გულისხმობს, მაგრამ ადამიანებთან პიროვნების მიმართების პორიზონ-  
ტი აქ არ მთავრდება. ცნობიერებას მსოფლიო აუდიტორია აქვს. პი-  
როვნების გრძნობად მიმართებებს სამყაროსთან ერთი სოციოლოგი  
ადარებს ობობას ქსელს. მისი თქმით, ეს არის გრძნობათა გიგანტური  
ქსელი<sup>4</sup>.

მაშასადამე, პიროვნებისათვის მისი პირველადი წრე არის წრეთა  
წრე: ეს არის კაცობრიობის არა იზოლირებული, არამედ ორგანული ნა-  
წილი.

დასაზუსტებელია გამოთქმა, რომ პიროვნების ცნობიერებას აქვს  
მსოფლიო აუდიტორია; ამ აუდიტორიასთან პიროვნებას მეტ-ნაკლე-  
ბი კავშირი აქვს. პირველადი ჯგუფი შეიძლება შევადაროთ ამ აუდიტო-  
რიის პირველ რიგს. ცხადია, შედარება მოიკოჭლებს, მაგრამ კაცობრიო-  
ბის სურათი მეტ-ნაკლები ზომით ახდენს ზემოქმედებას პიროვნების  
გემოვნებაზე. რა თქმა უნდა, პიროვნების გემოვნებაზე გავლენას ახ-  
დენს ოკეანის გაღმა მცხოვრებთა ესთეტიკური ქმნილებანიც, მაგრამ  
საზოგადოებრივი გემოვნების ფორმირებაზე რომ ვლაპარაკობთ, აქ  
მთავარია კომუნიკაციის ერთობლივი საშუალებანი: პირველადი ჯგუ-  
ფის ძირითადი წარმმართველი ზეგავლენა მშვენიერ მოვლენებზე რეაქ-  
ციებში გამოიხატება. ამ რეაქციების ნიმუშები ახდენენ გავლენას პი-  
როვნების გემოვნებაზე. მაგალითად, როგორია. ვთქვათ. ქართველისა  
და იაპონელის რეაქციები ვარდის სილამაზეზე? შეიძლება ძალზე განს-  
ხვავებულიც იყოს. რასაკვირველია, აქ ერთსა და იმავე დროს განსხ-  
ვავებაც გვექნება და მსგავსებაც. მაშასადამე, პირველადი ჯგუფი არ  
არის უნივერსალური წყარო პიროვნების გემოვნებისათვის. პიროვნებას



გარს არტყია პირველადი ჭგუფი, რომლის იქით მოჩანს ჭგუფთა ჯაქვეა გლობალური საზოგადოების სახით.

გლობალური საზოგადოების გაგება, ცოტა არ იყოს, ელასტიურია. ზოგადი მნიშვნელობით იგი ნიშნავს საზოგადოებათა გარკვეულ ერთობლიობას, ანუ საზოგადოებრიობას. გლობალურ საზოგადოებაში ზოგჯერ გულისხმობენ რომელიმე ერის მთელ საზოგადოებრიობას, ან ვთქვათ, კათოლიკურ საზოგადოებას, ევროპულ საზოგადოებას, მთელ კაცობრიობასაც<sup>5</sup>.

საგულისხმოა ისეთი გამოთქმების მნიშვნელობანი, როგორცაა, მაგალითად, „ევროპული გემოვნება“, „ქართული გემოვნება“ და ა. შ. ამ გამოთქმების მნიშვნელობათა მეცნიერულ ენაზე ზუსტი გამოხატვა, რა თქმა უნდა, ძნელია. მაგალითად. ევროპული გემოვნების ცნებით რომ შევეცადოთ განსაზღვრებას, მოსალოდნელია საკითხების გათქვეფა ერთმანეთში, ე. ი. ევროპული გემოვნების განმარტების ნაცვლად, შეიძლება ვიკვლევდეთ ევროპულ კულტურას. ევროპული გემოვნების გარკვეული კრიტერიუმების ძიება უთუოდ გავიყვანს უშუალოდ გემოვნების საკითხებიდან. აქ იგულისხმება, რომ ჩვენ უნდა გვქონდეს გარკვეული ფილოსოფიური მაჩვენებლები — რას ნიშნავს საზოგადოება, ევროპა, ევროპული? ეს არის ცნებათა მთელი წრეები— გეოგრაფიული, რასობრივი, რელიგიური ატრიბუტებით. მაშასადამე, ამ ელემენტების განხილვა ნიშნავს ევროპის, ევროპელის ძალზე ფართო ფრონტით მოაზრებას. სახელდობრ, როგორია ევროპის კონტინენტის მნიშვნელობა ადამიანურ ურთიერთობათათვის, საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის, როდესაც ვლაპარაკობთ ევროპის გეოგრაფიულ, რასობრივ, ანთროპოლოგიურ, რელიგიურ, ეთნოგრაფიულ და სხვა ნიშნებზე, რომელთა ერთიანობა ქმნის განვითარების სოციალურ შინაარსს. აქ გარკვეული მინიშნების გაკეთებაა აუცილებელი: ხალხთა რასობრივი, რელიგიური განსხვავებანი ფაქტიურად ამ ფაქტის უარყოფა არავის უცდია, მაგრამ სხვადასხვაგვარი იდეალისტური თეორიები, რომლებიც ცდილობდნენ ხალხთა მეტ-ნაკლები პოტენციური უფლებების გამოკვლევას, მცდარ დასკვნებს იღებდნენ იმიტომ, რომ ცალკეულ მომენტს მთელის მნიშვნელობით წარმოვიდგენდნენ, ცალკეულ თვისებებს დომინანტად აცხადებდნენ. ამ პრობლემის მიმართ მარქსისტული პოზიცია იმას ნიშნავს, რომ ამ ნიშანთა ერთობლივ განვითარებაზე. ერთიან სოციალურ დინამიკაზე. სოცია-

ლური განვითარების დიალექტიკურ პროცესზე უნდა გადავიტანოთ მთელი ყურადღება.

რაც შეეხება რასობრივი და სხვა საწყისი მომენტების მნიშვნელობას, იგი აუცილებელია, როცა ეროვნულ გემოვნებაზე ვლაპარაკობთ, როცა ამა თუ იმ ინდივიდის, პიროვნების გემოვნებაზეა მსჯელობა, ჩვენ საქმე გვაქვს სწორედ გემოვნების ეროვნულ მომენტთანაც. გემოვნების ბუნება ერთსა და იმავე დროს არის ზოგადკაცობრიული და ეროვნული ხასიათისა. პიროვნება საზოგადოების იზოლირებული წევრი არ არის. თვით იგი და ისიც, რაც მას გააჩნია, ეკუთვნის საზოგადოებას. გემოვნების ინდივიდუალობა ნიშნავს სოციალურ ინდივიდუალობას, ანუ ინდივიდუალობისა და ზოგადობის დიალექტიკურ მთელს.

ყოველი არსება შვილია თავისი ეპოქისა, იმ პლანეტისა და საზოგადოდ სამყაროსი, რომელშიც ის ცხოვრობს. ის შვილია მზის, მთვარის, ვარსკვლავების, დედამიწისა და ა. შ. რადგან იგი ყველაფრით უკავშირდება გარესამყაროს. ადამიანის ცნობიერება კი განსაზღვრულია, ცნობიერად არის ქცეული საზოგადოებრივი გარემოს მიერ. ადამიანის გემოვნებაც მსოფლიო გემოვნების მიერ არის აღზრდილი. როგორია გემოვნების მსოფლიო მოძრაობის, გადაცემის სოციოდინამიკა, — ეს ძალზე დიდი საკითხია. ეროვნული გემოვნების ცნება კონკრეტულია გემოვნების ცნებასთან შედარებით, მაგრამ ზოგადია რომელიმე პიროვნების მიმართ. როდესაც უშუალოდ პიროვნების, ერთეული გემოვნების შესახებ ვმსჯელობთ, ეს მსჯელობა დიალექტიკური ბუნებისა არ იქნება, თუ არ გავითვალისწინებთ ადამიანის ინდივიდუალური, ბუნებრივი, თანდაყოლილი მონაცემები.

როგორც ითქვა, გემოვნება გემოვნებად იქცევა სოციალიზაციის შედეგად, მაგრამ ინდივიდი, რომელიც პიროვნებად უნდა იქცეს, წარმოადგენს მონაცემების განუსაზღვრელ თვითმყოფადობას. ზოგიერთ ინდივიდს მეტი პერსპექტივა აქვს, ზოგს — ნაკლები. ყოველ შემთხვევაში, ერთნაირ საზოგადოებრივ გარემოში ყველა ერთნაირ სრულყოფას ვერ აღწევს როგორც გემოვნების, ისე საზოგადოდ სწვა სფეროებში. მაშასადამე, პიროვნების სოციალიზაციაზე რომ ვლაპარაკობთ, იგულისხმება სოციალიზაციის გარკვეული წანამძღვარი, გარკვეული მასალა, რამაც უნდა განიცადოს სოციალიზაცია. ცხადია, პიროვნებებს განსხვავებული ბუნებრივი მონაცემები აქვთ. ეს მონაცემები არ არის თანდაყოლილი იდეა. ეს არის გემოვნების ბუნებისე-

ული უნარი. ყოველ შემთხვევაში, აქედან უნდა დაიწყოს სოციოლო-  
გიამ და ესთეტიკამ.

ამა თუ იმ პიროვნების გემოვნებაზე რომ ვმსჯელობთ, ნებისთ თუ  
უნებლიედ მოვიმარჯვებთ ხოლმე გარკვეულ ანკეტურ კითხვარს,  
კერძოდ, ვინ არის იგი, ვის გემოვნებაზედაც არის ლაპარაკი. უნდა  
ვიცოდეთ რა ეროვნებისაა, რა რწმენის მატარებელია და ა.შ.

სხვადასხვაგვარი ბუნება სხვადასხვა ელფერით აყალიბებს ჩვენს  
მიმართებებს. სხვადასხვაგვარია დედამიწის ზედაპირი, შესაბამისად  
სხვადასხვაგვარი ელფერის მატარებელი ჩვენი აღქმის უნარები და  
ამ აღქმათაგან შექმნილი ეროვნული სიმბოლოები. მაგალითად. ვარდს  
იაპონელები უყურებენ, როგორც უბრალო კვირინჩხალს, მეორე  
მაგალითი: „კატაბალახას, რომელიც ინგლისელთათვის უმთავრესად კა-  
ტბზე ქარაგმია, იაპონელებში უჭირავს ვარდის კოკორის ადგილი,  
როგორც საყოველთაოდ აღიარებული მეტაფორა ქალის ადრეული  
გაფურჩქენისა.“<sup>7</sup>

გემოვნების ეროვნული ნიშნების კვლევას მიყვავართ იმ ელ-  
მენტების ძიებისაკენ, რომელნიც მთელ ეროვნულ ხასიათს ქმნიან.  
ამ მთლიან ეროვნულ ნიშანთვისებათაგან გამოდის ესთეტიკური გე-  
მოვნება, მაგრამ ეს არის მსჯელობა ადამიანთა გარკვეული ჯგუფის  
მონაცემების შესახებ. აქ პიროვნების ესთეტიკური გემოვნების ძი-  
რები ჯერ კიდევ არ არის დაკონკრეტებული. მაგრამ ერთი რამ  
ცხადია — ეროვნული მომენტი გემოვნებაში არის ძალზე დიდი ოჯა-  
ხის. ერის ბუნებრივი მონაცემები ესაა ერის გემოვნების საკითხი,  
მაგრამ თუ კონკრეტულად დგება საკითხი ამ ერის წარმომადგენლის  
შესახებ, მაშინ სხვანაირადაც ეძებენ მის ძირებს.

დიდი ადამიანის ბიოგრაფი კვლევას იწყებს შორიდან, ამ დიდი  
ადამიანის წინაპრებიდან. ეს ინტერესი შემთხვევითი არაა. აქ არის  
ის ინტერესი, რომელიც ძირებისაკენ მიდის, წარმომავლობის იდუ-  
მალებას არკვევს და ამავე დროს მისი ნამდვილობის გამართლებასაც  
ეძებს. შემთხვევითი არც ის იყო, რომ ისეთი ტიტანები, როგორე-  
ბიც იყვნენ ბალზაკი, გოეთე, ტოლსტოი და მრავალი სხვა თავიანთი  
წინაპრების ძიებით იყვნენ გართულნი, თავიანთ გვარიშვილობაში  
ეძებდნენ საკუთარი დიდპიროვნული თვისებების ახსნას.

გარკვეული კუთხით საგულისხმოა, თუ როგორია შთამომავლობითი  
გადაცემა მხატვრული ნაკადისა. მაგალითად, ფეიტ ბახი, რომელიც  
XVI საუკუნეში ტიურინგიაში ცხოვრობდა, მუსიკოსი იყო, 1750 წელს

მისი შთამომავლობის საგვარეულო კონცერტზე შეიკრიბა 128 წევრი. უმრავლესობა ასრულებდა საერო და საეკლესიო სიმღერებს, ყოველ შემთხვევაში 57 მათგანი იყო მუსიკოსი, მათ შორის 29—გამოჩენილი. სებასტიან ბახიც მათ რიცხვს ეკუთვნოდა.<sup>8</sup>

ჩვენ აქ არ შევხებით საკითხს იმის შესახებ, რამდენად სწორი იყო გემოვნების წარმომავლობის, ძირების ასეთი ძიება, მაგრამ რაც შეეხება საწყის ძიებას წინაპართა შორის, ამას საფუძველი აქვს. მაგრამ ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს გენეტიკური ნიშანი იმას ნიშნავდეს, რომ ნიჭი გადადის მემკვიდრეობით. არა, გენეტიკური ინტერესი ნიშნავს ბიოფსიქიკური წინაპირობების კვლევას. სახელდობრ, როგორია ტემპერამენტის, რომელიმე გრძნობითი უნარის ინტენსივობა წინაპრებში. მუსიკალურ სამყაროში სმენის მემკვიდრეობითობის ნიშნები ხშირად მართლდება, ხშირად არა, მაგრამ არის სულიერი მოღვაწეობის მთელი რიგი სფეროები, რომლებიც წინაპართაგან არავითარ მემკვიდრეობას არ გვიჩვენებენ.

#### ანთეპიკური ალჰრდა როგორც ანბნალური პრობლემა

აქტუალობის ცნება ორი ასპექტით გვაინტერესებს: აქტუალობა (სადღეისობა) ნიშნავს იმას, თუ რა საკითხებია დღეს პირველ რიგში განსახილველი თვით მეცნიერების ინტერესებისათვის. მეორე შემთხვევაში კი — თუ რა საკითხებია ყურადსაღები თვით საზოგადოებისათვის. ე. ი. ასე თუ ისე უნდა განვასხვავოთ პრობლემათა მეცნიერული და საზოგადოებრივი აქტუალობა.

ესთეტიკას ორი ათას ხუთას წელზე მეტი ხნის ისტორია აქვს. მუდამ ჰქონდა მას აქტუალური პრობლემატიკა. თქმა იმისა, თუ როდის რა საკითხები იყო აქტუალური — ძალიან პირობითია. ესთეტიკისათვის, გარკვეული აზრით, ყველა საკითხი აქტუალური იყო, რომელსაც ის იკვლევდა და მეცნიერული მნიშვნელობა გააჩნდა. ერთი მხრივ, აქტუალობა მეცნიერების არსშივე ძევს, მეორე მხრივ, მას მოითხოვს საზოგადოებრივი საჭიროება. თუმცა ეს არ არის აუცილებლად მეცნიერების შინაგანი არსის დაპირისპირება ცხოვრების კანონებთან. მაგრამ ისიც ცხადია, რომ მეცნიერებისა და ცხოვრების კანონები იდენტურნი არ არიან.

საზოგადოებას სჭირდება აზრი — როგორ აქციოს ადამიანი მშვენიერ ადამიანად. ასეთი მოთხოვნის აუცილებლობამ წარმოქმნა

ესთეტიკა, ესთეტიკური აღზრდის თეორიები. რა არის მშვენიერი? — ეს კითხვა მხოლოდ მეცნიერებს კი არ გასჩენიათ. ეს კითხვა ჩნდებოდა, ჩნდება და მუდამ გაჩნდება კულტურის სამყაროში.

ესთეტიკის მეცნიერებაში პრობლემათა შინაგანი აქტუალობა და საზოგადოებრივი აქტუალობა ყველაზე ნათლად თანხვედება ერთმანეთს სწორედ ესთეტიკური აღზრდის თეორიაში. საზოგადოებას ესთეტიკისაგან პირველ რიგში სწორედ ის აინტერესებს, თუ როგორ უნდა აღიზარდოს ადამიანში მშვენიერების გრძნობა.

თუ ფილოსოფიამ თავისი მოღვაწეობა აქტუალობის იმნაირი ნაშნით წარმართა, როგორადაც ეს ჩვენ უბრალო მეტყველებაში გვესმის, მაშინ ფილოსოფია თავის შინაგან ლოგიკას უღალატებს და იგი უნდა გამოვაცხადოთ დღეთა ცვალებადობის მორჩილად. ფილოსოფია კი ხვალისკენ უნდა უსწრებდეს საზოგადოებრივ ცნობიერებას, მის რეალურ, სადღეისო ინტერესებზე დაყრდნობით.

ამგვარად თუ მივუდგებით ფილოსოფიას და მის დვიძლ დისციპლინას, ესთეტიკას, მაშინ, როგორც უკვე ითქვა, ესთეტიკაში აქტუალურია ყველა პრობლემა, რომელიც მეცნიერულად ღირებულია და ამ მეცნიერების შინაგანი ლოგიკითაა ნაკარნახევი.

ახლა ჩვენ თითქოს ზელოვნურად შევკმენით წინააღმდეგობა. ჯერ ესთეტიკაში მნიშვნელობა მივიანიჭეთ აქტუალობის საკითხს და ახლა თითქოს მოხსნის მუქარის ქვეშ დავაყენოთ იგი, რომ თითქოს ფილოსოფია, ესთეტიკა თუ დღის მსახური იქნება, მომზადებული ვერ წარსდგება ხვალის წინაშე და ამდენად აქტუალობის საკითხის გარკვევაც ფილოსოფიისათვის თითქოს მნიშვნელობას კარგავს. არა, პრობლემის ქეშმარტი ფილოსოფიური აქტუალობა ნიშნავს სადღეისო ინტერესების გათვალისწინებისთანავე ხვალინდელი დღის ინტერესთა გააზრებას. მაშასადამე ეს ნიშნავს დღევანდელსა და ხვალინდელს შორის კავშირის აღმოჩენასაც.

ესთეტიკის მეცნიერებას თვითონ აქვს შინაგანი მართვის ძალა, თვითონ სვამს პრობლემის შემდეგ პრობლემას, რომელსაც ესთეტიკოსები გრძნობენ არა მხოლოდ საზოგადოებისაგან დღევანდელი დღის შეკვეთებით, არამედ იმ მოთხოვნილებებით, რაც მეცნიერებას თავისი შინაგანი ლოგიკით სჭირდება, მაგრამ თუ ჩვენ ფილოსოფიის, ესთეტიკის საქმე მხოლოდ თავის შინაგან მმართველს ჩავაბარეთ, მაშინ ფილოსოფია უნდა მოეწყვიტოთ საზოგადოებრივ ყოფიერებას და იგი, ასეთ შემთხვევაში, თვითმიზნური გახდება. ფილოსოფიას კი თავის

ნაქუქში ყოფნა არ უნდა. მას სურს სიბრძნის ნაყოფი მიაფრქვიოს ქვეყანას და ამით თავისი სიდიადით დასტკბეს. არავითარი სიბრძნე არ არის ჩაკეტვისათვის გამიზნული.

როგორც ითქვა, ფილოსოფიაში აქტუალობა ნიშნავს იმ პრობლემის პირველ პლანზე წამოწევას, რომელიც დღეს განსაკუთრებით აიტაცა საზოგადოებრივმა ცნობიერებამ, მაგრამ, მეორეს მხრივ, სადღესო შეკითხვები, დღევანდელი სურვილები განუწყვეტელ კავშირშია ესთეტიკის მეცნიერების შინაგან ლოგიკასთან. ესაა ნამდვილი დიალექტიკური კავშირი, როგორც მეცნიერების განვითარების პირობა. ე. ი. ესთეტიკამ უნდა აღმოაჩინოს კავშირი დღევანდელობასა და მარადიულს შორის.

უძველესი დროიდანვე კაცობრიობის საუკეთესო მოაზროვნენი დაჟინებით ეძიებენ მშვენიერების არსებას. უცვლელია ამ მეცნიერების საძიებელი ობიექტის შინაარსი. იცვლება მისი ძიების ფორმები. მარადიულია მშვენიერების არსება და მისდამი ესთეტიკის კვლევის ინტერესები, მაგრამ ცვალებადია კვლევის ფორმები და ამ ფორმათა სხვადასხვაობის, ამ ფორმათა განვითარების ისტორია არის სწორედ მშვენიერების შესახებ აზრის ისტორია, ესთეტიკის ისტორია.

ის ფაქტი, რომ მშვენიერება მშვენიერებად რჩება ყოველთვის, ის ფაქტი, რომ არ ცხრება ესთეტიკის მეცნიერების ჟინი მისი იდუმალების ამოხსნისათვის, ნიშნავს იმას, რომ ესთეტიკას აქვს, გარკვეული აზრით, დროისაგან დამოუკიდებელი თვისებანი და ამიტომაცაა, რომ საუკუნეები არ ახდენს ცვლილებას ესთეტიკის მეცნიერების ბუნებაში, არ იცვლება ესთეტიკის არსი, მაგრამ აქტუალობა იმასაც ნიშნავს, რომ ამ უცვლელ ობიექტს ცვალებადი დრო სხვადასხვანაირად უყურებს. მშვენიერება გვაინტერესებს დღევანდელობის თვალთ — ეს ნიშნავს სწორედ საკითხების აქტუალობას, საზოგადოებრივი პოზიციებიდან მეცნიერულ პრობლემათა გააზრებას.

ბუნებრივია, ასე თუ ისე გვევალება უფრო კონკრეტული მითითება — რა მიგვაჩნია ნომერ პირველ პრობლემად ესთეტიკაში. ასეთ პრობლემად მიგვაჩნია ის, რაც ასე თუ ისე ხშირად იყო ესთეტიკის ისტორიის ყურადღების ცენტრში, მაგრამ არა ყოველთვის. ეს არის ადამიანის ესთეტიკური აღზრდის საკითხი. ასეთი პრობლემა: მაგალითად, არ იყო აქტუალური ისეთი დიდი ესთეტიკოსების შემოქმედებაში, როგორც იყვნენ კანტი, გოეთე, ჰეგელი და სხვები:

მაგრამ იმავე აზრს ვერ ვიტყვით შილერის ესთეტიკური მოძღვრების მიმართ

მარქსამდელ ფილოსოფიაში, ფილოსოფოსთა უმეტესობის აზრით, ცხოვრება მიდის თავისი გზით, ხელოვნებაც ცხოვრებასთან კავშირშია, მაგრამ მას არა აქვს ცხოვრებაზე ზემოქმედების, წარმმართველი ძალა. ფილოსოფია ხსნის მოვლენათა არსებას და მას არავითარი სერიოზული კორექტივი არ შეაქვს ადამიანისა და ცხოვრების ბუნებაში. გოეთეს მიაჩნია, რომ ხელოვნებას არა აქვს ეთიკური ფუნქცია და ამდენად ხელოვნების აღმზრდელი მნიშვნელობას იგი მაინც-ღამაინც არ ცნობს. გოეთეს აზრით, ბუნების გენიის გვირგვინს წარმოადგენს „მშვენიერი ადამიანი“. მაგრამ ეს მშვენიერი ადამიანი ჩვენ კი არ შეგვიძლია შევქმნათ, ეს ბუნების საქმეა, თავისთავად არსებული გარემომცველი სინამდვილის საქმეა და ამდენად აქ აღზრდის პროცესები გარედან შეტანილი რამ არ შეიძლება იყოს. თუმცა გოეთეს აღზრდის თვალსაზრისის ასეთი კონკრეტიზირება მაინც ცალმხრივია, რადგან საწინააღმდეგო დებულებებიც შეიძლება წამოყენებული იქნეს თვით მისი შემოქმედებიდან.

ქმედითობის მეცნიერული დახასიათებისათვის საჭიროა იმის გახსენება, რომ ეს აღზრდის პრაქტიკისა და თეორიის ხასიათშივე ძვეს. ვიკით, რომ ადამიანს მრავალი მეცნიერული დისციპლინა სწავლობს: ვერავინ გაბედავს ზუსტად დაასახელოს — რამდენი, არა იმიტომ, რომ მისი ჩამოთვლა მათემატიკურ უსასრულობაში გადადიოდეს. ვერ ვიტყვით, რომ ადამიანს სწავლობს, ვთქვათ, ასზე მეტი დისციპლინა. ასამდე დათვლა კი არავის უჭირს. მაგრამ როცა ვამბობთ — ადამიანს შეისწავლის მრავალი მეცნიერული დისციპლინა, ეს არის იმ უზუსტობისაგან დამზღვევი სიტყვა, რომლის გამო ჩვენ არ შეგვიძლია თქვა — რომელი მეცნიერება არ შეისწავლის ადამიანს. ზოგადად მაინც შეიძლება ჩვენთვის საგულისხმო მიმართებით ადამიანის შემსწავლელი ფილოსოფიური დისციპლინები ორ ჯგუფად წარმოვადგინოთ: 1. დისციპლინები, რომელთათვის პირველი კითხვაა — ვინ არის ადამიანი? 2. დისციპლინები, რომელთათვის პირველი კითხვაა — როგორი უნდა იყოს ადამიანი?

ცხადია, კითხვაზე — როგორი უნდა იყოს ადამიანი? — პასუხი მას შემდეგაა შესაძლებელი, რაც ასე თუ ისე პასუხი გაეცემა კითხვას — ვინ არის ადამიანი? ეს ორი მომენტი ერთმანეთს ვერ მოსწყდება. აქ საკითხი დგას მეცნიერული აზრის პირველადობის შესახებ.

თეორია, რომელიც გარდაქმნის თეორიას, არსებითად აღზრდის თეორიაცაა. გარდაქმნელობა ფილოსოფიური თეორიისა ნიშნავს არამხოლოდ სინამდვილის, საზოგადოების განვითარების კანონების სწორად შემეცნებას, არამედ მაკონსტრუირებელი მეცნიერული აზრის შექმნას. მაშასადამე, ამოცანაა გავიგოთ არამხოლოდ ის, თუ რა არის პოვლენა. არამედ ის, თუ როგორი უნდა იყოს მოვლენა.

აღზრდის თეორიული თვალსაზრისი, ვის მიერაც არ უნდა ყოფილიყო იგი გამოთქმული, ყოველთვის ნიშნავდა ცვლილების ცდას. აღზრდის თეორია ნიშნავს ადამიანის უნარების არამხოლოდ შემეცნების სურვილს, არამედ გარდაქმნის სურვილს. მაშასადამე, აღზრდის ყოველ მოძღვრებას ეს წყურვილი გარდაქმნელობისა თავისთავად აქვს. ეს წყურვილი, მარქსისტული თვალსაზრისით, იყო მკვერმეტყველური გარდაქმნის სურვილი. მაგრამ ფილოსოფიის ისტორიის ხაზს რომ შევადაროთ ესთეტიკური აღზრდის ისტორიის ხაზი, ვფიქრობთ, რომ აქ გაცილებით უფრო მეტი ქმედითობის მისწრაფებას ამოვიკითხავთ. ასეთია პითაგორადან დაწყებული თითქმის ყოველი მოაზროვნის მიდრეკილება. პლატონის „სახელმწიფო“ გაკვირვებას იწვევს თავისი ესთეტიკურ-სოციოლოგიური რეცეპტებით; მრავალ აზრს დღესაც არ დაუკარგავს მნიშვნელობა. ასეთი ქმედითობისადმი მისწრაფება დამახასიათებელი იყო, საზოგადოდ, ანტიკური მოაზროვნებისათვის, ესთეტიკური აღზრდის საკითხებს როცა ეხებოდნენ. ამ მხრე. კრიზისულ პერიოდს წარმოადგენს შუა საუკუნეები. საგულისხმოა აგრეთვე ერთი გარემოებაც. ისტორიაში იშვიათია მოაზროვნე, რომელსაც ესთეტიკურ-პედაგოგიური სურვილი ასე თუ ისე არ გამოეხატოს. დიდ მოაზროვნეთა მრავალპლანიან მოღვაწეობაში, ჰუმანისტურ მისწრაფებებს ყველაზე ნათლად მათი ესთეტიკური და ეთიკური აღზრდის შეხედულებებში ამოვიკითხავთ. მშვენიერების გრძნობის აღზრდის აუცილებლობა ჰუმანიტ ჰუმანიზმს, კაცობრიობისადმი ამ მოაზროვნეთა სიყვარულს გვიმხელდა ყოველთვის. ესეც მოწმობს იმას, რომ ესთეტიკური აღზრდის ისტორია დიდ მოაზროვნეთა ნატიფი სულის შემოქმედებაა. მარქსამდელი ესთეტიკური აღზრდის თეორიები სხვა კლასიკური დისციპლინებისაგან თუმცა გამოირჩეოდა ქმედითობისადმი მისწრაფებით, გარდაქმნელობის ინტერესებით, მაგრამ ისინი მკვერტელობის ფარგლებს ვერ გასცდნენ.



ქვეშარტი ესთეტიკური აღზრდა მაშინ იქნება მიღწეული, როცა ადამიანის ესთეტიკური აღზრდილობა მკვეთრად არც იქნება გამოჩეული მის თვისებებში. უნდა გავვიხედოთ კიდევ ზღვარის პოვნა, სად მთავრდება აღზრდის წმინდა ესთეტიკურობა, სად იწყება ადამიანის ეთიკურობა. ადამიანის დახვეწილი, ფაქიზი გემოვნება მაშინ არის ქვეშარტიად მაღალადამიანური ღირებულებისა, თუ იგი კეთილშობილურ სულს, მთლიანპიროვნულ ღირსებებს ესადაგება, როცა ესთეტიკურობა პიროვნებაში შთანქმულია, ე. ი. ესთეტიკურობა ჩაწნულია მის ზნეობრივ სახეში, მის ინტელექტუალურ მისწრაფებებში...

ესთეტიკური აღზრდის თანამედროვე თეორიები განსაკუთრებით მიმართული არიან პრაქტიკულ სინამდვილეზე უშუალო ზემოქმედებისთვის. იმის მიხედვით, თუ რა კონკრეტული ასპექტი აინტერესებს ესთეტიკური აღზრდის თეორიას, წინასწარ დაზუსტებას საჭიროებს კვლევის სფერო და მეთოდი, სახელდობრ, რომელ დისციპლინასთან საზიარო პრობლემას იკვლევს იგი. ფილოსოფიური დისციპლინები. ფსიქოლოგია, სოციოლოგია და ა.შ. ესთეტიკის აუცილებელი პარტნიორებია. ესთეტიკური აღზრდის ადრინდელი თეორეტიკოსებიც არ იყვნენ „წმინდა“ ესთეტიკოსები იმ აზრით, რომ არც ისინი იფარგლებოდნენ სხვა დისციპლინებისაგან. მაგრამ დღეს ესთეტიკური აღზრდის თეორია აცხადებს, რომ მას დამოუკიდებლად არ შეუძლია იკვლიოს თანაზიარი პრობლემები.

აღზრდის ფილოსოფია მრავალ შტოს იკეთებს. მრავალნაირ მეცნიერებებსაც იმეზობლებს, ინათესავენს. მაგალითად, ბუნებრივ-ესთეტიკური თანდაყოლილობის საკითხიდან, აღზრდის ფილოსოფიის ამ უზოგადესი საკითხებიდან პირდაპირ მივდივართ ფსიქოლოგიისაკენ.

ესთეტიკური აღზრდის სირთულე სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მისთვის არ არსებობს აბსტრაქტული აღსაზრდელი. მისთვის არსებობს ადამიანი, რომელსაც მკვეთრად აქტიური მხედველობითი შეგრძნებები აქვს. მისთვის არსებობს მუსიკალური სმენითა და გრძობით დაჯილდოებული ადამიანი. ბუნებრივი ჯილდო აღსაზრდელს ყოველთვის იმთავითვე როდი ემჩნევა (ამ შეთხვევაში ჩვენ შემოქმედი ტალანტის აღზრდაზე არა გვაქვს ლაპარაკი).

რა თქმა უნდა, ესთეტიკური აღზრდის ორგანიზატორები და ფსი-

ქოლოგები ყოველი ბავშვისათვის ახალ სისტემას ვერ შექმნიან. არსებობს ზოგადსაყოველთაო საშუალებები. მაგრამ არსებობს და აუცილებელია ინდივიდუალური მეთოდებიც, რომელთა მეშვეობით შესაძლებელია აქტიური ესთეტიკური უნარის გამომუშავება. მაგრამ ესთეტიკური გრძნობის აღზრდა არ გულისხმობს შემოქმედებითი უნარის აღზრდის საკითხს. ესთეტიკურ აღზრდას აინტერესებს შემოქმედის გემოვნების განვითარების საკითხი. ესთეტიკური აღზრდა თავის თავისთვის არის მიზანი, აღზრდის სხვა ფორმებისათვის კი დასაყრდენი საშუალება. საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ზნეობრივი გარდაქმნის მიზნით შემოღებული კანონები სილამაზის საშუალებით აღწევდნენ სწრაფ განხორციელებას. სილამაზე არის ის ანდამატი, რომელიც მიმზიდველს ღდის ბოროტებასაც კი. აღზრდის იდეალი კი ის არის, რომ სილამაზე მუდამ სიკეთის ფორმა იყოს.

ლიკურგეს მთელი ოსტატობა სპარტანელებისათვის, სოლონისა და პერიკლესი — ათენელებისათვის მნიშვნელოვანწილად კანონების სილამაზის პრინციპებით შექმნაში მდგომარეობდა. ზოგჯერ სპარტასა და ათენში გარკვეული კანონი ინერგებოდა კანონის მოხერხებულობის, გონებამახვილობის და სილამაზის გამო. დღევანდელობის თვალთ ეს კანონები განცვიფრებას იწვევს თავისი ღირსებებით, უბერებლობითაც და გულუბრყვილობითაც, მაგრამ აქ, შეიძლება ითქვას, ყველაფერს წარმართავდა კალოკაგათია.

ესთეტიკური აღზრდა სოციალური ფსიქოლოგიის თანაზიარი პრობლემაცაა იმიტომ, რომ ესაა პიროვნების მთლიანი სოციალიზაციის დიალექტიკური მომენტი, დიალექტიკურია და არა მექანიკური იმიტომ, რომ ესთეტიკური აღზრდა პიროვნების სოციალიზაციის პროცესში ცალკე არ არის, იგი შთანთქმულია აღზრდის ყველა სახეობაში. აღზრდის ვერც ერთი ფორმა ვერ მიაღწევს ეფექტს თუ ემოციურ, ესთეტიკურ საშუალებებს არ მიმართა. ესთეტიკური აღზრდა აღზრდის ყველა სხვა სახეობათა მასტიმულირებელი ძალაა.

ჩვეულებრივი მნიშვნელობით სიტყვა ბუნებრივი დადებითი მნიშვნელობისაა. მაგრამ ფილოსოფიის ენაზე არაფერია ბუნებრივზე უფრო ფაქიზი და უფრო საზიზღარიც.

ცნობილი აზრია: გონების კანონები მტრულად არიან განწყობილი გრძნობის კანონებისადმი.

გონება მიისწრაფვის ერთიანობისაკენ, გრძნობა — მრავალფეროვნებისაკენ. ეს მტრობა მხოლოდ მტრობად არ რჩება. ცნობიერება ამ

მტრობიდან დიალექტიკურ ერთიანობას ქმნის. ეს დიალექტიკურობა კარგად მოჩანს ხელოვნების მაგალითზე, მშვენიერების მაგალითზე, რომელიც სწორედ გრძნობა-გონების ერთიანობას, ჰარმონიას ქმნის.

მაგრამ გონებისა და გრძნობების შეხვედრას უფრო ნარტივი ფორმებიც მოეპოვება. მთელი რიგი მოქმედებებისა, ნააზრვეისა თავის დასაბამშივე, სიკეთის შუამავლობით თანხმობაშია გონების კანონებთან. ამ შემთხვევაში ჩვენი გულიდან მომავალ გრძნობებს გულწრფელს ვუწოდებთ.

ბუნებრიობის საკითხი, ცხადია, გვაინტერესებს ყოველთვის, როცა აღზრდაზეა ლაპარაკი.

ეკლესიის აზრით, ადამიანი ბუნებით ბოროტია. ღმერთი, სული არის მისი ხსნის სამყარო, სადაც ხორციელი მიდრეკილებებია, ყოველივე ბოროტებანი იქ იჩენს თავს. განმანათლებლობა დაუპირისპირდა ამ აზრს და მიიჩნია, რომ ადამიანი კეთილი საწყისია. ზოგიერთი ფილოსოფოსის მიხედვით კი ადამიანი ზოგიერთი კეთილი და ზოგიერთი ბოროტი საწყისით იბადება.

ვინაიდან ეკლესია ფიქრობდა, რომ ადამიანი ბუნებით ბოროტიაო, იგი ცდილობდა ადამიანში ბუნების დათრგუნვას. რადგან განმანათლებლობა ფიქრობდა, რომ ადამიანი ბუნებით კეთილი იბადებაო, ამიტომ ადამიანში ბუნებრიობის განვითარება ითვლებოდა აღზრდის მიზნად. შიღერი ემყარება ფიქტეს აზრს ადამიანის ბუნების კეთილი დასაბამის შესახებ: „შეიძლება ითქვას, რომ ყოველ ადამიანში არის როგორღაც წინასწარი საწყისი და დანიშნულება იყოს იდეალური, წმინდა ადამიანი და მისი ყოფიერების დიდი ამოცანა მდგომარეობს იმაში, რომ ყოველგვარი ცვლილების დროს ის მაინც უთანხმდებოდეს მის უცვლელ ერთიანობას“.

ბუნებრიობა, როგორც უშუალოა, დადებითი მნიშვნელობით არის გულწრფელობა. ბუნებრიობას დაფასება ხვდა წილად ცივილიზაციის პირობებში. ცივილიზაცია თავისთავად არ არის ბუნებრივი ცხოვრების წესი.

ბუნებრიობის საკითხმა ესთეტიკაში გულუბრყვილობის, მიაშიტობის ცნების მნიშვნელობა მიიღო. ეს არის გულითადი მიმართება, რომლის შინაარსი არის არა კვლევა-ძიება, ჩხრეკა რაღაცისა, არამედ ნდობა, სიყვარული. ბუნებრიობა მას იმიტომ ჰქვია, რომ ეს არის ბუნების ისეთი იმპულსებით ნაკარნახევი მიდრეკილება სიკეთისადმი, რომელ-

ბიკ სიყალბეს გამოორიცხავს. როგორც ითქვა, გული ადამიანისა ყრველგვარი საზიზღრობის წყაროც არის. მაგრამ ბუნების ის კეთილი ხმა გადაკეთებას არ საჭიროებს, არ გვძაბავს და მოტყუების საშიშროების წინაშე არ გვაყენებს. მაშასადამე, ორგვარი ბუნებრიობა გამოგვივიდა. ერთია დადებითი და მეორეა — უარყოფითი. დადებითი ბუნებრიობა ეს არის ის იმპულსები, რომელიც ზნეობრივ კეთილ არსს გამოხატავს, ხოლო ბუნებრივ-უარყოფითი არის ის, რომელიც ზოგადობისაგან კონკრეტულის მოწყვეტას ცდილობს და ყველაფერი მიჰყავს თავისი კერძო „მე“-საკენ.

### მითოლოგიის მნიშვნელობა ანთროპოპური აღზრდის პროცესში

მითოლოგიას გარკვეულ ისტორიულ ეტაპზე პიროვნების წარმმართველი ძალა ჰქონდა. მითოლოგია იგივე რელიგია იყო, შემდეგ კი გაიყო მითოლოგიისა და რელიგიის გზები. დღეს მითოლოგიურ სამყაროს კაცობრიობისათვის რწმენის ძალა არ გააჩნია. დღეს მითოლოგია — ეს არის კაცობრიობის კულტურის ისტორიაში განსახორციელებელი სამყარო. მითოლოგია დღევანდელი ადამიანისათვის კულტურის ისტორიის სიუჟეტია, ურომლისოდაც არც ისტორიის გაგება შეიძლება.

ძველი ბერძნები მითოლოგიურ სამყაროს გულით, მრწამსით განიცდიდნენ. ის იყო მათი ფიქრების, აზრების ქცევების რეგულატორი. განვითარების შემდგომ ეტაპზე ფილოსოფიასა და მითოლოგიას შორის ბრძოლა გაჩაღდა. ჰემმარიტებისათვის ბრძოლამ, როგორც ამბობენ, მითოსი გადაიყვანა ლოგოსში.

მითოლოგიას ჩვენი ეპოქისათვის, ესთეტიკური აღზრდის თვალსაზრისით, დიდი მნიშვნელობა აქვს. მითოლოგიის გარეშე შეუძლებელია ხელოვნების ისტორიის გაგება. გარდა ამისა ამ მითებს დღესაც არ დაუქარგავთ უმუშალო ესთეტიკური მნიშვნელობა. მითოლოგიაც იყო მიზეზი იმისა, რომ მარქსი ბერძნულ ეპოსს მიუწვდომლობის ნიმუშად თვლიდა. როდესაც ჩვენ ვამბობთ, რომ მითებს დღეს წარმმართველი ძალა არ გააჩნიათ, იგულისხმება მსოფლშეგარძნებითი, რწმენითი და არა ესთეტიკური ძალა.

მითის შესახებ ცნობილი აზრია: მითი მორალს არ ასწავლის. ცნობილია აგრეთვე მეორე, ერთის შეხედვით საწინააღმდეგო აზრი, რომ მითი ეს არის „ადამიანური გვარის პედაგოგია“ (ჰეგელი). ამ გამოთქ-

მებს შორის გარეგნულად წინააღმდეგობა ჩანს, შინაარსობრივად კი არა.

ბერძნული მითოლოგია ჩვენს მორალს არ ემთხვევა. ბერძნული მითოლოგიის მორალი ჩვენს ენაზე ამორალიზშია. ეს არის ადამიანური ვნებების შეუზღუდავი თავისუფლება.

მითოლოგიური სამყარო ფანტაზიის ნებივრობის, სილადის სამყაროა, რომელსაც ჯერ არ განუცდია რეფლექსიის წამლეკავი ძალა. ამიტომაცაა იგი პოეტური, ხალხური ფანტაზიის არაცნობიერი — მხატვრული ნაყოფი. მითი, მარქსის მიხედვით, არის „ბუნება და თვით საზოგადოებრივი ფორმები, უკვე გადამუშავებული არაცნობიერი მხატვრული სახით ხალხურ ფანტაზიაში“. ამიტომაცაა მითი „ადამიანური გვარის პედაგოგია“ (პეგელი). ძველი ბერძნებისათვის მითოლოგიურ-რელიგიურ წარმოდგენებს უშუალო წარმმართველი ძალა ჰქონდა, იგი იყო მათი მსოფლმხედველობა, მსოფლშეგრძნება. ეს სამყარო ზრდიდა ბერძნების ცნობიერებას სილამაზის კანონებით და ამიტომაც უწოდებენ ბერძნულ რელიგიას „სილამაზის რელიგიას“.

თითქმის არ მოიპოვება მნიშვნელოვანი მითი ძველ ბერძნულსა და ბიბლიურ თქმულებებში, რომელიც რენესანსიდან მოყოლებული უახლოეს დრომდე ხელოვნებათა ყოველ დარგს არ გამოეხატოს.

დღეს ესთეტიკურ აღზრდაზე, ისტორიულ კულტურასთან, კლასიკურ ხელოვნებასთან მოზარდი თაობის თანაზიარობის შესახებ ზედმეტია ლაპარაკი, თუ სკოლის ასაკშივე ბავშვებს არ მივაწოდეთ მითოლოგიური სიუჟეტები. არც ისე დიდი ხნის წინათ გამოცემულ, ძალზე მნიშვნელოვანი წიგნის „Зарубежная детская литература“ წინასიტყვაობაში ვკითხულობთ: „ბერძნულ მითებთან საბჭოთა მოსწავლეების გაცნობა ჩვეულებრივად იწყება ძველი მსოფლიოს ისტორიის შესწავლისას. ბიბლიური მითები ჩვენი ბავშვებისათვის უმეტეს შემთხვევაში თითქმის უცნობია. ეს აიხსნება იმით, რომ საუკუნეების განმავლობაში ჩვენს დრომდე ბიბლია ქრისტიანული ეკლესიის მიერ გამოყენებული იყო როგორც „ღვთაებრივი წიგნი“, თუმცა ის ქრისტიანობამდე კარგა ხნით ადრე წარმართობის დროს შეიქმნა მრავალი ხალხის წარმოსახვის წყალობით. ისტორიულ მეცნიერებათა განვითარების გამო XX საუკუნეში, არქეოლოგიური გათხრების, ტექსტების ლინგვისტური გამოკვლევებისა და სხვა მიზეზებით ბიბლიამ დაკარგა თავისი „სიწმინდე“. მკვლევარებმა დაადგინეს, რომ იგი შედგება მთელი რიგი ისტორიული

დოკუმენტებისაგან, კანონების, მითების და ლეგენდებისაგან. ყველა ეს წყარო გაერთიანებულია შემდეგ დროში<sup>9</sup>.

შესანიშნავად ამბობს პროლეტარული მწერლობის დიდი წარმომადგენელი მაქსიმ გორკი: „მე ვამტიციებ, რომ ბიბლიური ზღაპარი ჰაბუკი დავითის გოლიათთან შერკინებისა, ლეგენდა პერსეუსის შესახებ და ყველა ზღაპარი ამ თემაზე შექმნილი იყო ბავშვებისათვის, მოთხრობილი იყო ბავშვებისათვის და ზრდიდნენ მათში სპარტაკებს, ფრა-დო-ლიჩნოსა და სხვა რევოლუციონერებს“<sup>10</sup>.

საბჭოთა პედაგოგები, დასახელებული წიგნის ავტორები, მაღალ შეფასებას აძლევენ ზენონ კოსიდოვსკის წიგნის „ბიბლიური თქმულებების“ მნიშვნელობას. დასახელებულ წიგნში ნათქვამია: „კოსიდოვსკის წიგნს აქვს დიდი მნიშვნელობა არა მხოლოდ ძველი ხალხების კულტურული მემკვიდრეობის გაგებისათვის, არამედ ახალგაზრდობის ანტი-რელიგიური აღზრდისათვის“<sup>11</sup>.

საყურადღებოა აგრეთვე იმავე წიგნის შესახებ გამოთქმული შემდეგი აზრი: „ეს ზრდის მკითხველში ენობრივ კულტურას, ეპოქის გრძნობას, რომელიც, როგორც წესი, არ გააჩნია მოზარდს, იგი ეხმარება ბავშვებს განიმსჭვალონ ძველი ხალხების შრომითი და აზროვნებითი პროცესებისადმი პატივისცემის გრძნობით. და კიდევ ერთი არანაკლებ მნიშვნელოვანი მხარე ამ წიგნის აღმზრდელობითი და განმანათლებლობითი მნიშვნელობის შესახებ: იგი აფართოებს მოზარდის გონებრივ ჰორიზონტს, საშუალებას აძლევს მას გაიგოს მოგვიანო პერიოდის ხელოვნება, რომელიც დაკავშირებულია ბიბლიურ სიუჟეტებთან“<sup>12</sup>.

### მ ი ბ ა ძ ვ ა

როგორც ითქვა, ბავშვის ესთეტიკური აღმზრდელია მთელი გარემო. გრძნობების ესთეტიკური ფორმირების პროცესში მონაწილეობს ყველაფერი, რასაც ის ხედავს, რასაც ის ისმენს...

მიბაძვის შესახებ ბევრი რამ თქმულა პლატონთან, არისტოტელესთან, შილერთან და სხვებთან. მას სწავლობენ ფსიქოლოგები, ყველაზე ღრმად მას გრძნობენ ხელოვანნი.

მიბაძვის საიდუმლოების ძიება აუცილებელია, როცა აღზრდაზე ვლაპარაკობთ. როგორ გადმოიღებს ადამიანი გარემოს, ეს არის საფუძველი იმისა, თუ სოციალიზაციის რა ფსიქოლოგიური არხები არსე-

ბობს ადამიანსა და გარემოს შორის. ჭერჭერობით მიბაძვის ცნებას აღზრდის პრობლემატურაში ჭეროვანი ახსნა მაინც არ რგებია.

საინტერესოა, აგრეთვე, მიბაძვის სტიმულები. როგორ გარემოში იზრდება ადამიანი, ვინ არის მისთვის ყველაზე უფრო მომზიბველი თავისი თანატოლებიდან უფროსი თაობიდან? განსაკუთრებით ძლიერია ხელოვნების პერსონაჟის მასტიმულირებელი ძალა. თუმცა იგი შორეულია და ერთგვარად მიუწვდომელიც. მაგრამ ბავშვის ფანტაზია რეალობასა და წარმოსახვას შორის მკვეთრ მიჯნავს არ აღმართავს. იგი თავისი მომავლის ავტოპორტრეტს ძირითადად ხელოვნების სურათისა და თავისი გარეგნული მონაცემების სინთეზით ქმნის. რაც შეეხება ადამიანის ცხოვრების მეორე ნახევარს, აქ უკვე ოცნებას გეგმები ცვლის. თუ ბავშვი თავისი მომავლის ავტოპორტრეტს ამსგავსებს სხვას, გმირს, ხნიერი კაცის ტენდენციად გმირი დაიმსგავსოს მან. გახედავს რა თავისი განვლილი ცხოვრების გზას. რომელსაც ის აფერადებს. თუ ბავშვის ოცნება მიდის წინ, მოხუცი გარდასული ოცნების ყვაილებით ამკობს თავის თავგადასავლებს.

ბაძვის უნარი აქტიურია ბავშვისათვის, თუმცა იგი არც კაცის ცხოვრების ფაზაში ქრება. ბავშვისათვის მიბაძვის მასტიმულირებელი ძალა არის გარეგნული სილამაზე. ბავშვს ხიბლავს გარეგნული სილამაზე, კაცს — შინაგანი. ზნეობრივი, ინტელექტუალური.

ბავშვის ოცნებრივი ჰერეტა თავისი მომავლისა იმას ნიშნავს. რომ ყველაფერი ტრიალებს მის ირგვლივ. მოქმედებანი. მოღვაწეობა სხვა ადამიანისა მის სიდიადის წარმოდგენას ემსახურება. ამ მხრივ ძალიან საინტერესოა დავით გურამიშვილის პედაგოგიური შეხედულება. იგი ახალგაზრდობას სწავლის მნიშვნელობას უქადაგებს სწორედ ასეთი გარეგნული, წამახალისებელი ნიშნებით. სწავლა იმიტომაც კარგი. რომ იგი ლამაზი, კარგი ცხოვრების პირობაა. დ. გურამიშვილმა შესანიშნავად იცის, რომ სწავლას სხვა, თავისთავადი სიტუბო აქვს. ცოდნას ვერავითარი გარეგნული განძი ვერ შეედრება. მაგრამ იგი ბავშვებს ამ საიდუმლოებას არ უმხელს. თუ არ გინდათ ლუკმა-პურისათვის წრიალი, უნდა ისწავლოთ: „ბრძენი ჩემსავეთ პურთათვის მუხლთ არვის მოექნებისა“.

ბავშვის ორიენტირი, ვისაც ის ბაძავს, ყოველთვის მომზიბველი უნდა იყოს უწინარესად გარეგნული ნიშნით.

გარეგნულ-ესთეტიკური ორიენტაცია არამხოლოდ ბავშვებისათვის არის დამახასიათებელი. ცნობილი ფსიქოლოგი რუბინშტეინი იგონებს

თავისი სტუდენტობის ერთ ასეთ ეპიზოდს: „მაგონდება ჩემი სტუდენტობის პერიოდიდან ის მღელვარება, რომლითაც მე ვიჭეჭი აუდიტორიაში და ველოდი მეცნიერს, ღრმად ჩაფიქრებულ ფილოსოფოსს, ლიტერატურული მეტყველების საოცარ ოსტატს... მე არასოდეს დამავიწყდება ის იმედგაცრუება, რაც მაშინ განვიცადე, როცა კათედრაზე ავიდა მძიმე. კასრისებური კაცი ჩახრინწული ხმით...“<sup>13</sup>

ბავშვების ესთეტიკური აღმზრდელი მისი გარემოა. გარემო ისე უნდა მართავდეს მის ოცნებასა და ქცევებს, როგორც რეჟისორი, რომელმაც მთელი თავისი წარმმართველი ძალა სპექტაკლში ჩააქსოვა და ახლა სხვებთან ერთად ზის და უყურებს თავის შემოქმედებას. ბავშვები ყველაზე ნაკლებად ჰგუობენ ქადაგებას. მეოცნებე ბუნებას სილამაზე წარმართავს. ჩვენი საზოგადოებრივი იდეალი კი იმას გულისხმობს, რომ ბავშვების ოცნება კეთილმა სილამაზემ წარიტაცოს.



## ბოლო სიტყვა

ადამიანის მშვენიერ ფენომენად წარმოდგენა და განხილვა ისეთივე უსასრულო რამ არის, როგორც სამყაროს მშვენიერება. სიტყვები — „ვადაქრა“, „გადაწყვეტა“ ზოგჯერ მეტიმეტად თვალცხადლივობას ითხოვს, თითქოს აქ რაღაცის ამოხსნა შეიძლებოდეს იმგვარად, ძიების წყურვილს რომ საბოლოოდ დააცხრობდა. მაგრამ ფილოსოფია მოკლებულია ამგვარ „ბედნიერებას.“ მაინც ვინ არის ადამიანი, როგორია მისი ესთეტიკური სამყაროს საფუძველი, — ამგვარი კითხვები მუდამაც შეინარჩუნებენ მნიშვნელობას. მაგრამ არც პასუხები კარგავს ინტერესს, რაოდენი უკმარობის გრძნობაც არ უნდა ახლდეს მას.

ადამიანს მშვენიერებად ხდის ბუნებასთან, საზოგადოებასთან, ხელოვნებასთან მიმართებების სპეციფიკური ფორმები. ადამიანის მშვენიერება არ არის კონკრეტულ ადამიანში დამწყვედელი მშვენიერება. და აი, მრავალი კუთხით უნდა ვუტრიალოთ ადამიანს, მის ესთეტიკურ მიმართებებს, მისი შინაარსის წრებრუნვას სინამდვილესთან.

მაგრამ ადამიანის, როგორც მშვენიერების ფენომენის, კვლევა უნაყოფო საქმედ უნდა მივიჩნიოთ, თუ არა დიალექტიკურ-ისტორიულ პროცესში მისი შესწავლა. ადამიანის ფილოსოფიური ისტორია, განსხვავებით ჩვეულებრივ რეფლექტური, ქრონოლოგიური ისტორიისაგან, გულისხმობს ადამიანის ესთეტიკური განვითარების არა თარიღოვან გზას, არამედ მის შინაარსობრივ, ეპოქალურ საფეხურებს. ამგვარი სოციალურ შინაარსზე გააზრებული ადამიანის ცნება არის ეპოქის ნიშან-თვისებათა ასახვის სურათი, დაწყებული ელინური, კლასიკური იდეალით, შუასაუკუნეობრივი კრიზისითა და რენესანსული აღორძინებით; ვიდრე დღემდე ადამიანის ესთეტიკურ-ისტორიულ პროცესს გულასხმობს.

სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლა მშვენიერებისათვის ერთი უაღრესად ღვიძლი პრობლემაა არამარტო ესთეტიკის, არამედ ადამიანის

შემსწავლელ სხვა მეცნიერებათათვის. ამ პლანით პრობლემის განხილვა სწორედ ადამიანის ისტორიულ-დიალექტიკურ პროცესში შესწავლის მოტივითაა ნაკარნახევი.

ერთია ის, თუ როგორია ადამიანი. მეორეა იდეალი — როგორი უნდა იყოს ადამიანი. ფილოსოფიური ოპტიმიზი ნიშნავს ყოველნაირი გზების ძიებას, გარდაქმნას ადამიანის იდეალისაკენ სწრაფვის ნიშნით, რათა უფრო თამამად შეგვეძლოს ვთქვათ ცნობილი სიტყვები: ბუნების მშენიერების გვირგვინი არის ადამიანი.

## ლიტერატურა

### შესავალი

1. М. Ф. Овсянников — Капитализм и художественное искусство. сб. Эстетика, искусство, человек. М., 1977, стр. 46.
2. Е. Г. Яковлев — Проблема взаимодействия искусства и религии в современной эстетике. сб. Эстетика, искусство, человек. М., 1977, стр. 186.
3. ბ. ჰავჰავაძე — ესთეტიკური საგნის ბუნებისათვის, 1965, გვ. 177.

### თავი I

4. ჰეგელი, — ესთეტიკა, 1973, გვ. 150.
5. Гегель — Философия природы. М., 1975, стр. 10.
6. იქვე, გვ. 11.
7. იქვე, გვ. 23—24.
8. იქვე, გვ. 24.
9. М. Арнаудов — Психология литературного творчества. М., 1975. стр. 240—241.
10. Р. Тренч — Испушение Господа нашего Иисуса Христа от дьявола, II, стр. 7—8.
11. იქვე.
12. იქვე.
13. М. Арнаудов — დასახ. წიგნი, გვ. 241.
14. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и возрождения. М., 1966, стр. 344—345.

### თავი II

1. Гегель — Соч., т. III, 1956, Философия духа, стр. 350.
2. Гегель — Соч., т. III, М., 1956, стр.
3. Гегель — Эстетика, т. II, М., 1969, стр. 26.
4. Гегель — т. III, стр. 351.
5. Гегель — Эстетика, т. II, М., 1969, стр. 22.
6. იქვე, გვ. 24.
7. Гегель — Эстетика, т. II, М., 1969, стр. 73.
8. იქვე.

« 3 » III

1. Гегель — Соч., т. III, М., 1956, стр. 51.
2. «ЗЗ», «З». 61.
3. «ЗЗ».
4. «ЗЗ», «З». 54.
5. «ЗЗ».
6. «ЗЗ».
7. «ЗЗ».
8. Шиллер — т. I, IV, 1902, стр. 369.
9. Lipps, Ästhetische Betrachtung und bildende Kunst, II, S. 1.
10. Lipps, Ästhetik, Bd. I, S. 101.
11. Lipps, II, S. 2.
12. Lipps, I, S. 163.
13. Гегель — Соч., т. III, стр. 101—102.

« 3 » IV

1. Ф. В. Фаррар — Жизнь Иисуса Христа. СПб., 1904, стр. 160.
2. «ЗЗ», «З». 161.
3. «ЗЗ».
4. Альбер Ревиль — Иисус Назарянин, Соч., 1909, стр. 307—309.
5. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и возрождения, М., 1966, стр. 25—26.
6. «ЗЗ», «З». 379.
7. «ЗЗ».
8. «ЗЗ», «З». 382.
9. «ЗЗ», «З». 380.
10. Гегель — Эстетика, т. II, М., 1969, стр. 217.
11. «ЗЗ», «З». 213.
12. Лосев — Эллинизм. Памятники мировой эстетической мысли, т. II, М., 1968, стр. 133.
13. Гегель — Эстетика, т. II, М., 1969, стр. 319.
14. «ЗЗ».
15. «ЗЗ», «З». 217.
16. «ЗЗ».
17. «ЗЗ», «З». 219.
18. «ЗЗ».
19. «ЗЗ».

« 3 » V

1. А. Б. Луначарский — И. Ленау и его поэмы, СПб., 1904, стр. 100.
2. Hegel, Begriff der Religion, S. 99.
3. П. П. Гайденко — Трагедия эстетизма, М., 1970, стр. 183—201.

4. З. Фрейд — Очерки по психологии сексуальности, II, выпуск VIII, М., стр. 117.
5. Karl Dietz Peter G. Hesse, Wörterbuch der Sexuologie.
6. აქვე.
7. აქვე.
8. С. Цвейг — Три певца своей жизни, Казанова.
9. З. Фрейд — Очерки по психологии сексуальности, стр. 112.

• • • VI

1. შათე, 19, 5—6.
2. შათე, 19, 4.
3. შათე, 19, 29.
4. Гегель — Жизнь Иисуса, философия религии, т. I, М., 1976, стр. 49.
5. Бетани и Дуглас — Великая религия Востока. т. II, СПб., 1899, стр. 17.
6. С. Г. Келлог — Буддизм и христианство, 1894, стр. 58.
7. Альбер Ревиль — Иисус Назарянин, СПб., 1909, стр. 309—310.
8. შათე, 19, 12.
9. С. Г. Келлог — დასახ. წიგნი, გვ. 59.
10. შათე, 5, 5.
11. С. Г. Келлог — დასახ. წიგნი, გვ. 53.
12. ლუკა, 4, 1—2.
13. შათე, 4, 8—9.
14. С. Введенский — Месснианское значение искушений Господа дьяволом в пустыне. М., 1899. стр. 13.
15. Р. Тренч — Искушение Господа нашего Иисуса Христа, М., 1882, стр. 13—14.
16. С. Г. Келлог — Буддизм и христианство, 1894, стр. 58.
17. აქვე, გვ. 60.
18. აქვე, გვ. 155.
19. Рнс-Дэвидс, Буддизм, 1899, стр. 112—113.

• • • VII

1. Яков Буркгардт — Культура Италии в эпоху Возрождения, т. I, стр. 159.
2. აქვე, გვ. 158.
3. М. С. Корелин — Очерки итальянского Возрождения. М., 1910, стр. 117.
4. აქვე, გვ. 124.
5. Р. Зайчик — Люди и искусство итальянского Возрождения. СПб., 1906, стр. 12.
6. აქვე, გვ. 144.

7. იქვე, გვ. 15.
8. იქვე.
9. Гегель — Соч., т. III, М., 1956, стр. 68—79.
10. Яков Буркгардт — Культура Италии в эпоху Возрождения, т. I, СПб, 1904, т. III, стр. 209.
11. Ф ар р а р, დასახ. წიგნი, გვ. 160.
12. იქვე, გვ. 48.
13. П. Каптерев — Значение христианства в постановке первоначального воспитания, Энциклопедия семейного воспитания и обучения, выпуск XXVII, стр. 8.
14. იქვე, გვ. 9.
15. У и л л я м Д ж е м с — Беседы с учителями о психологии. М., 1904, стр. 7.
16. ა. წერეთელი, თბ., ტ. XIV, 1961, გვ. 545.
17. Брикнер — Страдающий бог в религиях Древнего мира. СПб., 1909, стр. 26.
18. იქვე, გვ. 19.
19. იქვე, გვ. 16.
20. იქვე, გვ. 24.
21. იქვე, გვ. 24.
22. ლუკა, 22, 48.
23. ლუკა, 22, 34.
24. ლუკა, 22, 53.
25. Леонардо да Винчи. М., 1914, стр. 100—101.
26. Гегель — Эстетика, т. III, М., 1971, стр. 216.
27. Жозефен Пеладан — Леонардо да Винчи, М., 1914, стр. 285.
28. იქვე, გვ. 282.
29. მ. გოგიბერიძე, რჩეული ფილ. თბ., ტ. IV, 1978, გვ. 293.
30. А. Л. Волюнский. — Леонардо да Винчи, изд. А. Ф. Маркса, 1899, стр. 199.
31. იქვე, გვ. 202.
32. იქვე, გვ. 235.
33. Леонардо да Винчи — Избр. произведения, 1935, стр. 285.
34. იქვე, გვ. 71.
35. Гегель — Эстетика, т. III, М., 1971, стр. 256.
36. იქვე, გვ. 193.
37. И. Данилова — От средних веков к Возрождению, М., 1875, стр. 22.
38. Р. Зайчик — Люди и искусство итальянского Возрождения, СПб., 1906, стр. 13.
39. А. Ф. Лосев — Эстетика Возрождения, М., 1978, стр. 613.
40. Л. М. Баткин — Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления, М., 1978, стр. 6.
41. ბატონის დასახ. წიგნი, გვ. 7.

42. იქვე, გვ. 8.

43. ლოსევის დასახ. წიგნი, გვ. 610.

თ ა ვ ი VIII

1. С т е ф а н Ц в е й г — Борьба с безумием. М., 1932.

2. შ. კვესელავა, ფაუსტური პარადიგმები, I, 1961, გვ. 69.

3. გოეთე, ციტირებულია გ. თევზაძის წიგნიდან, იმანუელ კანტი, 1974, გვ. 132.

4. И. П. Э к к е р м а н — Разговоры с Гете. 1934, стр. 753.

5. იქვე.

6. იქვე.

7. იქვე.

8. Coethes Briefe in 3 Bänden, III B. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1970, S. 262.

9. იქვე, გვ. 265.

10. იქვე, გვ. 479.

11. ჰეგელი, ლოგიკის შეცნობა, 1962, გვ. 93.

12. იქვე.

13. იქვე, გვ. 96.

14. ფ. ენგელსი — ლუდვიგ ფოიერბახი და კლასიკური გერმანული ფილოსოფიის დასასრული, 1954, გვ. 38.

15. ჰეგელი — ლოგიკა.

16. С. Ц в е й г — Борьба с безумием. 1922, стр. 35—36.

17. იქვე.

18. იქვე.

19. იქვე.

20. ჰეგელი — ლოგიკის შეცნობა, 1962, გვ. 96.

21. И. П. Э к к е р м а н — Разговоры с Гете. М., 1934.

22. იქვე, 579.

23. იქვე, 579.

24. Г е г е л ь — Философия истории, 1935, М., стр. 30—31.

25. ეკერმანის დასახ. წიგნი, გვ. 581.

26. Г е г е л ь — Философия истории, 1935, стр. 31.

27. ო. ჯინორია — გოეთეს შემოქმედებითი გზა, თბ., 1966, გვ. 261—262.

28. И. П. Э к к е р м а н — დასახ. წიგნი.

29. იქვე, გვ. 555.

30. იქვე, გვ. 436.

31. იქვე, გვ. 476—477.

32. ჰეგელი, ესთეტიკა, 1973, გვ. 332.

33. Б а й р о н — Дневники, письма, М., 1963, стр. 17.

34. გ. თევზაძე — იმანუელ კანტი, 491.

35. შ. გოგობერიძე — რჩ. ფილოს. თხზ., ტ. IV, 1978, გვ. 260.

1. Кант — Соч., т. IV, 1965, М., стр. 325.
2. ჯეგეცო, ენციკლეპა, 1973, ტ. I, გვ. 325.
3. Шибутани — Социальная психология, М., 1969, стр. 192.
4. Американская социология, М., 1972, стр. 62.
5. Я. Шепанский, Элементарные понятия социологии, М., 1969, стр. 186—187.
6. Г. Беккер и А. Босков — Современная социологическая теория. М., 1961, стр. 596.
7. Душа Японии, СПб., 1905, стр. 3.
8. М. Арнаудов — Психология литературного творчества. М., 1970, стр. 26.
9. Зарубежная детская литература. М., 1974, стр. 13.
10. აქვს, გვ. 14.
11. აქვს.
12. Рубинштейн — Эстетическое воспитание детей, М., 1915, стр. 14.



პ ი რ თ ა ს ა კ ი ე ზ ე ლ ი :

- აბერტი გ. 99  
 აღორნო თ. 124  
 ავგუსტინე 98, 141  
 ავგუსტოსი 149  
 ალექსანდრე მაკედონელი 117, 149, 219.  
 220, 223  
 ალფონსო ნეაპოლიტანელი 164  
 ანტინოე 188  
 ანტუან პადუანელი 148  
 აპოლონიოს როდოსელი 104  
 არიოსტო 105  
 არისტოტელე 72, 82, 173, 174, 177, 262  
 არნაუდოვი მ. 267, 272  
 არქიმედი 82  
 აურებახი ბ. 120
- ბაირონი ჯ. 26, 116, 123, 225, 229, 271  
 ბალზაკი 251  
 ბარათაშვილი ნ. 232—237  
 ბასილ დიდი 175, 176  
 ბატისტა ლეონ 162  
 ბატყინი ლ. მ. 270  
 ბახი ს. 103, 195, 252  
 ბახი ფ. 251  
 ბეთპოვენი 103, 195, 215  
 ბეკერი გ. 272  
 ბერდიაევი 188  
 ბერძენიშვილი მ. 181  
 ბოკაჩიო 161  
 ბოსკოვი ა. 272  
 ბოტიჩელი 162  
 ბოქორიშვილი ა. ნ  
 ბრაუნი ე. 120
- ბრიენერი 270  
 ბრუნელესკი 162  
 ბურკჰარდტი ი. 160, 269, 270
- ბაიდენკო პ. პ. 268  
 გირლანდაიო 183  
 გოგიბერიძე მ. 191, 270, 271  
 გოთე 5, 28, 52, 54, 72, 83, 107—109,  
 119, 126, 132, 143, 147, 153, 201—  
 210, 213—215, 217—227, 229—231,  
 235, 246, 251, 254, 255, 271
- გოია ფ. 71  
 გორკი მ. 262  
 გორნი ფ. 120  
 გრაბე 120  
 გრიგოლ ხანძთელი 135  
 გროსი 66  
 გურამიშვილი დ. 233, 263
- ღანილოვა ი. 270  
 დანტე 105  
 დანუნციო გაბრიელ 185  
 დარეინი ჩ. 111, 113  
 დეკარტი 59  
 დემოკრიტე 46. 47  
 დიურერი 194  
 დონატელო 162  
 დუგლასი ბ. 269
- ეკერმანი ი. პ. 209, 214, 220, 222, 271  
 ენგელსი ფ. 5, 100, 158, 209, 212, 216,  
 225, 271  
 ეპიკურე 59, 117  
 ერეკლე მეორე 233

<sup>1</sup> შეადგინა ჯ. ქ ი რ ი ა მ

ერისთავი თორნიკე 154, 155

ვაზარი 191

ვედენსკი ს. 143, 269

ვეროკიო 162

ვილანდი 80

ვინკელმანი 42

ვოლინსკი ა. ლ. 192, 270

ზაიჩიკი რ. 262, 270

ზოლა ე. 5, 133, 150, 154

თამარ მეფე 151

თევზაძე გ. 230, 271

თაკოვლევსი ე. გ. 267

თასპერსი 64

თიანე ათონელი 154

თონი (რატსოლი) 79

თუნგი 240

თუსტინე 97

ჭაზანოვა 128—130, 132

ჯაკაბაძე ზ. 6

ჯალანდაძე ა. 16

ჯალიმაძე 104

ჯანტი ი. 11, 17, 43, 44, 57, 64, 80—82, 88, 221, 229, 230, 240, 241, 254, 271

ჯაბტერევი პ. 270

ჯარტუზი ბ. 99

ჯასტანიო ა. დე 183

ჯეისარი ი. 219, 220, 223

ჯელოგი ს. გ. 269

ჯეესელავა მ. 208, 271

ჯიპრიანე 175

ჯირკეგორი 119—124

ჯლასტი 213—215

ჯლიმენტი ალექსანდრიელი 97

ჯლოპშტოკი 229

ჯნებელი 210

ჯონტი ა. 185

ჯონფუცი 134—136, 139

ჯორელინი მ. ს. 269

ჯოსიდოვსკი ზ. 262

ჯროპოტკინი 113

ლაიზნიცი 59

ლაო ცზი 135

ლენაუ ი. 120, 268

ლენარდო და ვინჩი 105, 126, 162, 165, 183, 185—189, 191—193, 200, 270

ლერმონტოვი მ. ი. 28

ლეურგე 258

ლიპსი თ. 66, 73, 74, 268

ლონგინი 103

ლოსევი ა. ფ. 196, 199, 268, 270

ლუდოვიკო XIV 106

ლუდოვიკო XV 106

ლუთერი მ. 100, 101

ლუკიანე 103

ლუნაჩარსკი ა. ვ. 268

მაზაჩო 162

მაკიაველი 164

მალბრანში 59

მანი თ. 120, 208

მანტენი ა. 163

მარმონტელი 228

მარკსი ა. ფ. 270

მარკსი კ. 12, 56, 57, 62, 64, 178, 242, 255, 256, 260, 261

მატევი (მეფე) 193

მერიმე პ. 116

მიქელანჯელო 102, 103, 105, 162, 165, 182, 192, 195, 198, 200, 215

მოლიერი 51, 53, 117, 123

მოლინა, ტირსო დე 112

მოცარტი 115, 123, 124, 220, 224, 225

ნაპოლეონი 219, 220, 223, 225

ნერონი 176

ნიტხამერი ფ. 197

ნიუტონი ი. 80, 82

ნიცუე 213—215

ნოღაროლა, იზოტა 161

ოვსიანიოვი მ. ფ. 4, 267

ორბელიანი გრ. 151, 233

- ორბელიანი, სულხან-საბა 191  
 ორიგენი 97  
 ოქროპირი ი. 175  
 ო. პენრი 175  
 პარნი ე. 107, 108  
 პელადინი ე. 189, 270  
 პერიკლე 163, 258  
 პეტარაკა 161, 165, 167  
 პითაგორა 87, 256  
 პლატონი 79, 81, 123, 130, 131, 173, 174, 177, 188, 199, 256, 262  
 პლუტარქე 103, 174, 247  
 პოლიკლეტი 102, 188, 195  
 პრაქსიტელე 102, 105, 195  
 პუშკინი ა. ს. 28, 114, 120  
 შებარი 166  
 ჟოსკინი 101  
 რაბლე 46  
 რამის და პარეხა 31  
 რაფაელი 43, 105, 162, 165, 179, 220, 224  
 რეელი ა. 268, 269  
 რის-დევიდსი 269  
 რობია, ლუკა დელა 162  
 რუბენსი 71  
 რუბინშტეინი 263, 272  
 რუსთაველი შ. 64, 191  
 რუსო ე.-ჟ. 177  
 შავონაროლა, ჭიროლამო 164  
 სარდანაპალი 117  
 სილვზიუსი, ანგელუს 33, 36, 38  
 სინიორელი 183  
 სოკრატე 79, 95, 218, 220, 235  
 სოლონი 258  
 სოფოკლე 105, 125  
 სპარტაკი 262  
 სპინოზა 59  
 სტენდალი 132  
 ტენორიო, დონ ხუან 112  
 ტერტულიანე 97  
 ტიციანი 194  
 ტოლსტოი ლ. 5, 49, 133, 154, 251  
 ტორიჯანი 198  
 ტრენჩი რ. 267, 269  
 ტრუნცი ე. 225  
 შაილდი ო. 127  
 შარარი ფ. ე. 268  
 ფრა-დოლჩინო 262  
 ფენნერი 66  
 ფიდასი 102, 185, 195  
 ფიეზოლე 198  
 ფიხტე 259  
 ფლობერი გ. 5, 133, 148, 149, 154, 239  
 ფოგტი ნ. 120, 197  
 ფოიერბახი ლ. 62, 208, 212, 225, 271  
 ფრანჩესკა, პიერო დელა 162  
 ფრიში მ. 115, 120  
 ფროიდი ზ. 111, 124—126, 131, 240, 245, 269  
 ფშაველა, ვაჟა 54, 157, 179, 180  
 შარდენი, ტეიარ დე 113  
 შებანსკი ი. 272  
 შექსპირი უ. 49, 50, 105, 220, 224  
 შიბუტანი 272  
 შილერი 72, 107, 197, 224, 255, 259, 262, 268  
 შლეგელი ფ. ფონ 36, 37  
 შოპენჰაუერი 48  
 შოუ ბ. 118  
 ტელსიუსი 97  
 ცელტერი 209, 210  
 ცუაიგი ს. 129, 132, 204, 213—215, 218, 269, 271  
 ციცირონი 197  
 წერეთელი ა. 154—156, 179—181, 270  
 შავკვაძე ი. 5, 12, 13, 28, 29, 133, 152—154, 156, 180

კვეკვეძე ნ. 267  
ნანტურია ტ. 189

ჯემსი უ. 270  
ჯინორია ო. 221, 225, 271  
ჯორჯონე 71

ჭალერი 229, 230  
ჭამანი 209

ჭეგელი 5, 6, 9, 11, 14, 18—24, 32—46,  
57—62, 64, 66, 69, 75, 76, 80, 90, 92,  
94, 102, 105—109, 121, 147, 158,

166, 178, 187, 190, 195, 197, 201—  
203, 206—213, 215—217, 219—221,  
225, 226, 228—231, 241, 242, 254,  
260, 261, 267—271

პერაკლიტე 46, 47  
პერტოვი კ. ა. 223

პესე, კარლ დიეტ პეტერ გ. 269

პოგარტი 192

პოლდერლინი 213—215

პომეროსი 80, 105

პოჟმანი 115, 120

## შ ი ნ ა ა რ ს ი

შესავალი . . . . .	3
თავი I. მშვენიერების გამოვლენის სფეროები . . . . .	7
ბუნების მშვენიერების გაცემა ჰეგელის ფილოსოფიაში . . . . .	17
ბუნება და ხელოვანი . . . . .	25
თავი II. ადამიანის ბუნება ესთეტიკურ კატეგორიებში . . . . .	32
ამაღლებულის პრობლემა ჰეგელის ესთეტიკაში . . . . .	33
თავი III. ფილოსოფიური ანთროპოლოგია და ესთეტიკა . . . . .	56
ჰეგელის ფილოსოფიური ანთროპოლოგია . . . . .	59
მეთოდის შესახებ . . . . .	63
ესთეტიკური სუბიექტის საკითხი . . . . .	68
ესთეტიკური მიმართების საკითხი . . . . .	69
შთაგრძნობის შესახებ . . . . .	72
პარმონიის შესახებ . . . . .	74
პარმონია და ადამიანის სხეული . . . . .	75
გენიოსის შესახებ . . . . .	77
თავი IV. ესთეტიკური იდეალის ცნებისათვის . . . . . ;	84
ესთეტიკური იდეალის განვითარების ზოგიერთი თავისებურება . . . . .	93
იდეალიდან კრიზისისაკენ . . . . .	95
არქიტექტურა . . . . .	98
მუსიკა . . . . .	99
კლასიკურიდან რომანტიკულისაკენ . . . . .	101
ჰეგელი და რენესანსის პრობლემა . . . . .	105
თავი V. დონ ეუანი . . . . .	110
დონ ეუანის პორტრეტი . . . . .	113
დონ ეუანი ფილოსოფიურ სამართალში . . . . .	116
დონ ეუანი და ფაუსტი . . . . .	118
კირკევორის დონ ეუანი . . . . .	121
აკრძალული ხილი . . . . .	122
ფროიდი და დონ ეუანი . . . . .	124
„ოიდიპოსის კომპლექსი“ . . . . .	125
ნარცისული კომპლექსი . . . . .	126
დონ ეუან-კაზანოვას ეროტიკა და სუბლიმაცია . . . . .	128
თავი VI. განდევნილი . . . . .	133
სიმშვიდის ქრისტიანული იდეალი . . . . .	139

ცოდვის საზღვრები	141
განდევილობის იდეა ქართულ პოეზიაში	151
<b>თ ა ვ ი VII. რენესანსის ეპოქის ადამიანი</b>	<b>158</b>
ქალი და პუმანიზმი	160
ფუფუნება	162
მადონა ჩვილით	168
ბავშვი და კაცობრიობა	173
„ტანჯული ღმერთები“	181
„საიდუმლო სერობა“	183
ანდროგინი	187
თვალი	192
პუმანიზმი და ინდივიდუალიზმი	195
<b>თ ა ვ ი VIII. ბოროტების ჰეგელისეული ცნება და გოეთეს შეხედულებები</b>	
დემონურის შესახებ	202
მოსეს მითი	210
სტეფან ცვაიგი გოეთეს დემონურის შესახებ	213
მისტიციზმის ნაპირთან	221
მშფოთვარება და აღმაფრენა	226
დემონი ქართული ლირიკის გენიისა	231
<b>თ ა ვ ი IX. ესთეტიკური აღზრდა</b>	<b>239</b>
ესთეტიკური გემოვნების სოციალიზაცია	239
ესთეტიკური გემოვნება და პირადი სტატუსი	245
ესთეტიკური აღზრდა როგორც აქტუალური პრობლემა	252
ესთეტიკური აღზრდის პროცესი როგორც აღზრდის მთლიანი სისტემის დიალექტიკური ნაწილი	257
მითოლოგიის მნიშვნელობა ესთეტიკური აღზრდის პროცესში	260
მიბაძვა	262
ბოლოსიტყვა	263
ლიტერატურა	267
პირთა საძიებელი	273

გამომცემლობის რედაქტორი ჯ. ქ ი რ ი ა  
მხატვარი ვ. რ უ რ უ ა  
მხატვრული რედაქტორი ი. ჩ ი ქ ვ ი ნ ი ძ ე  
ტექნიკური რედაქტორი ი. ხ უ ც ი შ ვ ი ლ ი  
კორექტორი მ. ვ ა ჩ ი ვ ი შ ვ ი ლ ი

სბ 458

გადაეცა წარმოებას 10.07.79. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 28.12.79.  
უე 00063. საბეჭდი ქალაქი № 1. 60X84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. პირობითი ნაბეჭდი თაბახი  
17,5. საალრ.-საგამომც. თაბახი 14,89.  
ტირაჟი 5000. შეკვეთის № 1115.

ფასი 1 მან. 60 კაპ.

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა,  
თბილისი, 380028, ი. ჯავახიშვილის პროსპექტი, 14.  
Издательство Тбилисского университета,  
Тбилиси, 380028, пр. И. Чавчавадзе, 14.

თბილისის უნივერსიტეტის სტამბა,  
თბილისი, 380028, ი. ჯავახიშვილის პროსპექტი, 1.  
Типография Тбилисского университета,  
Тбилиси, 380028, пр. И. Чавчавадзе, 1.